

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HYBRIDITÉS
DE L'HOMME À TÊTE DE CHOU
DE SERGE GAINSBOURG

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ALEXANDRE LAROUCHE

JANVIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite, dans un premier temps, témoigner de ma reconnaissance sincère à mon directeur, M. Robert Dion, sans qui ce mémoire, auquel il a cru dès la fin de mon baccalauréat, ne serait pas le même. Son accessibilité, sa confiance, son enseignement et ses encouragements m'ont permis de réaliser mon projet à son plein potentiel, à ma plus grande fierté. Je le remercie également pour l'expérience inestimable qu'il m'aura permis d'acquérir pendant la maîtrise, tant sur le plan scientifique que professionnel : cela a été un plaisir et un privilège d'effectuer ce parcours sous sa tutelle.

Dans un deuxième temps, je salue les collègues et les professeurs que j'ai côtoyés de près ou de loin au cours des dernières années, pour l'inspiration, les échanges bénéfiques, les découvertes constantes et le milieu de travail épanouissant. Pour leur soutien financier pendant mes études de deuxième cycle, j'aimerais exprimer ma gratitude au Conseil de Recherche en Sciences humaines du Canada (CRSH), au Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC) et au Programme de bourses de l'Université du Québec à Montréal.

Mes pensées vont à ma famille grandissante, sur laquelle j'ai toujours pu compter pour faire le plein d'amour, de paroles vraies, de rires et de moments précieux. Merci à mes parents de m'avoir enseigné la curiosité, la détermination et l'optimisme. Aux amis et aux amies, vous êtes une part essentielle de ma vie : si j'ai pu accomplir ce travail, c'est beaucoup grâce à votre intelligence, à votre humour et à votre générosité.

À Ève surtout (à Alice et à Fluffy aussi), merci d'apporter du bonheur aux jours.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	
<i>Semer</i>	1
CHAPITRE I DE L'HYBRIDITÉ ESTHÉTICOCULTURELLE.....	7
1.1 Les coulisses de la canonisation.....	7
1.2 L'exigence savante, principe distinctif de la dualité esthéticoculturelle.....	9
1.3 L'orientation esthétique, principe distinctif de la dualité esthéticoculturelle	13
1.4 De l'hybridité esthéticoculturelle dans le récit.....	15
1.4.1 La femme fatale, les rockers, le fou et l'hybride : silhouettes typées et atypiques ..	16
1.4.2 Bien mal parler : de la distinction dans l'idiolecte narratif.....	23
1.4.3 De Gautier à Presley ou le répertoire d'un narrateur	27
1.4.4 L'allégorie d'une déchéance esthéticoculturelle.....	32
1.5 Collages de faussaire de génie	36
1.6 Se narrer-chanter : mécanique d'un « récit phonographique »	43
CHAPITRE II DE L'HYBRIDITÉ GÉOCULTURELLE.....	52
2.1 Les translations continentales d'un siècle.....	52
2.2 La distance symbolique, principe distinctif de la dualité géoculturelle	55
2.3 L'ancrage topographique, principe distinctif de la dualité géoculturelle.....	57
2.4 De l'hybridité géoculturelle dans le récit	60
2.4.1 L'altérité de Marilou ou la géographie d'un personnage.....	60
2.4.2 De France en outre-mer : la fabrication d'un proche et d'un lointain	63
2.4.3 Lang(u)age(s) : un français hexagonal avec une <i>English touch</i>	67
2.4.4 L'allégorie d'une déchéance géoculturelle	70
2.5 Odyssée musicale : entre <i>prog rock</i> français et emprunts afro-latino-américains....	75

2.6 Chou sauvage : l'album-concept d'une évasion fantasmée	80
CHAPITRE III DE L'HYBRIDITÉ EXISTENTIELLE	88
3.1 Le rêveur aviné ou le crépuscule des idoles	88
3.2 L'imitation des pulsions, principe distinctif de la dualité existentielle.....	92
3.3 Le mode d'expression, principe distinctif de la dualité existentielle	93
3.4 De l'hybridité existentielle dans le récit.....	95
3.4.1 Une vision cérébrale d'une nature viscérale	95
3.4.2 L'allégorie d'une déchéance existentielle.....	100
3.5 Harmoniques sculpturales : d'un dialogue entre l'iconique et le musical	105
3.6 Les vers d'un Narcisse et son meurtre d'Écho : un <i>thriller</i> lyrique	113
CONCLUSION	
<i>Récolter</i>	124
ANNEXE A POCHETTE DE L'ALBUM <i>L'HOMME À TÊTE DE CHOU</i>	129
ANNEXE B ARGUMENTAIRE PUBLICITAIRE DE L'ALBUM.....	130
BIBLIOGRAPHIE	131

LISTE DES ABRÉVIATIONS

HTC : « L'homme à tête de chou »
CMCH : « Chez Max coiffeur pour hommes »
MR : « Marilou reggae »
TM : « Transit à Marilou »
FF : « Flash Forward »
A : « Aéroplanes »
PS : « Premiers symptômes »
MLM : « Ma Lou Marilou »
VM : « Variations sur Marilou »
ME : « Meurtre à l'extincteur »
MSN : « Marilou sous la neige »
LA : « Lunatic Asylum »

RÉSUMÉ

Le treizième album de l'auteur-compositeur-interprète français Serge Gainsbourg, *L'Homme à tête de chou* (1976), est souvent considéré comme un moment charnière de sa production musicolittéraire. Dernier d'une série de disques audacieux frayant la voie au succès d'*Aux armes et cætera*, il représenterait, en quelque sorte, un point de bascule entre deux orientations de sa posture d'artiste (Meizoz) : d'une part, celle du dandy rigoureux de *Du chant à la une...!*, de *Gainsbourg n° 4* et d'*Histoire de Melody Nelson* et, d'autre part, celle du *show-man* provocateur de *Sea Sex and Sun*, *Love on the Beat* et *You're Under Arrest*. Une telle vision n'est pas sans faire écho à l'esthétique particulière de *L'Homme à tête de chou*, récit intermédiatique en douze chansons. L'œuvre, en effet, se distingue au sein du corpus gainsbourgien — comprenant, entre autres, quatre longs-métrages, des bandes originales, des photographies, une novella et plus de 600 chansons — par son hybridité multifacettes, repérable depuis l'humanoïde végétal sur sa pochette jusqu'à son mélange inusité de *reggae*, de poésie orale et de rock progressif. Plus spécifiquement, cette diversité tient moins d'une hétérogénéité radicale que du contraste, de la polarité : c'est le cas, par exemple, des va-et-vient du narrateur entre des langages vulgaire et précieux, ou entre l'anglais et le français. L'ambivalence caractéristique de Gainsbourg, voire une mutation de ses imaginaires posturaux, se reflèterait-elle à travers l'esthétique hybride de *L'Homme à tête de chou* ? Pour répondre à cette question, le présent mémoire examine cette esthétique, déclinée en trois types d'hybridité (narrative, dialogique et générique), sous le rapport de trois oppositions qui ont joué un rôle majeur dans la trajectoire de l'auteur. Consacré à la dualité entre la *haute* et la *basse culture*, le premier chapitre s'appuie sur la pensée de la hiérarchie culturelle (Bourdieu, Gans) pour éclairer les éléments qui situent l'album à la croisée des imaginaires avant-gardiste et grand public. Le deuxième chapitre traite de l'opposition entre la *communauté* et l'*altérité*, et se réfère notamment à la notion d'exotisme (Staszak, Moura) pour circonscrire les zones d'hybridité entre un imaginaire franco-européen et un imaginaire de l'étranger. Le dernier chapitre se reporte à la thèse présentée par Friedrich W. Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* (1872) pour montrer comment s'exprime, dans l'album, une convergence entre l'*apollinien* et le *dionysiaque*, c'est-à-dire entre des imaginaires cérébral et viscéral, entre l'exigence de Gainsbourg et la désinvolture de son alter ego « Gainsbarre ». On découvre en définitive, au sein des tensions de *L'Homme à tête de chou*, un artiste qui, non sans faire preuve d'audace et d'inspiration, se montre incertain de la posture qu'il adopte et cultive.

Mots-clés : Serge Gainsbourg, posture d'artiste, hybridité, chanson, imaginaires, récit, hiérarchie culturelle, exotisme, Nietzsche, *L'Homme à tête de chou*

INTRODUCTION

Semer

Fin novembre 1976 paraît *L'Homme à tête de chou*, un trente-trois tours de douze plages dont la pochette montre l'étrange sculpture d'un homme nu, assis, ayant pour tête un *chou* — le légume¹. L'auteur en est Serge Gainsbourg, un Français d'origine judéo-russe, issu d'un milieu modeste, né à Paris en 1928 et mort dans la même ville en 1990, qui jusqu'alors a surtout été reconnu comme auteur-compositeur-interprète, mais pas seulement. Il a produit déjà douze albums studio sous son nom, s'est fait valoir dans le domaine du cinéma à titre de compositeur, d'acteur et de réalisateur, en plus de fournir des dizaines de chansons (dont plusieurs succès) à des interprètes bien connues, dont Juliette Gréco (« La javanaise », 1963), France Gall (« Laisse tomber les filles », 1964), Brigitte Bardot (« Harley Davidson », 1967), Françoise Hardy (« Comment te dire adieu », 1968) et Jane Birkin (« Di doo dah », 1973), sa compagne depuis 1969.

À l'heure actuelle, malgré la notoriété du chanteur et la légitimation de son corpus musicolittéraire, souvent réédité, l'examen critique de ce dernier reste à faire. Des panoramas indispensables, surtout informatifs ou biographiques, ont été publiés, tels que *Le Gainsbook* (2020) de Sébastien Merlet, Christophe Geudin, Jérémie Szpirglas et Andy Votel, *Relax Baby Be Cool* (2021) de Jeremy Allen, *Histoire de Melody Nelson* (2013) de Darran Anderson et *Gainsbourg* (2000) de Gilles Verlant (à qui l'on doit le recueil de citations *Pensées, provocs et autres volutes*, paru en 2007), mais peu d'écrits sur Gainsbourg se sont attachés à étudier son *esthétique* en profondeur. Cet état de choses est sans doute lié à la trajectoire houleuse de l'artiste, connu pour avoir pratiqué le paradoxe « comme personne » (Streker, 1990, p. 147) ainsi que pour ses comportements polémiques (pensons aux scandales avec Whitney Houston, sa fille Charlotte, Catherine Ringer, l'impôt français, etc.). Pourtant, l'art si particulier de Gainsbourg n'a

¹ Je me réfère ici, et pour la suite, à la version originale de l'album. Voir l'Annexe A pour la pochette.

jamais cessé d'être culte et d'inspirer les musiciens en tout genre, de Beck à Clara Luciani (Armanet *et al.*, 2021, p. 13-14). Je me propose donc de consacrer cette étude à l'esthétique gainsbourgienne, plus précisément à *L'Homme à tête de chou*, en adoptant une perspective avant tout littéraire, car l'album converge autour de « longs monologues d'une splendide beauté poétique » (Verlant et Picaud, 2011, p. 425), mais sans négliger les enjeux médiatiques — puisque l'objet est performatif, ses composantes textuelles et musicales « entr[a]nt en jeu dans l'acte de performance » (Oberhuber, 2010, p. 273) —, sociohistoriques et philosophiques que cette esthétique implique.

Je rappelle brièvement le contexte de parution de *L'Homme à tête de chou*. À la suite du succès international de la chanson « Je t'aime... moi non plus » (1969) qui évoque un rapport sexuel entre Jane Birkin et Gainsbourg, ce dernier publie sous son nom quatre disques aux esthétiques baroques, inusitées, qui seraient peut-être restés méconnus du grand public sans le retentissement de l'album-scandale *Aux armes et cætera* (1979). Le premier, *Histoire de Melody Nelson* (1971), est le récit d'un homme mûr qui, au volant de sa Rolls-Royce Silver Ghost, heurte une jeune adolescente dont il tombe amoureux fou ; des musiques à mi-chemin entre le concerto romantique et le rock progressif accompagnent sa narration nabokovienne. Deux ans plus tard, Gainsbourg se fait anti-*crooner* sur *Vu de l'extérieur* (1973), une collection de musiques *lounge* dont les textes scatologiques portent un regard désabusé sur les relations homme-femme. Suit *Rock around the Bunker* (1975), qui tourne en dérision l'Allemagne nazie à travers dix pièces d'inspiration rockabilly ; puis, en 1976, le long-métrage *Je t'aime moi non plus*, qui réunit Jane Birkin et Joe Dalessandro dans les rôles principaux et dont Gainsbourg signe, avec Jean-Pierre Sabar, la bande originale.

Sort enfin, la même année, le très éclectique *L'Homme à tête de chou*, dernier d'une série d'œuvres dont la critique reconnaît l'audace, mais qui constituent de relatifs insuccès commerciaux, juste avant que l'artiste n'accède pour de bon à une popularité

d'envergure. On notera que ce treizième opus, au contraire d'*Histoire de Melody Nelson*, classique reconnu auquel il est souvent comparé, commence tout juste, près d'un demi-siècle après sa sortie, à s'imposer en tant qu'incontournable du corpus gainsbourgien : en témoignent le spectacle de danse homonyme conçu par Jean-Claude Gallotta, dont la trame sonore est un *remake* de l'album interprété par Alain Bashung, mais aussi la réédition de l'œuvre originale dirigée par Sébastien Merlet et Christophe Geudin — incluant le remixage des bandes sonores, des instrumentaux et des prises de voix inédites —, parue en juin 2023.

L'Homme à tête de chou, bref, occupe une place particulière dans la production de Gainsbourg, au point où son titre (aussi le nom de son narrateur) est devenu l'un des surnoms de l'artiste (Siankowski, 2021, p. 44). Une vision répandue de l'album, quelque peu simpliste, mais non moins éclairante, en fait un moment charnière, une transition entre deux phases de la posture gainsbourgienne. J'entends par « posture », en accord avec Jérôme Meizoz, une « manière *singulière* d'occuper une “position” dans le champ littéraire » (2007, p. 18), en l'occurrence dans le champ artistique global. Pierre Siankowski, ainsi, soutient que l'œuvre « fixe l'apogée d'un dandy tout en annonçant, en creux et avec une certaine élégance, la naissance imminente d'un vieux dégueulasse » (2021, p. 44). Même son de cloche chez Rodolphe Casso, pour qui « la métamorphose en Gainsbarre affleure dangereusement » (2016, *n. p.*), et chez Alain Wodrascka et Pierre Terrasson, qui voient poindre « le visage provocateur de “Gainsbarre” » (2011, p. 16). L'idée est intéressante et plausible, dans la mesure où l'opus sort environ au midi de la carrière du chanteur et qu'il précède le changement de cap notable d'*Aux armes et cætera*. Une piste signalée par plusieurs rapproche l'album de l'*ambivalence* qui a marqué la carrière de Gainsbourg, plus particulièrement de son va-et-vient entre l'avant-gardisme et le populaire (Siankowski, 2021, p. 44 ; Anderson, p. 96-97). Y aurait-il un rapport entre le caractère indécis, double, de la posture de Gainsbourg et l'esthétique diverse, contrastée, de *L'Homme à tête de chou* ?

L'œuvre n'est pas la seule du chanteur à présenter un caractère hybride, c'est-à-dire, pour citer Dominique Budor et Walter Geerts sur la notion d'hybridité, à apparaître comme le « produit [...] d'une combinaison féconde d'éléments différents » (2004, p. 12). Mais elle se distingue des seize autres albums de Gainsbourg en développant cet aspect en une véritable logique esthétique — ce dont renseigne l'hybride sur sa pochette —, une *logique de l'hybridité* que je propose de répartir, aux fins de l'analyse, sur trois plans. Elle comporte, en premier lieu, des formes d'hybridité *narrative*, qui concernent soit le contenu soit la structure de l'histoire narrée (les thèmes, les personnages, les actions, etc.) ; en second lieu, des formes d'hybridité *dialogique*, c'est-à-dire, suivant Nicolas Balutet, qui ont trait à la mise en relation « [...] de différents éléments culturels, littéraires et linguistiques pris dans d'autres textes » (2016, *n. p.*) ; et, en dernier lieu, des formes d'hybridité *générique*, c'est-à-dire, suivant Robert Dion *et al.*, qui renvoient au mélange de « plusieurs traits génériques hétérogènes, mais reconnaissables [...] en un même texte » (2001, p. 353).

Si, donc, l'album se distingue au sein du corpus gainsbourgien par une hybridité extrême, développée sur plusieurs plans, on se rend vite compte que cette hétérogénéité peut être ramenée à une série d'oppositions, de dualités fondamentales articulant le tout. Elle serait en cela conforme à la vision d'Hervé Guay, pour qui le terme « hybridité » renvoie au rapprochement de traits qui, malgré leur divergence, « appartiennent [...] à un même continuum » (2011, p. 16). Ainsi, dans *L'Homme à tête de chou*, la majorité des formes d'hybridité correspond à une combinaison d'éléments opposés — c'est le cas, par exemple, des niveaux de langue vulgaire et littéraire composant l'idiolecte narratif, chacun situé à un pôle du spectre de la distinction langagière, ou encore des figures exotiques et familières qui situent l'œuvre au confluent d'*imaginaires* antagonistes et complémentaires. Là se trouve le fil d'Ariane que je suivrai dans ce qui suit : d'une part, je me demanderai si l'hybridité esthétique de l'album procède d'une synthèse de dualités majeures (concevables comme continuums ou comme spectres) définissant la posture de Gainsbourg ; d'autre part, je tenterai de voir si cette

hybridité, d'un point de vue diachronique, ne serait pas l'expression d'une reconfiguration de l'univers de l'artiste.

Chaque chapitre s'emploiera à sonder l'esthétique de *L'Homme à tête de chou* sous l'angle d'une dualité gainsbourgienne, en passant chaque fois par les trois plans d'hybridité identifiés plus haut — narratif, dialogique et générique. J'ai sélectionné, en m'inspirant en particulier des ouvrages essentiels mentionnés plus haut, trois ambivalences caractéristiques de Gainsbourg — fortement liées, comme on le verra — qui semblent se refléter dans les hybridités de *L'Homme à tête de chou*. Mon objectif est de chercher les traces des imaginaires opposés constituant chaque dualité discutée. Le terme « imaginaire » est à entendre ici en tant que regroupement symbolique de faits, de pratiques ou d'objets autour de principes distinctifs.

Le premier chapitre traitera de la dualité entre la *haute culture* et la *basse culture*, ces imaginaires esthéticoculturels dans lesquels Gainsbourg s'est inscrit sans jamais s'obliger à l'un ou à l'autre, « flying vertiginously to retrieve ideas from high culture and swooping the depths of trash culture too » (Allen, 2021, p. 81). Le chapitre suivant mènera l'analyse du côté de l'opposition entre la *communauté* et l'*altérité*, deux imaginaires géoculturels que Gainsbourg a conjugués au sein de divers métissages inusités, et où point un évident « taste for anthropology » (Anderson, 2013, p. 114). Le troisième et dernier chapitre se déplacera sur le terrain de la philosophie et abordera les concepts nietzschéens de l'apollinien et du dionysiaque, deux imaginaires existentiels qu'on peut rapporter aux types d'artistes complémentaires, « l'un rigoureux, l'autre, sans filtre, porté sur la dérision » (Merlet *et al.*, 2019, p. 360), repérables dans le corpus de Gainsbourg et, surtout, dans son image publique.

Le chanteur aurait conçu les paroles de son treizième album en une dizaine de jours (!), dans une chambre d'hôtel à Stradella, en Italie, où il avait rejoint Jane Birkin — par jalousie, veut l'histoire — sur un plateau de tournage (Merlet et Geudin, 2023,

p. 10)². Les parties musicales de l’album auraient quant à elles été arrangées, enregistrées et en grande partie composées (Gainsbourg n’ayant fourni à ses musiciens, pour l’essentiel, que des grilles d’accord) en aussi peu que six jours au Studio Phonogram de Stanhope House, à Londres, avec la participation remarquable d’Alan Hawkshaw comme directeur musical et claviériste, d’Alan Parker et de Judd Proctor aux guitares, de Brian Odgers à la basse, de Dougie Wright à la batterie et de Jim Lawless aux percussions (Merlet *et al.*, 2019, p. 330). Cette courte période de production est, au fond, aussi dense et intense que l’œuvre produite : il ne faut point y voir un travail bâclé, mais au contraire une impulsion créatrice incandescente, le fruit (fermenté) d’un chanteur-provocateur maître de son art, capable de saisir au vol ses impressions du moment, sur lui-même *et* sur le monde, pour les immortaliser dans un étonnant, vibrant objet.

² Il existe plusieurs versions écrites des paroles de *L’Homme à tête de chou* (éditées par d’autres que l’auteur) : je me référerai au recueil *L’intégrale et cætera* ([2005] 2020), de Serge Vincendet et Yves-Ferdinand Bouvier, qui compile les textes de toutes les chansons attribuables à Gainsbourg, en priorisant comme source les enregistrements originaux. Bouvier et Vincendet se sont aussi fiés aux recueils publiés du vivant de l’auteur (*Mon propre rôle* et *Au pays des malices*) et à ses manuscrits — les différences de découpe sont mentionnées. Je ne citerai pas la graphie exacte de l’ouvrage, qui différencie par un code les parties chantées de celles qui sont parlées et les couplets des refrains; j’aurai recours à des caractères romains pour ne pas alourdir le texte.

CHAPITRE I

DE L'HYBRIDITÉ ESTHÉTICOCULTURELLE

1.1 Les coulisses de la canonisation

Cela fait plusieurs siècles que la culture occidentale est classée par ses théoriciens et ses publics en fonction de critères plus ou moins arbitraires qui ont donné forme à une hiérarchie esthéticoculturelle « dont les frontières ont varié en permanence » (Levine, p. 242)¹. Apparus à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, les termes « *highbrow* » et « *lowbrow* » servent respectivement, selon Lawrence H. Levine, à désigner « la supériorité intellectuelle ou esthétique » et ce qui n'est « “ni hautement intellectuel” ni “esthétiquement raffiné” » ([1988] 2010, p. 231). Si une telle vision suppose un jugement négatif à l'endroit de la basse culture, souvent amalgamée aux notions de « culture de masse » et de « culture populaire » (Angenot, 2013, p. 12), je crois plutôt, à l'instar d'Herbert J. Gans qui voit dans ces catégories fluides et interreliées le reflet des préférences culturelles similaires de publics typés (1974, p. 11), que si les choix des individus « expriment leurs propres valeurs et critères de goût, ils sont tout aussi valables et souhaitables » (1974, p. 127, je traduis). J'emploierai dans cette étude les termes « haute culture » et « basse culture », utilisés par Gans dans *Popular Culture and High Culture*, parce qu'ils signifient clairement l'arbitraire des rapports de force qui façonnent le paradigme de la hiérarchie culturelle. Cependant, je ne cherche pas à évaluer l'un et l'autre de ces pôles, mais à cerner les principes qui les distinguent².

¹ « Culture » est à comprendre ici, pour reprendre une définition d'Olivier Quintyn, « dans son extension la plus large, qui réunit d'un seul tenant des langages divers, des objets et des pratiques » (2007, p. 115).

² Pour ma part, je ne crois pas que la popularité est un critère efficace de distinction entre la haute et la basse culture. Même si son influence dans l'évaluation des objets culturels est indéniable, j'y vois une retombée pouvant toucher tant un objet conforme aux conventions de la basse culture qu'un objet conforme à celles de la haute culture. C'est seulement lorsqu'un objet culturel reflète une logique

Au cours de sa carrière, Gainsbourg se montre continuellement tiraillé entre les imaginaires de la haute et de la basse culture, dont il tend à reconduire la hiérarchie. Cette dualité posturale s’esquisse déjà en 1958 dans « Le poinçonneur des Lilas », où une langue soutenue (« ciel de faïence », « cloaque », « carnaval de confettis »), des figures de style (l’antanaclase, l’expolition, la syllepse, etc.), et un arrangement musical raffiné d’Alain Goraguer servent à mettre en scène le désespoir d’un préposé du métro parisien lisant le *Reader’s Digest* pour se soulager du poids de la lutte des classes³.

Quelques années plus tard, au début des années 1960, la même tension s’exerce sur le rôle d’auteur pour interprètes yé-yé qu’adopte Gainsbourg. « Poupée de cire, poupée de son » (1965) de France Gall en est un exemple probant : la jeune célébrité y met en doute sa légitimité à chanter des histoires amoureuses vu son peu d’expérience en la matière. Derrière la lucidité du questionnement se profile l’auteur du texte, Gainsbourg, qui laisse l’impression de s’être servi de Gall pour « faire la critique de la musique populaire », voire pour dénoncer « l’inauthenticité de cet art, et de ceux et de celles qui le fabriquent » (Caldwell, 2020, p. 5). Si, avec cette chanson, Gainsbourg se fait producteur d’un art qu’il critique, il s’assure néanmoins — surtout par l’ironie du texte, mais aussi par l’emprunt de la mélodie à la *Sonate pour piano n° 1 en fa mineur* (1796) de Beethoven — que son image est celle d’un artiste supérieur, d’un pygmalion s’abaissant à une pratique insignifiante pour des raisons purement pécuniaires.

La question du rapport de Gainsbourg avec le succès public est fréquemment soulevée lors de ses apparitions médiatiques, autant par les autres — pour l’émission *Discorama*, par exemple, Denise Glaser l’interroge sur le paradoxe d’être considéré comme un créateur avant-gardiste tout en étant l’« auteur-compositeur-interprète qui

« démocratique », lucrative ou non, qu’elle me parait s’aligner avec l’imaginaire de la basse culture. J’utiliserai donc le terme « culture populaire » dans cet esprit.

³ Franck Maubert décrit « Le poinçonneur des Lilas » comme cet « hymne [...] à la lutte des classes » (Maubert et Garrigou-Lagrange, 24 mai 2021) qui, en quelques vers, condenserait tout Karl Marx.

[distribuée] le plus de chansons aux jeunes chanteurs actuels » (Laik, 1967) — que par lui-même. Dans le magazine *Téléoustique*, en 1965, l'artiste ne se fait pas prier pour exposer sa vision désenchantée de l'industrie culturelle et de la position qu'il y tient :

j'ai eu pas mal de succès sur la rive gauche. Mais la rive gauche, ce n'est pas le public. Le public, c'est la masse qui achète les disques, qui démolit l'Olympia pour les Animals [...]. Ce public-là, je n'ai pas encore réussi à l'empoigner. (Gainsbourg, [1965] 2000, p. 278)

Une prise de position marquante de Gainsbourg au sujet de la création de chansons, qu'il qualifie d'« art mineur destiné aux mineures » (2007, p. 65), reste son débat avec Guy Béart sur le plateau de l'émission littéraire *Apostrophes*, le 26 décembre 1986. Interrogé par Bernard Pivot sur les toiles qu'il produisait avant de se lancer en musique, Gainsbourg affirme que la peinture, au contraire de la chanson, requiert une formation : *puisque ceux qui la produisent n'ont « pas besoin d'initiation »* (dans Leridon, 1986), *la chanson n'est bonne qu'à se remplir les poches*. À partir de cette thèse, je souhaite déterminer les principaux critères de distinction entre les imaginaires de la haute et de la basse culture — envisagés comme les pôles d'un spectre — qui se retrouvent dans l'esthétique de *L'Homme à tête de chou* : dans sa dimension *narrative*, où l'on retrouve, d'une part, des personnages conventionnels et, de l'autre, une figure plus originale ; dans son *dialogue* avec des œuvres antérieures ; et, enfin, dans sa filiation *génétique* avec la « chanson » et le « récit ».

1.2 L'exigence savante, principe distinctif de la dualité esthéticoculturelle

De nos jours, à une époque qui, à la remorque de la pensée postmoderne, tend à considérer la distinction culturelle comme « the “unhip” assumption of an older generation » (Storey, 2019, p. 496), évaluer les disciplines artistiques en fonction du bagage intellectuel que requiert leur appréciation (au sens large) peut paraître dépassé. Or, cette exigence n'en reste pas moins un (voire *le*) facteur déterminant de la hiérarchi-

sation culturelle — même dans les dernières décennies, marquées par une porosité des catégories souvent trompeuse. D’après Gans, tout partirait de la condition socioéconomique des publics. Parmi les variables qui définissent cette condition, le niveau d’éducation aurait la plus forte influence sur les choix culturels :

First, every item of cultural content carries with it a built-in educational requirement [...]. Second, aesthetic standards and taste are taught in our society both by the home and the school. Thus a person’s educational achievement [...] probably predict better than any other single index that person’s cultural choices. (Gans, 1974, p. 70-71)

L’argument de Gainsbourg trouverait ainsi une part de légitimité dans le fait que certaines disciplines engendrent *principalement* des œuvres hermétiques pour le commun des mortels (la poésie, par exemple), et qu’elles sont dès lors prisées surtout par des artistes/connaisseurs. Est-ce à dire que, parce qu’elles relèvent d’une sphère artistique dont une grande part peut être adoptée par des publics peu éduqués, toutes les chansons sont *ipso facto* des « conneries » (Gainsbourg, dans Leridon, 1986) ? Gainsbourg lui-même reconnaît que certaines de ses pièces sont parvenues à « frôler le beau » (dans Leridon, 1986), suggérant que la légitimité d’un objet culturel se détermine *avant* sa catégorisation : tout poème ne participerait pas systématiquement de la haute culture et toute bande dessinée ne serait pas vouée à l’insignifiance.

Pour le sociologue Pierre Bourdieu, la distinction des « biens symboliques » ([1971] 1971, p. 54) — c’est-à-dire les objets culturels susceptibles d’influencer le prestige individuel — s’arrime plus spécifiquement à l’*ésotérisme* relatif des codes qui les composent. Le « marché des biens symboliques » ([1971] 1971, p. 54), explique Bourdieu, se diviserait en deux grands champs de *production* : le « champ de production restreinte », qui génère des objets « objectivement destinés [...] à un public de producteurs de biens symboliques » (1971, p. 55), et le « champ de grande production », attaché à la production de biens « destinés à des non-producteurs (« le grand

public”) » (1971, p. 55). Il inclurait de plus un tiers champ d’activité, celui des « instances de reproduction et de conservation » (1971, p. 67), dont la principale raison d’être, celle de « défendre la sphère de la culture légitime » (1971, p. 71), relèverait en grande partie du système d’enseignement :

le système d’enseignement remplit [...] une fonction de légitimation culturelle [...] en reproduisant, à travers la délimitation de ce qui mérite d’être transmis et acquis et de ce qui ne le mérite pas, la distinction entre les œuvres légitimes et les œuvres illégitimes et du même coup entre la manière légitime et la manière illégitime d’aborder les œuvres légitimes. (1971, p. 70-71)

Le système d’enseignement opérerait donc une double légitimation, d’une part dans sa sélection du corpus enseigné, fixant avec le temps un *canon* artistique, d’autre part dans la prescription d’une *bonne* manière de déchiffrer ce corpus. La bonne manière en question reposerait, toujours selon Bourdieu, sur le principe que la « structure complexe » d’un objet culturel légitime implique toujours « la référence tacite à toute l’histoire des structures antérieures » (1971, p. 68) — ce qui écarte, au fond, tout objet appréciable par un public non initié. Il y aurait donc un lien direct entre l’ésotérisme des codes qui traversent une œuvre, permettant au système d’enseignement de perpétuer son monopole herméneutique, et son assignation à la haute culture :

les œuvres d’art savant doivent leur rareté [...] et, par là, leur fonction de distinction sociale [...] à l’inégale distribution des conditions de l’acquisition de la disposition proprement esthétique qu’elles exigent et du code nécessaire à leur déchiffrement (1971, p. 68)

Un tel mode de légitimation constitue le meilleur moyen pour les publics du champ de production restreinte de préserver la « valeur distinctive » (Bourdieu, 1979, p. 59) de la haute culture. La lente évolution du champ de production restreinte serait due à ce processus d’exclusion où les œuvres prétendant à la légitimité artistique sont d’abord *rejetées*, puis intégrées petit à petit dans le champ parce que reconnues, ultimement,

comme « produites par référence aux normes internes du champ » (Bourdieu, 1971, p. 85). Par conséquent, comme le souligne Levine, la haute culture peut absorber tout objet non légitime devenu « inaccessible aux types de personnes qui l’appréciaient auparavant » ([1988] 2010, p. 244) : cet objet « sans prétentions intellectuelles » aurait gagné en valeur symbolique du seul fait que son « “langage” [...] a été rendu archaïque par le temps, et donc moins familier et moins accessible aux masses » ([1988] 2010, p. 244). Le système d’enseignement, que sa fonction de légitimation pose en conservateur de l’histoire culturelle, est devenu le pourvoyeur des connaissances nécessaires pour l’apprécier (au sens large) à sa pleine mesure.

Premier facteur de distinction entre les objets culturels et, corollairement, entre les imaginaires procédant de ces pôles, l’*exigence savante* ramène au fond à la classe sociale des publics concernés, déterminante quant à l’accès à l’éducation. *Grosso modo*, plus l’appréciation d’un contenu culturel dépend de connaissances spécialisées (et s’adresse à un public doté des moyens d’acquérir ces connaissances), plus il se rapproche de l’imaginaire de la haute culture. À l’opposé, moins l’appréciation d’un contenu culturel dépend de connaissances spécialisées, plus il se rapproche de l’imaginaire de la basse culture, si l’on tient pour acquis que cette catégorie désigne des contenus accessibles au plus grand nombre, incluant les publics de la haute culture.

Chez Gainsbourg, l’exigence savante se reflète par exemple dans *Vu de l’extérieur* (1973), où sont évoqués le peintre baroque Pierre-Paul Rubens (« L’hippopodame »), le poète Paul Verlaine (« Je suis venu te dire que je m’en vais »), l’écrivain Edgar Allan Poe (« Pamela popo ») et le conte *Les fées* de Charles Perrault (« Titicaca »), des allusions que seul un public familier avec le canon artistique occidental saura pleinement apprécier. À l’inverse, aucun savoir particulier n’est requis pour jouir d’un « petit tube » (Merlet *et al.*, 2019, p. 341) comme *Sea Sex and Sun* (1978), qui embrasse la vague Eurodisco de la fin des années 1970 (Donna Summer, Boney M, etc.) et clame

sans vergogne ses visées grand public : « Toi petite / C'est sûr tu es un hit » (Gainsbourg, [1978] 2020, p. 600-601).

1.3 L'orientation esthétique, principe distinctif de la dualité esthéticoculturelle

Si, donc, l'ésotérisme d'un objet s'impose comme un premier facteur de sa position dans la hiérarchie culturelle, cette exigence s'arrime presque nécessairement à un second critère : l'orientation esthétique sur laquelle repose son évaluation. La haute culture prioriserait en effet, d'après Bourdieu, une « valorisation de la technique » (1971, p. 86) — autrement dit de la démarche esthétique — qui a pour effet d'affirmer « l'insubstituabilité du produit et du producteur en mettant l'accent sur l'aspect le plus spécifique et le plus irremplaçable de l'acte de production » (1971, p. 61). Comme elle expose la singularité de la vision (artistique) du monde du créateur (Bourdieu, 1971, p. 61), cette orientation concorde avec la « rareté et la valeur [...] culturelle » (1971, p. 59) recherchées par le public du champ de production restreinte dans un but de distinction. La recherche stylistique/formelle aurait le potentiel d'entraîner, d'une part, le renouvellement des codes esthétiques légitimés au profit de l'hermétisme de la haute culture et, d'autre part, la canonisation d'objets « indépassables » dont les répercussions sur l'histoire culturelle fournit au champ de légitimation autant de clés nécessaires pour décrypter les produits de cette influence. Pour ces raisons, les œuvres assignées à la haute culture, en adéquation avec le facteur de l'exigence savante, tendent à porter une grande attention à la *construction* des objets culturels — notamment aux relations entre la forme, la substance et la méthode, entre un contenu manifeste et un symbolisme latent (Gans, 1974, p. 76) —, ce qui constitue un moyen efficace d'établir l'exigence savante d'un objet culturel⁴.

Sous le rapport de l'orientation esthétique, les objets que regroupe la basse culture seraient davantage préoccupés par le message (le fond) que par la stylisation (la mise

⁴ Cette tendance opèrerait même dans la production « sociale » d'Émile Zola, où parait un souci (stylistique) de « cohérence et surtout d'originalité » (Grignon et Passeron, 1989, p. 218).

en forme) : des formes peu ou prou originales sont bel et bien créées, mais elles compromettent rarement le caractère intelligible ou gratifiant (Gans, 1974, p. 85) du propos. Au dire de Marc Angenot, prioriser la clarté du fond (les caractères, les intrigues, les thèmes, etc.) dispose les contenus assignés à la basse culture à enrichir « l’histoire des représentations du social » (2013, p. 19), soit en reconduisant « du doxique, [...] des préconstruits et du préjugé » (2013, p. 17), soit en se tournant vers « [les] glissements subreptices, [l’]ironisation, [et l’]émergence de logiques autres » (2013, p. 19). Si les théoriciens ont souvent vu dans la première tendance une standardisation engendrée par l’émergence des médias de masse à la fin du XIX^e siècle, la seconde tendance amènerait une certaine diversification — qu’elle procède, suivant Jacques Migozzi, des « pratiques mutantes et variées de consommateurs mus prioritairement par la recherche du plaisir » (2005, p. 94), ou, suivant Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, du « refus idéologique de la domination symbolique » (1989, p. 90). Intimement liée au facteur de l’exigence savante, l’*orientation esthétique* serait donc un deuxième critère distinctif entre les sphères de la haute et de la basse culture. Selon ce critère, plus un discours (au sens large) accorde d’importance au style (en favorisant l’originalité ou la subtilité de la *manière* de créer), plus il se rapproche de l’imaginaire de la haute culture. Inversement, plus un discours accorde d’importance à la substance (optant par exemple pour des « recettes gagnantes » ou pour un univers familier du grand public), plus il se rapproche de l’imaginaire de la basse culture.

D’un côté, l’excellence technique, l’originalité stylistique et les problèmes soulevés par ces enjeux de la création sont indissociables de la pratique artistique de Gainsbourg — de la « retranscription phonétique de l’épellation du prénom Lætitia » (Verlant et Picaud, 2011, p. 143), qui procure son titre à « Elaëudanla têtéïa » (1963), aux « trois sonnets » (Merlet *et al.*, 2019, p. 268) d’*Histoire de Melody Nelson* (1971)⁵.

⁵ « Melody », la première pièce de l’album, s’amorce par un quatrain introductif auquel fait suite un sonnet français, c’est-à-dire deux quatrains et trois tercets dont la disposition des rimes est : « ABBA, ABBA, CCD, EDE ». La pièce finale, « Cargo culte », consiste quant à elle en deux sonnets français.

Sa réputation de « rénovateur de la chanson poétique » (Le Vraux, 1969, p. 4) découle largement de cette orientation esthétique, qui nimbe ses œuvres les plus stylisées du « mérite » de l'art savant. D'un autre côté, plusieurs textes qu'il destine à des chanteuses et à des chanteurs à succès privilégient la limpidité à l'inventivité : « L'amour en privé » (1973) de Françoise Hardy, par exemple, s'éloigne de l'originalité du succès « Comment te dire adieu » (1968)⁶ pour se frotter au poncif des libertés sexuelles pratiquées derrière les portes closes. À mi-chemin, « N'écoute pas les idoles » de France Gall glisse au sein d'un récit classique de déception amoureuse un constat ironique de l'homogénéité des chansons à la mode, qui d'après la narratrice « [n]e sont rien qu'amours cruelles / [s]ans lendemain » (Gainsbourg, 1964).

Le phénomène de la hiérarchie culturelle, par ses constantes mutations et par les théorisations diverses qu'il a connues au fil des décennies, est voué à une instabilité que mon étude prendra en considération. Par suite, les critères qui délimitent les imaginaires de la haute et de la basse culture — l'*exigence savante* et l'*orientation esthétique* — doivent être vus comme des repères invitant à la nuance. J'y recourrai, de même qu'à l'histoire des pratiques culturelles, pour mettre au jour la relation de *L'Homme à tête de chou* avec les principes qui sous-tendent ces imaginaires.

1.4. De l'hybridité esthéticoculturelle dans le récit

Mon analyse de la dualité haute/basse culture s'amorcera par la dimension narrative de l'album et se déroulera en trois temps : je me pencherai d'abord sur son système de personnages (section 1.4.1), qui met en scène des figures typées et une figure plus insolite. J'examinerai ensuite l'hybridité du langage (section 1.4.2) et du répertoire esthéticoculturel (section 1.4.3) dans le discours narratif, après quoi je serai

⁶ La pièce contient des rimes en « ex », des enjambements et des termes surprenants (« silex », « pyrex »).

pleinement en mesure d'aborder la mise en scène des imaginaires de la haute et de la basse culture (section 1.4.4).

1.4.1 La femme fatale, les rockers, le fou et l'hybride : silhouettes typées et atypiques

Après *Histoire de Melody Nelson*, *L'Homme à tête de chou* est le deuxième album de Gainsbourg à aménager, dans la collection de chansons qui le compose, un *récit* au sens genettien du terme, c'est-à-dire un discours (narratif) représentant « une succession d'événements, réels ou fictifs [...], et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. » (Genette, [1972] 2007, p. 13). L'auteur, pour faire la promotion du disque, destine d'ailleurs aux journalistes un argumentaire publicitaire rédigé à la main dans lequel il synthétise l'intrigue (la trame narrative) de *L'Homme à tête de chou* : « Journaliste à scandales tombé amoureux d'une petite shampouineuse assez chou pour le tromper avec des rockers, il la tue à coups d'extincteur, sombre peu à peu dans la folie et perd la tête qui devient chou » (Gainsbourg, [1976] 2011, p. 256). En limitant la description de sa nouvelle création à ce bref résumé, Gainsbourg laisse croire qu'elle raconte une histoire claire, simple, en phase avec l'imaginaire de la basse culture. Or, son jeu tropique avec le terme « chou », signalé par une typographie de machine à écrire, annonce les obstacles interprétatifs que rencontrera l'auditeur⁷.

Aussi superficiel qu'il paraisse, le résumé rédigé par Gainsbourg décrit les personnages, un « journaliste à scandales », une « petite shampouineuse » et des « rockers » ([1976] 2011, p. 256), avec une simplicité somme tout assez fidèle à leur représentation dans l'œuvre. Cette possibilité de qualifier en quelques mots les actants du récit découle de leur caractère *typé*, au fait que leur « rôle thématique » (Jouve, 2020, p. 103) — soit l'ensemble des traits permettant de les « identifier [...] sur le plan du contenu » (Jouve, 2020, p. 103) — reproduit un modèle de personnage qui, règle générale, repose sur des « lieux communs dans lesquels [le lecteur] se retrouve en terrain familier » (Amossy et

⁷ Voir l'Annexe B

Herschberg Pierrot, 1997, p. 78). Ces figures, vu leur « conformité à la *doxa* et la lisibilité de cette adéquation » (Glaudes et Reuter, 1998, p. 114), peuvent être compris intuitivement par le commun des mortels (basse culture).

Le personnage le plus conventionnel de *L'Homme à tête de chou* est sans doute celui de Marilou, coiffeuse et source de l'obsession du narrateur, dont les caractéristiques correspondent à celles de la « femme fatale » (ou *vamp*), une figure prisée des films noirs des années 1940-1950, mais qui remonte aussi loin qu'à la sorcière Circé de la mythologie grecque (Maingueneau, 2002, p. 43)⁸. Avec ses « beaux yeux » (« L'homme à tête de chou »⁹) et sa « beauté païenne » funestes comme la « pointe d'un canif » (« Chez Max, coiffeur pour hommes »¹⁰), le personnage, en accord avec la définition de la figure type donnée par Stéphanie Delestré et Hagar Desanti, se « distingue des autres femmes par sa beauté » (2010, p. 274) et exerce sur les hommes une « fascination érotique [...] dont ils ne peuvent et ne veulent se défaire » (2010, p. 277). Son magnétisme est, de fait, un trait de Marilou sur lequel insiste le narrateur, qui lui voue, obnubilé, son « âme » (« Ma Lou Marilou »¹¹) et tous ses « kopeck[s] » (HTC). La pièce « Variations sur Marilou »¹² est ainsi dédiée à la dépeindre en train de « self-contrôle[r] / [s]on petit orifice ». On reconnaît là un motif narratif fréquemment lié, d'après Mireille Dottin-Orsini, à la femme fatale, consistant à

développer [...] les caresses auxquelles la belle se livre devant sa psyché — en fait, devant le regard masculin [...], souvent incarné par un amant de passage que ces pratiques féminines charment et frustrant (1993, p. 178)

⁸ Pierre-Julien Brunet note qu'au « XX^e siècle, le prénom Lou est [...] associé de manière archétypale à la figure de la femme fatale grâce aux célèbres Lou-Andreas Salomé (l'inaccessible “compagne” de Nietzsche puis Rilke) et Louise Brooks (*star* du cinéma muet des années vingt) », mais aussi à Louise de Châtillon-Coligny, qu'« Apollinaire appelait aussi bien “Mon Lou” que “Ma Lou” » (2023, p. 37).

⁹ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle HTC. Afin de distinguer l'intitulé de l'*album* et celui de la *pièce*, j'utiliserai une capitale pour le premier (*Homme*).

¹⁰ *Idem*, par le sigle CMCH.

¹¹ *Idem*, par le sigle MLM.

¹² *Idem*, par le sigle VM.

Un dernier attribut rapprochant l'héroïne de la figure de la *vamp*, qui, suivant David Crewe, personnifierait à travers ses incarnations et selon des visées politiques variables une menace pour l'hégémonie masculine moderne (2016, p. 27), est le destin *tragique* dont elle est à la fois la source et la victime. La femme fatale, après avoir mené le protagoniste à la ruine, se condamne elle-même à sa perte — « death or imprisonment, generally » (Crewe, 2016, p. 18). Marilou, dont l'emprise sexuelle sur le narrateur conduit celui-ci, « à fond de cale, à bout / [d]e nerfs » (HTC), à la tuer avant d'achever sa ruine financière et psychique à l'hôpital, incarne pleinement cette union d'une promesse macabre et d'une féminité érotisée¹³.

L'érotisme de Marilou entraîne d'ailleurs l'entrée en scène de personnages d'arrière-plan qui, eux-aussi, actualisent un archétype, soit ses deux amants. C'est dans « Flash Forward »¹⁴ que le narrateur, un soir, trouve la jeune femme au lit « entre deux macaques / Du genre festival à Woodstock ». En plus de mentionner un événement mythique des cultures rock et hippie, il compare Marilou à « une guitare rock / [à] deux jacks » (FF) — c'est-à-dire à deux « prises » —, suggérant que les acteurs masculins de ce ménage à trois sont, comme Gainsbourg les désigne dans son texte publicitaire, des rockers : on les devine conformes à l'image du « délinquant, du marginal » (Seca, 1988, p. 25). Qualifiés de « macaques », ils évoquent des individus libidineux, instinctifs, qu'on peut rapprocher du topos du « play-boy sauvage » (Delestré et Desanti [dirs.], 2010, p. 597) si bien représenté par le Tarzan d'Edgar Rice Burroughs¹⁵. Le narrateur confirme cette filiation lorsqu'il songe, dans « Aéroplanes »¹⁶, au fait que Marilou détient un *press-book* « sur Tarzan, dont elle est folle »¹⁷.

¹³ Picaud et Verlant parlent précisément des « aventures érotiques et fatales de Marilou » (2011, p. 425).

¹⁴ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle FF.

¹⁵ Umberto Eco note que Tarzan, dans les films où il apparaît, s'en donne à cœur joie « dès qu'il peut étreindre dans l'emphase de la lutte un autre corps nu viril » ([1978] 1993, p. 111) — ce qui ne va pas sans rappeler la promiscuité des rockers de « Flash Forward ».

¹⁶ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle A.

¹⁷ Un *press-book* est un album « des articles de presse consacrés [...] à un artiste » (Imbs, 1988, p. 1138).

Reste enfin le narrateur, dernier personnage de l'œuvre, dont le rôle thématique est celui d'un ancien journaliste ayant perdu son « job à la feuille de chou / [à] scandales » (HTC). L'argumentaire publicitaire de l'album accorde la priorité à l'étiquette de journaliste : or, dès la première pièce, le narrateur s'exprime à partir de la « blanche clinique / [n]europsychiatrique » (« Lunatic Asylum »¹⁸) où l'a mené le meurtre de Marilou. Il déclare que, poussé à bout par son amante, il lui « fi[t] l'caillou / [c]omme un melon, une pastèque » (HTC), une image renvoyant à la tête de la victime (le caillou) et à son éclatement après le coup funeste (la pastèque) qu'il lui assène dans « Meurtre à l'extincteur »¹⁹. Je reviendrai sur la construction analeptique du récit, mais dans l'immédiat, il convient de privilégier, pour le narrateur, l'étiquette de « fou », d'interné, puisque sa psychologie instable imprègne l'entièreté du récit.

D'un point de vue « figuratif » (Jouve, 2020, p. 103), le narrateur présente ainsi les traits d'un individu déséquilibré, qui raconte son « expérience tragique de la déraison conduite jusqu'à la folie » (Aziza et Olivieri, 1978, p. 77) et dont rien, malgré les rares traces de discussion ponctuant son discours — « Quoi, moi, l'aimer encore ? » (HTC) —, ne laisse croire qu'il est véritablement *écouté*²⁰. Le côté typé du personnage apparaît particulièrement dans le portrait romancé de « criminel passionnel » qu'il brosse de lui-même, ce mythe que Benoît Garnot décrit comme celui « d'un honnête homme [...] amené par l'amour et par des circonstances pénibles à commettre un crime » (2014, p. 176). En dénonçant les « injures » de Marilou (A) et son impérieux désir de « s'envoyer en l'air » (VM) avec d'autres que lui, le narrateur rejette sur elle la responsabilité de son meurtre ; elle est à ses yeux une « petite garce » (CMCH) qui, comme diraient Delestré et Desanti, « appelle et refuse le sexe » (2010, p. 277). Le narrateur combine en somme une jalousie misogyne (arrimée à sa masculinité et à son *désir* hétérosexuel) et un délire meurtrier, deux traits attachés au criminel passionnel

¹⁸ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle LA.

¹⁹ *Idem*, par le sigle ME.

²⁰ Neil O'Connor parle d'un dialogue intérieur (2018, p. 2).

depuis au moins l'*Othello* (1603) de Shakespeare. Si ce rôle thématique rappelle celui de plusieurs autres personnages fictionnels — dont le Pozdnychev de *La sonate à Kreutzer* (Tolstoï, 1889), le Miltos de *Stella* (Kakogiannis, 1955), le Don José de *Carmen* (Bizet, 1875) et le Wozzeck de l'opéra inspiré du *Woyzeck* de Büchner (Berg, 1925) — et s'aligne à cet égard sur la *doxa* artistique, il faut cependant tenir compte qu'il se retrouve dans plusieurs productions culturelles *légitimées*, dont celles que je viens précisément de nommer. Puisque la mise en scène de cette figure typée est aussi celle « [d]es tourments et [d]es conflits de l'âme qui précèdent, accompagnent et suivent le passage à l'acte » (Desletré et Desanti [dirs.], 2010, p. 180), elle ouvre la porte à des schémas actanciels et à des formes discursives inhabituelles, déconcertantes et constitue dès lors un préconstruit idéal pour déstabiliser les attentes par d'autres moyens. Cela s'applique à *L'Homme à tête de chou*, où l'un de ces moyens consiste dans l'anatomie monstrueuse conférée au narrateur.

Je l'ai mis en évidence, ce dernier tient le rôle thématique « vraisemblable » d'un assassin que l'« amour » a mené à la folie et qui, à la manière des patients d'asile étudiés par Irving Goffman, relate sa *sad tale*, le récit de ses malheurs (1968, p. 206). Or, dès qu'il se présente, le narrateur décrit un être étranger au réel, un « homme à tête de chou » (HTC). L'image produite qui vient en tête est celle d'un corps chimérique, d'un hybride conçu par « combinaison féconde d'éléments différents » (Budor et Geerts, 2004, p. 12). Ces éléments sont, en l'occurrence, des traits relevant de deux règnes vivants distincts, soit l'animal et le végétal. En se présentant à l'auditeur comme un hybride biologique, transgression « [d]es murs qui cloisonnent les espèces » (Godin, 1996, p. 39), le narrateur laisse supposer qu'il appartient à un univers fantastique où sa génétique serait possible. Le contraste entre cette figure atypique et les figures typées du récit (dont les caractères, bien que caricaturaux, s'ancrent dans le réel) vient de ce que le caractère métaphorique de la première se *superpose* à l'histoire vraisemblable.

Deux facteurs motivent cette conclusion : d'abord, le narrateur utilise à plusieurs reprises le signifiant « chou » pour désigner autre chose qu'une « [p]lante de la famille des Crucifères » (Imbs, 1873-1874). Il l'emploie pour désigner son ancien emploi à la « feuille de chou » (HTC), ses oreilles « en « chou-fleur » (« Premiers symptômes »²¹), et Marilou elle-même, surnommée « petit chou » (LA). Déjà, la polysémie du terme invite à concevoir le chou qui sert de tête au narrateur comme un symbole plurivoque. Non pas qu'il faille écarter l'image d'un homme au « crâne végétal » (LA) de l'interprétation, mais cette image, étant donné que le signifiant « chou » dénote dans la plupart des cas *autre chose* qu'un légume, vaut forcément aussi pour autre chose. Un deuxième indice réside dans le rapport entre l'hybridité biologique du narrateur et l'histoire qu'il restitue. Il appert que son aspect végétal émerge en réaction aux insultes proférées à son endroit par Marilou : « Mes oreilles après des mots comme “vieux con, pédale” / Se changèrent en feuilles de chou » (PS). À la lumière de ces vers, la tête de chou apparaît comme le symptôme d'un « mal », d'une « haine » (PS) liée à l'évolution de sa relation amoureuse — le devenir végétal du narrateur vaudrait pour la *mutation* de son état psychique. Hélène Casanova-Robin déploie un dispositif similaire dans son étude sur l'hybridité chez Ovide, connu pour ses *Métamorphoses* :

L'écriture de l'hybridité montrant la contiguïté entre le comparant et le comparé, développe les variations sur l'échange des éléments constitutifs de chacun et [...] révèle la construction de la métaphore, le trope étant présenté *in progress* (2009, p. 118)²²

De même, dans « Premiers symptômes », la pousse du chou *par suite* des insultes de Marilou amène l'auditeur à relever une analogie entre la nouvelle physionomie du protagoniste et l'apparition de son mal-être. Le développement du récit incite à voir ce mal-être comme une sorte de *délire obsessionnel fondé sur la jalousie* : le narrateur est

²¹ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle PS.

²² Allen signale la parenté entre l'album et l'œuvre d'Ovide : « There's also something of the Ovidian myth about a man turning into a cabbage. » (2021, p. 204). J'y reviendrai au troisième chapitre.

choqué, blessé d'avoir surpris Marilou auprès des deux rockers, assez pour que la scène reste gravée « à jamais, sur le bloc- / [n]otes de [s]a mémoire » (FF)²³. Les invectives de la coiffeuse achèvent de le frustrer et suscitent les « premiers symptômes » de son hybridité biologique, ses oreilles se changeant « en feuilles de chou » (PS). Une fois perpétré le meurtre de son amante, il confirme que c'est bien la jalousie qui l'a mené à la violence physique et, plus largement, à la déraison : « Lorsque je me vis exclu de ses jeux / Érotiques j'en fis une maladie » (« Marilou sous la neige »²⁴).

Le narrateur, en résumé, diffère des autres personnages du fait que sa construction au fil de l'œuvre s'effectue par le biais de deux régimes de représentation parallèles qui ramènent l'un à l'autre : par le biais du régime vraisemblable, il se dépeint comme un ex-journaliste qui « perdi[t] à peu près tout » par amour (HTC), même la raison, tandis que sous le régime métaphorique il se dépeint comme l'hybride fantasmé donnant son titre à l'album (j'y reviendrai). Ce personnage métaphorique participe de l'imaginaire de la haute culture pour deux raisons. D'abord, Casanova-Robin le souligne, « [d]onner à voir l'hybridité présente bien des affinités avec le spectacle du travail de l'artiste » (2009, p. 118), dans l'optique où la double isotopie qui constitue l'hybride dévoile « l'emprunt à la nature [de] deux matériaux » (2009, p. 118), en l'occurrence le *légume* et le *délire*, et leur jonction « par la recherche d'une adéquation la plus minutieuse possible » (2009, p. 118). Laissant poindre le processus créatif qui la sous-tend, l'hybridité du personnage exemplifie, en quelque sorte, l'ambition de la haute culture à « [f]aire triompher la manière de dire sur la chose dite » (Bourdieu, 1971, p. 76). Le régime métaphorique, en outre, repose sur un mode de dénotation « indirecte », c'est-à-dire « par détour de sens ou de forme » (Genette, [1991] 2004, p. 200), qui fait obstacle à la compréhension du régime vraisemblable. Pour harmoniser les deux régimes expressifs en une interprétation cohérente et exhaustive, le système

²³ Merlet *et al.* soutiennent que la jalousie est le « [t]hème central du disque » (2019, p. 322).

²⁴ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle MSN.

métaphorique doit être déchiffré. Ainsi, le personnage surréel de « l'homme à tête de chou » s'inscrit dans l'imaginaire de la haute culture parce qu'il présuppose une certaine aisance avec le langage « poétique » (exigence savante) et parce qu'il expose, en explorant les rapports entre « [an] overt content and [a] covert symbolism » (Gans, 1974, p. 76), un enjeu majeur de la création.

Cette dernière remarque m'incite à souligner que les régimes allégorique et vraisemblable (régimes respectifs du personnage surréel et des personnages typés) se construisent à partir du même et unique foyer énonciatif qu'est le narrateur, dont on ne quitte jamais ni la parole ni le point de vue. Il est, pour le dire dans les mots de Genette, *autodiégétique*, c'est-à-dire « héros de son récit » ([1972] 2007, p. 256). Ce paramètre n'est pas sans importance : si les deux régimes de fiction peuvent se déployer conjointement, c'est pour une bonne part grâce à la voix omniprésente du narrateur, qui entremêle, à travers son discours, des systèmes symboliques contrastés dont les effets de lecture diffèrent — en résulte une *langue hybride* qu'il convient, dès à présent, d'examiner.

1.4.2 Bien mal parler : de la distinction dans l'idiolecte narratif

L'auditeur s'essayant à qualifier l'idiolecte du narrateur de *L'Homme à tête de chou* butera peut-être contre le registre linguistique déroutant du personnage, capable de passer en toute fluidité du vulgaire au littéraire : « Je tombe sur cette chienne, sham-pouineuse / Qui aussitôt m'aveugle par sa beauté païenne et ses mains savonneuses » (CMCH). Mikhaïl Bakhtine, à qui l'on doit les assises théoriques du concept de dialogisme, appelle « construction hybride » un pareil cas, soit un « énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent [...] deux “langues”, deux perspectives sémantiques et sociologiques. » ([1978] 2006, p. 125-126). Dans le cas étudié ici, l'énoncé fait s'imbriquer des variantes linguistiques qui, pour le dire dans les termes de Louis-Jean Calvet,

peuvent être classées « selon une échelle sociale » (2017, p. 71) : si parler revient, comme le soutient Bourdieu, à « s'approprier l'un ou l'autre des styles expressifs [...] marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime [...] la hiérarchie des groupes correspondants » (1982, p. 41), on a l'impression que le narrateur de *L'Homme à tête de chou* se situe en haut *et* en bas de l'échelle.

Son idiolecte peut, de fait, être classé en deux réseaux dont la distinction correspond à peu près à la double opposition qui, chez Bourdieu, distingue la langue légitime (celle des classes dominantes) des autres et exclut « les locuteurs dépourvus de la classe légitime [...] des univers sociaux où elle est exigée », c'est-à-dire « l'opposition entre “distingué” et “vulgaire” [...] et l'opposition entre “tendu” [...] et “relâché” (1982, p. 51). Le premier réseau, analogue à un style expressif *distingué-tendu* ayant pour principe « un *écart* par rapport aux usages les plus fréquents » (Bourdieu, 1982, p. 50), englobe des tournures et des termes sophistiqués dont l'usage est valorisé au sein de contextes d'énonciation particuliers, parmi lesquels les contextes scolaire et littéraire. Ce réseau inclut par exemple, dans « L'homme à tête de chou », le « passé simple de *perdis* » et la « tournure carrément poétique de *dans la blanche écume varech* », qui d'après Roy Chandler Caldwell, confèrent à l'énoncé un « style presque recherché » (2020, p. 6). Il peut être rapproché du « code élaboré » de Basil Bernstein, qui se caractérise par des « ressources syntaxiques plus grandes » (1975, p. 135) et par la sensibilité de ses utilisateurs « aux distinctions et aux différences subtiles » (1975, p. 133) de la langue, notamment en matière de vocabulaire. La phrase complète qui conclut la pièce « Chez Max, coiffeur pour hommes » témoigne de ces caractéristiques : « Puis sous le sirocco du séchoir / Dans mes cheveux / La petite garce laisse choir / “Je veux” » (CMCH)²⁵. D'une part, l'énoncé présente un large registre syntaxique, s'ouvrant sur deux compléments de phrase (l'adverbe « puis » et l'enchâssement de trois groupes prépositionnels « *sous le sirocco du séchoir dans mes cheveux* ») avant d'enchaîner

²⁵ *L'intégrale et caetera* cite cette découpe attribuée aux recueils *Mon propre rôle* et *Au pays des malices*.

avec un groupe nom, un groupe verbe et un discours direct introduit par un verbe de paroles et un deux-points ; d'autre part, le choix du terme « laisser choir » pour annoncer le discours direct, nettement plus abstrait que les variantes courantes (« dire », « lancer », « déclarer », etc.), révèle un souci de la nuance lexicale²⁶.

L'usage d'un style distingué-tendu (ou « code élaboré ») dans ces vers ne parvient cependant pas à dissimuler la vulgarité marquée du syntagme « la petite garce » : si l'on en croit Bourdieu, « à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie sociale, le degré de censure et, corrélativement, de mise en forme et d'euphémisation ne cesse de croître » (1982, p. 87). Cette insulte se rattache au second réseau, comparable au style vulgaire-relâché de Bourdieu et au « code restreint » de Bernstein, dont le principe d'universalité aurait tendance à « réduire le besoin d'explicitier les intentions sous forme verbale, si bien que la structure du discours est simplifiée et le vocabulaire tiré d'un fonds lexical pauvre » (Bernstein, 1975, p. 132). D'un point de vue syntaxique, ce réseau englobe des tournures condensées, voire fautives sur le plan grammatical, propices à la construction d'un discours « rapide et fluide » (Bernstein, 1975, p. 132) : chez le narrateur de *L'Homme à tête de chou*, cette tendance se traduit par des transformations typiques des échanges verbaux oraux tels que, dans la pièce introductive (HTC), la contraction « qui *m* donnait le bifteck » et l'omission du « ne » dans « *j*'avais plus un kopeck » (je souligne)²⁷. Quant au vocabulaire, il regroupe les choix lexicaux du personnage qui portent une connotation sinon grossière, du moins familière, et conviennent à des rapports sociaux relativement informels, ce qui est le cas de l'expression « [d]es clous » (HTC) pour « pas du tout » et du terme « bouffer » (HTC) pour « manger ». Ce sont toutefois les choix linguistiques du protagoniste où s'exprime, comme dirait Bourdieu, un « rejet des censures que la bienséance fait peser, en particulier sur le corps taboué » (1982, p. 93) — incluant des variantes comme

²⁶ Qui plus est, « laisser choir » forme une homophonie bien trouvée avec « du séchoir ».

²⁷ *L'intégrale et cætera* consigne plusieurs tournures (élisions) typiquement orales : « *t*'voilà au trou », « *j*'te rentre dans le chou » (MLM, je souligne); « Tout droits *d*'reproduction » (MSN, je souligne), etc.

« doudounes » (CMCH), « pisser » (« Marilou reggae »²⁸), « trou de balle » (FF) « suçotait » (LA) —, qui signalent de la manière la plus crue le relâchement (opposé au décorum de la langue légitime) propre au second réseau.

L'idiotelecte narratif s'avère donc le lieu d'un dialogue entre deux appareils linguistiques analogues aux pôles idiomatiques définis par Bourdieu et Bernstein. En tant qu'éléments esthétiques, ces idiomes connotent chacun l'un des imaginaires qui intéressent ce chapitre : l'usage du réseau « distingué-tendu » (ou élaboré), un code dont la maîtrise « requiert normalement une période beaucoup plus longue d'apprentissage, tant formel qu'informel » (Bernstein, 1975, p. 135), établit une exigence linguistique qui rapproche *L'Homme à tête de chou* de l'imaginaire de la haute culture ; l'usage du réseau « vulgaire-relâché », à l'inverse, cadre davantage avec la liberté de l'imaginaire de la basse culture. En outre, puisque le code élaboré est constitué d'usages linguistiques qui favorisent « l'échange de symboles individualisés ou personnels » (Bernstein, 1975, p. 133) et qui, à l'échelle sociale, sont orientés par la production de ce que Bourdieu nommerait une « langue originale » (Bourdieu, 1982, p. 50), il favorise forcément la singularité formelle du texte, un principe qui concorde avec le penchant pour la stylisation de la haute culture²⁹. Le réseau vulgaire-relâché, parce qu'il est constitué en majeure partie de variantes linguistiques « plus concrètes, descriptives ou narratives qu'analytiques ou abstraites » (Bernstein, 1975, p. 132), favorise la transparence du discours et la construction de l'histoire ; il rejoint sur ce point une orientation esthétique grand public.

²⁸ Les références à cette pièce seront désormais appelées par le sigle MR.

²⁹ On pourrait défendre que l'hybridité linguistique du texte, incitant Caldwell à qualifier la pièce titre de « typiquement gainsbourgien[ne] » (2020, p. 6), porte en soi un tel effet (ce qui n'est pas faux), mais le caractère distinctif du réseau vulgaire-relâché me semble n'opérer pleinement que dans son imbrication avec le réseau distingué-tendu.

1.4.3 De Gautier à Presley ou le répertoire esthéticoculturel d'un narrateur

En plus d'imbriquer deux sociolectes, le discours narratif de *L'Homme à tête de chou* contient nombre de matériaux verbaux qui semblent, pour emprunter les mots de Tiphaine Samoyault, « empruntés à la réalité » (2010, p. 79) : renvoyant à des objets culturels particuliers, ils constituent autant de « signes du monde » (2010, p. 86) repérables dans l'économie narrative de l'œuvre. Ces matériaux, intégrés par l'auteur selon des « modes [...] bien visibles » (Samoyault, 2010, p. 31), évoquent des phénomènes divers ; de l'icône culturelle, comme le musicien américain « Jimi Hendrix » (VM), à l'objet culturel, comme le conte fantastique « La mille et deuxième nuit » (1842) de Théophile Gautier, dans les vers « Je pense à la fille du Calife / De la mille et deuxième nuit » (CMCH). Ces deux passages ne sauraient résonner chez le public de Gainsbourg dans les mêmes proportions : l'un désigne une vedette rock dont les disques ont paru dans la dernière décennie, l'autre une courte fiction de Théophile Gautier publiée plus d'un siècle auparavant et écrite par une figure surtout connue des cercles littéraires³⁰. À l'instar de son idiolecte, le répertoire esthéticoculturel du narrateur peut être catégorisé en deux réseaux, l'un *savant* et l'autre *grand public*, chacun basé sur le degré de « consécration culturelle » des références (Bourdieu, 1971, p. 52) et, *ipso facto*, sur le public modèle dont elles seraient le répertoire.

Le répertoire esthéticoculturel *savant* regroupe les références à des éléments de culture rattachés à des domaines restreints, que seul comprendra un public initié à ces domaines ou disposé, par son éducation, à les décoder ; bref, des références qui se caractérisent par « la rareté des instruments de leur déchiffrement » (Bourdieu, 1971, p. 68). Dans *L'Homme à tête de chou*, ce répertoire comprend par exemple la mention, dans « Aéroplanes », du « volapük », cette langue artificielle de la fin du XIX^e siècle devenue obscure au profit de l'espéranto, et celle du film *Baby Doll* (1956)

³⁰ *Les fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, tant aimées de Gainsbourg, sont dédiées à Gautier. Rappelons que ce dernier est un défenseur notoire de l'idée (plutôt *highbrow*) d'« art pour l'art ».

d'Elia Kazan, paru vingt ans avant l'album — pendant que Marilou se masturbe au son de ses idoles, le narrateur voit en elle « le vice / [d]e Baby Doll » (VM)³¹. Le film de Kazan, dont le scénario est le seul de Tennessee Williams — monument de la littérature américaine —, raconte le désir d'Archie, homme mûr, à l'égard de sa femme Baby Doll, qui se refuse à lui sous prétexte de son trop jeune âge (dix-neuf ans) avant de finir dans les bras d'un autre. La relation de *L'Homme à tête de chou* au long-métrage, qui met en scène le désir frustré d'un homme possessif envers une « femme-enfant à l'émancipation guerrière » (Doré, 2006, p. 24), repose sur une forte connivence³². Or, elle échappera au pan du public non familier avec le film, qui n'a connu qu'une réception en demi-teinte et qui, en 1976, commence à dater³³.

Le répertoire *grand public* regroupe à l'inverse des références qui devraient rejoindre un public « socialement hétérogène » (Bourdieu, 1971, p. 82) : elles renvoient à des objets culturels ayant connu une diffusion considérable, en particulier grâce à des « modes de diffusion popularisants » (Migozzi, 2005, p. 47) tels que la publicité. Pour être repérées, ces références n'exigent du public qu'une consommation minimale des médias de masse (voire un entourage relayant une telle consommation), où se manifestent tôt ou tard les objets qu'elles évoquent. Ce second répertoire socioculturel, qui domine le discours du narrateur, se compose d'éléments divers. « Variations sur Marilou », notamment, contient des références à une pléiade de célébrités musicales, dont « Elvis / Presley, T-Rex, Alice / Cooper, Lou Reed » (VM), ainsi qu'à des marques commerciales telles Coca-Cola — par le néologisme « s'y *coca-colle* un doigt » (VM, je souligne) — et Levi Strauss & Co, entreprise réputée pour ses jeans

³¹ Patrice Doré qualifie le film de « petit miracle *injustement négligé* » (2006, p. 24, je souligne).

³² Merlet *et al.* comparent eux aussi Marilou à « l'allumeuse *Baby Doll* d'Elia Kazan » (2019, p. 323).

³³ Pour interpréter le terme (il peut aussi l'ignorer), l'auditeur pensera peut-être à ses acceptions moins spécifiques, dont « poupée » et « nuisette ». Notons que l'usage de « babydoll » pour « nuisette » viendrait du film de Kazan. Selon R. Barton Palmer, si l'aspect scandaleux du film lui a amené un certain succès, il a aussi rebuté les diffuseurs après les critiques du cardinal Francis Spellman (2001, *n. p.*).

bleus : « Un peu du bleu lavasse / de sa paire de Levi's » (VM)³⁴. Pensons aussi aux mentions, dans « Aéroplanes », du personnage de Tarzan, exploité par de nombreux films grand public parus entre les décennies 1930 et 1960 (*Tarzan trouve un fils*, *Tarzan et les sirènes*, etc.), et de son acolyte récurrent, « Chita le singe »³⁵.

Dans plusieurs cas, l'enchevêtrement de ces répertoires socioculturels passe par des signifiants pouvant « renvoyer à de multiples textes » (Samoyault, 2010, p. 44) — en l'occurrence des objets culturels —, et qui ont de fait le potentiel d'inscrire l'un et l'autre des répertoires dans le discours narratif. C'est le cas pour la mention de « la mille et deuxième nuit » (CMCH) : l'auditeur étranger à l'œuvre de Gautier pourrait très bien y voir une allusion au film homonyme d'Alexandre Volkoff (1933), au « Mille et deuxième conte de Scheherezade » (1845) de Poe, ou simplement au recueil de contes populaires orientaux *Les mille et une nuits*. Même chose pour la référence simple, dans « Variations sur Marilou », à l'« Alice de Lewis Carroll », qui renvoie spécifiquement à l'héroïne des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865), mais qui pourrait évoquer, en relation avec l'énoncé « Au pays des malices » (VM, v. 42), l'une des adaptations cinématographiques du roman, par exemple la version animée des Walt Disney Studios (1951), devenue populaire après sa deuxième sortie en salles en 1974. S'interrogeant sur la notion d'intertextualité « obligatoire » chez Michaël Riffaterre, Nathalie Piégay-Gros constate qu'envisager l'intertexte comme contrainte de lecture voue les textes « à devenir illisibles, ou du moins à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque » (1996, p. 17)³⁶.

³⁴ Sur Levi's et les entreprises ayant contribué à l'essor d'une mode commerciale, Gilles Lipovetsky a ce mot : « Puissance de la publicité, mais avant tout du stylisme industriel qui a réussi à faire désirer, connaître et reconnaître des vêtements produits en grande série à des prix accessibles. » (2008, p. 136)

³⁵ L'œuvre première de Burroughs, publiée en feuilleton, doit aussi être considérée comme grand public.

³⁶ Même si, avec le répertoire esthéticoculturel, nous ne sommes pas devant un cas strict d'intertextualité, nous sommes du moins devant une sorte d'interdiscursivité : l'interdiscours d'un texte désignerait, suivant Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, « l'ensemble des unités discursives avec lesquelles il entre en relation » (2002, p. 50-51).

Or, dans *L'Homme à tête de chou*, les matériaux textuels qu'on assignerait d'emblée au répertoire savant ne sont pas *ipso facto* vecteurs d'opacité : ils peuvent dans bien des cas, on l'a vu, renvoyer à plusieurs objets culturels, et sans générer des significations trop divergentes dans la mesure où ces objets sont étroitement liés — c'est le cas, par exemple, du roman de Lewis Carroll et de l'*adaptation* qu'en a fait Disney. Même une référence univoque comme celle au volapük, prise dans son contexte — « J'la vois assez l'enlacer, et lui [Tarzan] de liane en liane / Pousser son cri en volapük » (A) —, peut être comprise de manière assez juste comme la *langue incompréhensible* dans laquelle hurle Tarzan, qu'on soit familier avec ce trait du personnage ou qu'on procède par inférence³⁷. On suivra ainsi Piégay-Gros, qui considère l'intertextualité comme un vecteur de sens facultatif, s'opposant en cela à Riffaterre :

La perception de l'intertextualité semble donc nécessairement aléatoire. [...] Plutôt qu'une bonne ou une mauvaise lecture, ce sont des degrés dans la lecture [...] que distinguent le repérage et l'identification éventuels de l'intertexte (Piégay-Gros, 1996, p. 20)

Le répertoire esthéticoculturel savant serait moins le véhicule d'une exigence savante que d'une *complicité* savante, au sens où le décodage de ce répertoire, sans être « obligatoire », « exigé », apporte un supplément de sens exclusif à qui reconnaît l'ensemble des références³⁸. Par suite, le répertoire esthéticoculturel hybride du narrateur est pour l'essentiel accessible au plus grand nombre (basse culture), mais il recèle des références plus confidentielles que ne manquera pas d'apprécier un public initié (haute culture).

Il serait tentant, au reste, de se fier exclusivement aux connotations des références culturelles pour rapprocher *L'Homme à tête de chou* des imaginaires de la haute et de

³⁷ Le cri est présent dans la série de Burroughs et repris dans les films des années 1930-1940. Il tendra ensuite à être réutilisé comme effet comique dans les déclinaisons parodiques du personnage.

³⁸ La situation inverse, soit la non-reconnaissance des références grand public, m'apparaît moins probable (mais pas impossible) compte tenu de leur caractère populaire, accessible.

la basse culture, mais il ne faut pas négliger que les œuvres entremêlant des matériaux divers, comme le soulève Piégay-Gros, témoignent d'une « profonde rupture dans le rapport avec la tradition » (1996, p. 145) du fait qu'elles mettent à égalité « ce qui est réputé valoir par sa permanence [...] et ce qui [...] est voué à une rapide disparition » (1996, p. 145-146). En ce sens, le répertoire esthéticoculturel relativement démocratique de *L'Homme à tête de chou* m'apparaît tenir d'un *renouvellement des codes* — cette « manière nouvelle de faire du nouveau » (Dion, 1993, p. 93) à l'œuvre dans l'esthétique postmoderne — concordant avec l'orientation esthétique de la haute culture. D'un autre côté, les références culturelles « grand public » contribuent, sur le plan du récit, à ancrer les personnages dans une « réalité [...] familière au lecteur » (Jouve, 1998, p. 75) facilitant l'appréhension des caractères, de la situation, etc. : à cet égard, il sert la construction d'un récit concret (le régime vraisemblable dont je parlais plus haut) qu'une majorité d'auditeurs saura se représenter.

Non seulement l'idiolecte et le répertoire esthéticoculturel hybrides du narrateur, par leurs composants de nature contrastée, sont en eux-mêmes des éléments thématiques représentatifs des imaginaires de la haute et de la basse culture, mais ils incorporent également cette opposition aux thèmes de *L'Homme à tête de chou*. Je l'ai déjà signalé, le personnage principal du récit en est aussi le seul foyer énonciatif : son discours contient donc des informations sur son « rapport au monde et aux autres » (Jouve, 2020, p. 135) ainsi que, plus largement, sur tout le « jeu des valeurs qui structure le texte » (p. 135). Puisque ce discours est teinté par les imaginaires de la haute et de la basse culture, ceux-ci se retrouvent, jusqu'à un certain point, dans le *rôle thématique* du protagoniste et, vu sa fonction de narrateur, dans la trame qui constitue le récit — c'est là le prochain point que je vais aborder.

1.4.4 L'allégorie d'une déchéance esthéticoculturelle

Ni complètement chou, ni complètement homme, le narrateur établit son « ambiguïté ontologique » (Godin, 1996, p. 47) au moment même d'amorcer sa narration, révélant peu à peu les liens inextricables entre sa transformation biologique et l'échec de sa relation amoureuse. On peut avancer que le thème de l'*hybridité* biologique, de la transformation, fédère de manière allégorique les différents conflits identitaires — étroitement liés à sa liaison amoureuse — qui surviennent chez le protagoniste au cours du récit, dont un conflit entre les imaginaires de la haute et de la basse culture³⁹.

Le narrateur se montre doté de solides compétences culturelles : il maîtrise suffisamment le français pour s'exprimer dans un style « distingué-tendu » au lyrisme typiquement littéraire — par exemple, les vers « Dans son regard absent / Et son iris absinthe⁴⁰ » (VM) — et son répertoire esthéticoculturel inclut un éventail non négligeable d'objets relativement exigeants et diversifiés, dont *Baby Doll* de Kazan, « La mille et deuxième nuit » de Gautier, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* de Carroll et le volapük de Shleyer. À priori, tout rapproche le narrateur du public de la haute culture ; non seulement ses compétences linguistiques traduisent un bon niveau d'éducation *et* une sensibilité pour le langage littéraire, mais il semble aussi avoir absorbé une culture légitimée. L'idiome « vulgaire-relâché » et les références grand public composant son discours ne contredisent pas cette idée, puisque les usagers d'un style expressif soutenu sont généralement à l'aise avec un style plus relâché : la tendance voudrait, selon Bernstein, que « les enfants socialisés dans la classe supérieure [...] possèdent à la fois un code élaboré et un code restreint » (1975, p. 142).

³⁹ Darran Anderson propose une interprétation semblable du récit : « In the Shakespearean sense of turning a male buffoon into a representation of his psyche [...], the narrator of *L'Homme à tête de chou* [...] becomes a victim of his own fantasies » (2013, p. 96).

⁴⁰ Notons le double hexasyllabe (alexandrin), l'allitération et le nom « absinthe » utilisé comme adjectif.

Quant à la familiarité du narrateur avec un répertoire esthéticoculturel peu exigeant, elle ne serait pas étonnante si l'on se fie à Gans : « [b]ecause high culture is “serious”, people often obtain some of their entertainment from lower culture » (1974, p. 81). Du reste, ce pôle du discours narratif peut nous éclairer sur un point déterminant, à savoir le *rapport* du personnage à la basse culture et à son public, auquel Marilou semble correspondre. Le narrateur insiste en effet pour dépeindre la jeune femme en aficionado d'une culture de grande consommation. Il nous apprend par exemple qu'elle a un *press-book* sur le personnage de Tarzan (A) ; qu'elle aime suffisamment « ses idoles » (VM), des vedettes de la scène rock contemporaine, pour se masturber en les écoutant ; qu'elle porte des jeans Levi's, qu'elle lit des « bulles de comic strip » (VM), etc. De plus, en appelant Marilou sa « Lou en bandes dessinées » (MSN), il donne une tournure hyperbolique à l'intérêt de la jeune femme pour ce média artistique boudé par le public et la critique savantes jusqu'à la fin du XX^e siècle.

Réexaminons, en ayant à l'esprit que le narrateur et Marilou correspondent à des publics culturels opposés *et* hiérarchisés, la manière dont se joue la métamorphose biologique du premier. On a vu que la transformation végétale représentait l'apparition d'un état psychique néfaste, d'un sentiment obsessif de jalousie. Cette transformation psychique conduit le narrateur à être envahi, hanté par l'univers de Marilou, univers teinté par l'imaginaire de la basse culture : sa métamorphose en « chou » représenterait, entre autres, sa contagion par cet imaginaire. À l'instar de sa jalousie qu'il considère comme un « mal » (PS), le narrateur tend à traiter la basse culture en indésirable, par exemple lorsqu'il dépeint les rockers en « macaques du genre festival à Woodstock »⁴¹. Sa condescendance envers ce pôle culturel s'inscrit notamment dans son discours par le biais d'un motif, le chou, qui cristallise par accumulation d'indices, un peu comme

⁴¹ La phrase résonne de manière condescendante, comme si les participants du « festival à Woodstock » n'étaient *rien de plus que* des macaques.

le décrivait Casanova-Robin, l’analogie entre sa transformation biologique et la culture populaire.

Ce processus s’amorce dès la pièce introductive, lorsque le narrateur mobilise le signifiant « chou » dans les vers « Mon job à la feuille de chou / À scandales qui m’donnait l’bifteck » (HTC), pour dénigrer à la fois son emploi alimentaire au sein d’un journal de peu de valeur (une « feuille de chou ») et les principes commerciaux que représente une telle publication⁴². L’enchevêtrement de ces réseaux sémantiques ne s’impose clairement que dans « Lunatic Asylum », d’abord par l’image sur laquelle elle s’ouvre : « Le petit lapin de Playboy / Ronge mon crâne végétal / Shoe shine boy » (LA). Cette scène, comme je l’ai évoqué plus tôt, suggère le progrès du déclin psychique du protagoniste, mais elle évoque aussi, par une référence au logo zoomorphe de *Playboy* — un magazine américain, fameux pour ses images érotiques, qui constitue un bon exemple de produit culturel mû par une logique commerciale —, la part jouée par l’imaginaire de la basse culture dans sa déchéance⁴³.

On inclura également, dans la même pièce, la déclaration du narrateur selon laquelle Marilou « savait le dialecte chou / Poupouppidou » (LA). L’interjection du second vers consiste dans la francisation d’un slogan d’abord popularisé par le personnage fictionnel de Betty Boop, « boop-ooop-a-doop »⁴⁴. La formule est devenue peu ou prou synonyme de glamour après sa récupération dans la version d’« I Wanna Be Loved by You » (1928) enregistrée par Marilyn Monroe pour la comédie à succès *Some*

⁴² Notons le parallèle entre le propos du narrateur et celui de Gainsbourg sur ses activités mercantiles : « ces chansons pour les autres... C’était des chansons opportunistes, pour faire du blé... » (2007, p. 78).

⁴³ L’emploi de l’expression « Shoe shine boy », habituellement réservée aux cireurs de chaussures, se donne à lire comme une analogie péjorative entre ce métier regardé de haut et l’abaissement commercial qu’on tend à accoler à la basse culture. Justement, le narrateur ne s’est-il pas abaissé à travailler pour une « feuille de chou / [à] scandales » (HTC), rappelant peut-être le magazine *Playboy* ?

⁴⁴ Dans *Identity in Animation* (2017), Jane Batkin brosse le portrait du personnage : « *Betty is intended to represent the personification of sex. She is objectified, pursued and abducted on numerous occasions, during which she sings about her sex appeal/virginity and winks to camera.* » (2017, p. 9) Gainsbourg, trois ans plus tard, nomme explicitement Betty Boop dans « La brigade des stups » (1979).

Like It Hot (1959), où l'actrice tient un rôle de premier plan⁴⁵. Est aussi mentionné, dans le même passage, le « dialecte chou » que saurait parler Marilou. Combiné à l'interjection « Poupouppidou », le signifiant « chou », qui semble utilisé ici au sens familier de « mignon », laisse penser que ce « dialecte » est à la fois enfantin et séducteur (deux traits de Betty Boop et de Monroe), voire qu'il s'inspire de la culture populaire : le symbole végétal agit à nouveau comme articulatoire entre le charme juvénile qui caractérise Marilou et l'imaginaire de la basse culture⁴⁶.

Enfin, l'aveu du narrateur quant à la « blanche clinique / [n]europsychiatrique » d'où il raconte son histoire renforce la construction de l'allégorie végétale en invitant l'auditeur à reconsidérer un passage jusqu'alors plutôt ambigu de « L'homme à tête de chou » : « Qui et où suis-je, chou ici ou / Dans la blanche écume, varech / Sur la plage de Malibu ». L'équivalence entre la clinique et la plage californienne — que soulignent l'apposition, dans les deux énoncés, de l'adjectif « blanche » *avant* le substantif, de même que la paronomase Malibu-Marilou et la substitution du chou par le varech, légume des mers —, suggère que le narrateur, maintenu dans un *asylum* qui redouble son aliénation mentale sur le plan spatial, méprend sa cellule pour une plage de la ville californienne. Dans la mesure où cette dernière est réputée, comme le rappelle Christof Mauch, pour avoir attiré depuis les années 1920 « the rich and the famous — Hollywood actors, producers and directors » (2015, p. 45), cet égarement s'ajoute à l'analogie entre son hybridité biologique et l'infiltration dans son esprit d'une symbolique qu'on pourrait dire, avec les mots de Lipovetsky, du « plaisir immédiat et [de] la récréation » (2008, p. 248).

⁴⁵ Écrite par Herbert Stothart et Harry Ruby, « I Wanna Be Loved by You » a été reprise par de nombreuses interprètes populaires, dont Claudja Barry, Sinéad O'Connor et Patricia Kaas.

⁴⁶ Merlet *et al.* décrivent Marilou comme une « énième représentation de la Lolita selon Gainsbourg » (2019, p. 323) : n'oublions pas que *Lolita* (1955) de Nabokov est une influence avouée du chanteur, immanquable dans *Histoire de Melody Nelson*. Brunet signale d'ailleurs que dans la version française du roman de Nabokov, le narrateur surnomme la jeune héroïne « ma Lo » (p. 38, 2023) — non sans rappeler « Ma Lou Marilou ». Le roman *Un amour* (1963) de Dino Buzzati, grandement redevable à *Lolita*, aurait aussi inspiré à *L'Homme à tête de chou* (Merlet *et al.*, 2019, p. 323).

Une fois l'allégorie éclairée par un nombre suffisant d'indices, le chou lui-même, qui, selon Eugène de Saint-Denis, « n'est pas un légume noble », mais un « mets populaire » — un légume d'hiver qui se conserve assez bien et se marine (choucroute), assurant aux pauvres une nourriture soutenante entre les récoltes — apprécié des gastronomes que s'il n'est « pas servi seul » (1980, p. 838), apparaît comme l'expression idéale d'une déchéance psychique dont l'un des aspects serait une sorte de contagion par la culture populaire.

En somme, Gainsbourg semble tirer parti du thème de l'hybridité biologique pour ficeler l'allégorie d'une *déchéance identitaire* : le narrateur, dont le discours laisse deviner son adhésion au public de la haute culture *et* son rapport hautain à la basse culture, inclut cette dernière, par le biais d'indices liés au symbole du « chou », dans le trouble qu'amène sa transformation. L'examen des hybridités narratives de *L'Homme à tête de chou*, de ses personnages à son allégorie, aura permis de dégager la dualité qui m'intéresse dans ce chapitre, et par le fait même, de mieux cerner les ressorts de l'histoire mise en scène. Il convient maintenant, après s'être penché sur le point focal de l'œuvre, d'élargir l'analyse à son aspect formel : si le narrateur, un homme conditionné à la culture savante que la culture de masse envahit en même temps que la démence, dévoile peu à peu ses affinités avec la posture ambivalente de Gainsbourg, certains des matériaux qui composent l'album, extérieurs à son univers fictionnel, reflètent plus directement le tiraillement de l'*auteur* entre les imaginaires en cause.

1.5 Collages de faussaire de génie

On en a déjà une bonne idée, le treizième album de Gainsbourg engage un important dialogue avec des objets/œuvres qui le précèdent, incluant, en marge du discours narratif, une certaine *statue* et trois *pièces de musique classique*. En ce qui

concerne la première, le chanteur la présente lui-même, dans l'argumentaire publicitaire de son nouvel opus, comme en étant la source d'inspiration :

J'ai croisé L'HOMME À TÊTE DE CHOU à la vitrine d'une galerie d'art contemporain [Paul Facchetti]. Quinze fois je suis revenu sur mes pas puis sous hypnose j'ai poussé la porte, payé cash, et l'ai fait livrer à mon domicile. Au début, il m'a fait la gueule, ensuite il s'est dégelé et m'a raconté son histoire. ([1976] 2011, p. 256)

Il est ici question d'une sculpture de cuivre galvanique, en plein relief, qui représente grandeur nature un *homme* dont la *tête* est un *chou* — intitulée au départ *Bernard Monnier*, informent Merlet et Gueudin, « du nom d'un grand collectionneur d'art [...] sur le corps duquel les moulages ont été réalisés » (2023, p. 5)⁴⁷. L'œuvre est de Claude Lalanne, une artiste française qui, avec son mari François-Xavier Lalanne, forme un duo de plasticiens « proches du monde des arts décoratifs » (Rosenblum, 1991, p. 7)⁴⁸. Non seulement Gainsbourg baptise son album d'après l'idée de la statue, mais il le consacre au récit d'un narrateur qui, en proie à une déchéance psycho-identitaire, emprunte son anatomie : la sculpture de Lalanne ne servirait pas strictement à illustrer le disque, sur lequel elle s'apposerait telle une épigraphe, mais elle en serait le matériau source, l'œuvre sonore constituant un *dérivé* de l'œuvre plastique.

Au premier abord, la méthode de Gainsbourg s'apparente à l'échantillonnage, cette pratique qui consiste, pour le dire avec Olivier Quintyn, « à reconfigurer/remonter des objets préexistants » (2007, p. 36). Or, Gainsbourg se sert non pas d'un simple échantillon, c'est-à-dire d'un « fragment préperformé » (Quintyn, 2007, p. 36), mais pour ainsi dire de *toute* la statue de Lalanne, intégrée à un contexte musicolittéraire qui la « contient » et l'augmente. Son usage de la sculpture concorde davantage avec un pro-

⁴⁷ L'année de création de la statue est incertaine : Merlet *et al.* (2019, p. 329) et Daniel Abadie (2008, p. 80) indiquent 1970, Robert Rosenblum 1968 (1991, p. 20) et Verlant la « fin des années 60 » (2000, p. 478).

⁴⁸ D'après Robert Rosenblum, les Lalanne prennent le pari « d'inverser la polarité conventionnelle entre art majeur (peinture, sculpture [...]) et art mineur (mobilier, objets précieux[...]) » (1991, p. 8). De ce point de vue, l'affinité entre Claude Lalanne et Gainsbourg irait au-delà du collage effectué par le second.

cédé hypertextuel que Genette nomme l'« amplification », consistant dans « l'extension thématique » et « l'expansion stylistique » d'un hypotexte par un hypertexte⁴⁹. La réutilisation opérée dans *L'Homme à tête de chou* me semble bien de cet ordre : il est question de greffer à une œuvre préexistante un contenu narratif (thématique) et des signifiants, voire des modes d'expression (littéraire, musical, etc.) qu'elle ne contenait pas. On peut malgré tout reconnaître, dans le personnage développé par Gainsbourg — un interné au « crâne végétal » dont le quotidien se résume à « dresser un hanneton » (LA) —, la tête *inquiétante* et la pose *figée* de l'hybride lalannien⁵⁰.

L'auteur aurait pu, moyennant une approche plus discrète, dissimuler la source de son inspiration, vu le rayonnement limité de l'hypotexte. Or, il revendique explicitement sa stratégie d'amplification dans le paratexte de *L'Homme à tête de chou*⁵¹. Le plat recto de la pochette montre une « mise en scène de la sculpture qu'il a lui-même photographiée dans la cour de sa maison rue Verneuil » (Merlet *et al.*, 2019, p. 328), assortie, en guise d'en-tête, du nom « Gainsbourg » et du titre de l'album. Quant au plat verso, il fournit des informations sur l'œuvre plastique : « Sculpture de Claude Lalanne / Appartenant à Serge Gainsbourg / Photographiée par Serge Gainsbourg » (Gainsbourg, 1976a). La mention synthétise en quelque sorte tout le geste d'amplification à la base de *L'Homme à tête de chou*, Gainsbourg ayant conçu, à partir de sa vision de la statue, un objet original, soit l'équivalent d'une « photographie »⁵².

⁴⁹ Genette entend par hypertextualité « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1992, p. 13). La différence entre l'hypertextualité et l'intertextualité tiendrait essentiellement, d'après Frank Wagner, au caractère « discr[et] et ponct[u]el » des mécanismes allusifs et citationnels » (2004, p. 298). « Texte » désigne ici, dans un sens large, divers langages — iconique, musical, etc.

⁵⁰ Lors d'un reportage chez lui, Gainsbourg affirme, en présentant *Bernard Monnier*, qu'il le trouve « inquiétant » (dans Leridon, 1979). En 1989, dans un entretien accordé aux *Inrockuptibles*, le chanteur déclare : « *J'y ai trouvé quelque chose de fou, de cinglé* » (Gainsbourg et Fevret, [1989] 2021, p. 94).

⁵¹ Pour Genette, le paratexte est l'ensemble des « signaux accessoires [...] qui procurent au texte un entourage [...] dont le lecteur [...] ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait » (1992, p. 10).

⁵² En affirmant que le personnage sculpté par Lalanne « s'est dégelé et [lui] a raconté son histoire » ([1976] 2011, p. 256-257), Gainsbourg donne un souffle poétique à sa démarche d'amplification.

Puisque, suivant Genette, le paratexte constituerait le « vestibule » d'une œuvre et *prédisposerait* à la lecture de celle-ci (1992, p. 10), le partage par Gainsbourg — dans le paratexte et par son approche de la diffusion de l'album — du procédé hypertextuel sur lequel repose *L'Homme à tête de chou* lui confère inévitablement un aspect métatextuel, voire métafictionnel. Une telle stratégie d'écriture, suivant Jacques Sohier, exhibe « les traces [...] de son historicité textuelle, de son intertextualité » (2002, p. 41) et, dans un cadre plus spécifiquement narratif, dénuce « l'illusion mimétique qu'induit la fiction » (Sohier, 2002, p. 40) : l'auditeur sachant *avant* son écoute que le personnage de « l'homme à tête de chou » (HTC) a été construit sur la base d'une statue de Claude Lalanne, il aura probablement peine à « croire » au personnage et à son histoire⁵³.

Bernard Monnier n'est pas le seul « objet préexistant » contenu dans *L'Homme à tête de chou* : Gainsbourg emprunte trois pièces musicales associées au répertoire classique d'une manière qui, cette fois, participe plus strictement du principe de l'intertextualité. La première se repère dans l'ouverture de « L'homme à tête de chou », dont la progression harmonique rappelle le motif de fanfare exposé au début d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1896) de Richard Strauss (Merlet *et al.*, 2019, p. 324). On peut reconnaître aussi, un peu plus loin la « *Sonate pour piano n° 23 en fa mineur*, op. 57 (1805) de Beethoven, dite « *Appassionata* », dont un passage du premier mouvement [...] est exposé tel quel par les chœurs et la voix dans « *Ma lou Marilou* ». » (Merlet *et al.*, 2019, p. 324) Enfin, « *Variations sur Marilou* » contient une discrète citation du « thème principal du *Laudate dominum* de Mozart (extrait des *Vêpres solennelles d'un confesseur*, K. 339) [qui en] colore les premières mesures [...] avant d'en ponctuer le premier couplet » (Merlet *et al.*, 2019, p. 324).

⁵³ Il est en effet difficile de ne pas penser, en entendant le premier vers de l'album, « Je suis l'homme à tête de chou » (HTC), à la sculpture de la pochette.

Si la réutilisation de ces pièces peut être rapproché de l'intertextualité genettienne, c'est d'abord parce qu'est perceptible, dans le texte de Gainsbourg, « un rapport entre lui et un autre [texte] auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions » (Genette, 1992, p. 8). Serge Lacasse, qui adapte le modèle transtextuel de Genette à la musique, définit l'intertextualité comme l'établissement de « relations entre des *extraits* de textes, ce qui [...] s'applique parfaitement au cas de la musique » (2008, p. 18). À l'instar de l'hypertextualité, ce type plus restreint d'emprunt altère l'hypotexte à des degrés variés, amenant Genette à insister sur la « distinction [...] entre pratiques de transformation et d'imitation » (1992, p. 547). Concernant les relations intertextuelles discutées ici, on parlera d'imitation, dans la mesure où les fragments de matière musicale sont intégrés *pour* leur signification préutilisation— ces fragments, affirment Merlet *et al.*, « épouse[nt] le sens du récit, l'illustre[nt], lui donne[nt] corps et âme » (2019, p. 324), et doivent, en ce cas, n'être transformés que minimalement⁵⁴. À titre d'exemple, l'échantillon des *Vêpres solennelles d'un confesseur*, une œuvre religieuse, est utilisé pour introduire « le caractère cérémonial des extases solitaires de Marilou » (Merlet *et al.*, 2019, p. 324) et l'« Appassionata⁵⁵ » de Beethoven accompagne les déclarations « passionnées » (au sens large) du narrateur à Marilou, « champouineuse de [s]es rêves » (MLM).

Les citations de pièces classiques repérables dans *L'Homme à tête de chou* prennent les couleurs de l'hypertexte : ils sont adaptés au cadre musical d'accueil (surtout sur les plans tonal et rythmique) et leur signification est désormais inséparable de la composante verbale de l'album. Mais comme le procédé auquel nous avons affaire « concerne l'œuvre [citée] dans sa dimension “idéale” » (Lacasse, 2008, p. 14), par opposition à « formelle », la transformation des échantillons est minimale — ils con-

⁵⁴ *Ainsi parlait Zarathoustra* (Strauss) a souvent été cité avant la sortie de *L'Homme à tête de chou*, dont par Kubrick dans *2001, L'Odyssée de l'espace* — l'échantillon a donc un grand potentiel connotatif.

⁵⁵ Terme italien équivalent au français « passionnée », l'appellation s'est imposée dans les esprits malgré une attribution posthume — Beethoven employait seulement le terme comme indication de nuance.

servent à peu près la même la même structure et la même intention qu'avant leur intégration. Ce procédé de réutilisation, par la reproduction qu'il engage, participe de l'orientation pragmatique de la basse culture, qui cherche notamment à mettre en valeur le contenu, le signifié, et tend, pour y arriver, à employer des « recettes gagnantes ». L'emprunt des fragments par Gainsbourg trahit un geste d'appropriation où « le sens [...] détermine la forme [musicale] » (Merlet *et al.*, 2019, p. 324), cette dernière ayant déjà montré la gamme d'effets qu'elle peut produire. Les *Looney Tunes* et d'autres dessins animés, rappelons-le, ont tiré profit du répertoire classique d'une manière similaire pendant l'âge d'or de l'animation américaine (1930-1960).

La réutilisation de la statue de Lalanne produit une tout autre impression, dans la mesure où l'hypotexte est traité non pas comme un fragment sémantique laissé relativement intact, mais comme un discours esthétique intégral qu'on se donnerait ouvertement pour mandat de revisiter, de recoder et d'amplifier : Genette le fait valoir, « nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du sens » (1992, p. 418). Cette démarche rejoint l'esprit de la haute culture d'abord par l'exploration langagière qu'elle implique. Envisagé comme une tentative d'imaginer une voix, des sentiments et un vécu à la représentation plastique d'un hybride mi-homme, mi-chou, *L'Homme à tête de chou* se pose en espace d'expérimentation médiatique (recherche formelle) où entrent en dialogue « différentes manières de faire des mondes et de les projeter par des stratégies représentatives. » (Quintyn, 2007, p. 62). En outre, le mode d'intégration de la sculpture apporte à l'album un aspect métafictionnel qui, en provoquant chez l'auditeur « une interrogation sur la nature du texte [...], une perception de son artifice » (Sohier, 2002, p. 33), cherche moins à favoriser son immersion dans le récit qu'à lui faire voir, quitte à (peut-être même *pour*) le déstabiliser, les possibilités esthéticonarratives offertes par le média « chanson ».

Il faut également tenir compte de la trajectoire historique des œuvres recyclées, qui, du moment où elles sont repérées (exigence savante), connotent un certain degré

de légitimité culturelle. Répondant à plusieurs conventions de la haute culture, *L'Homme à la tête de chou* (Lalanne) est une œuvre hypercontemporaine produite par une artiste dont le travail subversif (comme plusieurs artistes de son époque, Lalanne investit des pratiques et des objets traditionnellement dépréciés) aboutit, pour Rosenblum, « au niveau le plus élevé de la hiérarchie conventionnelle des arts, dans les hautes régions du surréalisme ou [...] de l'histoire de la sculpture » (1991, p. 8). Aussi, à l'instar des productions rattachées à la discipline de la sculpture, l'œuvre originale est strictement « distributed through art galleries » (Gans, 1974, p. 77), répondant sur ce point au caractère exclusif recherché par un public « *highbrow* ». Pour ce qui est des pièces échantillonnées de Mozart, de Beethoven et de Richard Strauss, il est vrai qu'elles relèvent, comme tout « le répertoire austro-allemand qui s'étend de Bach à Schoenberg » (Trottier, 2021, p. 50), du canon musical occidental et que, de ce point de vue, elles sont des *signes* de la haute culture. Mais excepté la pièce liturgique de Mozart, qui n'est pas la plus célèbre de son auteur, les pièces de Beethoven et de Strauss ont, en 1976, un bon potentiel d'être reconnues en raison de leur notoriété⁵⁶.

En tous les cas, les raisons de l'intégration de ces pièces ne sont pas explicitées par Gainsbourg et je postule que leur ancienneté — garante de leur consécration culturelle, l'épreuve du temps étant, d'après Dannick Trottier, « l'axe cardinal par lequel ce qui est classique prend forme » (2021, p. 45) —, qui en libère la propriété intellectuelle, représente une qualité idéale pour l'auteur, lui permettant de mettre à profit ces musiques sans avoir à rapporter son emprunt. Nous sommes devant une espèce de plagiat, un « emprunt non déclaré » (Genette, 1992, p. 8) sous lequel les hypotextes ne sont *pas* destinés à être reconnus, n'étant d'ailleurs pas référencés, et sont pour ainsi dire *dissous* dans la dimension musicale de l'hypertexte : leur non-reconnaissance ne

⁵⁶ Outre le film de Kubrick, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Strauss) a été utilisée par Elvis Presley pour introduire ses concerts de 1971, par Dalida pour ses concerts de 1974 et par Deep Purple en 1975. Quant à la Sonate pour piano n° 23 en fa mineur, Geoffroy Bock, dans sa revue d'une monographie de Martha Frohlich sur la pièce, qualifie cette dernière d'« immensely popular » (1993, p. 1443).

génère pas de « blanc » sémantique ni de faux pas interprétatif⁵⁷. Les connotations liées à leur trajectoire historique (incluant un succès populaire notable) sont par conséquent nettement moins patentes que pour la statue de Lalanne.

En observant *L'Homme à tête de chou* sous le rapport de ses dispositifs dialogiques, on a pu circonscrire une pratique « collagiste » hybride, qui réunit un procédé hypertextuel tenant de la remédiation, de l'exploration sémiotique, et un autre, intertextuel, plus près de l'exploitation de formes éprouvées. Dans une perspective un peu plus large, le rapport de l'opus avec d'autres œuvres peut être étendu au-delà de la présence des secondes dans la première. Ayant désormais un bon aperçu de l'esthétique de l'album, je vise à clore ce chapitre sur la dualité haute/basse culture en examinant les traits qui le rapprochent de certaines catégories génériques — fondées sur une « relation de ressemblance » (Schaeffer, 1989, p. 178) entre plusieurs œuvres —, en l'occurrence celles du récit et de la chanson.

1.6 Se narrer-chanter : mécanique du « récit phonographique »

J'ai affirmé d'emblée, en m'attaquant à la dimension narrative de *L'Homme à tête de chou*, que l'œuvre consistait en la représentation d'« une succession d'événements, réels ou fictifs » (Genette, 2007, p. 13). De ce constat, j'ai conclu que, puisqu'il provient du protagoniste (et narrateur) des événements représentés, le discours entier de l'album relevait de la diégèse. Or, il convient de traiter un problème qui apparaît dès la troisième piste de l'album, « Marilou reggae », puis revient dans « Ma lou Marilou » et « Marilou sous la neige ». J'en ai glissé un mot : *L'Homme à tête de chou* se rattache à l'archigénre « chanson », c'est-à-dire, suivant Louis-Jean Calvet, « une forme plurielle [...] faite de mots et de notes, de deux lignes parallèles, le texte et la mélodie,

⁵⁷ Un peu à la manière de l'intertextualité à géométrie variable décrite par Piégay-Gros. Les connotations « historiques » des fragments sont camouflées par leur mode d'intégration et ne sont activés qu'en cas de reconnaissance par l'auditeur — ce qui n'est pas improbable, ces pièces étant loin d'être obscures.

mais aussi faite de rythme, d'orchestration, de voix » (2013, p. 254). Calvet laisse entendre qu'une spécificité du genre se trouverait dans la mise en mélodie du texte, une opinion vraisemblablement partagée par Frédéric Sylvanise, selon qui la voix ne dit pas le texte, mais « le chante, [...] fai[sant] se rejoindre texte et musique » (2015, p. 8). Cette nuance constitue sans doute la différence la plus importante entre les pièces nommées plus haut, que leur style *chanté* relie au genre « chanson », et le reste de l'album, dont le style *parlé* favorise le développement narratif.

Du moment où l'on estime que la chanson existe strictement, pour le dire avec Roger Chamberland, « dans la double conjonction du texte et de la musique, de la voix porteuse et de l'interprétation » (2005, p. 43), on ne peut ignorer le fait que, si « Marilou reggae », « Ma lou Marilou » et « Marilou sous la neige » ont part à l'univers fictionnel de l'œuvre par leur texte, leur aspect musical y contraste. Tandis que dans les autres pièces de *L'Homme à tête de chou*, « l'interprétation » dont parle Chamberland prend la forme d'une voix « détimbrée et chuchotante » (Merlet *et al.*, 2019), plus ou moins arrimée à l'arrière-plan musical et dont les inflexions s'harmonisent avec l'identité textuelle du protagoniste, ambiguë et sombre, « Ma lou Marilou », « Marilou sous la neige » et, dans une moindre mesure, « Marilou reggae », nous mettent devant une voix *chantante*, qui dérègle sensiblement l'illusion diégétique en suggérant que le personnage est un baryton compétent, s'accompagnant d'un orchestre pour chanter cette portion de l'histoire. Une question bien tournée de Lacasse résume tout le problème : « Comment traiter, d'un point de vue narratologique, [...] le fait que le texte énoncé par un personnage soit soumis à la fois aux règles de la prosodie, à une courbe mélodique et à la pulsation imposée par le rythme ? » (2006, p. 14)

Lacasse élabore sa réponse d'après les travaux de Rick Altman sur la comédie musicale, un genre transmédiatique où l'action est interrompue par des segments musicaux qui ne sont ni *hors* ni *dans* l'histoire. Il suggère, à la suite d'Altman, d'analyser la chanson sous le rapport d'un espace « qui chevaucherait l'intra- et l'extradiégé-

tique », le « *supradiégétique* », permettant « d’aborder toute chanson comme un récit, avec une diégèse à l’intérieur de laquelle chacun des éléments du discours narratif ou dramatique [serait] assujetti aux règles musicales » (Lacasse, 2006, p. 13). Si l’on revient aux pièces chantées de *L’Homme à tête de chou*, la voix du narrateur, nécessairement marquée par la *persona* de Gainsbourg et la personne de Ginsburg, se montre bien assujettie à la « musique supradiégétique qui rythme l’ensemble » (Lacasse, 2006, p. 20). Et si l’oralisation des autres pièces peut être jugée plus « crédible », parce que beaucoup moins mélodique, elle n’en consiste pas moins, pour le dire avec Philippe Lerichomme (directeur artistique de Gainsbourg), à « poser ses mots sur les mesures avec un sens du rythme » (cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 328) : c’est-à-dire à épouser subtilement, par le biais de la prosodie, le cadre musical supradiégétique⁵⁸.

La notion d’espace supradiégétique trouve sa pleine efficacité théorique dans l’étude d’une chanson comportant un aspect narratif assez substantiel pour admettre un véritable jeu entre la diégèse et le son supradiégétique⁵⁹. Ce type d’œuvre amène Lacasse à aller un peu plus loin que Chamberland et à parler de « récit phonographique », un terme destiné à un récit « dont l’articulation n’est pas restreinte au seul texte chanté et à son contenu sémantique, mais bien à l’ensemble des paramètres (abstrait, performanciel et technologique) » (2006, p. 13). L’idée est fort pertinente parce qu’elle invite à percevoir comme internes à l’histoire certains éléments sonores, par exemple, dans « Chez Max coiffeur pour hommes », le « tintinnabullement des clochettes d’une boutique » (Verlant et Picaud, 2011, p. 426) qui paraissent représenter l’entrée du protagoniste, ou les voix qui « surgissent dans sa tête » (Verlant et Picaud, 2011, p. 432) à mi-chemin de « Lunatic Asylum » : la notion d’espace supradiégétique fournit un modèle conceptuel idoine pour interpréter les éléments qui obéissent au

⁵⁸ Gainsbourg appelle « talk over » ce style de diction apparenté à celui du *spoken word*.

⁵⁹ C’est le cas, par exemple, de la pièce « Stan » d’Eminem, étudiée par Lacasse dans son article (2006).

cadre musical et sont en cela simultanément intérieurs et extérieurs à la diégèse⁶⁰. Si Lacasse destine l'idée de « récit phonographique » à une chanson particulière, elle s'applique parfaitement à un enregistrement musicolittéraire constitué de *plusieurs* pièces tel que *L'Homme à tête de chou*. Cette étiquette générique permet non seulement d'englober les divers paramètres de l'album, mais aussi d'expliquer les transitions déroutantes entre les pièces parlées et les pièces chantées. De plus, Lacasse précise, toujours d'après Altman, que « le passage du diégétique au supradiégétique s'opère le plus souvent par [...] un "fondu sonore" » (2006, p. 18). Dans *L'Homme à tête de chou*, ce seraient ainsi les segments de silence séparant les pistes qui baliseraient la modulation de l'influence supradiégétique.

Désigner l'œuvre comme récit phonographique, c'est aussi reconnaître que l'on n'est pas, sur le plan générique, devant un pur album de chansons dont seules *certaines* seraient narratives, mais plutôt devant un récit qui, grâce à son support plurisémiotique, peut prendre ponctuellement la forme d'une chanson. Par « récit », j'entends ici un ensemble de textes plus spécifique que celui qui est couvert par la définition genetienne de la narrativité. Je pense à cette constellation d'œuvres du XX^e siècle, notamment de Georges Bataille, de Pascal Quignard et de Samuel Beckett, que Dominique Rabaté, dans *La passion de l'impossible*, englobe sous la quasi-catégorie générique de « récit » comme autant de « tentatives plus ou moins expérimentales et préméditées pour dénuder les principes de la fiction, [...] pour en déconstruire les éléments essentiels » (2018, p. 233), tentatives dont la prolifération serait corrélative à « un sentiment de perte d'innocence narrative » (p. 234)⁶¹.

⁶⁰ Cela vaut pour le chœur de « Lunatic Asylum » et pour le chant du narrateur, mais pas pour le son de clochettes, qui, dans les deux premières pièces de l'album, précède l'entrée en scène de l'orchestre.

⁶¹ Un phénomène que Nathalie Sarraute relevait dans *L'ère du soupçon* : « les caractères et les intrigues pourraient continuer à varier à l'infini sans révéler aujourd'hui autre chose qu'une réalité dont chacun connaît [...] la moindre parcelle. » (1956, p. 78).

L'Homme à tête de chou comporte plusieurs caractéristiques de ces « expériences fictionnelles » (Rabaté, 2018, p. 16) que Rabaté nomme « récits ». Une première correspondance se trouve dans la « temporalité du *récit* [qui] le voue [...] à une circularité vicieuse, à tourner autour d'un centre qui se dérobe. » (Rabaté, 2018, p. 123). J'en ai parlé déjà, l'intrigue de l'album ne se déroule pas de manière linéaire. Celui-ci s'amorce par l'après-coup nébuleux d'une liaison amoureuse, qui est ensuite reconstituée selon un enchaînement (que l'on présume causal, malgré le peu de repères en ce sens) qui ramène à la situation introductive, désormais éclairée, mais laissant une impression de surplace — impression renforcée par le fait que les paroles « s'organisent par symétrie ou par répétition » (2019, p. 323). Entamant son témoignage par le constat que Marilou l'a rendu « fou, fou » (HTC) et l'achevant par le même constat : « fou / Que j'étais de toi Marilou » (LA), le narrateur n'aura fait que relater, à l'exemple des récits circonscrits par Rabaté, une expérience qui le « dépossède des moyens de la raconter [...] comme une suite ordonnée et compréhensible » (2018, p. 123).

Outre ce soliloque erratique, l'album se rapproche des récits vingtiémistes par sa mise en scène, dans un rôle à la fois principal et vaporeux, d'un « sujet que la parole fait naître, mais un sujet incrédule de son propre surgissement » (Rabaté, 2018, p. 138). De fait, tout le texte de *L'Homme à tête de chou* tend à constituer ce qu'Andrée Mercier, se penchant sur le récit québécois contemporain, décrit comme une « plongée dans la réalité subjective [...] du narrateur » (2006, p. 472). « Qui et où suis-je » (HTC), s'interroge l'Homme à tête de chou, étranger à lui-même, au moment de clore une entrée en matière qui précipite l'auditeur dans « l'intériorité du personnage » (Mercier, 2006, p. 472) et lance le procès d'un discours dont la poésie « heurte la syntagmatique de l'histoire et accentue [...] la parole subjective » (Mercier, 2006, p. 472). Le moteur narratif de *L'Homme à tête de chou* se trouve bien dans cette énonciation onirique qui engendre un sujet énonciateur *innommé*, un pseudo-personnage jouant des limites langagières de son être. Comme l'exposition du processus de réutilisation de la statue

de Lalanne et les tours de chant ponctuels du narrateur, la similitude frappante de ce dernier avec l'auteur de *L'Homme à tête de chou* en précarise l'illusion fictionnelle — un trait générique du récit relevé tant par Mercier que par Rabaté :

Refusant la place de l'auteur, l'écrivain dont la tâche se confond avec celle d'un scribe occupé à transcrire une voix venue d'ailleurs, sans plus savoir comment la sienne s'en distingue, [...] n'anime pas un univers parallèle à celui de la réalité. (Rabaté, 2018, p. 229)

Gainsbourg, de même, parsème l'album d'allusions à son image publique, par exemple lorsque le narrateur compare Marilou à « Jane » (A), un prénom que porte l'amante de Tarzan, mais aussi Jane Birkin, compagne de l'auteur au cours de la décennie 1970 ; ou encore ce passage où les oreilles du narrateur se changent « en feuilles de chou » (PS), proéminentes, décollées, comme celles de Gainsbourg⁶². Parmi les points de similitude, on peut aussi inclure l'appétence du personnage pour l'« alcool » et les « Gitane[s] » (PS), la mention du « kopeck » (HTC), monnaie qui rappelle les origines russes du chanteur, et celle de la « Remington » (HTC), figure centrale de sa pièce « Elaeudanla Téitéia » (1963). S'ajoutant au rapport du narrateur avec la basse culture et à l'omniprésence de la voix physique de l'individu Ginsburg, ces points de ressemblance produisent une œuvre qui « ne s'inscrirait d'emblée ni du côté de la fiction ni du côté de l'autobiographie » (Mercier, 2006, p. 468) — d'où peut-être cette opinion de Jeremy Allen que, dans son treizième album, Gainsbourg a endossé un personnage à sa mesure (2021, p. 216). Puisque, comme l'explique Philip Auslander (d'après le modèle de Simon Frith), la performance en musique populaire tend à amalgamer dans un même *ethos* phonographique trois strates d'identités, soit « the real person (the performer as human being), the performance persona ([...] star personality or image) and the character ([...] song personality) » (2004, p. 6), le mariage entre les genres « récit » et « chanson » donne lieu à un hybride étonnamment fonctionnel,

⁶² Gainsbourg était bien au fait de l'aspect peu flatteur de ses oreilles : « Première jeunesse, j'étais mignon comme tout et puis il m'est poussé ces oreilles » (2007, p. 38).

l'expérimentation esthétique du premier profitant des paramètres constitutifs du second⁶³.

Reposant sur un « principe corrosif qui déstabilise le roman » (Rabaté, 2018, p. 21) et en teste les limites, les « récits » du dernier siècle dont participe *L'Homme à tête de chou* trouvent leur pleine efficacité esthétique auprès d'un public initié aux conventions du roman (exigence savante). La « teneur expérimentale » prépondérante du récit, signale Rabaté, participe de son « élitisme esthétique » (2018, p. 17), son jeu avec la tradition n'engageant pleinement que les connaisseurs de cette tradition, en l'occurrence romanesque. De plus, je l'ai montré, ce programme expérimental implique une bonne dose de *stylisation* — en l'occurrence un registre lyrique, un aspect circulaire, une instance narrative ambiguë. Cette dimension générique de *L'Homme à tête de chou* me semble donc conforme à l'imaginaire de la haute culture.

Quant aux traits génériques relevant du genre « chanson », surtout présents dans les pièces « Marilou reggae », « Ma lou Marilou » et « Marilou sous la neige », l'usage qu'en fait Gainsbourg m'apparaît plus accessible. D'une part, ces dernières présentent deux traits qui définissent, d'après Trottier, les musiques populaires du XX^e siècle, soit leur « attrait mélodique » et leur capacité à répondre « aux attentes du public » (2021, p. 62) : de fait, la mélodicité des trois morceaux répond probablement mieux aux attentes d'un public qui, à ce moment, voit encore Gainsbourg comme un « chanteur » — son œuvre étant majoritairement *chantée*⁶⁴. D'autre part, elles comportent des paroles simples, axées sur la répétition et la musicalité : parmi ces « tableaux plus synthétiques » (Merlet *et al.*, 2019, p. 323), deux exploitent, à coup de « braguette »,

⁶³ *L'Homme à tête de chou* contiendrait les trois strates : « character [...] comes in primarily when the musician is a singer performing a song that defines a character textually » (Auslander, 2004, p. 7).

⁶⁴ Concernant les « attentes du public », on pensera aussi à « Marilou reggae » et à son inspiration du *reggae*, un genre musical alors émergent : « À Londres, où Gainsbourg et Birkin séjournent régulièrement, les disques de Bob Marley and The Wailers, de Peter Tosh [...] ou de Mighty Diamonds envahissent les night-clubs, les ondes et les charts. » (Merlet *et al.*, 2019, p. 325).

de « petit serpent » (MR), de « sève » et de « fève » (MLM), ce qu'Adorno et Horkheimer appelleraient « la monotonie du symbolisme sexuel » ([1947] 2019, p. 44). Ces facteurs qui relient l'aspect « chanson » de l'œuvre à l'imaginaire de la basse culture ont certainement dû peser dans la décision de faire de « Ma lou Marilou » et « Marilou sous la neige » les *singles* promotionnels de l'album (Gainsbourg, 1976b).

On conclut de l'analyse de la dualité haute/basse culture dans *L'Homme à tête de chou*, que Gainsbourg, par son recours à une esthétique composite, parvient à concilier deux symboliques aux principes divergents qui sont également caractéristiques de sa posture. Cela n'empêche pas de souligner que l'hybridité de l'œuvre, en sa valeur de « critique » esthétique, favorise son caractère élitiste aux dépens de son aspect plus démocratique, un paradoxe de l'hétérogénéité postmoderne signalé par Robert Dion :

On peut raisonnablement penser que cette dimension critique/théorique vise à compenser l'effet « populiste » produit par l'intégration de la culture de masse [...] ; ainsi, la théorie et la critique auraient pour résultat de rendre la littérature postmoderne à la culture des experts. Tant et si bien que le caractère « démocratique » de cette littérature serait un leurre. (1993, p. 94)

En ce qui concerne l'importance de ces pôles, l'opus représente malgré tout un moment d'équilibre dans la production gainsbourtienne. La parution du disque semble par la suite laisser place à un certain épuisement de l'imaginaire de la haute culture chez l'artiste. Il opte pour des albums conçus comme des collections de pièces indépendantes, un format plus typique de la chanson populaire, se prête avec un sérieux grandissant à l'exercice de la chanson à succès (« L'ami Caouette », « My Lady Héroïne », etc.), pour lui-même comme pour des artistes grand public (Alain Chamfort, Isabelle Adjani, Vanessa Paradis, etc.), et interprète ses *hits* lors de spectacles d'envergure⁶⁵.

⁶⁵ *You're Under Arrest* (1987) est le seul album paru après *L'Homme à tête de chou* dont les pièces sont unies par un fil narratif (plutôt ténu), peut-être parce que s'essouffle, après la décennie 1970, la mode de l'album concept, dont je parlerai au second chapitre. Du reste, à partir de 1980, comme l'observe Anderson, sa musique est devenue « indebted to the times rather than ahead of it » (2013, p. 106).

En outre, l'œuvre de Gainsbourg s'aligne de plus en plus sur les modes musicales internationales : cet intérêt pour l'Ailleurs, qui s'exprime diversement pendant toute sa carrière, non sans trancher avec son imposant bagage européen, participe d'une deuxième dualité posturale, cette fois entre « communauté » et « altérité », traversant *L'Homme à tête de chou*.

L'artiste soutient lui-même : « Pour comprendre Picasso, il faut être passé par Manet, Van Gogh et les surréalistes... Mais pour comprendre Gainsbarre, pas besoin de passer par Ouvrard. » (2007, p. 66)

CHAPITRE II

DE L'HYBRIDITÉ GÉOCULTURELLE

2.1 Les translations continentales d'un siècle

Théâtre d'une accélération fulgurante de la mondialisation, le XX^e siècle a été celui du commerce international, du tourisme de masse et des échanges géoculturels. Cette tendance s'annonçait dès le XIX^e siècle en la forme d'un courant esthétique surtout européen, fait de récits de voyage et de curiosités folkloriques, des *Femmes de Tahiti* (1891) de Paul Gauguin au *Roman de la momie* (1857) de Théophile Gautier, qu'on désigne aujourd'hui comme « exotique »¹. Cette dernière notion, le romancier et explorateur Victor Segalen l'ausculte dans ce qui deviendra en 1955 son *Essai sur l'exotisme*, posant les jalons d'une tradition critique de l'imaginaire romantique de l'Autre et de l'Ailleurs dont le touriste contemporain serait, d'après Patrick Née, « l'héritier direct » (2009, p. 298).

Parallèlement à l'essor d'un imaginaire de l'*altérité* fondé sur ce qui, selon Jean Baudrillard et Marc Guillaume, serait « à la fois radicalement différent et semblable dans son statut » (1994, p. 128), continuait de régner, en Europe, un imaginaire de la *communauté*. On se référera ici à Bernard Yack, qui définit la communauté comme un « group of people who imagine themselves connected to each other as objects of special concern and loyalty by something that they share » (2012, p. 68). Après la Seconde Guerre mondiale, la question de ce qui fédère la « nation »² européenne se complique :

¹ On songe aussi au *Voyage en Orient* (1851) de Gérard de Nerval, à *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti et, dans le domaine pictural, au *Bain turc* (1862) de Jean-Auguste-Dominique Ingres, aux *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1833) d'Eugène Delacroix, pour nommer quelques-unes des œuvres représentatives de ce courant.

² Pour Yack, la nation est cette forme transhiérarchique de communauté au sein de laquelle le partage « of a singular and contingent cultural heritage inspires individuals to imagine themselves connected to each other — and to certain territories — through time by ties of mutual concern and loyalty. » (p. 70)

le progrès de la décolonisation et l'américanisation ébranlent, en le relativisant, le statut de « modèle culturel » (Moura, 1998, p. 426) détenu jusque-là par l'Europe. En France, par exemple, des événements tels que la guerre d'Algérie, divisant le pays sur fond d'immigration massive en provenance de l'ex-colonie, et la ratification des accords Blum-Byrnes (1946), autorisant la diffusion illimitée de films américains sur le territoire (Allen, 2021, p. 44-45), témoignent de cette période houleuse pour l'édifice culturel du pays — dont profite un leader politique comme Charles De Gaulle — et, plus largement, du Vieux Continent. L'influence croissante de l'interculturalité contraint l'Europe de la modernité, désormais inquiète de sa vigueur politique, à définir peu à peu cette « européanité retrouvée » (Nowicki, 1999, p. 256) qui saura concilier héritage et métissages.

Dans ce contexte d'instabilité des frontières géoculturelles, Gainsbourg, ce « musicien de Paris qui prend le monde à son cou » (Beauvallet, 2021, p. 31), se montre très réceptif aux imaginaires mouvants de la communauté et de l'altérité : assez pour qu'on puisse parler de dualité posturale. Appuyant cette idée, Francis Dordor signale « l'importance qu'occupe dans sa carrière cette coquetterie exotique » ayant fréquemment amené le chanteur « à injecter du lascif dans les veines marbrées de l'académisme le plus français » (2021, p. 46). Dordor exemplifie ce penchant en évoquant la chanson « Baudelaire » (1962), mariage fructueux entre « Le serpent qui danse » des *Fleurs du mal* (1857) et une musique inspirée de la bossa nova latine. En raison de ses origines slaves et de sa judéité, Gainsbourg a peut-être ressenti face à ses compatriotes, comme le soutient Allen, un « feeling of outsiderdom » (2021, p. 59) qui a pu le disposer à absorber diverses influences étrangères, notamment cubaines, nigérianes, jamaïcaines, américaines et anglaises. Le même sentiment l'a peut-être aussi poussé à revendiquer fermement sa nationalité française dans la foulée de sa réappropriation provocante de *La marseillaise*, hymne qui, selon lui, « est aussi le [s]ien » (Gainsbourg, cité dans Verlant, 2000, p. 513). Cela dit, à écouter le principal intéressé, cette tension caractéristique de son œuvre ne serait pas qu'une question de bagage familial, mais aussi de

visées esthétiques. Lors d'une entrevue à *Discorama*, interrogé par Denise Glaser sur l'utilisation de sonorités afro-latino-américaines dans *Gainsbourg percussions* (1964) — qui reprend plusieurs musiques de l'album *Drums of Passion* (1959) de Babatunde Olatunji —, Gainsbourg explique : « Le français adapté sur ces rythmes-là [...], c'est sûrement nouveau. [...] Nous sommes au XX^e siècle et à côté des guitares électriques, il faut s'imposer par quelque chose de violent » (Le Hung, 1965).

Une particularité de cette dualité gainsbourgienne est ainsi de refléter, dans nombre de ses manifestations, l'opposition esthéticoculturelle étudiée au premier chapitre — d'où mon choix de les aborder l'une après l'autre, pour faire ressortir des points de convergence qui me semblent reposer principalement sur des choix *esthétiques*. À titre d'exemple, Allen situe l'album *Gainsbourg percussions* dans le champ de l'avant-garde chansonnière (haute culture), affirmant qu'il montre l'auteur-compositeur « at his most cubist, borrowing from an African aesthetic and creating collage from different media » (2021, p. 75). L'album *Aux armes et cætera*, qui exploite la vogue reggae des années 1970 (basse culture), est un exemple plus grand public de ce chevauchement : « Légionnaire en bordée sous les tropiques, Gainsbarre se lâche [...] avec un enjouement qui ira droit au cœur et à l'âme du Gaulois sommeillant en chacun de nous. Résultat : consécration et disque d'or. » (Dordor, 2021, p. 49) Que ce soit en raison de facteurs identitaires ou artistiques, Gainsbourg ne cesse de circuler, du « Mambo miam miam » de *Serge Gainsbourg n° 2* (1959) au « Mon légionnaire » de *You're Under Arrest* (1987), entre les sphères de la communauté et de l'altérité.

Ces imaginaires, on l'aura deviné, peuvent être repérés à plusieurs niveaux de l'esthétique hybride de *L'Homme à tête de chou* : dans sa dimension *narrative*, qui fait se croiser des figures exotiques et familières ; dans sa mise en *dialogue* de sonorités franco-européennes et afro-latino-américaines ; et, enfin, dans sa dimension *générique*, qui combine certains traits de l'album conceptuel et du récit d'aventures. En vue d'analyser ces trois aspects de manière méthodique — c'est là le trajet qu'empruntera

le présent chapitre —, il convient de cerner d’abord les principes discursifs (au sens large) qui, chez Gainsbourg et en particulier dans son treizième album, sous-tendent la distinction entre un Soi et un Autre, un Ici et un Ailleurs.

2.2 La distance symbolique, principe distinctif de la dualité géoculturelle

Derrière le courant exotique opère un geste d’opposition entre deux symboliques, l’une enracinée dans l’Occident européen, tenant lieu de repère, l’autre dans le reste du monde : c’est ce que suggère Jean-Marc Moura lorsqu’il décrit l’exotisme comme cet « [u]sage esthétique de ce qui appartient à une civilisation différente, ce processus de *co-naissance* d’où surgissent pour l’Europe les limites du même et de l’autre » (1998, p. 13). Si l’on considère qu’une communauté se définit par les objets qu’elle partage (Yack, 2012, p. 68), les « limites » signalées par Moura se situent vraisemblablement dans la *spécificité* des objets autour desquels l’Europe se rassemble.

Les objets fédérateurs d’une communauté — par exemple, ses « usages de la parole et du geste, du travail et du loisir, des vêtements » (Moura, 1992a, p. 272), etc. — peuvent être considérés comme des « symboles »³. Comme le souligne Jean François Staszak, l’*exotisme* est en premier lieu un processus langagier, « un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations » (2008b, p. 8) au sujet d’une réalité située ailleurs. Le discours exotique s’arrimerait plus précisément à un processus par lequel une communauté s’en représente une autre en déplaçant ses symboles hors de l’*environnement* où ils se sont développés : « L’exotisation est un changement de contexte, par lequel l’objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté » (2008b, p. 13). Au terme de ce processus, l’Autre se voit souvent réduit à un ensemble de stéréotypes géoculturels qui facilitent son appréhension, ce que Staszak appelle un « domaine géo-sémantique » (2008b, p. 20)⁴. Là se

³ Et l’ensemble des objets partagés par une communauté comme une « symbolique ».

⁴ Staszak prend pour exemple l’exotisme proche-oriental, qui amalgame des cultures et des territoires aussi divers que le Maroc, l’Anatolie, l’Égypte et la Palestine en une même symbolique simplificatrice,

situe la nuance entre l'altérité et l'exotisme : la première désigne la différence en soi, qu'on pourrait dire « objective », tandis que le second, pour emprunter les termes de Segalen, consisterait en la « réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance » ([1908] 1978, p. 25). L'exotisme, en somme, se présente comme la conception subjective et instinctive — donc potentiellement réductrice — d'une altérité « pure », d'un fait de différence⁵.

Compte tenu de ce qui précède, un premier principe de distinction entre les imaginaires de la communauté et de l'altérité serait la *distance symbolique*, qui concerne surtout les connotations géoculturelles d'un discours (au sens large). Cette distance est moins liée à la représentation d'un lieu qu'à celle d'une culture associée à un lieu. Elle peut être réduite, comme celle qui sépare les cultures française et anglaise, ou plus importante, comme celle qui sépare les culture européenne et extrême-orientale. Plus un discours tend à évoquer une culture située *ici* au regard de l'énonciateur (rapprochement), plus il s'inscrit dans l'imaginaire de la communauté⁶. À l'inverse, plus il tend à évoquer une (ou *des*) culture située *ailleurs* (éloignement), au risque de verser dans le mauvais goût exotique, plus il s'inscrit dans l'imaginaire de l'altérité.

On peut observer ce principe dans l'album *L'étonnant Serge Gainsbourg*, où l'artiste revisite « trois textes issus du patrimoine littéraire classique » (Verlant et Picaud, 2011, p. 86), soit des poèmes de Nerval, d'Hugo et d'Arvers. Parce qu'elle inclut des

constitué de symboles stéréotypés, par exemple des « motifs (calligraphie, arabesques), des couleurs (le beige du sable), des sons (l'appel du muezzin), des odeurs (épices), des goûts (la douceur presque écœurante des dattes et des loukoums) » (2008b, p. 21). En plus du domaine proche-oriental, Staszak recense cinq grands domaines géosémantiques : « moyen-oriental, extrême-oriental, océanien, latino-américain et africain » (2008b, p. 20).

⁵ Staszak insiste sur le rapport de force au fondement de l'attitude exotique, dont on verra qu'elle est le principal véhicule de l'imaginaire de l'altérité dans *L'Homme à tête de chou* : « L'exotisme, en tant que construction d'une altérité géographique, opère une dichotomie entre deux groupes hiérarchisés : eux, ailleurs et nous, ici. » (2008b, p. 13).

⁶ Gainsbourg, par exemple, s'est déjà « situé » dans la ville de Paris : « Mes racines, c'est le microclimat tabagique et merdique de mon 7^e arrondissement. » (2007, p. 36)

références patentes à des auteurs importants de la littérature française, mais aussi parce qu'elle privilégie les paroles en dépit de la mode des musiques dansantes (Allen, 2021, p. 44), l'œuvre présente un rapprochement symbolique avec la culture natale du chanteur⁷. À l'opposé, la période reggae controversée de Gainsbourg est marquée par un important éloignement symbolique⁸. Dans *Aux armes et cætera* (1979) et *Mauvaises nouvelles des étoiles* (1981), tous deux enregistrés à Kingston avec des musiciens locaux, Gainsbourg explore non seulement des sonorités musicales indissociables de la Jamaïque, mais il fait aussi référence dans ses textes — non sans faire preuve d'un certain exotisme — à des symboles africains et afrodescendants. Quelques exemples sont les pièces « Negusa Nagast », d'après un titre de noblesse dans l'empire éthiopien, « Daisy Temple », qui mentionne « les boubous » (une tunique africaine) et « les rastas » (renvoie aux partisans du rastafarisme), et « Bana basadi balalo », où l'auteur évoque la guerre d'Afrique du Sud (1899-1902).

2.3 L'ancrage topographique, principe distinctif de la dualité géoculturelle

Si les connotations géoculturelles disséminées dans les chansons de Gainsbourg ont un fort potentiel d'évoquer un paysage ou même une région, nombreux sont les discours qui représentent concrètement un ou des lieux. De fait, un second principe distinctif entre les imaginaires de la communauté et de l'altérité consisterait en l'accumulation d'éléments contribuant, en accord avec Moura, à fabriquer un monde (1992b, p. 106), c'est-à-dire un endroit proche ou lointain dépeint comme tel à travers l'énonciation. Sous le signe d'un imaginaire de l'altérité, la construction d'une topographie étrangère procéderait, selon Moura, par le biais de descriptions, classables en

⁷ Allen soutient qu'à l'époque l'auteur-compositeur est « concerned that French culture is about to be washed away by the expanding cultural hegemony of the United States » (p. 44) et que son hommage à Nerval, Hugo et Arvers « was intended as a rejection of Anglophonic influences » (p. 45)

⁸ Mais aussi — puisque Gainsbourg ne saurait laisser passer un paradoxe supplémentaire — un certain enracinement symbolique, porté principalement par la chanson polémique « Aux armes et cætera ».

trois modes descriptifs tenant plus ou moins de la fabrication exotique⁹ : la description *ornementale*, marquée par un « souci d'idéalisation esthétique et [le] recours fréquent à une mimésis picturale » (1992b, p. 115), la description *expressive*, où « le paysage exotique constitue le reflet de l'état d'âme du personnage¹⁰ » (1992b, p. 118) et la description *représentative*, caractérisée par « l'adéquation de l'énoncé à la réalité lointaine » (1992b, p. 122). Si le dernier mode aspire à produire une représentation quasi ethnographique, les deux premiers tiennent davantage « d'une distance mimée, artificielle » (p. 37) — ils relèvent, comme dirait Née, d'une « esthétique de la recette »¹¹.

Quant à la topographie *familière*, reliée à l'imaginaire de la communauté, sa construction relève essentiellement des trois mêmes modes descriptifs, à ceci près que dans ce cas, les descriptions expressive et représentative se destinent à façonner un paysage non pas exotique ou lointain, mais *familier*, tenant du chez-soi, du lieu éprouvé, voire épuisé. L'ancrage d'un lieu, qu'il soit étranger ou familier, se signale par l'attitude de l'énonciateur quant au lieu décrit (la modalisation), mais aussi par des *topoï* géographiques — Moura signale par exemple, dans le roman exotique du XX^e siècle, « une opposition structurale entre les espaces primitifs, désert ou jungle, et le monde occidental, dont la manifestation la plus évidente [...] est la ville » (1992a, p. 223). Second critère distinctif de la dualité géoculturelle, l'*ancrage topographique* peut être résumé ainsi : les allusions à un espace *étranger* ou à un espace *familier* repérables dans un discours le rapprochent, dans le premier cas, de l'imaginaire de l'altérité et, dans le second, de celui de la communauté.

⁹ Je donne à « descriptif » un sens large : bien que prolixe, *L'Homme à tête de chou* n'a pas la densité textuelle d'un roman et tire profit d'un langage sonore. Je tiendrai compte d'éléments « descriptifs » d'ampleur et de forme variable : notamment du contenu sonore.

¹⁰ Qui a donc plus ou moins une fonction métaphorique.

¹¹ Le pan *exotique* de l'imaginaire de l'altérité entretient, on le verra, un certain rapport avec l'imaginaire de la basse culture, ces deux paradigmes discursifs ayant tendance à embrasser des préjugés.

Pour exemplifier ce critère chez Gainsbourg, on peut mentionner la topographie familière représentée dans son premier album, *Du chant à la une...* (1958), dont Stéphane Deschamps décrit les pièces comme « des petits films noirs dans un Paris post-zazou » (2021, p. 26). La ville natale du chanteur est représentée dans « Le poinçonneur des Lilas », qui mentionne des stations du métro parisien (Gainsbourg, [1958] 2005, p. 79-81), mais aussi sur la couverture de l'album, où peuvent être repérés, parmi un collage de journaux, plusieurs toponymes hexagonaux¹². L'inverse peut être relevé dans *Gainsbourg percussions*¹³, qui aménage une topographie *étrangère*¹⁴. Cela s'observe dans le texte de « New York USA¹⁵ » ([1964], 2005, p. 206-207), où Gainsbourg chante n'avoir jamais « rien vu d'aussi haut » ([1964], 2005, p. que les gratte-ciels de New York, et dans « Là-bas c'est naturel », dont la trame sonore intègre des cris de singes, d'oiseaux et de fauves pour simuler l'ambiance fantasmée d'une jungle kényenne.

Ayant établi les critères qui, en contexte esthétique, peuvent sous-tendre une opposition géoculturelle, soit la *distance symbolique* et l'*ancrage topographique*, je suggère de revenir à *L'Homme à tête de chou* en vue de déterminer, au regard de ces critères, comment l'hybridité de l'album fait se conjuguer les imaginaires de la communauté et de l'altérité. Cette dualité s'arrime, je le précise, à la position européenne (ou, quand il faudra être plus précis, française) de Gainsbourg. Comme c'était le cas pour les catégories de la hiérarchie esthéticoculturelle, les symboliques de la communauté et de l'altérité ici proposés ne visent nullement à juger ce qui relèverait d'un standard identitaire — en l'occurrence la « communauté » franco-européenne — infériorisant

¹² Notamment « Toulouse », « Haget », « Cosne-sur-Loire » et « Paris » (Gainsbourg, [1958] 2005).

¹³ Qui, par ses choix sonores (usage d'instruments traditionnels cubains, latins et africains) et certains de ses textes (« Joana », « Là-bas c'est naturel »), présente un *éloignement* symbolique.

¹⁴ Allen souligne bien l'aspect *exotique*, d'un point de vue historique, du paysage décrit par Gainsbourg : « he might as well have been singing about the moon [...], given that the first skyscraper at La Défense, la Tour Nobel, didn't appear in the Parisian financial hub until 1966. » (Allen, 2021, p. 71)

¹⁵ Y sont nommés l'« Empire State Building », le « Rockefeller Center », l'« International Building », le « Waldorf Astoria » (Gainsbourg, [1964] 2005), etc.

toute culture *autre* (c'est-à-dire, selon moi, une communauté de même valeur), mais à circonscrire les effets de *distinction* géoculturelle observables dans *L'Homme à tête de chou*.

2.4 De l'hybridité géoculturelle dans le récit

Suivant une démarche similaire à celle du premier chapitre, je commencerai mon étude de la dualité communauté/altérité par la dimension *narrative* de l'album, avant de passer à son aspect musical, puis à ses traits génériques. Cette première étape se déroulera en quatre temps : je m'intéresserai d'abord aux personnages (section 2.4.1) et aux topographies du récit (section 2.4.2) afin de les situer quant aux imaginaires faisant l'objet de ce chapitre. Je me pencherai ensuite sur l'idiolecte narratif pour traiter du dialogue français-anglais qu'il comporte et de l'appartenance communautaire du narrateur (section 2.4.3). Je clorai enfin par une lecture de la métamorphose du narrateur comme allégorie d'une déchéance géoculturelle (section 2.4.4).

2.4.1 L'altérité de Marilou ou la géographie d'un personnage

Affirmer, à l'instar de Merlet *et al.*, que *L'Homme à tête de chou* « est une invitation au voyage » (2019, p. 325) me paraît plutôt juste, en particulier si l'on pense à son histoire et aux mots choisis pour la raconter : j'y vois davantage, pour reprendre une formule de Staszak, une invitation à « considérer l'Autre et l'Ailleurs comme des objets de curiosité » (2008b, p. 24)¹⁶. Le personnage de Marilou, on s'en aperçoit vite, incarne cet Autre qui fascine. Dans « Chez Max, coiffeur pour hommes », sa rencontre avec le narrateur — considérons provisoirement le point de vue de celui-ci comme franco-occidental, vu notamment son appartenance linguistique (voir les sections 1.4.2

¹⁶ Je suis conscient du contexte de parution de l'œuvre, un contexte où des chansons comme « Armstrong » (Claude Nougaro, 1965), « Je veux être noir » (Nino Ferrer, 1966), « Monsieur cannibale » (Sacha Distel, 1968) ou « Woman is the Nigger of the World » (John Lennon, 1972), qui me semblent témoigner de l'insensibilité relative d'une époque, ne sont pas rares. Je crois néanmoins que le point de vue fictionnel créé par Gainsbourg dans *L'Homme à tête de chou* présente un aspect péjoratif.

et 1.4.3)¹⁷ — se déroule sous le signe d'un *éloignement* symbolique empreint d'exotisme. La chose s'amorce dès lors que le narrateur compare les seins de Marilou, occupée à lui « rafraichir les douilles » (CMCH), à des loukoums, cette friandise d'origine turque incluse par Staszak dans les stéréotypes définissant le domaine géosémantique proche-oriental (2008b, p. 21) : « Elle se penche, et voilà ses doudounes / Comme deux rahat-loukoum / À la rose qui rebondissent sur ma nuque » (CMCH). Ce contact physique avec Marilou inspire au narrateur un autre symbole stéréotypé : il pense « à la fille du [c]alife / [d]e la mille et deuxième nuit » (CMCH), référence évidente aux contes arabes *Les mille et une nuits*, mais aussi, probablement, à l'orientaliste « La mille et deuxième nuit » de Gautier, où la fille du *vizir* est définie comme « surpass[ant] en beauté les houris du quatrième ciel » ([1842] 2002, p. 898)¹⁸. La même pièce mentionne enfin le « *sirocco* du séchoir » (CMCH, je souligne), rapprochement entre un vent *saharien* et l'instrument de travail de Marilou.

À travers ces allusions à l'origine étrangère, imprécise et seulement insinuée, de cette dernière se dessine une *érotisation* qui caractérisera l'attitude exotisante du narrateur tout au long de son récit. Le traitement érotisant — pour ne pas dire objectifiant — auquel le narrateur soumet son amante (section 1.4.1) imprègne l'essentiel des allusions à l'altérité de Marilou et produit une structure narrative qui renouvelle plusieurs clichés de la littérature exotique du XIX^e siècle :

La littérature coloniale raconte le plus souvent une histoire d'amour (terme bien peu idoine) entre un jeune colon et une indigène d'une sensualité ravageuse — union stérile qui ne peut déboucher *que sur la mort de la seconde et/ou du premier*. La « petite épouse » est fréquemment présentée comme un *animal* ou un *enfant*, en tout cas une forme inférieure d'humanité [...]. L'étrangeté de son *corps* (ainsi la couleur de sa peau) ou de ses *mœurs* (en particulier sexuelles) procède d'une dé-contextualisation (Staszak, 2008b, p. 23-24, je souligne).

¹⁷ J'y reviendrai en détail dans la prochaine section.

¹⁸ Selon le *TLF*, la *houris* serait une « femme très belle promise par le Coran aux Musulmans fidèles qui accèderont au paradis » (Imbs, 1981, p. 955).

De son caractère fatal (section 1.4.1) aux qualificatifs dévalorisants attribués par le narrateur, le personnage de Marilou canalise plusieurs traits de la figure de « petite épouse » déracinée dont rend compte Staszak¹⁹. En particulier, le discours narratif fait converger plus ou moins ouvertement une symbolique exotique et les mœurs sexuelles de Marilou, présentées, sinon comme *étranges*, du moins comme débridées.

Je pense en particulier à « Marilou reggae », abrégé d'un rapport sexuel — « Elle et moi plaisirs conjugués / En Marilou moi seringuer / Faire mousser en meringué » (MR) — dont la forme est conçue de sorte à rappeler le dialecte « petit-nègre » (MR), une variante simplifiée du français apprise aux populations noires des anciennes colonies françaises. Ici, plusieurs symboles stéréotypés du domaine géosémantique africain, choisis pour leur potentiel érotique, viennent embrouiller davantage l'altérité suggérée de Marilou : le « petit serpent katangais »²⁰ (MR) et la « sagaie »²¹ (MR), utilisés comme symboles phalliques, mais aussi le « reggae »²² (MR), un genre musical originaire de Jamaïque dépeint comme une « danse » lascive (MR). On peut aussi citer « Transit à Marilou », un « voyage en terre inconnue » (Verlant et Picaud, 2011, p. 428) qui est en réalité une (autre) relation sexuelle entre le protagoniste et Marilou²³. Le narrateur renvoie entre autres à la pratique du cannibalisme pour décrire, selon toute apparence, une fellation : « J'alanguis dans la nuit buccale / Où je vais transiter un

¹⁹ Quelques exemples de termes réducteurs : « chienne » (CMCH), « idiotie » (A), « gueuse » (MLM).

²⁰ Sans doute *Atheris katangensis*, une espèce de vipère (venimeuse...) endémique du Katanga (Afrique).

²¹ Sorte de lance utilisée par divers peuples, particulièrement en Afrique, dont le peuple Zulu, nommé dans l'avant-dernier vers de « Transit à Marilou » : « Suis-je en pays Zoulou ? » (TM).

²² Dick Hebdige souligne bien la relation entre le reggae et la culture africaine : « Reggae addresses a community in transit through a series of retrospective frames (the Rastafarian movement [...], the Back to Africa theme) which reverse the historical sequence of migrations (Africa – Jamaica – Great Britain). It is the living record of a people's journey — of the passage from slavery to servitude — and that journey can be mapped along the lines of reggae's unique structure. » (1981, p. 31)

²³ Avec son dernier vers, le narrateur révèle sa vraie « localisation » et, corollairement, le signifié sexuel du texte — qui n'avait probablement échappé à personne : « Je suis à *Marilou* » (TM, je souligne).

coup / Serais-je chez les cannibales »²⁴. Bref, la symbolique exotique à connotation sexuelle utilisée pour dépeindre Marilou accuse une fétichisation de l'Autre qui, en elle-même, constitue un stéréotype géoculturel. Gaëtan Brulotte, dans son ouvrage consacré aux figures du discours érotique, affirme qu'on « attend de l'étranger des émotions fortes, des sensations jamais aperçues, des rituels insolites, des révélations nouvelles et essentielles sur le sexe et le désir » ([1998] 2021, p. 198) : ces mêmes fantasmes teintent fortement, il me semble, la mise en scène du personnage de Marilou. Pour continuer mon inventaire des figures de l'altérité repérables dans *L'Homme à tête de chou*, parmi lesquelles Marilou occupe le rôle central, j'en viens à étudier les lieux qui parsèment le récit. C'est là l'occasion d'entreprendre l'examen des figures de la communauté, que je compléterai en me penchant sur l'idiolecte hybride du narrateur.

2.4.2 De France en outre-mer : la fabrication d'un proche et d'un lointain

Bien que les marques d'une topographie étrangère dans *L'Homme à tête de chou* soient limitées, les images amplifiées, fantasmées qu'elles suscitent contrastent avec les marques d'une topographie familière — plus discrètes, puisque ordinaires du point de vue énonciatif. Les principaux passages dans lesquels se profilent des espaces étrangers sont les pièces « Transit à Marilou » et « Aéroplanes ». J'en ai glissé un mot, la première pièce construit, à l'aide d'une description, pour reprendre les termes de Moura, *ornementale* (c'est-à-dire artificielle) et *expressive* (c'est-à-dire symbolisant un point de vue subjectif, ici les perceptions d'une relation sexuelle), un lieu défini par son étrangeté, réduit à n'être qu'un Ailleurs fictif construit par la *perte des repères* du protagoniste. Le texte s'ouvre par une scène *in medias res* où le narrateur, privé de ses

²⁴ Comme l'explique Sophie Dulucq, le cannibalisme a souvent été associé au domaine géosémantique africain dans l'art occidental, en particulier à la fin du XIX^e siècle : « Un corpus impressionnant de textes relevant de la littérature de voyage ou d'exploration se complait [...] à mettre en scène des Européens confrontés à des cannibales à l'impérieux appétit. C'est le cas de presque tous les récits qui ont pour cadre l'Afrique centrale. » ([2013] 2014, p. 267) D'après Jan N. Pieterse, dès le XVIII^e siècle, « the cannibal humour of Europeans served to establish a psychological distance from Africans, who were *eroticised* on the one hand and *bestialized* as cannibals on the other » (1992, p. 179-180, je souligne).

repères, fait atterrir un « [a]vion fantôme » (TM) dans un site mystérieux : « C'est à peine si je distingue / Les balises du terrain où / Je me pose en casse-cou » (TM). D'entrée de jeu et pour l'entièreté de la pièce, l'auditeur devra s'accommoder d'une mise en scène spatiale en accord avec ce qu'Audrey Camus appelle l'« *immersion par indétermination* » (2000, p. 41), un dispositif narratif alliant une description vague à une « obstruction de la perception » (2000, p. 41). Les vers cités signalent par deux indices la gêne du narrateur à se localiser : le syntagme « à peine si je distingue » et le moment de l'atterrissage, c'est-à-dire « dans la nuit » (TM), donc *dans le noir*. Plus loin, c'est l'emploi de la forme interrogative qui vient sursignifier l'incertitude du narrateur quant au « trou / [p]erdu » (TM) où il s'est égaré : « Serais-je chez les cannibales » (TM), « suis-je en pays zoulou » (TM). Éclairant légèrement l'auditeur, ces questions fournissent deux symboles géoculturels (éloignement symbolique) — le substantif « cannibales » (TM) et l'ethnonyme « zoulou » — qui situent la topographie aménagée, sinon dans l'espace africain, du moins dans une région *lointaine*.

Quant aux Ailleurs décrits dans « Aéroplanes », ils représentent moins l'altérité par leur caractère indéterminé (quoique l'éloignement symbolique dans « Transit à Marilou » tende à « déterminer » l'espace comme non occidental) que par leur aspect idéalisé, apprivoisé. On pourrait dire de ces décors qu'ils « relève[nt] du déjà-vu ou du déjà-lu, de la re-connaissance » (Staszak, 2008b, p. 18) : c'est le cas, par exemple, du « fond d'azur de Louisiane » (A) servant d'arrière-plan aux dépliants touristiques conservés par Marilou. Dans la même pièce, on peut également rapporter l'idée de « déjà-lu » aux mentions de « Tarzan » et de « Jane ». Combinant derechef les modes descriptifs ornemental et expressif, le narrateur exprime sa jalousie par cette scène métaphorique où il poursuit son amante dans la forêt : « J'la vois assez l'enlacer, et lui [Tarzan] *de liane en liane / Pousser son cri [...] / Du côté d'Pernambuk / Et moi, Chita le singe qui leur cavale au cul dans la savane* » (A, je souligne). L'impression de « déjà-lu », d'un texte antérieur absorbé (Samoyault, 2010, p. 43) — une généalogie de textes, en l'occurrence —, passe non seulement par les noms de Tarzan, de Jane et de Chita,

mais aussi par la reproduction du décor forestier où les tribulations de ces personnages se déroulent²⁵.

Même si la scène a lieu « du côté d’Pernambuk »²⁶, un État du Brésil, le toponyme évoque une abondance floristique qui, combiné aux « liane[s] » et à la « savane » mentionnés, rappellent la jungle ouest-africaine décrite par Burroughs dans *Tarzan of the Apes* (1912) : « Every vine and bush seemed but the lurking-place of some huge and horrible beast waiting » ([1912] 2012, p. 254-255, je souligne). Paysage séduisant qui pourrait « être peint ou pris[e] en photo » (Staszak, 2008b, p. 18), la jungle conçue par Burroughs constitue le terrain parfait pour que le surhomme Tarzan porte Jane « [f]rom tree to tree » ([1912] 2012, p. 174) — comme dans « Aéroplanes ». Inhospitale et envoûtante, la figure de la jungle contribue à placer le récit sous le signe de l’exotisme (topographie étrangère) et de l’altérité, d’autant plus qu’elle entre en tension avec le décor familier par excellence que représente la ville occidentale.

À bien y regarder, plusieurs éléments du texte de *L’Homme à tête de chou* tracent en effet les contours d’un espace urbain. C’est le cas de trois noms d’établissement apparemment fictifs, dont le « Kangourou / Club »²⁷ (HTC), cet endroit (peut-être un restaurant) où le narrateur emmène « bouffer » Marilou (HTC), le salon de coiffure « Chez Max, coiffeur pour hommes » (CMCH), lieu de travail de Marilou, et enfin le « Rox- / Y Hôtel » (FF), l’établissement où — d’après ce que l’on comprend — cette dernière aurait invité les deux rockers²⁸. Plusieurs des toponymes « fictifs, mais

²⁵ Cheetah n’apparaît pas dans les romans d’Edgar Rice Burroughs, mais il est présent dans plusieurs réinterprétations audiovisuelles de l’œuvre originale dès *Tarzan the Ape-Man* (1932).

²⁶ *L’intégrale et cætera* indique : « graphie fantaisiste pour l’État brésilien de Pernambouc [...] destinée à créer une rime pour l’œil avec “volapük” » (Gainsbourg *et al.*, [2005] 2020, p. 547).

²⁷ Notons l’emploi du mot « Kangourou », un symbole du domaine géosémantique océanien qui n’est pas sans donner un caractère exotique au nom de cet établissement que Marilou semble apprécier.

²⁸ C’est en effet ce que le narrateur sous-entend dans un passage de « Flash Forward » : « L’un à son trou d’obus, l’autre à son trou de balles, crac ! / Eh ! doc / Qui, moi, paranoïaque / Demandez donc un peu au vioque / Qui est portier de nuit au Rox- / Y Hôtel si je débloque » (FF). Par ailleurs, le narrateur mentionne, dans « Meurtre à l’extincteur », le « couloir de l’hôtel » — peut-être le même établissement ?

typiques » (Baudelle, 2000, p. 60) que l'on rencontre en littérature auraient, d'après Yves Baudelle, une fonction « sémantico-référentielle » (2000, p. 60), jouant un rôle à la fois symbolique et topographique dans l'œuvre.

Les noms d'établissements fictifs que j'ai mentionnés ont une double fonction similaire. D'un côté, ils évoquent des significations contextuelles au récit : par exemple, le « Roxy Hôtel », lieu de rencontre entre Marilou et ses amants *rockers*, rappelle le Roxy Theatre, une boîte de nuit ouverte en 1973 sur le Sunset Strip Boulevard (Los Angeles) réputée pour les vedettes musicales qui y sont passées (Bob Marley, John Lennon, Alice Cooper, etc.). Même chose pour le « Kangourou Club », ce restaurant où se plait Marilou (figure exotique), qui tire son nom d'un symbole invariablement associé au domaine géosémantique océanien. D'un autre côté, ces toponymes *situent* le récit dans ce qui apparaît comme une ville, au sens d'« [a]gglomération relativement importante dont les habitants ont des activités professionnelles diversifiées » (Imbs, 1994, p. 1153). Des termes comme « coiffeur », « club » et « hôtel » laissent en effet croire que l'histoire de *L'Homme à tête de chou* se déroule dans une agglomération assez dense pour voir prospérer des commerces variés. En outre, compte tenu des connotations linguistiques des trois toponymes inventés, on peut légitimement supposer que l'endroit est francophone²⁹.

Ces éléments de texte ne sont pas les seuls qui évoquent la ville : le narrateur parle de « discothèques » (HTC), d'un « café buraliste » (PS), d'une « clinique / Neuropsychiatrique » (LA), ainsi que d'aller « porter au clou » (HTC) — c'est-à-dire d'aller chez

²⁹ Outre la prononciation du narrateur, je me fie notamment aux termes « Kangourou » (vs « Kangaroo »), « Hôtel » (l'accent circonflexe), et au syntagme français « Chez Max coiffeur pour hommes » (je souligne). Il est vrai que l'ordre des mots pour « Kangourou Club » et « Roxy Hôtel » est conforme à la convention anglaise. Or, l'inversion me semble surtout servir à produire les rimes [ou] et [ok] (relativement rares), tout comme « Carroll Lewis », dans « Variations sur Marilou », sert à produire une rime suffisante entre « Levi's », « le vice » et « Lewis » — même chose pour « que n'ai-je », avec « neige », dans « Marilou sous la neige ». Par ailleurs, cette saveur anglophone se retrouve dans les noms d'établissements parisiens bien connus comme le Crazy Horse Saloon et le Rex Club.

un *prêteur sur gages*³⁰. Le décor représenté s'apparente aux grandes métropoles occidentales, où les discothèques et les institutions psychiatriques ont vu le jour et se sont développées³¹. J'avancerais même que cette topographie est typiquement française : non seulement en raison de ses toponymes fictifs à consonance francophone, mais aussi parce que le *café buraliste* (aussi appelé « bar-tabac ») et la *discothèque* sont des symboles associés, dans une certaine mesure, à l'espace géosémantique de la France³². À la lumière de ces observations sur la ville où se déroule la majorité de l'histoire, il convient de se tourner vers l'idiolecte du narrateur pour examiner sa relation à la culture française et pour conclure, en même temps, l'inventaire des figures familières du récit.

2.4.3 Lang(u)age(s) : un français hexagonal avec une *English touch*

La langue française, soutient Raymond Anthony Lodge, serait pour les Français un symbole fort, encourageant « a sense of national solidarity (internal cohesion) and a feeling of their uniqueness in comparison with other nations (external distinction) » (1993, p. 6). Les niveaux de langue qui dialoguent dans *L'Homme à tête de chou* ont justement en commun de s'exprimer à travers ce système de signes fortement lié à la France, pays natal de Gainsbourg (rapprochement symbolique). J'ai abordé déjà le français sophistiqué du narrateur (section 1.4.2), qui témoigne de l'aisance du personnage avec la langue et qui consiste notamment en des tournures syntaxiques littéraires : « Je suis l'homme à tête de chou »³³ (HTC, je souligne), « Un soir *qu'* à l'improviste »

³⁰ En argot français, « mettre au clou » signifie « mettre en gage » (Imbs, 1977, p. 941). C'est là un exemple de l'aspect argotique du discours narratif, que j'aborderai sous peu.

³¹ Les institutions psychiatriques actuelles ont connu leurs balbutiements au XIX^e siècle, particulièrement grâce aux travaux des aliénistes Philippe Pinel et Jean-Étienne Esquirol. Ces lieux sont étroitement liés au domaine psychiatrique qui, soutient Claude Meyers, a éclos et grandi « au travers de la culture et de l'histoire européennes » (2005, p. 11).

³² D'après Sarah Thornton, la France aurait été un acteur clé dans la diffusion de la « discothèque » proprement dite : « In the early 1960, the “discotheque” rendered dancing to disco fashionable [...]. This time, however, the institution was conceived as a French import and extended its influence to its architectural surroundings. [...] The suffix “a-Gogo” was also used internationally [...]. London and Los Angeles had Whisky-a-Gogos, named after the Parisian Club. » (1996, p. 54)

³³ La préposition « à » est utilisée ici sans article, un usage considéré comme littéraire.

(FF, je souligne), « Un à un elle exhale / Des soupirs fébriles / Parfumés au menthol »³⁴ (VM). Comme le signale Danielle Trudeau, l'intrusion d'un français soigné dans les situations de communication « crée une distance, non parce qu'il est inconnu ou perçu comme étranger, mais parce que, étant identifié à la promotion sociale, il remet en question la solidarité du groupe » (1992, p. 200). Il importe par conséquent de souligner, dans le discours narratif, la présence d'une diglossie correspondant à « l'emploi de deux variétés d'une même langue, le dialecte et le français standard » (Trudeau, 1992, p. 200).

Se déploie en effet, en parallèle des choix lexicaux recherchés du narrateur — « salace », « atoll », « corolle » (VM), etc. — une terminologie argotique enracinée dans l'histoire linguistique de la France³⁵. Dans « Chez Max, coiffeur pour hommes », le narrateur raconte avoir voulu se faire raser la « couenne » et rafraichir les « douilles ». Vu le contexte, le premier terme ferait référence, suivant le *Dictionnaire du français argotique et populaire* de François Caradec, à la « [p]eau »³⁶ (2001, p. 61) du personnage, et le deuxième à ses « [c]heveux » (2001, p. 79). Plus loin, le narrateur appelle le « portier de nuit » (FF) du Roxy Hôtel un « vioque »³⁷ (FF), signifiant « [v]ieux » (2001, p. 216). On peut également mentionner l'usage, dans « Transit à Marilou », puis dans « Premiers symptômes », de l'argot « zinc », la première fois pour désigner l'« avion » (2001, p. 219) que pilote le narrateur, ensuite pour désigner le « [c]omptoir » (2001, p. 219) du bar-tabac où il « fai[t] provision de fumigènes ». Empruntant à des dialectes régionaux dérivés du « français standard », le français argotique du narrateur constitue un usage qui représente mieux la *diglossie* discutée plus haut. À tout prendre, le caractère diversifié du français dans le discours narratif

³⁴ Remarquons la position de la locution « un à un » (qui concerne les « soupirs ») en début de phrase.

³⁵ Pour Louis-Jean Calvet, l'argot, utilisé à l'origine dans les milieux interlopes, serait devenu avec le temps « une sorte de langue refuge, emblématique, la langue des exclus, des marginaux ou de ceux qui se veulent tels, en même temps qu'une façon pour certains de marquer leur différence par un clin d'œil linguistique » (2007, p. 12).

³⁶ L'expression consacrée est : « [s]e gratter la couenne » pour « se raser » (Caradec, 2001, p. 61).

³⁷ *L'intégrale et cætera* emploie cette graphie, mais Caradec relève également la graphie « vioc ».

permet d'associer la figure du narrateur à la culture française et, par le fait même, à l'imaginaire de la communauté. Cette association est d'autant plus convaincante si l'on considère le texte « à la faveur de l'accent » (Chamberland, 2005, p. 43) que Gainsbourg prête au personnage dans la version phonographique de l'album³⁸.

Cela dit, l'usage majoritaire du français (et de ses dérivés) dans le discours narratif est contrebalancé par un lexique anglais non négligeable³⁹. Dans la plupart des cas, le narrateur utilise ces termes de sorte à produire une rime ou une assonance en fin de vers⁴⁰. Cela s'observe, par exemple, dans « Transit à Marilou », où le terme « peppermint » (anglais pour « menthe poivrée »), qui se termine par le phonème [ɛ̃] suivi de la consonne occlusive [t], crée une assonance avec les morphèmes (rimés) « déglingue », « carlingue », (TM), etc. Dans « Flash Forward », le vocabulaire anglais sert plutôt à obtenir une structure rimée en [ak] : le mot « jack », les emprunts « black-out » (qui renvoie à une obscurité soudaine) et « flash-back » (désignant, surtout au cinéma, la représentation d'un événement passé) ; ainsi que la locution « *black / Sur white* » (FF, je souligne), une substitution du syntagme « noir sur blanc ». Est également digne de mention le texte de « Variations sur Marilou », qui comprend les anglicismes « comic-strip », « zip » et « cool ».

La langue anglaise, il est vrai, n'inspire pas un exotisme aussi frappant que la mise en scène du personnage de Marilou⁴¹. En revanche, son usage par le narrateur de *L'Homme à tête de chou* n'est pas sans rappeler le « principe d'insuffisance » de l'être décrit par Jean Baudrillard et Marc Guillaume, ce mécanisme d'un Soi qui *requiert*

³⁸ Son « Gallicised *sprechgesang* » (Allen, 2021, p. 270), pour le dire avec Allen.

³⁹ Certains emprunts à l'anglais tels que « break » (HTC), « baskets » (PS) et « water-closets » (PS), sans être insignifiants, me semblent trop intégrés au français pour être considérés comme « étrangers ».

⁴⁰ La forme poétique de son discours sera analysée au chapitre trois.

⁴¹ Pour Moura, il convient mieux de parler « de *pittoresque* pour les récits traitant d'éléments étrangers non nationaux mais européens ou proches de l'Europe » (1998, p. 38) Si la langue anglaise ne constitue pas un symbole *exotique*, elle reste selon moi — et l'utilisation du mot « étranger » par Moura va en ce sens — porteuse d'une altérité certaine, en particulier par sa rivalité historique avec la langue française.

l'Autre pour réaliser ses limites et « relancer [...] la pensée » (1994, p. 128). Tout se passe en effet comme si le narrateur instrumentalisait cette langue étrangère (éloignement symbolique) pour pallier l'insuffisance expressive de sa langue principale et, d'une certaine façon, les limites inhérentes à la communauté qui le définit. De ce point de vue, l'hybridité linguistique du personnage ne peut que résonner avec la transformation bio-*identitaire* (section 1.4.4) exposée au premier chapitre. À ce stade-ci, j'ai recensé les principales figures de l'album liées aux imaginaires de la communauté et de l'altérité, à savoir un personnage folklorisé et un personnage ordinaire, liés respectivement à une topographie dépaysante et à une topographie urbaine, familière. Dans la mesure où le narrateur, à partir de sa perspective franco-européenne, tient un discours exotisant sur quelqu'un dont il est *jaloux* (Marilou), je me propose d'explorer en quoi son récit peut être interprété comme l'allégorie d'une déchéance géoculturelle.

2.4.4 L'allégorie d'une déchéance géoculturelle

Un peu comme la dualité esthéticoculturelle symbolisée à travers la transformation biologique du narrateur tend à disqualifier les cultures (esthétiques) *non conformes* aux principes de la haute culture, la dualité géoculturelle tend à inférioriser les cultures (géographiques) *non conformes* aux principes de la communauté : « Un endogroupe dominant construit un exogroupe dominé, en stigmatisant une différence — réelle ou imaginaire —, érigée en déni identitaire » (Staszak, 2008b, p. 13). Cette formule me paraît bien résumer le traitement du narrateur de l'album à l'égard de Marilou et de son altérité assignée. On a pu relever que les deux personnages reflètent des imaginaires opposés : le narrateur, par la francité de son idiolecte et par son accent audible dans la version phonographique de l'œuvre, incarne la communauté francoeuropéenne que partagent Gainsbourg et la majorité de son public. Marilou, à l'inverse, est réduite à n'incarner qu'un reflet négatif de la communauté représentée par le narrateur. Son étrangeté, insinuée par des symboles liés aux domaines géosémantiques africain et

proche-oriental, ainsi que son rattachement à une topographie dépaysante, reculée, aboutit à un « déni identitaire » qui l'étiquette abstraitement comme l'Autre.

Même si le récit reste flou en ce qui concerne les origines de Marilou, la pièce « Aéroplanes » établit assez concrètement l'étroite relation du personnage avec un Ailleurs, comme dirait Moura, « dégagé de la prosaïque réalité européenne » (1998, p. 96) : « Marilou se fait des aéroplanes / En repliant des dépliants d'agences de voyage, genre Cook / Où l'on peut voir des pinups à gros seins new look / Sur fond d'azur de Louisiane »⁴² (A). La pièce évoque également la fascination du personnage pour deux figures masculines plus proches qu'elles n'y paraissent : « c'est une fan / Du cap'tain Cook / Elle a sur lui tout un press-book / Aussi sur Tarzan » (A). Il ressort des deux passages cités que Marilou cultive non seulement un intérêt pour l'étranger, mais aussi pour les promesses d'*aventure* portées par cet ailleurs. On pourrait parler, pour reprendre les mots de Née sur le touriste contemporain, d'un « désir [...] d'*évasion* hors de l'espace du connu » (2009, p. 267). Collectionneuse de brochures remplies de paysages idéalisés, admiratrice de Tarzan et de James Cook, archétypes de l'aventurier téméraire, Marilou semble moins convoiter une destination qu'une expérience, vraisemblablement celle de l'altérité.

La pièce « Aéroplanes » est parlante à cet égard : s'y manifeste un rapport patent entre la folie envieuse qui germe chez le narrateur dès la pièce précédente — où il surprend son amante avec les deux macaques — et le désir d'altérité de Marilou. Le narrateur, *primo*, raille les « pinups » ornant les dépliants touristiques consultés par Marilou, *secundo*, décrit une scène pathétique où il suit son amante portée par Tarzan dans la jungle, et, *tertio*, dénonce l'humiliation que lui aurait fait subir sa compagne, dont il parle des fantasmes (ses « aéroplanes » ?) comme autant de vaines chimères :

⁴² Du début du XIX^e à la fin du XX^e siècle, la compagnie britannique Thomas Cook & Son s'est illustrée dans le secteur du tourisme à l'échelle internationale.

« Pauvre idiote, tu rêves, tu planes » (A). Tout porte à croire que le mépris généralisé du narrateur envers l'imaginaire de l'altérité est corrélative à son obsession jalouse envers Marilou et son univers.

J'ai fait état plus tôt d'un rapport allégorique entre le motif du chou et la contagion du narrateur par l'imaginaire de la basse culture : un rapport similaire, imbriqué au premier, peut être décelé entre le légume et l'imaginaire de l'*altérité*. Plante universelle aux variétés nombreuses (chou de Pékin, de Chypre, de Milan, de Tournefort, de Bruxelles, de Jersey, etc.), le chou est aussi associé, dans la symbolique du récit, à la diversité, à l'étranger et à la Nature (*wilderness*). On voit ainsi le narrateur, dans « Lunatic Asylum », illustrer ses vaines tentatives de partager sa « détresse » par un tableau surréel où sa tête crucifère sert d'aire de lancement à une créature mi-insecte, mi-aéronef :

J'ai pu dresser un hanneton
 Sur ma tête héliport
 L'hélicoléoptère
 De ses élytres d'or
 Refermant l'habitacle
 Incline ses antennes
 Porteuses d'SOS⁴³

Le passage, qui fait appel au champ lexical de l'aéronautique (« héliport », « hélico(léo)ptère », « habitacle », « antennes », « SOS »), fait écho aux termes connexes parsemant l'album : « avions » (A), « avion » (MR), « cockpit » (TM), « mach / Deux » (FF), etc.

⁴³ *L'intégrale et caetera* cite cette découpe attribuée aux recueils *Mon propre rôle* et *Au pays des malices*. Notons le mot-valise à la Lewis Carroll (le poème « Jabberwocky », par exemple), aligné avec le réseau sociolectique « distingué-tendu » et sa recherche d'une « langue originale » (Bourdieu, 1982, p. 52). Le choix du « hanneton » n'est peut-être pas anodin : deux espèces de coléoptères (taxon du hanneton), l'altise du *chou* et le charançon du *chou*, raffolent du légume. De surcroît, il existe des « phalènes » (LA), les piérides du chou, dont les chenilles parasitent les brassicacées.

Dans la même pièce, le chou est également rapproché de l'anglicité, voire plus précisément de l'*américanité*. Pensons au « petit lapin de Playboy » qui ronge le « crâne végétal » du narrateur interné : le logo-animal renvoie non seulement à une culture hypercommerciale, mais aussi à une culture états-unienne dévorant de l'intérieur les cultures du monde où elle s'infiltré. De ce point de vue, le qualificatif accolé au petit lapin, « Shoe shine boy », a tout l'air de moquer les mirages du Rêve américain. On peut aussi penser au « dialecte chou » (LA) de Marilou, auquel renvoie la formule « Poupouppidou ». Ce slogan, on l'a vu, a été popularisée par deux figures emblématiques de la *pop culture* américaine, Betty Boop et Marilyn Monroe. Il ne serait pas surprenant que Marilou soit influencée par cette culture d'outre-Atlantique (et par la culture anglo-saxonne *low brow* en général) jusque dans sa façon de s'exprimer — souvenons-nous son amour des *comic-strips*, des jeans Levi's et des aventuriers nouveau genre que sont Hendrix, Presley, Lou Reed et les autres (VM).

Concernant la langue anglaise, j'ai avancé que son usage par le narrateur (éloignement symbolique) semblait compenser l'insuffisance esthétique/expressive de sa langue principale, le français. Stéphane Chaudier, se penchant sur le rôle de l'anglais chez Gainsbourg, soulève une observation fort pertinente pour le cas qui nous occupe : « L'anglais signale [...] le désir d'être autre et mieux que soi, mais aussi l'imposture ou la chimère de se vouloir "aristo", élégant, séducteur, polyglotte, quand on n'est soi et rien que soi » (2017, p. 220)⁴⁴. Il m'apparaît intéressant de relier le potentiel côté *distingué* de l'anglais au « trouble identitaire » (2017, p. 219) dont il serait l'indice. Et si, chez le narrateur de *L'Homme à tête de chou*, la langue anglaise représentait un compromis, une contagion par l'Autre, certes, mais qui, moyennant un usage recherché, donnait un peu de distinction, de « *high brow* », à son idiolecte ?

⁴⁴ Chaudier avance en outre, au sujet de la chanson « 69, année érotique » (Gainsbourg/Birkin) que Gainsbourg « demande à la femme aimée — et à l'anglais avec lequel elle fait corps — de l'aider à accomplir cette alchimie de la laideur en beauté » (p. 220).

L'idée serait conforme à la manière dont le narrateur utilise l'anglais, c'est-à-dire dans un esprit de *stylistisation*, par exemple pour obtenir une structure de rimes en [ak] probablement inatteignable (à tout le moins, pour raconter les événements de « Flash Forward »⁴⁵) sans trahir un peu le français. Ainsi, le narrateur donne bien l'impression d'être contaminé par l'anglophilie de Marilou, mais l'internationalité qui teinte son français s'inspire davantage des jeux langagiers de « Lewis Carroll » (VM) — le barbarisme « elle se self-contrôle » (VM), l'homophonie « OK » et « hoquet » (CMCH) etc. — que des textes dépouillés d'« Elvis / Presley » (VM). En dépit de ce compromis, le narrateur n'a visiblement pu empêcher une Amérique paradisiaque d'envahir son esprit, comme le suggère la conclusion de « L'homme à tête de chou » : « Qui et où suis-je, chou ici ou / Dans la blanche écume, varech / Sur la plage de Malibu » (HTC). Le narrateur flotte entre sa clinique psychiatrique et un paysage *californien* (topographie étrangère), entre la « neige / [c]arbonique » (MN) recouvrant le corps de son amante et une « blanche écume » (HTC) où il macère, devenu « varech » (HTC).

Qui plus est, prise littéralement, sa transformation biologique constitue en elle-même une forme de devenir autre, de rejet de l'identité culturelle. En devenant « [m]oitié légume, moitié mec » (HTC), le narrateur ne laisse-t-il pas derrière lui une part de son humanité, de sa communauté taxonomique ? Dans son article « Lives of the Monster Plant », T. S. Miller soutient que la figure de la plante monstrueuse « signifie l'irréductiblement autre d'une manière que même les animaux ne peuvent le faire » (2012, p. 462, je traduis). Le chou qui remplace la tête du narrateur lui donne non seulement l'allure d'un monstre, d'un *extra-terrestre*, mais il symbolise aussi, pour emprunter une formule de Casanova-Robin, l'« incommunication originelle entre l'humain et le végétal » (2009, p. 115), cette altérité radicale qui distingue *Homo sapiens* de *Brassica oleracea*.

⁴⁵ Gainsbourg a déjà affirmé que c'étaient souvent les rimes qui lui inspiraient le propos de ses chansons : il reste que l'usage de l'anglais procède d'un choix *stylistique* (telle rime).

En résumé, une triade associe le personnage de Marilou, l'imaginaire de l'altérité et le symbole du chou, invitant à considérer la transformation biologique du protagoniste comme l'allégorie d'une déchéance identitaire *géoculturelle* soudée à la déchéance *esthéticoculturelle* circonscrite au premier chapitre (section 1.4.4). Examiner les hybridités narratives de *L'Homme à tête de chou* sous le rapport de la dualité communauté/altérité a permis de constater que ces imaginaires, symbolisés par des figures *situées*, y occupent une place considérable, et que, d'autre part, ils sont mis en scène selon un schème hiérarchique correspondant au regard dépréciatif que le narrateur porte sur l'univers de Marilou. Maintenant, on ne peut omettre de se pencher, si l'on veut cerner au mieux le rôle de cette dualité dans l'œuvre, sur le rôle qu'ils jouent dans sa dimension musicale : elle hybride en effet des sonorités diverses qu'on peut rattacher à différentes aires géographiques (hybridité dialogique) et qui, par suite, véhiculent l'un ou l'autre des imaginaires étudiés dans ce chapitre.

2.5 Odyssée musicale : entre *prog rock* français et emprunts afro-latino-américains

Décrite par Merlet *et al.* — à qui cette section doit beaucoup — comme un assemblage « de fragments musicaux picorés aux quatre coins du monde » (Merlet *et al.*, 2019, p. 325), la musique de *L'Homme à tête de chou* tire profit d'une variété d'inspirations géoculturelles repérables tant par les timbres que par la fonction des instruments. Considérés ensemble, ces deux aspects (timbre et fonction) peuvent être conçus comme autant de « voix », de sonorités plus ou moins enracinées dans des unités géographiques, historiques et culturelles (Straw, 1991, p. 369). Considérant l'essor, aux XIX^e et XX^e siècles, des phénomènes de « fertilisation croisée et [d'] hybridation » (Straw, 1991, p. 376, je traduis) à travers la sphère musicale mondiale, il serait irréaliste de chercher ici à cartographier de manière exhaustive la trame sonore de l'album. Mon intention est plutôt de mettre en évidence, succinctement, un dialogue entre deux palettes musicales qui participent à nourrir la dualité géoculturelle représentée dans et par le récit : une palette *afro-latino-américaine*, regroupant des

sonorités inspirées des musiques d'Amérique latine, et une palette *franco-européenne*, regroupant des sonorités typiques des genres musicaux que sont le rock progressif britannique et la chanson française.

Les timbres reliés à la première palette contribuent au « dépaysement sonore » (Merlet *et al.*, 2019, p. 327) aménagé par l'œuvre : plusieurs proviennent d'instruments percussifs avec lesquels le musicien Jim Lawless aurait expérimenté pendant l'enregistrement de l'album (Merlet *et al.*, 2019, p. 327). Se trouvent parmi ceux-ci le güiro, un instrument à frottement qu'on entend souvent dans les musiques latino-américaines (Rodríguez, 2007, p. 80), les claves, deux bâtons de bois également communs dans ces musiques, la cuïca, un tambour à friction typique de la samba brésilienne, et le tumbodora (aussi appelé « conga »), un tambour aux origines africaines et latino-américaines (Warden, 2005, p. 10). Outre leur lien historique avec des cultures non européennes, ces timbres connotent l'Ailleurs (éloignement symbolique) tant par leur usage formel que par le contexte narratif dans lequel ils sont employés. Ils concourent par exemple, dans « Transit à Marilou », à produire une musique percussive au rythme frénétique que Merlet *et al.* comparent aux « trances des cérémonies de candomblé » (2019, p. 324) — une religion afro-brésilienne⁴⁶. Ici, la combinaison des timbres et d'une composition rythmique intense, fiévreuse, s'inspire selon toute apparence du patrimoine musical afro-latino-américain pour étoffer, sur le plan sonore, le lieu étranger et l'atmosphère mystérieuse aménagés sur le plan verbal⁴⁷.

Par ses connotations géoculturelles, la palette musicale afro-latino-américaine représente un moyen *musical* efficace de symboliser l'Altérité : cela expliquerait pourquoi elle se manifeste à des moments clés du récit en lien avec la transformation bio-identitaire du narrateur. Les pièces « Premiers symptômes » et « Lunatic Asylum », qui

⁴⁶ Rappelons-nous la mention, dans « Aéroplanes », de l'État brésilien du Pernambouc.

⁴⁷ Le timbre très particulier de la cuïca utilisée dans la pièce (Merlet *et al.*, 2019, p. 327), qui ressemble au cri d'un animal, renforce le caractère dépayasant de l'instrumental.

reposent sur la même piste sonore (Merlet *et al.*, 2019, p. 330) et illustrent respectivement l'apparition de la tête de chou et son stade de maturité, incorporent l'*arc à bouche* aux percussions discutées plus haut. Cet instrument à cordes ancestral, associé à la tradition musicale pygmée⁴⁸ (Merlet *et al.*, 2019, p. 327), émet, par vibration et résonance, un son similaire à celui d'une guimbarde, mais de qualité moins métallique, plus nasillarde et plus fluide. Combiné aux percussions et à un chœur de femmes scandant le nom « Marilou », le timbre inusité de l'*arc à bouche* et ses ondulations « cycliques et obsédantes » (Merlet *et al.*, 2019, p. 327) parviennent à évoquer de manière convaincante la musicalité des rituels de possession afro-latino-américains⁴⁹. C'est cette ambiance grisante, rappelant des lieux et des cultures loin de l'Europe urbaine, qui marquent le déclin psychique et le « devenir Autre » du narrateur.

Pour terminer sur la première palette musicale, il convient de s'attarder sur le cas de « Marilou reggae ». Malgré son titre, la pièce ne présente qu'une mince parenté avec le genre du reggae, capitalisant sur des traits de guitare syncopés et des accents sur le deuxième temps de chaque mesure. Par rapport à son intitulé, la chanson s'avère « plutôt maladroitement accompagnée » (Merlet *et al.*, 2019, p. 325) et son « petit accent reggae » (Siankowski, 2021, p. 43) rappelle davantage les influences ska d'*Exile on Main St.* (1970) des Rolling Stones que la scène musicale jamaïcaine des années 1970⁵⁰. Sans l'allusion générique repérable sur le plan verbal, il serait probablement difficile d'inclure la pièce, qui « n'[a] de reggae que le titre » (Merlet *et al.*, 2019, p. 333), dans la palette musicale afro-latino-américaine⁵¹. Notamment, le timbre électronique nasillard qui meuble les sections sans voix de « Marilou reggae » contri-

⁴⁸ Les Pygmées sont des groupes autochtones d'Afrique. L'*arc à bouche* est aussi présent au Brésil.

⁴⁹ Dans *Working the Spirit*, Joseph M. Murphy relate le déroulement d'une *festa dos Orixás*, rite du candomblé en l'honneur des divinités : « the congregation takes up sometimes three, sometimes seven songs for each of the *orixás* to be honored tonight. Each song contains a series of phrases, sometimes intensifying into a single phrase which may be repeated for several minutes at a time. Each sung phrase is given expression and force by loud, hard, and ever-shifting drum rhythms » (1994, p. 70).

⁵⁰ Dicale trouve la pièce « très gauloise » (2016, p. 552) : on verra bientôt ce qui pourrait l'expliquer.

⁵¹ Ce serait peut-être le cas de « Marilou reggae Dub », une version plus « authentique » (Merlet *et al.*, 2019, p. 347) enregistrée en 1979 au studio Dynamic Sounds avec des musiciens jamaïcains.

bue à l'éloigner des racines du genre, les vrais cuivres ou les claviers électriques étant plus communs dans les orchestres reggae jamaïcains⁵². Ce timbre, de même que plusieurs autres conférant à la trame sonore de l'album un caractère technologique, moderne, provient d'un synthétiseur — supposément le ARP Odyssey, un favori du claviériste Hawkshaw (Merlet *et al.*, 2019, p. 324) — et s'inscrit dans la palette musicale franco-européenne.

Apparu à l'aube des années 1970, le ARP Odyssey est, comme le Minimoog et le Roland SH-1000, un modèle de synthétiseur analogique permettant de produire une diversité de sons électroniques jusque-là jamais entendus. Pendant cette décennie, les synthétiseurs sont « étroitement associés au rock progressif » (Covach, [2006] 2011, p. 70, je traduis) : ils sont mis à profit tant dans les albums-concept des groupes britanniques Genesis, Emerson Lake and Palmer et Yes (Covach, [2006] 2011, p. 70) que par des formations françaises comme Ange, Magma et Catherine Ribeiro + Alpes (Deshayes, 2014, p. 41). Emblématiques d'un courant esthétique dont ils servent les projets ambitieux, les timbres organiques des synthétiseurs analogiques, malgré l'origine surtout américaine de ces instruments, tendent à rappeler l'avant-garde musicale européenne des années 1970 — d'où leur place dans la palette franco-européenne⁵³. Il faut dire que leur utilisation dans *L'Homme à tête de chou* rappelle également cette scène. Le synthétiseur, avec ses timbres de cordes, de cuivres, de hautbois et de flûte (Merlet *et al.*, 2019, p. 325), que leur texture électronique rapproche des trames sonores de science-fiction⁵⁴, apporte à l'album un côté onirique, un « psychédéisme rentré » (Siankowski, 2021, p. 44) alternant entre les ambiances introspectives de Pink Floyd et le dramatisme d'Ange. Si cette filiation avec le rock progressif contribue à ce que l'album « sonn[e] très anglo-saxon » (Maubert, 2013,

⁵² Trois ans après la sortie de *L'Homme à tête de chou*, Gainsbourg rendait compte de cette déviation : « c'est mixé avec des synthés, c'est pas ça » (Gainsbourg, cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 327)

⁵³ J'aborderai le genre de l'album conceptuel dans la prochaine section.

⁵⁴ Je rappelle l'intertextualité, dans le morceau titre, avec *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, pièce popularisée par *2001, l'odyssée de l'espace* de Kubrick, paru trois ans plus tôt.

p. 47), ce dernier demeure lié, vu la place centrale accordée à la voix, à la tradition de la « variété française ». De fait, le mixage de *L'Homme à tête de chou* relègue « les performances instrumentales du groupe loin derrière la voix de Gainsbourg » (Merlet *et al.*, 2019, p. 328), un traitement que Merlet *et al.* qualifient de « syndrome “chanson française Philips” »⁵⁵ (2019, p. 328). Le résultat n'est pas sans rappeler, par moment, la « variété française », cette catégorie qu'Allen décrit comme « the weightier musical vernacular in France that often prioritized poetic meaning over melody » (2021, p. 44) : les œuvres de ce genre tendent forcément à valoriser la clarté de la voix, son *volume* et son *intelligibilité*, étant donné qu'elle est le véhicule du texte. À titre d'exemple, une pièce comme « Marilou sous la neige », où l'orchestre se tait avant la fin des couplets pour laisser la place à la voix douce, mais très audible du chanteur, me semble se situer dans une filiation de ballades à *texte* (donc « à voix ») harmonieuses et poétiques telles que Georges Brassens, Hughes Aufray et Françoise Hardy, accompagnés par des motifs de guitare similaires, en chantaient dans les émissions de variétés françaises des années 1960-1970 comme *Palmarès des chansons* et *Les raisins verts*⁵⁶. Même le rythme syncopé, la ligne de basse légèrement reggae et la guitare électrique de « Ma Lou Marilou » s'effaçent au profit du chant⁵⁷. La voix suave de Gainsbourg, à relier à la palette franco-européenne, se révèle un timbre capital de l'album, au point d'en imprégner à peu près toute la dimension musicale, à la différence d'une grande part des œuvres expérimentales parues à la même époque⁵⁸.

On a pu voir que l'hybridité des sonorités se superposant au récit verbal de *L'Homme à tête de chou* permet de dégager deux palettes musicales, l'une afro-latino-

⁵⁵ Philips (France Gall, Barbara, etc.), a été la principale maison de disques de Gainsbourg.

⁵⁶ Je pense à des pièces comme « Les passantes » (1972) de Brassens, « Dam di dam » (1967) d'Aufray et « Le crabe » (1970) d'Hardy.

⁵⁷ « Ma Lou Marilou » et « Marilou sous la neige » ont d'ailleurs été chantés par Gainsbourg dans le cadre des émissions de variétés *Numéro Un* (1976), *Cinéma chante* (1976) et *Musique and Music* (1977).

⁵⁸ Par exemple, *The Dark Side of the Moon* (1973) de Pink Floyd, *Close to the Edge* (1972) de Yes ou *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) de Genesis sont des albums conceptuels qui intègrent des synthétiseurs mais où la voix humaine, moins accentuée, se fond davantage dans les autres instruments.

américaine, l'autre franco-européenne, liées respectivement aux imaginaires de l'altérité et de la communauté. Si l'on peut affirmer, à l'instar de Merlet *et al.*, que « l'ensemble se déploie avec une grande cohérence » (2019, p. 327), c'est, je crois, parce que chacune des palettes musicales renforce, à un moment ou l'autre, le cadre intime du discours narratif, évoluant entre l'aveu grave d'un meurtre et l'oraison exaltée d'une victime⁵⁹. Il émane en effet de l'ensemble, sauf quelques moments bouffons, une tonalité dramatique, presque sacrée, qui gagne en profondeur grâce au dialogue entre l'onirisme romantique des sonorités franco-européennes et l'énergie hypnotique des sonorités afro-latino-américaine. *L'Homme à tête de chou* trouve l'essentiel de son unité dans le « soliloque presque intérieur » (Vincendet, [2005] 2020, p. 36) du narrateur : à la faveur de l'odyssée musicale accompagnant ses confessions, il transporte l'auditoire de par le monde sans bouger de son *asylum*. Ce constat m'amène à déplacer l'analyse du côté de l'hybridité générique de l'œuvre pour voir comment sa parenté avec les genres de l'album conceptuel et du récit d'aventures la situe, encore une fois, entre les imaginaires de la communauté et de l'altérité.

2.6 Chou sauvage : l'album-concept d'une évasion fantasmée

La critique a souvent prêté à *L'Homme à tête de chou* la qualité d'« [a]lbum conceptuel » (Verlant et Picaud, 2011, p. 425) : Merlet *et al.*, par exemple, parlent du « nouveau concept-album » (2019, p. 322) de Gainsbourg, tandis qu'Allen le décrit comme son « third concept album » (2021, p. 203). Or, concrètement, quels traits de l'œuvre motivent cette catégorisation ? Le genre de l'« album-concept », dont l'émergence est souvent attribuée à *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles (Zebboudj, 2005, p. 109), a connu son apogée au sein de la scène musicale du rock progressif des années 1970⁶⁰. L'étiquette d'album-concept définirait avant tout,

⁵⁹ Darran Anderson qualifie l'œuvre de « deranged confessional album » (2013, p. 96).

⁶⁰ Au point de faire affirmer à Covach qu'un « progressive rock album that is not a concept album is probably more the exception than the rule » ([2006] 2011, p. 74).

explique John Covach, une collection de chansons qui « racontent » une histoire ou, du moins, tournent autour du même sujet — « the “concept” of the album » ([2006] 2011, p. 74). Dans la majorité des cas, cette orientation procéderait d’une « recherche de crédibilité artistique » (Zebboudj, 2005, p. 115) tirant profit de l’évolution des supports musicaux, en particulier des « nouvelles possibilités offertes par le “33 tours” » (Zebboudj, 2005, p. 111). Le terme « conceptuel » viendrait donc désigner une esthétique à la fois complexe et cohérente, pouvant être résumée à une idée, à un « concept » unifiant⁶¹. À l’instar d’albums comme *Tommy* (1969) de The Who, *L’Enfant assassin des mouches* (1972) de Jean-Claude Vannier⁶² et *A Passion Play* (1973) de Jethro Tull, *L’Homme à tête de chou* répondrait à la définition du genre, cela sans compter la présence de « longues suites [musicales] ésotériques » (2005, p. 112) à la façon du rock progressif — les 7 minutes 36 secondes « Variations sur Marilou » contiennent plusieurs de ces passages instrumentaux envoûtants — et d’une illustration de couverture jouant un rôle central dans l’œuvre (Covach, [2006] 2011, p. 74). Mais qu’en est-il du concept unifiant de l’album ?

J’ai proposé, au premier chapitre, d’envisager *L’Homme à tête de chou* comme une sorte d’amplification hypertextuelle de la statue de Lalanne : c’est selon moi dans le *personnage* inspiré à Gainsbourg par la figure de « l’homme à tête de chou » — avec laquelle le chanteur a formé, de toute évidence, une « unlikely kinship » (Allen, 2021, p. 203) — que réside le concept unifiant de l’œuvre. Le titre constitue un indice notable en ce sens, ainsi que la pièce introductive éponyme, sorte de « bande-annonce condensant la totalité du récit à la manière d’une ouverture d’opéra » (Merlet *et al.*, 2019, p. 322)⁶³. « Je suis l’homme à tête de chou » (HTC), établit dès le départ le narrateur, laissant présager la teneur hypersubjective du récit. On peut dès lors concevoir la

⁶¹ C’est dans ce sens que j’emploierai le terme pour la suite.

⁶² Vannier est l’arrangeur d’*Histoire de Melody Nelson*, premier « album-concept » de Gainsbourg.

⁶³ D’après Covach, le rock progressif des années 1970 a souvent emprunté à des styles « that had a high degree of cultural prestige, such as classical music » ([2006] 2011, p. 68). Cela vaut autant pour l’ouverture opératique de l’album que pour sa réutilisation de diverses pièces classiques (section 1.8).

« collection of songs » (Covach, 74) qu'est *L'Homme à tête de chou* comme brochant, tant par son esthétique hybride (traduisant l'hybridité de la figure qu'elle amplifie) que par sa trame narrative, le portrait d'une conscience déstabilisée, « moitié coucou » (HTC). Non seulement une histoire structurée se construit au fil des chansons, mais, on l'a vu, une poignée de thèmes, dont la jalousie, la sexualité, la culture, la confusion, reparaissent — tous connexes au désordre identitaire du protagoniste : « Qui et où suis-je » (HTC) En résumé, par sa cohésion narrative et thématique (c'est-à-dire par son aspect conceptuel) et son esthétique alignée avec les classiques du genre, *L'Homme à tête de chou* présente des liens convaincants avec la notion d'album conceptuel.

Cette correspondance générique me paraît liée à l'imaginaire de la communauté, du fait que le concept unifiant de l'album consiste dans la crise et dans la transformation d'un soi. Foyer de l'histoire, ce soi est loin d'être désincarné : il représente, jusqu'à un certain point, un segment érudit (surtout en matière d'esthétique) de la communauté franco-européenne — incarnée également par l'auteur lui-même, dont la ressemblance avec son narrateur ne devrait plus faire trop de doute. Si l'on envisage l'allégorie d'une transformation *identitaire* comme concept de l'album, il importe de prendre en considération les éléments spécifiques qui composent cette identité décadente : la francophonie du narrateur, son accent, la francité de la ville où a lieu son histoire, son point de vue plutôt eurocentriste et même son penchant pour la haute culture. Le concept, en un mot, se révèle à travers le mal-être d'un esthète français⁶⁴.

Une autre relation générique, qui repose sur des caractéristiques liées au récit d'aventures, se combine à l'aspect conceptuel de l'album pour mettre en scène les tourments du narrateur. Par « récit d'aventures », j'entends à la fois le roman d'aventures

⁶⁴ C'est vrai pour le récit, mais aussi pour l'album en général : ce concept unifie de manière cohérente, par exemple, le multiculturalisme musical de l'œuvre, marqué par une francité dont le poids symbolique pèse sur le reste des inspirations musicales. Notons aussi l'origine *française* de la sculpture qui fournit son concept, son titre et sa pochette à *L'Homme à tête de chou*.

tel qu'il a émergé entre les XVII^e et XIX^e siècles, et le genre dérivé du *film* d'aventures, puisque notre objet d'étude comporte une dimension sonore permettant de « “montrer” (de façon acousmatique) l'action. » (Lacasse, 2006, p. 21) Populaire à peu près partout en Occident, le roman d'aventures serait, d'après Matthieu Letourneux, ce genre majoritairement fictionnel qui combinerait « dépaysement, évènements risqués (mésaventures) et imagination romanesque » (2010, p. 33). *L'Homme à tête de chou* s'apparente plus spécifiquement au « roman d'aventures géographique » (Letourneux, 2010, p. 254), qui se caractérise par un « dépaysement spatial » (Letourneux, 2010, p. 98) nourri au discours contemporain : Letourneux mentionne par exemple *The Young Colonists : A Story of the Zulu and Boer War* (1884) de Georges Henty et la série des *Tarzan* (1912-1975) de Burroughs. Déjà, la lecture de ces titres révèle une relation thématique entre l'album de Gainsbourg — « suis-je en pays zoulou » (TM), « Tarzan » (A) — et d'autres œuvres associées au genre.

Plus concrètement, les pièces « Transit à Marilou » et, dans une moindre mesure, « Aéroplanes » présentent plusieurs des traits génériques cernés par Letourneux, dont l'aménagement d'un décor *dépaysant* (section 2.4.1). Qui plus est, la structure narrative de « Transit à Marilou » tâche d'inspirer à l'auditeur un « sentiment de danger » (Letourneux, 2010, p. 62). Le narrateur se dépeint en pilote d'« [a]vion » (TM) dont « l'altimètre se dégingue » (TM) et qui « distingue [à peine] / Les balises du terrain où / [il] se pose *en casse-cou* » (TM, je souligne). La terminologie aéronautique — « cockpit », « tour de contrôle », « cinq sur cinq » (TM) — et la situation critique relatée par le narrateur, son atterrissage laborieux en plein « trou / [p]erdu » (TM), le rapprochent des héros virils et courageux (à la James Cook et à la Tarzan...) que le roman d'aventures aime mettre à l'épreuve (Moura, 1992a, p. 171). D'un point de vue plus global, l'esthétique des deux pièces participe de ce que Letourneux appelle l'« imagination romanesque » (2010, p. 33), cette « logique intertextuelle » (2010, p. 34) par laquelle une œuvre s'inscrit dans un genre en s'appropriant ses *topoi*. « Transit à Marilou », par exemple, exploite un « imaginaire de la sauvagerie »

(Letourneux, 2010, p. 254) en recourant, à l’instar d’un roman comme *She* (1887) de Henry Haggard, au cliché du cannibale, ainsi qu’à une ambiance musicale redevable aux traditions spirituelles afro-latino-américaines⁶⁵. Soulignons aussi, dans « Aéroplanes », la référence étendue à l’univers de Tarzan, franchise phare du genre.

Clinquante, cette « recherche d’altérité » (Letourneux, 2010, p. 20) s’arrime, au surplus, à un antagonisme thématique repris par maints récits d’aventures : celui qui oppose, pour reprendre les termes de Moura, une « aire primitive » (1992a, p. 233) dont l’étrangeté cache un bonheur immaculé, et une ville « cumul[ant] tous les problèmes de la modernité sans receler aucun de ses avantages » (1992a, p. 224). Suivant une telle structure, *L’Homme à tête de chou* oppose aux espaces sauvages de « Transit à Marilou » et d’« Aéroplanes » un décor urbain marqué par le caractère malsain de l’idéologie occidentale du progrès (capitaliste). Dès le début de l’album, le narrateur confie avoir dépensé tout son argent dans les « discothèques » (HTC) et les restaurants (le Kangourou Club) pour plaire à Marilou, jusqu’à n’avoir « plus un kopeck » (HTC) et à devoir prendre un crédit chez l’usurier en échange de son « break » et de « sa Remington » (HTC) — son outil de travail. La courbe narrative voit les lieux citadins se faire plus lugubres au gré de la déchéance du narrateur. Pensons à la visite du « café buraliste » dans « Premiers symptômes », qui puise dans un champ lexical usuellement réservé aux stations à essence, suggérant un rapport entre la nature du lieu et les tourments du narrateur :

Et je demandais au pompiste
 Derrière le zinc, le plein de kérosène
 Puis, trainant mes baskets
 Je m’allais enfermer dans les water-closets
 Où là, je vomissais mon alcool et ma haine » (PS)

⁶⁵ On peut entendre des influences musicales similaires dans des films d’aventure folklorisants comme *The White Savage* (1947), *Tarzan’s Greatest adventure* (1959) et *Hatari !* (1962).

Quant à la « clinique / [n]europsychiatrique » (LA) d'où le narrateur raconte son récit, on ne peut s'y méprendre : peu de figures topographiques symboliseraient mieux l'expérience occidentale de l'aliénation urbaine. Le *spleen* du narrateur et, partant, ses fantasmes d'évasion exotique, ne peuvent que s'épanouir dans pareil vivarium postindustriel⁶⁶.

La combinaison de traits liés aux genres de l'album conceptuel et du récit d'aventures dans *L'Homme à tête de chou* contribue, en fin de compte, à évoquer les imaginaires de la communauté (pour le premier) et de l'altérité (pour le second). Parmi les traits liés à l'album conceptuel — une étiquette étroitement liée aux cultures britannique et américaine —, on peut citer un aspect musical rappelant les œuvres classiques du même genre parues entre la fin des années 1960 et celle des années 1970 (usage abondant du synthétiseur, envolées instrumentales, ambiances oniriques, etc.). Un autre trait réside dans l'organisation de l'album autour d'un concept allégorisé par la figure de l'homme à tête de chou, c'est-à-dire la déchéance identitaire d'un lettré français⁶⁷. Quant à la filiation de *L'Homme à tête de chou* avec le récit d'aventures, elle donne vie à l'évasion fabulée du narrateur : cette relation générique s'observe dans « Transit à Marilou », où le narrateur joue les explorateurs perdus en *terra incognita*, mais aussi à travers une imagerie du voyage et de la « sauvagerie » des symboles exotiques, des figures topographiques et une palette musicale afro-latino-américaine.

Au sortir de ce chapitre sur les imaginaires de la communauté et de l'altérité, on peut conclure que Gainsbourg, au moyen de différentes formes d'hybridité (narrative,

⁶⁶ On serait devant une sorte d'exotisme fantasmagique tenant, à en croire Moura, du poncif narratif : « certaines consciences refusent leur lieu, s'y trouvant à l'étroit ou souffrant d'un décentrement qui ressemble à un exil. [...] L'imagination se fait alors vagabonde, elle obéit à un mouvement de désertion, à l'évasion dans un espace de toutes les espérances. » (1998, p. 267).

⁶⁷ La question de la culture française s'imisce d'ailleurs dans la remarque de Marchesseau sur la statue de Lalanne, créée dans un contexte tendu : « *L'Homme à tête de chou* (1968) et *Caroline enceinte* (1969) offrent le reflet du couple soixante-huitard par excellence. [...] Que signifient les mots nature, pudeur, intimité [...] ? Claude effleure avec tact ces questions que se pose la France, en mai 1968. » (1998, p. 48)

dialogique, générique), parvient à conjuguer, dans *L'Homme à tête de chou*, ces sphères opposées qui caractérisent sa posture d'artiste. Comme pour la dualité haute/basse culture, il faut toutefois admettre que l'implication de l'imaginaire de la *communauté* tend à l'emporter sur celle de l'altérité. L'analyse de l'album a en effet mis en lumière le rapport condescendant de l'auteur envers les sphères non européennes auxquelles il puise un nombre considérable (mais jamais prédominant) d'influences, de figures, de thèmes et de symboles. *L'Homme à tête de chou*, au fond, participe moins d'un métissage culturel assumé (contrairement à des albums comme *Chega de saudade* [1959] de João Gilberto, *Pata pata* [1967] de Myriam Makeba et *Rhorhomanie* [1984] de Carte de Séjour) que d'un exotisme reposant (en grande partie), comme dirait Moura, sur « la captation d'éléments étrangers à des fins esthétiques » (1998, p. 38).

L'album reste néanmoins l'un des opus de Gainsbourg les plus habiles à exploiter la tension entre les imaginaires de la communauté et de l'altérité. On peut y voir un moment intermédiaire dans la mesure où l'artiste, après la parution de son treizième album, paraît se tourner ouvertement vers les cultures non européennes. Son diptyque reggae *Aux armes et cætera* (1979) et *Mauvaises nouvelles des étoiles* (1981), enregistré en Jamaïque et cherchant visiblement à *dépayser* l'auditeur français, en constitue un exemple probant, tout comme son film *Équateur* (1983)⁶⁸, une adaptation du roman *Le coup de lune* (1933) de Georges Simenon, dont le récit se déroule au Gabon, ainsi que l'album *Made in China* (1989) interprété par sa compagne Bambou. Dans la même lignée, les derniers albums solos du chanteur, *Love on the Beat* (1984) et *You're Under Arrest* (1987), présentent un usage abondant de la langue anglaise, une importante symbolique états-unienne et des musiques d'inspiration afro-américaine enregistrées à New York⁶⁹. Ces opus immortalisent l'image d'une posture outrancière, volontiers

⁶⁸ Pour Allen, le long-métrage « enforces stereotypes of the entire African continent as a primitive backwater waiting to be civilised » (2021, p. 78).

⁶⁹ Interrogé sur les possibles influences européennes de l'album, Billy Rush, réalisateur de *Love on the Beat*, déclare : « Il n'y en a pas du tout sur ce disque [...]. Serge m'avait lui-même expliqué que c'était

choquante, répondant au pseudonyme de Gainsbarre. Les excès et passions de cette *persona* se profilaient déjà dans *L'Homme à tête de chou*, où ils contrastaient avec des aspects plus recherchés, plus intellectuels : c'est cette dualité entre les imaginaires de l'*apollinien* et du *dionysiaque* dont traitera le prochain chapitre.

précisément la raison pour laquelle il était venu me chercher : il voulait s'éloigner le plus possible [...] de tout ce qui pouvait s'apparenter à une "touche européenne" » (cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 392).

CHAPITRE III

DE L'HYBRIDITÉ EXISTENTIELLE

3.1 Le rêveur aviné ou le crépuscule des idoles

Quels que soient l'époque et le champ de pratique, rien ne semble pouvoir empêcher certains artistes « plus malheureux *et* géniaux les uns que les autres » (Brissette, 2005, p. 374), comme envoûtés par leur condition marginale, d'osciller dangereusement entre la grâce et la démesure (*hybris*), entre l'imagination et l'intoxication, parfois jusqu'à s'y perdre. Le mythe de l'artiste autodestructeur n'est pas spécifique à l'Occident, mais si l'on cherche à se l'expliquer, on reviendra tôt ou tard au panthéon de la Grèce antique, et plus précisément aux figures divines d'Apollon et de Dionysos. Le premier, « dieu artiste » (Nietzsche, [1928] 2004, p. 25), symbolise la puissance du soleil, la beauté et la « lumière civilisatrice » (Schmidt, [1991] 2017, p. 45). Le second, dieu du « vin et de l'ivresse » (Schmidt, [1991] 2017, p. 112), renvoie quant à lui à la fête et à « la puissance enivrante de la nature » (Schmidt, [1991] 2017, p. 112). On décèle déjà, dans ces deux figures, un peu de la polarité qui traverse la posture d'innombrables « poètes maudits », du champ de la peinture baroque italienne à celui du rock des années 1970 en passant par le décadentisme français¹.

C'est justement en pleine fin de siècle européenne que paraît *La naissance de la tragédie*, un essai influent — qui, disait récemment Itay Sapir, « n'a pas perdu de sa fraîcheur » (2023, p. 16) — inspiré des deux divinités grecques et de la dualité qu'ils incarnent. L'ouvrage est signé par Friedrich Wilhelm Nietzsche, un auteur aux influences variées, parmi lesquelles la philologie hellénique, la pensée d'Arthur

¹ On peut penser à plusieurs membres du « Club des 27 », dont Jim Morrison et Janis Joplin, mentionnés par Gainsbourg dans « Ex-fan des sixties » (Jane Birkin, 1978), mais aussi à des artistes canoniques comme par exemple le peintre italien le Caravage ou le poète français Charles Baudelaire.

Schopenhauer et l'œuvre de Richard Wagner. Dans ce premier ouvrage au carrefour de la philosophie, de l'esthétique et de l'histoire culturelle, Nietzsche explore l'idée que seule une variété de la tragédie grecque, celle d'Eschyle et de Sophocle, serait parvenue à traduire artistiquement l'union des deux « pulsions artistiques de la nature » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 107), soit l'*apollinien* et le *dionysiaque*. Nietzsche définit ces deux pulsions originelles en s'inspirant des divinités qui en seraient la personification : la pulsion apollinienne engloberait, d'une part, l'« ensemble des forces productrices d'images » ([1872] 2022, p. 103) — dont le rêve et la vision — et, d'autre part, une « limitation mesurée » assurant la distinction entre la beauté des apparences et la « grossière réalité » ([1872] 2022, p. 104). Quant à la pulsion dionysiaque, Nietzsche la conçoit comme un débridement des instincts et des émotions, une réconciliation extatique *et* terrifiante entre l'homme et la nature dont les principaux stimulants seraient la « boisson narcotique » et le « pouvoir du Printemps » ([1872] 2022, p. 105).

Nietzsche offre donc une vision du monde esthétique et dualiste, inspirée par les croyances des Anciens et cherchant à typologiser, comme l'explique Céline Denat dans sa préface de *La naissance de la tragédie*, « des modes de vie et de pensée » (2022, p. 45-46) tels qu'ils s'expriment dans l'art et dans les cultures. Le rapprochement entre cette théorie nietzschéenne et Gainsbourg peut paraître inattendu. Mais si l'on regarde pour commencer la relation entre les deux auteurs, on s'aperçoit que l'ombre du philosophe point à quelques reprises dans le corpus gainsbourgien : premièrement, dans les paroles de « Chatterton » (1967), où sont énumérées des personnalités aux fins troublées, parmi lesquelles « Nietzsche, fou à lier » ([1967] 2005, p. 316). Deuxièmement, dans celles d'« Ecce Homo » (1981), dont le titre, comme l'essai autobiographique de Nietzsche (1908), reprend une formule marquante de la Vulgate, le « Voici l'homme » prononcé par Ponce Pilate après la condamnation de Jésus. Finalement, on se souviendra que *L'Homme à tête de chou* s'amorce par un emprunt musical à *Ainsi parlait Zarathoustra*, renvoyant en écho au poème philosophique du

même nom publié par Nietzsche entre 1883 et 1885 (Merlet *et al.*, 2019, p. 324). Au-delà de ces allusions, je crois surtout que la dualité apollinien/dionysiaque exprime bien cette tension *existentielle*, si je puis dire, qui incite nombre d’observateurs à segmenter la posture gainsbourgienne en une période « Gainsbourg » et une période « Gainsbarre », non sans rappeler l’antagonisme qui, chez Robert Louis Stevenson, oppose le placide docteur Jekyll et son double déchainé, monsieur Hyde².

Pendant la première moitié de sa carrière (à peu près jusqu’à la parution de *L’Homme à tête de chou*), Gainsbourg a eu tendance à adopter une attitude d’« esthète blasé, un brin hautain, distant » (Streker, 1990, p. 92), visiblement préoccupé, pour citer l’intéressé, à « rechercher d’une manière [...] effrénée l’esthétique, l’esthétisme et l’agencement des objets dans l’espace » (Gainsbourg, 2007, p. 47). Cette face apollinienne de la posture de Gainsbourg, qu’il décrit comme un « jeu constant pour échapper à la réalité » (2007, p. 42), occupe une place importante dans son image publique et dans son œuvre — je pense par exemple à *L’étonnant Serge Gainsbourg* (1961), à *Gainsbourg confidentiel* (1963) ou à *Histoire de Melody Nelson* (1971). Au tournant de la décennie 1980 s’impose un imaginaire plus relâché, plus dionysiaque. Pour Francis Dordor, « c’est sur *Aux armes [et cætera]* qu’apparaît pour la première fois Gainsbarre [...], qui titube et promène sur les choses de la vie son dégoût et sa gourmandise » (2021, p. 48). L’artiste présente officiellement son *Doppelgänger* dans « Ecce Homo », parue sur *Mauvaises nouvelles des étoiles* : « Bizarre, ce Gainsbarre / Il est cool, faut croire / Que de tout il en a / Rien à cirer enfin faut voir » ([1981] 2005a, p. 741)³. Du moment où Gainsbarre se révèle, Gainsbourg alimente, sans jamais vraiment revenir en arrière, la surenchère, « excusé » par ce surnom grâce auquel il peut « exprimer plus librement sa part d’ombre » (Merlet *et al.*, 2019, p. 360). Poussé

² Gainsbourg a publié en 1968 « Docteur Jekyll et monsieur Hyde », chanson évoquant le personnage conçu par Stevenson en 1886. Y est relaté comment Hyde, généralement préféré au docteur Jekyll, vient à remplacer ce dernier : « 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 » ([1966] 2005, p. 262).

³ *L’intégrale et cætera* attribuée à l’auteur la graphie « il en arre / Ien à cirer » ([2005] 2020, p. 741)

jusqu'à la caricature dans *Love on the Beat* (1984) et *You're Under Arrest* (1987), cette *persona* tapageuse propulse Gainsbourg sur les scènes du Casino de Paris (1985) et du Zénith (1988), où il donne, à l'approche de son décès en 1991, des concerts courus par un public renouvelé. Darran Anderson résume bien l'existence de poète maudit « à succès » menée par le chanteur : « When the iconoclast becomes an icon, he incinerates himself » (2013, p. 105).

Chez Gainsbourg, la dualité apollinien/dionysiaque semble s'arrimer aux autres dualités posturales — esthétoculturelle et géoculturelle — examinées plus tôt dans cette étude⁴. Par exemple, le fait que le chanteur ait recours, dans son premier album, à une prose littéraire et déjà particulière pour dépeindre « la rue popu [...] et les beaux quartiers [de Paris] » (Deschamps, 2021, p. 26), contribue sans doute à donner l'image d'un « dandy [...] trop pincé » (2021, p. 26), d'un héritier de la poésie et de la chanson françaises qu'on peut qualifier d'*apollinien*. Son seizième album, *Love on the Beat*, avec ses musiques électro-funk à la mode et son américanité pittoresque, se présente à l'inverse comme une bacchanale *dionysiaque* où Gainsbarre entend grossièrement provoquer, misant sur « des scènes de sexe bestial [...] et cet éclatement total du tabou de l'inceste » (Moreau, 2021, p. 52)⁵. La relation entre, d'une part, les sphères de la haute culture, de la communauté et de l'apollinien et, d'autre part, celles de la basse culture, de l'altérité et du dionysiaque, procède en partie d'effets connotatifs, mais aussi de ce que la thèse de Nietzsche concerne entre autres la couleur spécifique d'une œuvre, ses moyens expressifs : je pourrai donc m'appuyer sur les éléments analysés jusqu'ici pour éclairer en quoi *L'Homme à tête de chou* se situe au carrefour d'imaginaires existentiels opposés. Car l'œuvre, récit phonographique portant sur la ruine d'un esthète hanté par

⁴ Nietzsche rapproche d'ailleurs la transe dionysiaque et l'éclatement des *hiérarchies culturelles* : « le noble et l'homme de basse naissance s'unissent dans les mêmes chœurs bachiques » ([1928] 2004, p. 26). De plus, Céline Denat signale un lien entre le dionysiaque et l'*altérité* : « Dionysos n'est finalement pas [...] un dieu barbare, mais un dieu étranger [...]. L'intrusion et l'assimilation de cet élément étranger permettent ainsi aux Grecs de redécouvrir ce que l'apollinien en était venu à dominer » (2022, p. 43).

⁵ Les thèmes de cet opus rappellent la description par Nietzsche des Sacées antiques, fêtes dionysiaques marquées par « le dérèglement sexuel » et « la destruction du moule familial » ([1928] 2004, p. 32-33).

des univers qui ne sont pas les siens — la culture consumériste, l'exotisme —, se révèle tout à fait propice à une lecture d'inspiration nietzschéenne, en particulier par son hybridité narrative, dialogique et générique. Avant de réexaminer ces dimensions de *L'Homme à tête de chou*, il convient d'établir selon quels critères l'album, à l'image de son auteur, peut être associé aux imaginaires de l'apollinien et du dionysiaque.

3.2 L'imitation des pulsions, principe distinctif de la dualité existentielle

Dans *La naissance de la tragédie* et auparavant dans *La vision dionysiaque du monde* (prélude du premier publié à titre posthume), Nietzsche fait valoir la nécessité pour l'humain de ne négliger aucune facette de l'existence : ce serait grâce à « deux états que l'homme conquiert la sensation du délice d'exister, le *rêve* et l'*ivresse* » ([1928] 2004, p. 23). Premier mode d'existence, le *rêve* relève du domaine d'Apollon, auquel Nietzsche attribue des valeurs d'ordre cérébral qui permettraient à l'humain, « sanctifié par la belle apparence » ([1872] 2022, p. 104), d'échapper au chaos de la réalité. On trouve parmi ces valeurs la mesure individuelle, cette « indépendance à l'égard des émotions trop violentes », de même que la *sagesse* et la *beauté* ([1872] 2022, p. 104). Second mode d'existence, l'*ivresse* relève du domaine de Dionysos, que Nietzsche définit par des valeurs opposées au champ de l'apollinien et d'ordre viscéral, dont l'*extase*, la *volupté* ([1872] 2022, p. 104) et la destruction des « délimitations [...] fixées entre les hommes » ([1872] 2022, p. 106), autant de valeurs contribuant à rompre le mirage de la subjectivité dans un « complet oubli de soi » ([1872] 2022, p. 105).

Nietzsche envisage ces deux pulsions comme rivales et égales, l'une nécessitant l'autre. Denat, en revanche, signale que la belle apparence apollinienne peut non seulement transfigurer, mais « aller même parfois jusqu'à voiler [...] ce que l'expérience dionysiaque comporte de terrifiant » (2022, p. 60-61)⁶. En offrant une possibilité (illu-

⁶ Nietzsche insiste sur le caractère double de l'exaltation dionysiaque, « qui fait que de la douleur naît le plaisir, et que l'exultation arrache à la poitrine des accents tourmentés » ([1872] 2022, p. 109)

soire) de *dominer* la nature, l'apollinien aurait poussé la civilisation occidentale à se tourner, inspirée par l'idéal socratique du savoir, vers un « désir avide de connaissance optimiste » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 181). Les imaginaires de l'apollinien et du dionysiaque constituent, en somme, une division antagonique des pulsions qui sous-tendent l'existence et par rapport auxquelles tout artiste, soutient Nietzsche, « est un “imitateur” » ([1872] 2022, p. 107).

Un premier critère distinctif des imaginaires de l'apollinien et du dionysiaque serait par conséquent l'*imitation des pulsions*, c'est-à-dire la représentation (*mimésis*) de l'un ou l'autre des champs pulsionnels. Selon ce critère, plus un discours représente des valeurs qu'on dira « cérébrales » (comme la beauté ou la mesure), plus il s'aligne avec l'imaginaire de l'apollinien. Plus un discours représente, au contraire, des valeurs qu'on dira « viscérales » (comme l'instinct ou la démesure), plus il s'aligne avec celui du dionysiaque. Maints exemples de ce principe parsèment le corpus de Gainsbourg. Pensons aux paroles d'« Initials B.B. », éloge évident de son ancienne amante Brigitte Bardot où le narrateur, dont les allusions à Poe et à Louis Pauwels (Allen, 2021, p. 125) laissent deviner le côté cérébral, décrit une sorte de peinture fantasmée de l'actrice : « Jusques en haut des cuisses / Elle est bottée / Et c'est comme un calice / À sa beauté » ([1968] 2005, p. 353). À l'inverse, on reconnaît dans la priapique « Mickey maousse » la « licence sexuelle exubérante » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 108) propre à la sphère dionysiaque : « J'ai un mickey maousse / De quatre pieds six pouces / Qui fiche aux blondes aux rousses / La frousse » (Gainsbourg, [1981] 2005b, p. 742).

3.3 Le mode d'expression, principe distinctif de la dualité existentielle

Il faut reconnaître que toute imitation (au sens platonicien du terme) de valeurs viscérales ne sera jamais qu'un moyen apollinien, imagé, figuré, d'évoquer une pulsion et une expérience dionysiaques qui, explique Denat, ne peuvent être représentés « par aucune forme ni aucune image, celles-ci impliquant [...] des limites et de l'individua-

tion » (2022, p. 34). Pour Nietzsche, les modes d'expression « visuels » (représentationnels) comme la peinture, la sculpture et la prose narrative relèvent, étant séparés de la réalité non culturelle et des forces qu'ils tentent d'exprimer, d'une sensibilité aux apparences, à leur charme trompeur. Seule la *musique*, « en ce qu'elle n'est pas une image du phénomène [...], mais une image immédiate de la volonté même, et qu'elle présente donc le métaphysique de tout le physique du monde » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 185), parviendrait à porter, à imiter véritablement la pulsion dionysiaque : à condition que cette musique ne soit pas vouée à représenter un phénomène, mais à transmettre dans sa pureté le « pouvoir émotionnel du son » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 109-110).

En accord avec Nietzsche, un deuxième critère distinctif de la dualité existentielle serait donc le *mode d'expression*, qui concerne *grosso modo* les médias mobilisés dans un discours. Plus celui-ci favorise des modes d'expression *iconiques* (le pictural, le filmique, etc.), plus il se rapproche de l'imaginaire de l'apollinien⁷. S'il favorise davantage des modes d'expression *musicaux*, c'est-à-dire fondés sur ces forces symboliques de la nature que seraient « le rythme, la dynamique et l'harmonie » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 110), il se rapproche plutôt de l'imaginaire du dionysiaque. En appliquant ce principe aux œuvres de Gainsbourg, on remarque dans plusieurs cas une cohésion entre le type de valeurs imitées et le mode d'expression favorisé. Dans l'album *Gainsbourg n° 2* (1959), dont la plupart des pièces mettent en scène des situations claires, à l'esprit réaliste, le texte (narratif/iconique) joue un rôle plus central que la musique, cette dernière « devant, selon Gainsbourg, se mettre au service de l'idée exprimée » (Merlet *et al.*, 2019, p. 50). Dans *Aux armes et cætera*, c'est la musique qui tend à prendre le dessus : l'aura dionysiaque de l'album doit moins à ses paroles salaces qu'à sa musicalité décontractée, à laquelle concourent « [d]es basses profondes, [...] [une]

⁷ Nietzsche utilise le terme « plastique » pour parler des arts imitatifs ou représentationnels : je privilégierai le terme « iconique », pour réserver celui de « plastique » à la question du langage sculptural.

rythmique souple et [d]es chœurs célestes » (Verlant et Picaud, 2011, p. 472), mais aussi la diction désinvolte de Gainsbourg, dont le *son* voile presque le *sens*.

C'est à ces deux principes — l'*imitation des pulsions* et le *mode d'expression* — permettant de distinguer, en contexte esthétique, deux imaginaires existentiels que je me rapporterai pour circonscrire les traces de l'apollinien et du dionysiaque dans *L'Homme à tête de chou*. Je le précise, je ne cherche pas à montrer l'usage par Gainsbourg de ces imaginaires, mais plutôt la présence dans son œuvre de contrastes que le modèle de Nietzsche, dont j'essaierai de rester au plus près, permet d'interpréter. En outre, la dualité définie dans *La naissance de la tragédie* peut se rapporter à l'artiste comme à son art, ce qui la rend d'autant plus intéressante pour cette étude.

3.4 De l'hybridité existentielle dans le récit

Reprenant la démarche adoptée jusqu'à présent, j'entamerai mon étude de l'opposition apollinien/dionysiaque par une analyse narrative un peu plus concise que les précédentes, étant donné qu'elle reviendra en partie sur des points déjà portés à l'attention. Je traiterai en premier lieu des valeurs (cérébrales ou viscérales) qui caractérisent les personnages du narrateur et de Marilou (section 3.4.1), après quoi je proposerai une lecture du récit comme allégorie d'une déchéance existentielle (3.4.2).

3.4.1 Une vision cérébrale d'une nature viscérale

Les termes choisis par les commentateurs de *L'Homme à tête de chou* pour décrire Marilou donnent une bonne idée des valeurs auxquelles elle est associée dans le récit : Siankowski la dépeint en « gourgandine » (2021, p. 44), Verlant en « nymphomane » (2000, p. 430) et Merlet *et al* en « traîtresse » n'ayant « pas la pureté de Melody » (2019, p. 323) — la figure féminine d'*Histoire de Melody Nelson*. On l'a vu, la luxure est sans conteste le trait principal du personnage. Le narrateur déploie tous les moyens pour dire combien son amante a « un côté salace » (VM). Il la traite entre autres de

« chienne » (CMCH), la dit « bien irriguée » (MR), « li[t] le vice » dans son regard (VM) et dénonce ses « jeux / [é]rotiques » (MN)⁸. De ces remarques ressort une valeur viscérale qui, chez Nietzsche, ressortit à la pulsion dionysiaque, la *lascivité* ([1872] 2022, p. 108), sorte de dévotion au plaisir sexuel. Exemple éloquent, « Variations sur Marilou » utilise, pour peindre le désir insatiable du personnage, un lexique rappelant tout à fait l'« oubli de soi » ([1872] 2022, p. 105) qu'entraîne l'ivresse dionysiaque :

Sa pupille est *absente*
 Et son iris absinthe
 Sous ses gestes se teinte d'extases *sous-jacentes* [...]
 Ma *débile mentale*
 Perdue en son *exil*
 Physique et *cérébral* [...]
 Se *plonge* avec délice
 Dans la nuit bleu pétrole
 De sa paire de Levi's (VM, je souligne)

Le syntagme « extases sous-jacentes » résonne particulièrement avec *La naissance de la tragédie*, où Nietzsche décrit la puissance dionysiaque comme une réalité cachée, sous-jacente aux constructions apolliniennes : là elle est un « abîme » ([1928] 2004, p. 46), ailleurs elle est le « fond [...] souterrain du monde » ([1872] 2022, p. 238).

La lascivité de Marilou est présentée comme *excessive*, malveillante — ce dont témoignent les portraits du personnage cités plus haut. C'est qu'apparaît dans sa mise en discours une autre valeur viscérale liée au dionysiaque, la *cruauté* ([1872] 2022, p. 109). Le narrateur, à l'évidence, fait « une maladie » (MLSN) du libertinage de Marilou, mais il dénonce aussi à plusieurs reprises le sort acide qu'elle lui réserve. Il affirme, insultes à l'appui, qu'elle le traitait « comme un blanc-bec » (HTC) : « fauché », « minable », « abominable bouc » (A), « vieux con », « pédale » (PS). Ce florilège d'« injures » (A) joue pour beaucoup dans l'image qu'il donne de son amante,

⁸ *L'intégrale et caetera* cite cette découpe attribuée aux recueils *Mon propre rôle* et *Au pays des malices*.

emportée, quasi-sauvage. Dans le même ordre d'idées, n'oublions pas la métaphore exotique de « Transit à Marilou », où la figure du cannibale, la férocité de sa faim, symbolise l'appétit sexuel du personnage (il est question d'une fellation). Nietzsche associe le binôme cruauté-lascivité aux fêtes dionysiaques des Barbares (altérité), le comparant à un « véritable "philtre de sorcière" » ([1872] 2022, p. 108) : on reconnaît là l'archétype de femme fatale incarné par Marilou, son érotisme délétère.

En plus de personnifier des valeurs viscérales, cette dernière montre une affinité indéniable avec d'autres enfants de Dionysos. Pensons à sa liaison avec les *rockers*, qui correspondent à l'archétype du « playboy sauvage » (Delestré et Desanti [dirs.], 2010, p. 597). Ces figures, surprises en pleine gymnastique charnelle par le narrateur, symbolisent clairement un type d'existence viscéral : on est tenté de les imaginer dans ces orgies dionysiaques de la Babylonie qui « conduisaient l'homme à régresser vers [...] le *singe* »⁹ (Nietzsche, [1872] 2022, p. 110, je souligne). Au plaisir tangible que Marilou trouve auprès de ses amants, s'ajoute sa fascination pour des figures fougueuses et aventurières : « Tarzan » (A), mais aussi « ses idoles » (VM), des *rockstars* emblématiques, dans la mythologie contemporaine, d'une musique électrique, d'une sexualité débridée et d'un mode de vie excessif¹⁰.

On constate que, dans l'ensemble, la mise en scène du personnage de Marilou tend à l'inscrire dans la sphère du dionysiaque. Mais il ne faut pas oublier que la coiffeuse apparaît initialement sous les traits d'une beauté aveuglante (CMCH) — et l'on sait que la valeur de la *beauté*, dans le panthéon grec, incombe au dieu Apollon (Schmidt, [1991] 2017, p. 45). Est-ce à dire que l'apparence ravissante de Marilou participe de

⁹ D'après Bouvier et Vincendet, un quatrain de « Variations sur Marilou » enregistré en studio, mais retranché par Gainsbourg, renforçait fortement un tel parallèle : « Au pays des malices / *Des singes et des viols* / Fait de Lewis Carroll / Un remake d'Alice » ([1976] 2005, p. 552, je souligne).

¹⁰ La notion de dionysiaque est régulièrement associée à certaines des *rockstars* citées dans « Variations sur Marilou ». John V. Walker, par exemple, décrit Elvis Presley comme « the archetypal Dionysian rock and roll rebel, hip-swinging, lip-curling peacock » (1999, p. 192), et Lewis R. Gordon soutient que « [Jimi] Hendrix's image was clearly Dionysus, and so too was his playing » (2017, p. 226).

l'imitation d'une valeur cérébrale, apollinienne ? Pas exactement : dans *La naissance de la tragédie*, la notion de beauté désigne moins un état de beauté (être beau) qu'une appréciation de la beauté (trouver beau), ou comme Nietzsche le dit lui-même, une « nécessité esthétique du beau » ([1872] 2022, p. 116). Il n'y a, il est vrai, de beauté que *perçue*. Par suite, l'allure éblouissante attribuée à Marilou peut être considérée comme l'un de plusieurs indices laissant poindre l'imagination (*phantasiā*) hypertrophiée du narrateur et, de même, sa qualité de figure apollinienne.

Une première valeur cérébrale du narrateur de *L'Homme à tête de chou* se signale dans l'importance qu'il accorde aux images récoltées par son regard. Merlet *et al.* le soulignent : « Tout est décrit — presque “filmé” [...] — avec la plus grande précision » (2019, p. 323). En effet, le narrateur se sert à plusieurs reprises d'impressions visuelles pour relater son histoire : il importe en revanche d'insister sur « impressions », puisqu'on est davantage devant une *vision*, dans son sens nietzschéen d'idéalisation du réel, que devant des restitutions « neutres » du vu. Cela vaut par exemple pour le premier coup d'œil jeté sur Marilou, qui « aveugle par sa beauté païenne » (CMCH), mais dont l'auditeur ne pourra jamais que supposer l'allure. Loin d'être un as de l'hypotypose, le narrateur agit en « héros voyeur » (Merlet *et al.*, 2019, p. 323) qui, en jouant avec le fruit de son regard, trahit ce plaisir apollinien pris, comme dirait Nietzsche, à la « sensualité de l'image »¹¹ ([1928] 2004, p. 63).

Si l'on prend, autre exemple, le passage de la double pénétration de Marilou — pose rapportée par l'analogie efficace, mais indirecte, de la « guitare rock / [à] deux jacks » (FF) —, l'accent est mis autant, sinon plus, sur l'appréhension de la scène que sur son détail :

¹¹ On est bien sûr tenté de relier ce trait apollinien au protagoniste d'*À rebours* (1884) de l'auteur *décadent* Joris-Karl Huysmans, Jean des Esseintes — un jeune duc jamais lassé de fabuler devant sa collection d'objets — qui a inspiré Gainsbourg de sa production artistique jusqu'à sa vie « privée » : « Je suis un puriste, comme Des Esseintes de Huysmans. Je reçois la beauté des objets, inconsciemment, rue de Verneuil, dans mon musée, je leur ai donné à chacun une âme. » (Gainsbourg, 2007, p. 43).

J'avance dans le black-
 Out, et mon Kodak
 Impressionne sur les plaques
 Sensibles de mon cerveau une vision de claque (FF)

Les termes (« Kodak », « plaques sensibles », etc.) situent la narration *dans* la tête de l'observateur, qui décompose son regard comme un photographe expliquerait les rouages de son appareil, priorisant la *vue* sur le *vu*, la perception sur le percept. Il faut dire qu'une fois son impression recueillie, point de retour en arrière pour le narrateur : l'image lui « reviendra en flash-back » (FF) avec une limpidité égale à la vigueur de sa vision.

Plusieurs passages suggèrent que cette sensibilité visuelle est au service d'une imagination prolifique, au sein de laquelle s'épanouissent de vives représentations certes inspirées, mais déformées, du réel : c'est là que réside, je crois, l'aspect imagé, *filmique* du discours narratif. Sont parlantes à cet égard les pièces « Transit à Marilou », description d'une excursion en terre sauvage qui déguise le rapport sexuel (« nuit buccale » dissimule la bouche, « trou perdu » l'anus, etc.), et « Aéroplanes », où le narrateur, d'après l'image de Marilou « repliant des dépliants d'agences de voyage », conçoit un songe jaloux où il la *voit* enlacer Tarzan. On pourrait pousser la question du « héros voyeur » jusqu'à se demander si le narrateur ne *cherche* pas à s'imprégner de perceptions susceptibles de nourrir ce « plaisir intérieur de la vision » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 115) propre au rêveur apollinien. Dans « Variations sur Marilou », notamment, il semble contempler Marilou en train de « s'écart[er] la corolle » sans qu'elle-même, son « coma l'absorb[ant] en pratiques obscures », sache qu'elle est regardée. Les couplets-variations de la pièce, sous cet angle, apparaissent comme la « quête d'une forme parfaite » (Merlet *et al.*, 2019, p. 323), le croquis méticuleux d'un tableau

— pendant poétique de *Vue en rêve* (1911) d'Egon Schiele — d'autant plus onirique (et spectaculaire) qu'il devrait échapper au regard, rester fantasmé¹².

On discerne ainsi chez le narrateur, dans la mise en scène de son sens visuel et de son imagerie mentale féconde, l'imitation d'une valeur cérébrale, la *vision*, mise en pratique d'un désir de « créer de belles apparences » (Denat, 2022, p. 30). Cette qualité apollinienne, l'on doit en tenir compte, est complétée par une autre facette du narrateur abordée amplement dans le premier chapitre (sections 1.4.1 à 1.4.3) : son côté esthète-érudit, reflété par sa culture savante et, à un moindre degré, par son emploi de journaliste « [à] scandales » (HTC). L'intellectualité qui le caractérise évoque assez précisément deux tendances apolliniennes décrites dans *La naissance de la tragédie*, à savoir le « plaisir socratique de la connaissance » et « la beauté que l'art fait flotter devant [l]es yeux » ([1872] 2022, p. 195). En plus de la vision, on peut donc inclure la *connaissance* et l'*esthétique* parmi les valeurs cérébrales qu'incarne le personnage du narrateur. Préservé orgueilleusement du réel chaotique par son imagination, il incarne pleinement un type d'existence apollinien, qu'on pourrait comparer, en se référant au vocabulaire de Nietzsche, à celle d'un « éternel affamé », d'un « “critique” sans plaisir et sans force » ([1872] 2022, p. 200), pour ainsi dire prisonnier des apparences¹³.

3.4.2 L'allégorie d'une déchéance existentielle

On a donc d'un côté Marilou, qui incarne des valeurs dionysiaques (la lascivité et la cruauté), et de l'autre, le narrateur, personnification des valeurs apolliniennes (la vision, le savoir et l'esthétique). À partir de ces observations, on peut effectuer une lecture de *L'Homme à tête de chou* comme allégorie d'une déchéance *existentielle*, qui,

¹² L'allusion à *Baby Doll* de Kazan dans « Variations sur Marilou » appuie cette hypothèse : une scène du film montre le protagoniste, un homme mûr, épier à travers un mur sa jeune épouse en train de dormir.

¹³ L'auteur lui-même a confirmé publiquement son côté cérébral : « L'état second, moi je l'ai naturellement. [...] Mais je ne pratique aucune drogue, sauf la rêverie... » (2007, p. 136)

on l'aura compris, représente le dernier des trois aspects constituant la crise identitaire du narrateur, à la suite des aspects esthéticoculturel et géoculturel.

Cette déchéance globale, sombre résultat d'un délire obsessionnel fondé sur la jalousie (section 1.4.4), se révèle de manière particulièrement claire lorsqu'on l'aborde à l'aune des caractères contrastés des personnages : le récit progresse, après tout, au rythme des frictions de leurs tempéraments. Comment ne pas voir dans la jalousie méprisante du narrateur un sentiment d'insuffisance face aux valeurs viscérales propres à l'univers de Marilou ? Trois étapes déterminantes du récit marquent l'éclosion de ce sentiment. *Primo*, le narrateur prend conscience de ce que Marilou, contrairement à lui, se sent « prise au piège » (MN) dans leur relation et réalise en toute liberté ses désirs lascifs, seule (VM) ou accompagnée (FF). *Secundo*, il constate le « fossé immense » (Dicale, 2016, p. 547) entre sa manière d'être (intellectuel, contemplatif, etc.) et celle des hommes virils et exotiques (les macaques, le Capitaine Cook, etc.) pour qui Marilou « [s]'enfonce jusqu'à l'os / [a]u pays des malices » (VM) : devant Tarzan emportant sa Jane, le narrateur s'attribue le rôle de « Chita le singe » (A)¹⁴. *Tertio*, il encaisse les « sarcasmes de Marilou » (PS), paroles *cruelles* dont la teneur parachève son mal-être.

Des insultes comme « pédale », « vieux con » (PS) et « abominable bouc » (A) l'attaquent non seulement sur sa virilité, mais aussi sur son âge. Le narrateur, avec ses références datées, ses formulations vieillies, sa manière d'appeler Marilou « [p]etite » (CMCH) et, surtout, sa voix marquée par l'expérience, revêt en effet les traits d'un homme mûr¹⁵. Sans relever nécessairement de son tempérament cérébral — quoique le vieillissement apporte souvent une « modération » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 117) rattachée à l'apollinien —, sa maturité l'oppose à l'univers viscéral de Marilou : d'une

¹⁴ L'allusion à « Chita » ne serait pas anodin à en croire Gainsbourg : « Dans le trio Tarzan, Jane et Cheetah, je m'identifie à Cheetah... dont on ne connaît pas le sexe ! » (2007, p. 43).

¹⁵ Un indice supplémentaire se niche dans « Transit à Marilou » : le « rose zinc » mentionné, « vieux coucou / [d]ont l'altimètre se dégingue », n'évoque-t-il pas la dysfonction érectile du narrateur ?

part, elle l'éloigne de cette insouciance propre à la jeunesse qu'incarne son « Alice » (VM) carollienne ; d'autre part, elle annonce un déclin relatif de l'ardeur sexuelle¹⁶.

Une fois le narrateur persuadé au plus haut point de son insuffisance, ses oreilles se changent « en feuilles de chou » (PS). Comme animé par une impulsion viscérale, il fait « le plein de kérosène » (PS) et se plonge dans l'ivresse au point d'en vomir « [s]on alcool et [s]a haine » (PS). Commence alors à s'établir un lien allégorique entre le symbole du chou et la contagion du narrateur par des valeurs dionysiaques : le liant est une éruption de cruauté, de brutalité. « [L]es *petits enfants* riaient de mes oreilles en *chou-fleur* / [j]'avais pris peu à peu la tronche d'un *boxeur* » (PS, je souligne), se plaint le narrateur, moqué de toute part et, derechef, par la jeunesse. Cette allusion aux oreilles tuméfiées des pugilistes et à la violence de la boxe contient en germe une colère vindicative qui prendra bientôt des proportions démesurées¹⁷. Dans « Ma lou Marilou », le signifiant « chou » vient renforcer cette relation entre la croissance du légume et l'agressivité du narrateur : « Fais gaffe où j'te rentre dans le chou ». Adressée à Marilou, l'expression constitue une menace claire d'une agression violente, s'ajoutant à celle, dans la même pièce, de lui « tord[re] le cou »¹⁸.

Ultimement, de même que « l'irruption du flot dionysiaque » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 118) provoqué par l'intoxication vient à balayer la brume de l'apollinien dans « toute sa limite et sa mesure » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 117), le narrateur se voit envahi par son désir de vengeance et commet l'irréparable d'un geste brusque, cruel :

Pour éteindre le feu au cul de Marilou
Un soir, n'en pouvant plus d'jalousie
J'ai couru au couloir de l'hôtel décrocher d'son clou

¹⁶ Vincendet pointe d'ailleurs, dans « Variations sur Marilou », des références « à la frontière des mondes de l'enfance innocente, chère à Oscar Wilde, et de la conscience adulte » ([2005] 2020, p. 36).

¹⁷ Gainsbourg voyait dans la statue, d'ailleurs, un « gladiateur » (dans Leridon, 1979).

¹⁸ Deux autres passages témoignent de la violence naissante du narrateur : « Tiens-toi à / Carreau la / Vie est brève » et « Un faux-pas, et t'voilà au trou » (MLM).

L'extincteur d'incendie
 Brandissant le cylindre d'acier je frappe, PAF ! et Marilou se met à geindre
 De son crâne fendu s'échappe un sang vermeil
 Identique au rouge sanglant d'l'appareil
 Elle a sur le lino
 Un dernier soubresaut
 Une ultime secousse
 J'appuie sur la manette, le corps de Marilou disparaît sous la mousse (ME)

L'arme du crime, un « cylindre » rouge sang pulvérisateur de « mousse », n'est pas sans évoquer le pénis et sa fonction éjaculatoire¹⁹. On peut lire la scène, il me semble, comme une sorte de « vengeance virile », une illustration du désir de puissance qui semble motiver le féminicide du narrateur. À la brutalité du meurtre succède un curieux moment de *jouissance*, rappelant la manière dont la démesure dionysiaque engendre une « volupté née de la douleur » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 119), où le narrateur peint un tableau naïf, presque beau, dans lequel son amante « s'endort sous la neige ».

On retrouve le personnage dans sa chambre du *lunatic asylum*, où l'on découvre que le « petit lapin de Playboy / [r]onge [s]on crâne végétal » (LA) : son délire, le chou, semble avoir suffisamment muri, ayant passé des seules oreilles au crâne, pour être rongé par un animal-logo dont les connotations rappellent la lubricité de la défunte. Le voilà désormais seul, hanté par l'univers viscéral de Marilou, qui le « suçotait comme un *cachou* » (LA, je souligne) et qui, à l'exemple des lascives Betty Boop et Marilyn Monroe, « savait le dialecte *chou* / [p]oupouppidou » (LA, je souligne)²⁰. On peut raisonnablement supposer que l'éveil de ses bas instincts et sa fixation sur la concupiscence de sa victime auront amené le narrateur à mettre en œuvre, pour raconter son histoire, son propre « dialecte chou », à l'érotisme immodéré, bukowskien. La nouvelle

¹⁹ L'expression que Gainsbourg utilise pour relater la scène (en s'identifiant au narrateur, d'ailleurs) va dans ce sens : « De tuer, de fracasser le crâne d'une petite gamine, parce qu'elle me faisait chier, avec un extincteur d'incendie et ensuite d'*envoyer la purée*... » (cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 323).

²⁰ Brunet souligne la ressemblance le prénom de Marilou et celui de Monroe, « mythe moderne [...] et intemporelle *femme fatale* » (2023, p. 36, je souligne).

tête du personnage n'est-elle pas, comme le laisse croire le mythe de « l'enfant né chou » (Marchesseau, 1998, p. 48), un symbole de fertilité ?

La déchéance a atteint un point de non retour : le narrateur n'est plus que l'ombre d'une individualité cérébrale/apollinienne ressassant la pénible réalité que lui a dévoilé (reflété) sa fréquentation de Marilou, à savoir son mal-être auquel le meurtre accompli ne changera rien. Tel l'exalté dionysiaque au lendemain de l'ivresse et qui, après avoir éprouvé « ce qu'il y a d'épouvantable et d'absurde dans l'être humain » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 46), se réveille « déposséd[é] de son individualité » (Salanskis, 2015, p. 64), le personnage, désormais contraint à une vie « de patience et d'inaction » (LA), se condamne à ruminer sa relation et son égarement — la pousse du chou. Mais tout cela, bien sûr, était déjà sous-entendu dans la présentation du narrateur, qui, avec un « triomphant self-disgust » (Austin, 2019, p. 37), se disait « [m]oitié légume / moitié mec » (HTC), faisant allusion à son état *végétatif*.

Considérer l'hybridité biologique du narrateur de *L'Homme à tête de chou* comme l'allégorie d'une déchéance existentielle révèle, en résumé, un rapport tripartite entre le symbole du chou, la figure de Marilou et l'imaginaire du dionysiaque. J'ai d'abord cerné les éléments narratifs qui confèrent au personnage du narrateur un caractère plutôt cérébral et à celui de Marilou, un caractère plutôt viscéral. Cela a permis de dégager ensuite les liens symboliques entre la « végétalisation » du narrateur et la manière dont se manifestent chez lui, au contact de Marilou, des valeurs viscérales qu'il condamnait chez elle, dont la cruauté et la lascivité. L'analyse des hybridités narratives de l'album aura montré, en fin de compte, en quoi le récit évoque les imaginaires antagonistes conceptualisés par Nietzsche et met en scène leur collision.

Cela dit, le couple notionnel présenté dans *La naissance de la tragédie*, on l'a vu, offre davantage qu'une typologie de valeurs existentielles. Il définit aussi deux modes d'expression artistique, *l'iconique* et le *musical*, à travers lesquels on pourrait

reconnaitre l'« artiste apollinien du rêve » et l'« artiste dionysiaque de l'ivresse » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 107). Suivant le critère du mode d'expression, je vais donc étudier le dialogue médiatique qui prend place dans *L'Homme à tête de chou* pour éclairer son hybridation particulière de langages apolliniens (iconique) et dionysiaques (musical).

3.5 Harmoniques sculpturales : d'un dialogue entre l'iconique et le musical

La richesse esthétique de *L'Homme à tête de chou* ne tient pas à sa seule narration littéraire, ce mode d'expression iconique que Nietzsche rapporte à la poésie épique d'Homère, « type de l'artiste apollinien » ([1872] 2022, p. 119). Le trajet parcouru jusqu'ici en témoigne : j'ai montré la réutilisation de matériaux non littéraires (citations musicales, œuvre plastique), en plus d'attribuer à l'album l'étiquette de « récit phonographique » et d'en examiner les influences musicales d'un point de vue géoculturel. Je souhaite insister sur la nature plurilinguistique de l'œuvre, en explorant l'hypothèse qu'elle n'est peut-être pas *avant tout* un noyau littéraire narratif autour duquel graviterait un contenu iconique et sonore, mais une synthèse originale de modes d'expression interdépendants²¹.

Si l'on s'interroge pour commencer sur la place de l'iconique dans *L'Homme à tête de chou*, on pensera à l'aspect représentationnel de ses vers — dont plusieurs valent, selon Franck Maubert, « toutes les toiles [que Gainsbourg] n'a pas peintes » (2013, p. 50) —, mais sans doute plus encore à la sculpture sur sa pochette. J'ai suggéré plus tôt de voir l'album comme une amplification de l'œuvre de Lalanne. Mais je nuance-rais : s'il se base bien sur cette dernière pour créer un nouveau contenu

²¹ L'idée n'est pas sans évoquer la notion wagnérienne de *Gesamtkunstwerk*, qui consiste, comme l'explique Jürgen E. Müller, dans « la transgression de frontières médiatiques et la constitution de nouvelles formes médiatiques » (2000, p. 111). Je rappelle au passage que l'œuvre de Richard Wagner a eu une forte influence sur Nietzsche, influence mise en avant dans son éloge de la « valeur suprême » ([1872] 2022, p. 215) de la tragédie grecque, née du mélange de divers médias (musique chorale, poésie, jeu théâtral, oralité, etc.).

esthétique (il en est dérivé), le récit phonographique paraît moins aspirer à la transcender qu'à s'y glisser, à en imaginer l'intériorité. La manière dont la pochette montre, sur le plat recto, l'humanoïde de face et, sur le plat verso, de dos, comme s'il enveloppait le disque vinyle, me paraît un indice en ce sens. Nietzsche décrit la pratique du plasticien comme un « *jeu avec le rêve* » ([1928] 2004, p. 24), la matérialisation d'une « représentation onirique » ([1928] 2004, p. 25) dans un bloc de marbre. On pourrait dire que Gainsbourg essaie de montrer par une autre « langue de l'image » ([1872] 2022, p. 188) le songe fiévreux incarné dans et par la statue de Lalanne — d'où cette impression, en voyant la pochette, que l'œuvre plastique illustre son dérivé.

Au regard de cette hypothèse, on remarquera comment le texte de Gainsbourg — ancien peintre — traduit la corporéité de l'hybride auquel il donne voix, permettant à l'auditeur de reconnaître dans les vers son apparence, dépeinte par Verlant comme celle d'un « homme nu, assis, la tête [...] remplacée par une inflorescence charnue de la race des crucifères » (2000, p. 478). J'ai glissé un mot déjà sur la pose statique de la figure, réitérée en quelque sorte par l'aliénation sociale et mentale du narrateur. Quant à son hybridité biologique, un portrait concis en est fourni dès le premier vers de l'album : « [j]e suis l'*homme à tête de chou* » (HTC, je souligne). La partie la plus prégnante de ce corps, la tête, est dépeinte diversement par la suite — cela sans compter les mentions du terme « chou ». Le narrateur parle, entre autres, de ses « oreilles en chou-fleur », de son « crâne végétal » et de sa « tête hélicoptère » (LA) d'où s'envolent des insectes.

Un autre trait frappant de la statue de Lalanne que restitue le narrateur est sa masculinité. Quelques passages indiquent son appartenance au genre masculin au début du récit : « Je suis l'homme » (HTC), « moitié mec » (HTC), « coiffeur pour hommes » (CMCH). C'est plus particulièrement à la suite de l'insistance du narrateur à évoquer son membre viril qu'on prête attention au sexe dénudé du personnage créé par Lalanne. Un important symbolisme phallique, aussi ostentatoire que peuvent l'être les jambes écartées de la sculpture, traverse le discours du narrateur, qui met son sens de l'image

au service de son bas corporel. Son pénis prend tour à tour l'aspect d'un « petit serpent katangais », d'une « sagaie » (javelot), d'un « avion Bréguet » (MR), d'un « [a]vion fantôme », d'un « rose zinc », d'un « vieux coucou » et d'un « manche à balou » (TM). À ces métaphores qui renvoient à la forme d'une verge s'ajoutent diverses allusions à l'éjaculation : le narrateur parle de « seringuer » en Marilou avant de « [f]aire mousser en meringué », de « [s]permatozoïdes aux aguets » (MR) et de sa « sève » (MLM) — terme qui évoque à la fois le caractère végétal et masculin de la sculpture. Dans une moindre mesure, le recours à un champ lexical des métaux et des minéraux permet de reconnaître la matérialité de la statue, de son apparence haptique. On rencontre au fil des pièces les termes « zinc » (TM ; PS), « métal » (VM), « acier » (ME) et « or » (LA). On pourrait aussi inclure dans ce champ lexical la triple mention du terme « clou » (HTC ; ME), qui désigne au sens strict une petite tige de métal, et la mention du « kopeck », monnaie souvent faite de cuivre.

Certains traits de la sculpture se repèrent donc, disséminés, dans les textes de l'album, une présence que renforce la connivence thématique entre l'œuvre de Lalanne et celle de Gainsbourg. Daniel Marchesseau, dans *Les Lalanne* (1995), capture l'esprit de *Bernard Monnier* et de son pendant féminin, *Caroline enceinte* (1969) — aussi de Lalanne : « naturisme des modèles, sexualité sous-entendue, invitation au toucher [...] ». Il règne autour de ces deux œuvres comme une odeur de soufre ». (1998, p. 48) La lecture de Marchesseau éclaire la richesse thématique des deux humanoïdes et, surtout, utilise un vocabulaire (« sexualité », « odeur de soufre », etc.) qui s'applique très bien aux textes de l'album *et* à la posture du chanteur lui-même.

Gainsbourg fait donc converger sa perception d'une œuvre plastique (de ses caractéristiques iconiques aux thèmes qu'elle évoque) *et* son univers artistique, avec assez de succès pour que la statue devienne *a posteriori* indissociable de l'album. La sculpture de Lalanne a vu pour ainsi dire ses conditions de réception être reconfigurées (jusqu'au re-titrage ?), la plupart des commentaires à son sujet mentionnant le chanteur

qu'elle a « inspiré » (Abadie, 2008, p. 320) et qui, depuis, la parasite²². Pour résumer, la dimension iconique de *L'Homme à tête de chou*, plus spécifiquement son intégration du média « sculpture », traverse l'œuvre de sa mise en chantier jusqu'à sa réception — en passant par la restitution de la statue dans le texte —, un aspect qui la rapproche de l'imaginaire de l'apollinien²³. Nietzsche soutient de l'art plastique qu'il est une « glorification [...] de l'éternité du phénomène » ([1872] 2022, p. 188), une manière de résister à la violence de la nature et du cycle de la vie. On pourrait dire que grâce à la composante iconique de *L'Homme à tête de chou*, Gainsbourg aura réussi à mettre de lui-même, de sa posture, dans une ronde-bosse immuable, exposée encore à ce jour dans sa demeure et concrétisant, en quelque sorte, sa prétention à être *lui-même* l'objet le plus précieux de sa collection, « parce que indestructible » (Gainsbourg, 2007, p. 43)²⁴.

À l'autre pôle du dialogue intermédial auquel donne lieu *L'Homme à tête de chou* se trouve un contenu musical impressionnant, dont j'ai abordé quelques aspects sans me pencher concrètement sur son importance parmi les autres modes d'expression. D'après Nietzsche, c'est par la « symbolique universelle » ([1872] 2022, p. 129) de la musique que l'art parvient à exprimer la pulsion dionysiaque. Mais cette musique, insiste-t-il, ne doit pas être *descriptive*, c'est-à-dire une « pâle copie du phénomène », par exemple l'imitation d'une bataille à l'aide de « bruits de marche et de signaux sonores » ([1872] 2022, p. 192). J'ai signalé certains moments où la trame sonore de *L'Homme à tête de chou* paraît refléter le contenu de la narration : par ailleurs, la majorité des critiques de l'album s'entendent pour dire que ses musiques « prolongent

²² On trouve par exemple, dans *Les Lalanne* de Marchesseau : « Serge Gainsbourg ne s'y trompe pas, qui achète *L'Homme à tête de chou* chez Paul Facchetti et s'en inspire pour une chanson » (1998, p. 48).

²³ La réédition de l'album parue en 2023 souligne l'importance de la sculpture dans l'œuvre : la pochette relègue le nom « Gainsbourg » et le titre de l'œuvre sur un autocollant (qu'on jette avec l'emballage) et laisse toute la place à un cliché alternatif de la statue qui la montre de plus près. La tête-légume de cette dernière apparaît désormais sur l'étiquette du disque.

²⁴ D'après Jean-Christophe Laurence, la statue se situe plus précisément dans la section « musée » de la Maison Gainsbourg, soit dans un bâtiment (le 14) faisant face au 5 bis rue de Verneuil (2024, n. p.).

et illustrent le récit » (Merlet *et al.*, 2019, p. 324). Cela dit, je me propose de réévaluer ces dernières à la lumière de la thèse de Nietzsche pour voir si, indépendamment de la narration, elles peuvent être envisagées comme vectrices d'« émotion extrême » ([1872] 2022, p. 217) ou, plus largement, comme une manifestation de « ce qui éternellement veut, désire, aspire » ([1872] 2022, p. 128).

On trouve des considérations fort pertinentes à ce sujet dans une étude de Neil O'Connor intitulée « Anti-Hero — Life, Love and Death in Gainsbourg's *L'Homme à Tête de Chou* (1976) ». L'intérêt de cette critique vient de ce qu'elle cherche moins à expliquer la trame musicale de l'album *en fonction* des paroles qu'à souligner comment cette trame, *en parallèle* avec les paroles, parviendrait à exprimer, notamment par son caractère divers, contrasté, les *variations de la vie* (2018, p. 2) — une proposition qui rappelle l'idée d'une musique « authentiquement dionysiaque »²⁵ (Nietzsche, [1872] 2022, p. 192), affranchie autant que possible de toute image apollinienne.

Selon O'Connor, les musiques de l'album se concentreraient, à l'instar du récit textuel, autour de trois thèmes représentant les grandes forces sur lesquelles repose l'existence humaine : la *vie*, assignée à la musique grave, étrange et surréelle de « L'homme à tête de chou » ; l'*amour*, assignée à celle radieuse, *upbeat* et optimiste de « Marilou reggae » ; et enfin, la *mort*, assignée à celle, nerveuse, appréhensive, de « Meurtre à l'extincteur » (O'Connor, 2018, p. 3). La juxtaposition de ces trois titres illustre bien comment la liberté stylistique de la trame musicale, aussi variée que l'état d'esprit des personnages (O'Connor, 2018, p. 2), permet de susciter, pour se reporter à *La naissance de la tragédie*, « différentes sortes de plaisir et de malaises » (Nietzsche, [1928] 2004, p. 60), comme ce serait le cas pour toute musique dionysiaque. On notera d'ailleurs la manière dont plusieurs chansons « s'organis[ent] par paire pour se ré-

²⁵ Gainsbourg dit avoir voulu créer des musiques plus *ressenties* que réfléchies : « Je ne travaille pas avec une musique écrite, le *feeling* est plus important, l'immédiat » (cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 325).

pondre au fil du récit » (Merlet *et al.*, 2019, p. 327) — par exemple « L’homme à tête de chou » et « Chez Max coiffeur pour hommes », ou encore « Premiers symptômes » et « Lunatic Asylum »²⁶ —, reproduisant en quelque sorte le fonctionnement paradoxal de notre univers, à la fois imprévisible et cyclique²⁷.

O’Connor émet des remarques plus ciblées sur le chassé-croisé affectif suscité par la trame musicale. Il signale, dans « Meurtre à l’extincteur » (thème de la *mort*), la manière dont la pulsation *prestissimo* de la grosse caisse de la batterie (seul instrument présent hormis la voix), telle le pouls d’un cœur stressé (O’Connor, 2018, p. 3), crée une atmosphère fébrile, presque agressive, à laquelle contribue la courte durée de la pièce (49 secondes) — de même que, ai-je envie de dire, la spontanéité et l’effervescence du solo du batteur Dougie Wright (Merlet *et al.*, 2019, p. 327). Suit « Marilou sous la neige », dont les arpèges de guitare, la tonalité majeure, la légèreté des timbres et le rythme cadencé (*allegriissimo*) contribuent à évoquer musicalement les thèmes de l’*amour* et de la *vie*, d’autant plus intensément que cette ambiance gaie succède à une autre (« Meurtre à l’extincteur ») placée sous le signe d’une angoisse bouillonnante, lugubre.

Enfin, O’Connor s’attaque à l’épilogue de l’album, « Lunatic Asylum », dont il estime qu’il est la composition la plus expérimentale et la plus diversifiée (2018, p. 3). De son point de vue, non seulement l’atmosphère globale de la pièce tranche avec celle qui la précède (« Marilou sous la neige »), mais elle évolue *pendant* la pièce. Dans sa première moitié, les timbres exotiques de l’arc à corde et des percussions aménagent un climat lourd, un « call to the wild, to the insane » (2018, p. 2) à relier au thème de la mort. Mais la pièce progresse peu à peu vers un sentiment d’espoir (2018, p. 3), comme si la destruction, inévitablement, devait laisser place au retour de la vie. Cette

²⁶ Les deux premières présentent une progression harmonique et un arrangement très semblables, les secondes partagent la même piste instrumentale de base.

²⁷ Je rappelle que la notion d’« éternel retour du même » joue un rôle majeur dans la pensée de Nietzsche.

transition s’amorce par des soubresauts espiègles de la batterie, auxquels se joint un chœur féminin — le même qu’on entend dans « Ma Lou Marilou » — qui scande, en l’arpégeant, le prénom de Marilou²⁸. Ces trois voix à la texture diaphane, comme sorties d’entre les morts, semblent presque rafraîchir le chœur de la tragédie grecque, qui symbolisait « la masse soumise à l’émotion dionysiaque » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 140) et suggérait cet état affectif au public. Surgit ultimement un timbre d’orgue (synthétiseur) portant une étrange progression harmonique ascendante, qui se prolonge au-delà de tout autre son et conclut l’album par un accord de mi bémol majeur majestueux, presque cosmique. Cet accord final, empreint d’une *vitalité* précaire, fait écho à la manière dont la tragédie grecque « s’achève sur un son qui ne pourrait jamais s’élever du royaume de l’art apollinien » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 221).

On aura remarqué, en survolant les trois derniers instrumentaux de l’album, plusieurs points de similitude avec la progression thématique du récit textuel. Serait-ce parce que ce dernier emprunte à peu près le même parcours d’émotions contrastées, alternant brusquement entre la *vie*, l’*amour* et la *mort*, que la trame musicale donne l’impression de soutenir la transition de l’anti-héros vers la folie (O’Connor, 2018, p. 3) ? Cette correspondance perçue entre les deux trames exemplifie de façon convaincante la conception nietzschéenne de la tragédie et de son contenu musical, lequel, tout en ayant l’air de *servir* le contenu iconique-apollinien (narratif, scénique, plastique, etc.), injecterait en fait dans l’œuvre un véritable effet dionysiaque, purement affectif : « Le drame qui, soutenu par la musique, se déploie devant nous [...] atteint dans sa totalité à un effet qui se situe *au-delà de tous les effets artistiques de l’apollinien* » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 221). Ainsi, bien qu’O’Connor soulève un point pertinent en affirmant que la pochette de l’album et sa sculpture révèlent les éléments sinistres

²⁸ Les choristes sont Kay Garner, Jean Hawker et Clare Torry — laquelle a, d’ailleurs, improvisé le chant dans « The Great Gig in the Sky » de Pink Floyd (sur l’album mythique de 1973, *The Dark Side of the Moon*).

cachés dans les sillons du disque (2018, p. 2), il n'est pas exclu que ce soit en fait la musique de l'album qui dévoile les affects enfouis dans la statue.

En explorant l'hypothèse que *L'Homme à tête de chou* est une œuvre irréductiblement intermédiaire, j'ai cherché à mettre en relief l'importance de modes d'expression iconique et musical dans l'esthétique globale de l'album sans les considérer par avance comme accessoires à l'histoire mise en scène. D'une part, la reproduction de la statue de Lalanne sur les deux faces de la pochette du disque, l'évocation de son apparence dans le texte, le communiqué de presse qui la met en scène et, suivant la sortie du microsillon, sa présentation dans la maison du chanteur (désormais ouverte aux visiteurs) constituent autant d'usages d'un langage iconique qui permettent à l'album, à son concept, de transcender ses seules composantes musico-littéraires. D'autre part, on a vu que la trame musicale de l'œuvre porte en elle-même un énorme potentiel affectif, reproduisant en quelque sorte les oscillations de l'existence, et qu'elle insuffle dès lors à l'ensemble de l'œuvre — y compris à la sculpture — cette effervescence qui la rapproche de l'imaginaire du dionysiaque²⁹.

Après avoir examiné les modes d'expression et la dimension narrative de *L'Homme à tête de chou* à la lumière de *La naissance de la tragédie*, on constate toute l'*ambition* de l'œuvre, son aspiration à faire vivre au public une expérience totale, cathartique, que ce soit par son recours à différents langages ou par l'allégorie de l'opposition immémoriale entre l'esprit (cérébral) et le corps (viscéral). Au regard de cette aspiration, on ne s'étonnera pas que *L'Homme à tête de chou* présente plusieurs affinités avec les deux genres artistiques pratiqués chez les Grecs qui, selon Nietzsche, réussissent à concilier l'apollinien et le dionysiaque, à savoir la poésie lyrique et la tragédie : je conclurai le présent chapitre en me penchant sur ces parentés génériques.

²⁹ La réédition récente de *L'Homme à tête de chou* a précisément cherché à mettre en avant, par un remixage, son « extraordinaire édifice musical » (Geudin et Merlet, 2023, p. 3).

3.6 Les vers d'un Narcisse et son meurtre d'Écho : un *thriller* lyrique

C'est peut-être l'un des aspects les plus inusités de l'œuvre que sa narration de la confession d'un meurtre, de ses tenants et aboutissants, par le moyen, comme le dit Gainsbourg lui-même, d'une « prosodie sophistiquée » (cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 323). Pour cerner cette hybridité générique entre le « parfum poétique » (Merlet *et al.*, 2019, p. 323) de *L'Homme à tête de chou* et l'univers du *thriller* psychologique, il convient d'étudier ses liens avec les imaginaires du dionysiaque et de l'apollinien en recourant aux critères de l'imitation des pulsions *et* du mode d'expression.

Jusqu'ici, j'ai surtout abordé le contenu textuel (au sens strict) de l'album du point de vue de sa dimension narrative — ses personnages, son histoire, ses thèmes, etc. Cette fonction représentationnelle des paroles, comme je l'ai dit plus tôt, serait à ranger, suivant Nietzsche, dans la catégorie des arts « iconiques ». Or, on ne doit pas négliger que les vers de *L'Homme à tête de chou*, en dehors de cette fonction, possèdent également un fort caractère musical, à plus forte raison dans leur expression orale. En affirmant cela, je pense bien sûr aux passages chantés, où ce caractère est patent : comme le fait valoir Paul Zumthor, le chant relève « de l'art musical autant ou plus que de l'art poétique » ([1989/1994] 2008, p. 184)³⁰. Mais je pense également ici aux passages « parlés », qui ne sont pas exempt d'un certain « investissement [...] du langage par la musicalité » (Zumthor, [1989/1994] 2008, p. 185) — facilitant d'ailleurs l'aller-retour entre les segments parlés et chantés de l'album. Les paroles de Gainsbourg, de fait, se trouvent à exercer deux fonctions du langage oral congruentes avec la définition nietzschéenne de la *poésie lyrique*. La première fonction (musicale) consiste dans la confection d'une « symbolique sonore » ([1928] 2004, p. 64), tandis

³⁰ Si l'on suit Nietzsche, l'aspect « chanson » de *L'Homme à tête de chou* relèverait sans conteste de l'imaginaire du dionysiaque : « toute période qui abonde en créations de chansons populaires est en même temps [...] violemment stimulée par les courants dionysiaques, qu'il nous faut toujours considérer comme le fond souterrain et la condition de la chanson populaire. » ([1872] 2022, p. 125)

que la seconde (iconique) revient à interpréter « la musique en images » ([1872] 2022, p. 128).

La fonction *musicale* est sans doute la plus frappante, qui rapproche *L'Homme à tête de chou* de l'archigénre de la poésie³¹. Son action relèverait, suivant la définition de la poésie de Genette, de la *matérialité* des paroles de l'album, c'est-à-dire du travail accordé à l'« être » du texte, par opposition à son « dire » ([1979 ; 1991] 2004, p. 111). Comme l'explique Genette, l'effet principal d'un tel travail serait de rendre la signification des paroles « inséparable de sa forme verbale » ([1979 ; 1991] 2004, p. 114) — surtout, ajouterais-je, pour un texte oralisé, dont les ambiguïtés ne sont pas éclaircies par une graphie. La chose s'observe par exemple dans les vers suivants, dont on ne saurait modifier certains éléments sans altérer le potentiel d'évocation à l'oral :

Marilou repose sous la *neige*
 Et je me dis, et je me *redis*
 De tous ces *dessins* d'enfant, que *n'ai-je*
 Pu préserver la fraîcheur de l'*inédit* (MN, je souligne)

Un premier point de convergence de l'album avec la poésie en général serait donc son jeu avec la matérialité du langage ou, pour se référer à l'*Esthétique* de Hegel — dont la pensée esthétique n'a sûrement pas échappé au jeune Nietzsche —, son recours à une « riche variété de formes » ([1835] 1969, p. 135) contribuant à intensifier tant le caractère *rythmique* que *dynamique* du texte oral, deux propriétés sensibles, soutient Nietzsche, de l'expression musicale ([1872] 2022, p. 110)³². Parmi ces jeux formels, on remarquera d'abord, dans les vers suivants, où la forme domine le fond :

³¹ Cette filiation se signale par des échos au poète Guillaume Apollinaire (que seuls repérera un public *connaisseur*), connu pour ses jeux avec la matérialité du langage. Outre les déclinaisons du prénom « Marilou », qui rappellent les *Poèmes à Lou* (1947), on notera une similarité entre le « sang vermeil » (ME) de la victime reposant « sous la neige » (MN) et cet extrait des *Onze mille verges* (1907) : « “[...] et le *sang vermeil* [...] avait l'air d'être étalé *sur la neige*” » (cité dans Merlet *et al.*, 2019, je souligne).

³² Vincendet dit des paroles de Gainsbourg que « la priorité est toujours donnée au son » ([2005] 2020, p. 28), à l'exemple de Baudelaire et de Rimbaud ([2005] 2020, p. 32-33).

À son regard le vice
 Donne un côté salace
 Un peu du bleu lavasse
 De sa paire de Levi's (VM)

l'usage de figures de style, assez constantes et variées pour qu'on puisse en relever quatre — rimes embrassées, allitération ([s]), assonance ([a]) et paronomase (le vice/lavasse/Levi's). On relèvera également le recours fréquent, dans l'album, à des onomatopées, dont le signifiant sonore tente d'être le signifié sonore qu'il *dit* : les interjections « [v]room vroom » (TM), « toc toc » (FF) et « paf » (ME), par exemple, recréant respectivement les bruits d'un moteur en marche, de coups sur une porte et d'une attaque contondante. La récurrence de ce procédé vient chaque fois rappeler la valeur matérielle du langage, souvent plus proche des bruits quotidiens par son aspect sonore que par sa fonction référentielle³³. Sont aussi dignes de mention les strophes itératives de « Variations sur Marilou », inspirées, d'après Gainsbourg, des *chorus* improvisés du jazz (cité dans Merlet *et al.*, 2019, p. 323) :

Dans son regard absent
 Et son iris absinthe [...]
 Sa pupille est absente
 Et son iris absinthe [...]
 Sa pupille s'absente
 Et son iris absinthe [...]
 Pupilles absentes, iris
 Absinthe

On trouve, enfin, un dernier aspect rythmique/dynamique dans cette « diversité de mètres différents » (Hegel, [1835] 1969, p. 135) qu'Hegel assigne à la poésie lyrique et qui structurent les mots de *L'Homme à tête de chou*. Les vers de « Variations sur Marilou » que je viens de citer, par exemple, sont des hexamètres, mais la même pièce

³³ On sait bien sûr que plusieurs interjections font partie du lexique d'une langue, par exemple le signifiant « paf », qui en français renvoie au bruit d'un coup ou d'une chute.

contient aussi des pentasyllabes et des octosyllabes³⁴. Si l'on perçoit bien, dans chacun des textes, l'influence d'un *mètre*, c'est-à-dire, suivant Benoît de Cornulier, une « régularité sensible du rythme » (2012, p. 375), on s'aperçoit vite qu'elle ne cesse de fluctuer. Cette versification irrégulière accentue d'autant plus la prosodie du texte par rapport à son signifié qu'elle repose sur un nombre considérable d'enjambements, ces coupes de l'énonciation en pleine syntaxe, voire en plein mot, pouvant servir non seulement à produire une métrique, mais aussi des rimes — deux effets sonores inmanquables dans la diction des hexasyllabes suivant :

Jimi Hendrix, Elvis
 Presley, T-Rex, Alice
 Cooper, Lou Reed, les Rol-
 Ling Stones, elle en est folle (VM, je souligne)

Ensemble, toutes les contorsions du langage que comporte *L'Homme à tête de chou* ont pour effet de rendre prépondérant la *sonorité* de l'énoncé — ou, pour emprunter une jolie formule de Zumthor à rapprocher de la « symbolique sonore » nietzschéenne, sa « musicalité spécifique » ([1989/1994] 2008, p. 185).

Le deuxième point de convergence de l'album avec le genre de la poésie lyrique est, justement, son registre *lyrique*, dont Hegel soutient qu'il est une « manière subjective ou personnelle » d'exprimer les « véritables sentiments du cœur humain » ([1835] 1969, p. 135). Chez Nietzsche, ce registre équivaut à la manière dont le poète lyrique, pour traduire en images les mouvements abstraits de la musique, prend pour objet « sa volonté, ses aspirations, ses gémissements, ses cris d'allégresse » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 128, je souligne). Je crois ne pas avoir besoin, à ce stade-ci, de redire la teneur subjective des paroles qui, comme de juste, s'amorcent par le pronom « [j]e » (HTC). L'intériorité houleuse du narrateur, son exaltation dionysiaque, se retrouve en effet

³⁴ À titre d'exemple, le vers « La santé, s'éreinte » (VM) est un pentasyllabe et le vers « Tout en jouant avec le zip » (VM), un octosyllabe.

dans *chacune* des pièces, que ce soit sous la forme d'un vocabulaire hyperconnoté, d'un propos biaisé, d'un ton expressif ou de diverses interjections plus ou moins verbales (pour plusieurs des *bruits*) ne renvoyant à rien d'autre qu'à son état émotif : « Ah ! » (HTC), « voyons » (TM), « Eh ! » (FF), « Oh ! » (MLM, MN, LA), « merde » (LA).

On peut conclure que, par son registre subjectif-affectif (viscéral) imitant l'activité de la musique et par son jeu poussé avec la sonorité du langage, *L'Homme à tête de chou* présente une correspondance indéniable avec le genre de la poésie lyrique — associé à l'imaginaire du dionysiaque. À la faveur de sa fonction iconique, cet aspect générique se combine à un ensemble de traits évoquant non seulement le genre du *thriller* psychologique, mais aussi celui de la tragédie. Car la représentation de l'intériorité du narrateur, en plus d'intégrer un contenu lyrique, se fait, on le sait, le « théâtre [d'un] drame » (Merlet *et al.*, 2019, p. 323) : celui d'un crime macabre.

Dans le drame en question réside l'élément principal qui rattache *L'Homme à tête de chou* au *thriller* psychologique, une étiquette associée généralement à des œuvres en prose ou cinématographiques³⁵. Martin Rubin, dans son ouvrage *Thrillers*, soutient que le genre se définit par un sujet de prédilection, à savoir les répercussions psychologiques et émotionnelles d'un crime sur les personnages qu'il affecte (1999, p. 203). La méthode de ce crime serait, règle générale, ni raffinée, ni trompeuse (1999, p. 204) : un coup d'extincteur sur le crâne (ME) me semble en être un exemple convaincant. Rubin signale bien la prépondérance, dans ce cadre narratif, des enjeux psychologiques et émotionnels découlant du crime (*vs* le crime lui-même), un facteur qui le rend particulièrement propice au mélange des registres narratif, orienté vers l'action, et lyrique, orienté vers la psychologie, l'intériorité.

³⁵ Je parle précisément ici du *thriller* « psychologique », focalisé sur les thèmes de la folie, de la subjectivité et de la morale (affectionnant ainsi les histoires criminelles), et non de la supracatégorie du *thriller*, qui repose essentiellement sur l'effet de suspense.

Le narrateur de l'album, faut-il le rappeler, relate son meurtre par le biais d'un dispositif analeptique — il a déjà, au moment d'amorcer son récit, « fai[t] le caillou comme un melon » (HTC) à Marilou — couramment utilisé dans le *thriller* psychologique (pensons au « Chat noir » de Poe, auteur apprécié de Gainsbourg) pour mettre en scène la perspective démente d'un meurtrier tourmenté (Rubin, 1999, p. 48)³⁶. Ce dispositif récurrent du *thriller* psychologique a pour effet, je l'ai souligné (section 1.4.1), de rendre omniprésent le point de vue du personnage coupable, qui se montre on ne peut plus concerné (et dérangé) émotionnellement par le drame, en particulier dans la rétrospective « Marilou sous la neige » :

Moi naïf, j'pensais que me protége-
Aient les droits du copyright Opera Mundi
Oh ! ma Lou, il fallait que j'abrège
Ton existence, c'est ainsi

On notera que plusieurs éléments thématique-stylistiques de l'album sont représentatifs du courant romanesque et cinématographique du noir, qui a sans doute été le principal véhicule du *thriller* psychologique durant les années 1940 et 1950 (spécialement aux États-Unis) et qui s'impose comme une influence évidente de Gainsbourg. Je pense entre autres aux rôles typés des « acteurs » du crime, l'une femme fatale, l'autre désaxé amer (Faradji, 2009, p. 65-66), qui se repèrent tant du côté de la Série noire de Gallimard (*La dame du lac* de Raymond Chandler, *La mort et l'ange* de Serge Arcouët) que chez Alfred Hitchcock (*Rebecca*, *Vertigo*, *Psycho*) et Roman Polanski (*Répulsion*, *Le locataire*)³⁷. Par ailleurs, l'univers ténébreux, kafkaïen, où la « voix off » de Gainsbourg plonge l'auditeur, reconstitue sur disque le « tableau sombre et poignant de la société, ou de ses bas-fonds » (Faradji, 2009, p. 50), que le noir tend à dépeindre.

³⁶ Notons que la tragédie grecque tend à laisser présager son issue dès l'introduction (*Œdipe roi*, *Antigone*, etc.).

³⁷ Par ailleurs, la voix narrative ténébreuse de l'album n'est pas sans rappeler les voix *off* caractéristiques du film noir, genre relié au *thriller* psychologique par sa tonalité sombre et ses femmes fatales, mais que ses intrigues tendent à rapprocher du genre policier.

Si le sujet du *thriller* psychologique favorise l'usage d'un registre lyrique, affectif, il n'empêche que le narrateur de *L'Homme à tête de chou* insiste pour raconter son crime sous la forme d'une *intrigue* peu à peu dénouée, peut-être pour expliquer son geste : « Mais moment, j'veais pas tout / Déballer comme ça aussi sec » (HTC). Cette intrigue repose, à l'instar des *thrillers* en général, sur différents vecteurs de suspense et de tension cherchant à placer le public dans une position instable et déroutante (Rubin, 1999, p. 234). L'un de ces mécanismes est la distorsion de la temporalité, dont relève le dispositif analeptique (assez discret, d'ailleurs, pour qu'on soit tenté de souscrire au point de vue « non fiable » du meurtrier), mais aussi les ellipses qui séparent les séquences de l'album. Sont tues, par exemple, les circonstances ayant poussé Marilou, visiblement investie auprès du narrateur dans « Transit à Marilou », à le « tromper » dans la bien nommée « Flash Forward » (terme filmique), comme pour embrouiller le jugement de l'auditeur. Un autre dispositif réside dans l'écart entre le *savoir* des personnages et celui du public (Rubin, 1999, p. 218) : comment ne pas être curieux, par exemple, des informations cruciales sur Marilou que détiennent le narrateur et le « portier de nuit » du Roxy Hôtel ? L'auditeur restera, vis-à-vis de l'histoire, insatisfait, à l'affût d'indices. Ce sont là autant de stratégies usuelles du *thriller* psychologique — et notamment du *thriller* noir, recourant à des narrations « sinueuse[s] et pleine[s] de circonvolutions » (Barrette, 2003, p. 21) pour évoquer l'expérience d'un cauchemar — qui confèrent au récit de *L'Homme à tête de chou* une ambiguïté aussi fascinante qu'insoluble.

À bien y penser, la structure narrative qui relie l'album au *thriller* psychologique se rapporte aussi au genre ancien de la *tragédie* (où le chœur intervenait souvent en vers *lyriques*), dont l'intrigue est conçue, explique Nietzsche, comme un « procès que le juge [le public] dénoue lentement [...] pour sa propre perte » ([1872] 2022, p. 144). Le drame, ou comme dirait Hegel la « complication de circonstances » ([1835] 1969, p. 138), noué de manière à plonger le public antique dans un protosuspense, se caractérise également par un conflit moral bouleversant. Ces deux aspects concourent, pour

emprunter les mots de Nietzsche, à ce que la joie « procurée par le dénouement » de l'intrigue se répande sur toute l'œuvre, « émoissant partout les présupposés terribles » ([1872] 2022, p. 144) de l'histoire racontée. C'est ce même plaisir, celui de contempler la déchéance d'un personnage moralement douteux (Rubin, 1999, p. 221), que réactualisent, au fond, le *thriller* noir contemporain... et *L'Homme à tête de chou*.

Je propose en somme que, sous son vernis de *thriller* psychologique, le treizième album de Gainsbourg recèle la même substance que la tragédie grecque : un *mythe tragique*, l'un de ces récits originels des cultures qui, selon Nietzsche, représenteraient la pulsion dionysiaque par des moyens apolliniens. D'une déclinaison à l'autre, le mythe tragique réussirait à « persuader que même la laideur et la disharmonie sont un jeu artistique, ce jeu que la volonté [...] joue avec elle-même » ([1872] 2022, p. 235). Il y parvient en représentant, sous une forme (trame) transfigurée, « la souffrance inhérente au destin du héros » ([1872] 2022, p. 234)³⁸. Un tel sentiment tragique se dégage, il me semble, de l'allégorie finement nouée de *L'Homme à tête de chou*, cette déchéance (végétale) d'un individu provoquée par ce dont il est amoureux — reflet négatif et finalement *impérissable* de lui-même. Ce récit n'est-il pas redevable, comme le signale Allen, au mythe antique de Narcisse, amoureux fou de sa propre image³⁹ ? À ceci près qu'au lieu d'admirer, pour citer la célèbre version d'Ovide, « tout ce qui le rend admirable » ([1925] 2020, p. 105), le narrateur de l'album s'obsède de tout ce qui le rend *laid* (Allen, 2021, p. 204). Marilou, elle, rejouerait la nymphe Écho, punie jalousement de s'être entichée du narrateur et de lui avoir renvoyé sa vision nauséuse de lui-même. On peut dès lors penser que *L'Homme à tête de chou* cherche à se placer sous le signe du *sublime*, cette « maîtrise artistique de l'effroyable » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 135) qui caractérise la tragédie et sa mise en intrigue spectaculaire d'un mythe tragique. Mais en 1976, les moyens d'entraîner un public dans l'obscurité et la

³⁸ Gainsbourg voyait dans la statue de Lalanne « quelque chose d'héroïque » (dans Leridon, 1979).

³⁹ Le narrateur qualifie d'ailleurs Marilou de « Narcisse » (VM), comme par projection.

souffrance (Rubin, 1999, p. 235) ne sont plus ceux de Sophocle et d'Eschyle, ce qui incite probablement Gainsbourg à situer son drame archétypal dans le monde contemporain — le « séchoir » (MR), l'« extincteur d'incendie » (ME), la « clinique / [n]europsychiatrique » (LA), etc. — et à s'inspirer des *thrillers* criminels de son époque.

Malgré tout, fidèle à son humour noir, le chanteur n'aura pu s'empêcher d'injecter un peu de *comique*, « décharge artistique du dégoût de l'absurde » (Nietzsche, [1872] 2022, p. 135), dans sa néo-tragédie. Par ce légume dérisoire qui résume tout le ridicule du narrateur, *L'Homme à tête de chou* semble constamment sur le point de verser, pour le dire avec Anderson, dans la « farce absurdiste surréelle » (2013, p. 96), celle d'un homme pédant affublé d'une tête grotesque après être entré « [p]ar hasard » (HTC) dans le mauvais salon de coiffure. La fable fait curieusement écho à la légende médiévale, dénichée par Merlet et Geudin, du boulanger d'Eeklo (en Flandres) qui offrait aux gens « qui n'aimaient pas leur tête » (2023, p. 5) de la recuire pour l'embellir. Ceux dont l'opération échouait repartaient avec le chou que le boulanger leur avait greffé sur le cou en attendant : en d'autres termes, coiffés de leur vanité.

Se dégagent en somme de la dimension générique de *L'Homme à tête de chou* des filiations — complémentaires — avec la poésie lyrique et le *thriller* psychologique. D'un côté, par son registre lyrique (imitation apollinienne d'une émotivité viscérale) et, plus encore, par son jeu soutenu avec la matérialité sonore du langage, l'album comporte des paroles profondément *musicales*, qu'on peut rapprocher de la poésie lyrique et de l'imaginaire du dionysiaque. D'un autre côté, il tire parti de plusieurs caractéristiques du *thriller* psychologique et du genre noir, dont la construction d'un effet de suspense, les motifs du crime et du criminel et les figures du fou et de la femme fatale. On a vu comment cet ensemble de rouages narratifs, qui confère à la violence représentée (expression iconique) une forme captivante, « belle », réactualise en quelque sorte la manière dont la tragédie grecque se sert d'artifices apolliniens pour

sublimier l'aspect effroyable de la réalité dionysiaque. La filiation s'applique d'autant plus au *thriller* lyrique de Gainsbourg qu'il se juxtapose, de même que la tragédie, à une musique dionysiaque — ou, comme dirait Nietzsche, au « fond souterrain dont il est né » ([1872] 2022, p. 220).

Au sortir de ce chapitre, on peut se demander quelle place occupent, dans *L'Homme à tête de chou*, les imaginaires de l'apollinien et du dionysiaque, ces concepts philosophiques qui évoquent la dualité posturale Gainsbourg/Gainsbarre ? Dans l'ensemble, l'opus présente plusieurs correspondances avec l'imaginaire de l'apollinien, qu'on aurait tendance à associer à la période « poète dandy » de Gainsbourg (*grosso modo*, 1958-1976) : entre autres son narrateur huysmansien, esthète et cérébral, son usage « oculaire » des mots, son exploitation des médias iconiques (pensons aux pochettes d'*Initials B.B.*, *Vu de l'extérieur* ou *Rock Around the Bunker*) et son intrigue bien ficelée (« Le poinçonneur des Lilas », « Bonnie and Clyde », *Histoire de Melody Nelson*, etc.). Mais les belles apparences qui prévalaient jusqu'à présent commencent à se lézarder : une sensibilité fiévreuse s'exhibe à travers le tragique et l'absurde du destin raconté, ainsi que dans la musicalité exaltée (orale et instrumentale) de l'album.

La posture du chanteur, après *L'Homme à tête de chou*, semble pencher progressivement vers l'imaginaire du dionysiaque. Ses albums suivants, *Aux armes et cætera* (1979), *Mauvaises nouvelles des étoiles* (1980), *Love on the Beat* (1984) et *You're Under Arrest* (1987), se caractérisent par des musiques dansantes, lascives et enivrantes, où l'artiste, « libre de ses sarcasmes, de ses conneries et de ses humeurs » (Gainsbourg, 2007, p. 60), poursuit une quête transgressive souvent burlesque (« Evguénie Sokolov »). Le thème d'une sexualité frénétique, amoral, devient omniprésent, dépeint à travers les figures de l'inceste (« Lemon Incest »), de l'homosexualité (« Kiss Me Hardy »), de l'exhibitionnisme (le film *Stan the Flasher*) et de la pédophilie (la pochette de *You're Under Arrest*). Les concerts que donne Gainsbourg sur les scènes du Casino de Paris (1985) et du Zénith (1988), où il divertit avec exubérance un

public rajeuni (son batteur joue un solo de cris de jouissance féminins pendant les concerts de 1988), montrent bien l'impudeur effrénée qui définit à présent sa posture. Il faut insister, les imaginaires de l'apollinien et du dionysiaque se sont relayés du début à la fin de la carrière de Gainsbourg. Mais avec *L'Homme à tête de chou*, il est difficile de séparer l'œuvre de l'artiste qui, comme par provocation, y interprète l'un de ses plus sombres personnages. Si l'album donne l'impression d'annoncer une posture gainsbourgienne plus tapageuse, c'est donc peut-être simplement parce qu'il amorce une fusion entre le créateur et sa création. Nietzsche écrivait après tout, sur l'exalté dionysiaque : « Que sont à présent pour lui images et statues ? L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art » ([1928] 2004, p. 27).

CONCLUSION

« Je vous le dis : il faut porter encore en soi un chaos,
pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. »

F. W. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

« Je suis un mythe vivant, quelques degrés au-dessus d'une star. »

S. Gainsbourg

Récolter

Il y a un beau moment de cinéma dans *Gainsbourg (vie héroïque)*, *biopic* de Joann Sfar sorti en 2010, montrant le chanteur (interprété par Eric Elmosnino) en train d'encaisser le discours médiatique polémique autour d'« Aux armes et cætera », sa reprise reggae de la Marseillaise. La voix de Gainsbourg (Elmosnino) récite mot à mot une critique acerbe du journaliste Michel Droit publiée dans *Le Figaro*, affirmant qu'avec sa reprise le chanteur — enfant juif pendant l'Occupation et dont l'album *Rock Around the Bunker* (1975), rappelons-le, tourne en satire le régime nazi — « provoque l'antisémitisme ». À l'écran, on voit un jeune Lucien Ginsburg, cigarette à la main, lire un journal dans le salon du 5 bis, rue de Verneuil. Au fur et à mesure que le garçon dépose des publications (*feuilles de chou ?*) à son sujet devant lui, de véritables feuilles de chou se mettent à recouvrir son crâne. On se retrouve enfin devant un *homme à tête de chou* qui épluche son légume et révèle le visage usé, larmoyant, d'un Gainsbourg cinquantenaire. Cette séquence poétique, où se confondent douloureusement plusieurs dimensions identitaires, me semble bien symboliser le point nodal de *L'Homme à tête de chou* : le geste d'auto-engendrement propre à la condition d'artiste, parce qu'il procède d'une totale liberté, comporte toujours le risque de s'oublier dans le paradoxe, l'incertitude et l'excès — c'est de cette expérience dont, je crois, *parle* l'esthétique hybride du treizième album de Gainsbourg.

Si l'on revient sur le parcours effectué, une clé d'interprétation primordiale aura été la relation complexe qui unit l'œuvre à l'artiste. Quelques éléments du texte, on l'a

vu, évoquent directement la trajectoire de Gainsbourg sous un mode qu'on pourrait qualifier d'autofictionnel : la référence à ses oreilles « en feuilles de chou », la mention du nom « Jane » (rappelant celui de Jane Birkin), celle de la Remington (figure centrale de « Elaëdanla Téitéia »), celle du « kopeck » (allusion à ses origines russes), etc. Plus encore, le rapport jaloux du narrateur avec l'univers de Marilou fait directement écho à celui (admis) du chanteur envers sa jeune compagne durant les années 1970 :

Quand Jane a été au zénith de sa gloire, moi j'ai commencé à craquer [...].
Il y avait une distorsion qui me mettait mal à l'aise, je voulais rejoindre
dans le stress de la célébrité. (Gainsbourg, 2007, p. 27)

Mais ces correspondances entre le fictif et le « factuel » n'expliquent que partiellement, en réalité, l'écriture de soi dont procède l'album. Gainsbourg, en signant l'œuvre de son pseudonyme public, acceptait nécessairement que l'*ethos*, l'« image de soi » (Amossy, 2010, p. 36) construite par ce discours — *a fortiori* par ce monologue intérieur — soit amalgamée à sa propre image, qui, du reste, doit autant à l'œuvre que l'inverse. Non seulement la similarité entre le narrateur et l'auteur est donc voulue et *évidente*, mais s'arrêter à la dimension narrative de l'œuvre éclipse les autres éléments dans lesquels on peut reconnaître l'artiste multidisciplinaire qu'était Gainsbourg. Pour cette raison, mon intérêt était de voir si l'esthétique composite de *L'Homme à tête de chou*, un album considéré assez représentatif de la posture du chanteur pour qu'on se souvienne de lui comme « l'homme à tête de chou » (entre tous ses *ethos* fictionnels), jouait un rôle spécifique, décisif, dans la construction de cette posture.

Il m'a vite semblé que l'hybridité distinctive de *L'Homme à tête de chou* tenait moins d'une esthétique de la diversité que d'une esthétique de la *dualité*, le gros des éléments de l'œuvre pouvant être reliés à un opposé. À partir de cette observation, ma démarche s'est imposée d'elle-même : j'examinerais si l'hybridité de l'album, répartie sur trois plans d'analyse (narratif, dialogique et générique), reflétait le caractère paradoxal de la posture gainsbourtienne pour comprendre en quoi l'esthétique de

l'album peut être vue sinon comme un tournant, du moins comme un moment synthétique dans l'expression posturale (en particulier musicolittéraire) de ces dualités.

La première dualité étudiée est celle qui oppose les notions de haute et de basse culture. Ont d'abord été dégagés, en s'inspirant des théories de Bourdieu, de Gans et d'autres, deux critères distinctifs de cette dualité, l'exigence savante et l'orientation esthétique. Ces derniers ont permis d'isoler plusieurs binômes de traits esthétiques opposés évoquant les imaginaires de la haute et de la basse culture : sur le plan narratif, un mélange de figures (typées ou atypiques), d'idiomes (distingué et vulgaire) et de répertoires esthéticoculturels (savant et grand public) ; sur le plan dialogique, un usage de stratégies transtextuelles plus ou moins sophistiquées et décodables ; enfin, sur le plan générique, la combinaison de traits associées aux genres « chanson » et « récit ».

La deuxième dualité étudiée concerne les notions de communauté et d'altérité. En me reportant notamment aux travaux de Staszak et de Moura, j'ai défini deux critères pour discerner ces imaginaires, la distance symbolique et l'ancrage topographique. Évaluer l'album au regard de ces principes a permis de dégager plusieurs points d'hybridité dérivés de l'opposition intéressant ce chapitre : sur le plan narratif, une combinaison de figures familières et exotiques, ainsi que, dans l'idiolecte du narrateur, de français hexagonal et d'anglais ; sur le plan dialogique, des inspirations musicales franco-européenne et afro-latino-américaine ; et sur le plan générique, une parenté avec les genres de l'album conceptuel (l'œuvre s'érige sur le concept d'une crise du soi) et du récit d'aventures (dont les codes contribuent à représenter l'altérité).

En dernier lieu, la troisième dualité abordée est celle qui joint l'apollinien et le dionysiaque. Pour distinguer ces concepts, j'ai établi, à partir des thèses de Nietzsche dans *La vision dionysiaque du monde* et *La naissance de la tragédie*, les critères de l'imitation des pulsions et du mode d'expression. Ces axes d'analyse m'ont conduit à repérer la dualité dans plusieurs aspects de l'album : sur le plan narratif, dans

l'imitation de valeurs cérébrales et viscérales ; sur le plan dialogique, dans le rôle des médias iconique et musical ; et sur le plan générique, dans la présence de caractéristiques typiques de la poésie lyrique et du *thriller* psychologique (relié au genre de la tragédie antique). J'ai conclu en outre, au vu de l'ensemble de l'œuvre, que d'une part la transformation biologique du narrateur en hybride végétal peut être interprétée de manière convaincante comme l'allégorie d'une dégradation identitaire, et que d'autre part cette allégorie articule les trois dualités traitées selon un schème hiérarchique : la basse culture, l'altérité et le dionysiaque apparaissent comme des sphères dédaignables — qui n'en demeurent pas moins irrésistibles.

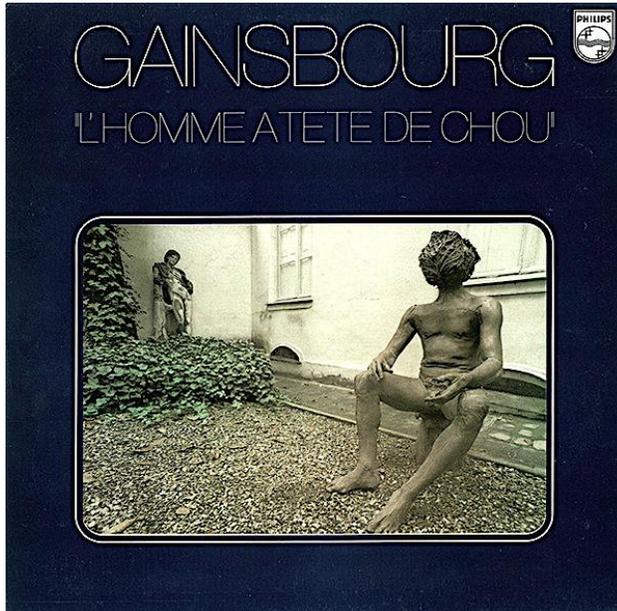
Au terme de ce parcours, on peut affirmer que l'esthétique hybride de *L'Homme à tête de chou*, jusque dans ses détails, reflète plusieurs dilemmes fondamentaux de la posture de Gainsbourg avec lesquelles elle paraît jouer à dessein. Selon Maingueneau, tout discours littéraire serait « paratopique » en ce sens qu'il se constitue « à travers l'impossibilité même [pour l'écrivain] de s'assigner une véritable place » ([2004] 2013, p. 85) dans les champs artistique et social. Dès lors, on pourrait parler de *L'Homme à tête de chou* comme d'une œuvre *métaparatopique* et par le fait même *narcissique* : elle réfléchit, par son hybridité, la paratopie, l'« intenable situation » (Maingueneau, [2004] 2013, p. 91) que son auteur s'est aménagée. « Qui et où suis-je » (HTC), s'interroge Gainsbourg dix-huit ans après le début de sa carrière — avant-gardiste ou *entertainer* ? icône française ou découvreur cosmopolite ? dandy réfléchi ou hédoniste transgressif ? —, comme s'il s'avouait égaré entre les identités et les paradoxes incarnés au fil des années. Ce jeu démiurgique avec soi-même, emblématique de l'individualisme post-moderne et dont l'opus étudié ici cristallise l'instabilité et l'inconfort, je l'appellerais « *cultiver le chou* » : plus les couches et les retouches posturales/identitaires d'un artiste s'accumulent, comme autant de feuilles de chou, plus les notions de fictionnel et de factuel deviennent ambiguës, creuses, jusqu'à ce qu'on n'ait d'autre choix, faute de parvenir à démêler le tout, que d'assimiler le chou lui-même comme une grande

œuvre¹. Il subsiste, de cette tendance de Gainsbourg — qu'on retrouve aussi, il me semble, chez des créateurs comme David Bowie, Yayoi Kasuma et Andy Warhol — à sculpter sa posture en papillonnant d'un champ à l'autre (social, axiologique, etc.), une fresque autopoïétique qui, en définitive, constitue un témoignage unique de certaines fractures politiques et culturelles d'une époque.

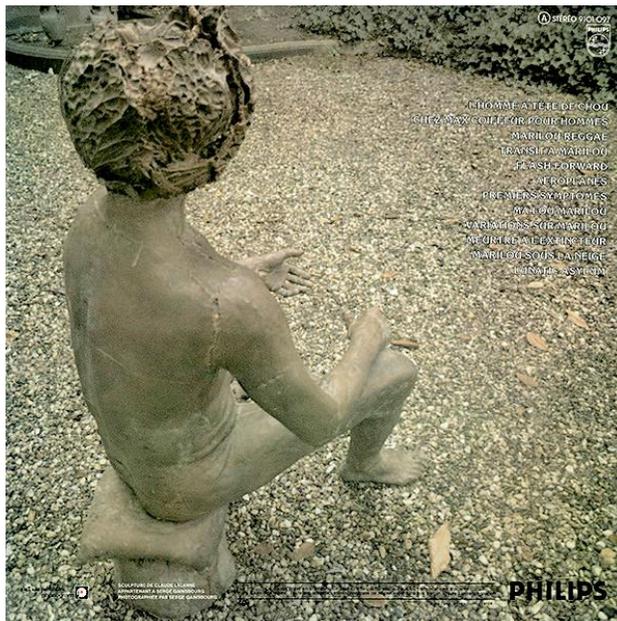
Maintenant, *L'Homme à tête de chou* marque-t-il un moment de synthèse dans la carrière et la poétique ambivalentes de son auteur ? Je crois que oui. On garde l'impression que Gainsbourg, en effeuillant son chou, a perdu la mesure de ses contradictions. L'album se donne à interpréter comme le déploiement d'une posture hybride que l'artiste, pour la suite, aurait échoué à rendre à ses proportions d'origine : de là, émerge la figure de Gainsbarre, qui représente une tentative d'assumer, de rendre *cool* (comme dirait ce dernier) le chaos croissant. Il y a certes quelque chose de pénible dans cette esthétisation d'une crise du soi, mais aussi de fascinant et de troublant. Pour toutes ces raisons, quand Jane Birkin, dans le documentaire *Jane par Charlotte* (2021), visite avec sa fille la maison autrefois partagée avec le chanteur et qu'elle déclare, tombant sur la sculpture de Lalanne, qu'il « n'était pas inconcevable [que Gainsbourg] soit dedans », on peut voir là un clin d'œil à ce pari, à cette culture du chou ayant fait de Gainsbourg, de sa production, de sa *persona*, de la *star* et du mythe une seule et même création — à la fois sublime, comique et tragique.

¹ Une vision que semble partager Brunet : « Serge Gainsbourg n'est pas un simple pseudonyme mais le nom d'un projet artistique global » (2023, p. 122).

ANNEXE A POCHETTE DE L'ALBUM L'HOMME À TÊTE DE CHOU

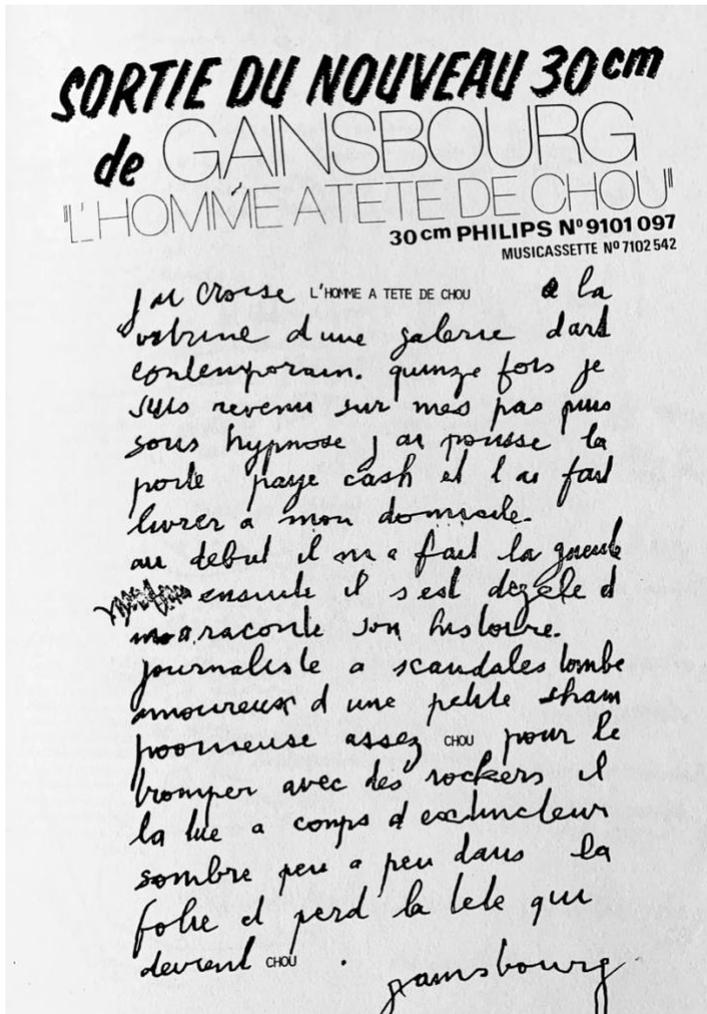


Pochette de l'album *L'Homme à tête de chou* (1976), recto.



Pochette de l'album *L'Homme à tête de chou* (1976), verso.

ANNEXE B ARGUMENTAIRE PUBLICITAIRE DE L'ALBUM



Serge Gainsbourg (1976), « L'Homme à tête de chou. Argumentaire publicitaire de l'album », dans Laurent Balandras, *Les Manuscrits de Serge Gainsbourg. Brouillons, dessins et inédits*, Paris, Textuel, p. 256-257.

BIBLIOGRAPHIE

I. *L'Homme à tête de chou* (dans l'ordre de l'album)

Gainsbourg, Serge (1976), *L'Homme à tête de chou*, [enregistrement sonore], Amsterdam, Philips, 31 min 40 s.

———— [1976] (2005), « L'homme à tête de chou [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 540-541.

———— [1976] (2005), « Chez Max coiffeur pour hommes [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 542.

———— [1976] (2005), « Marilou reggae [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 543.

———— [1976] (2005), « Transit à Marilou [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 544-545.

———— [1976] (2005), « Flash Forward [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 545-546.

———— [1976] (2005), « Aéroplanes [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 546-547.

———— [1976] (2005), « Premiers symptômes [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 547-548.

———— [1976] (2005), « Ma Lou Marilou [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 548-549.

———— [1976] (2005), « Variations sur Marilou [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 550-552.

———— [1976] (2005), « Meurtre à l'extincteur [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 553.

———— [1976] (2005), « Marilou sous la neige [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 554.

————— [1976] (2005), « Lunatic Asylum [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 555.

I. Par Serge Gainsbourg

Gainsbourg, Serge (1958), *Du chant à la une !...*, [enregistrement sonore], Amsterdam, Philips, 22 min 47 s.

————— [1958] (2005), « Le poinçonneur des Lilas [1958] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 78-81.

————— [1964] (2005), « New York USA “Akiwowo” [1964] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 206-207.

————— [1967] (2005), « Chatterton [1967] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 316-317.

————— [1966] (2005), « Docteur Jekyll et monsieur Hyde [1966] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 261-262.

————— [1968] (2005), « Initials BB [1968] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 351-354.

————— (1976), *Ma Lou Marilou/Marilou sous la neige*, [enregistrement sonore], Amsterdam, Philips, 5 min.

————— [1976] (2011), « *L'Homme à tête de chou*. Argumentaire publicitaire de l'album », dans Laurent Balandras, *Les manuscrits de Serge Gainsbourg. Brouillons, dessins et inédits*, Paris, Textuel, p. 256-257.

————— [1978] (2005), « Sea Sex and Sun [1981] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 600-601.

————— [1981] (2005), « Ecce homo [1981] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 739-741.

————— [1981] (2005), « Mickey maousse [1981] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (dirs.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 742-743.

————— [1989] (2021), « Gainsbourg par Gainsbourg — Entretien novembre 1989 », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 84-95.

————— (2007), *Pensées, provocs et autres volutes*, éd. par Gilles Verlant, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 155 p.

II. Concernant Serge Gainsbourg

Allen, Jeremy (2021), *Relax Baby Be Cool. The Artistry and Audacity of Serge Gainsbourg*, Londres, Jawbone, 288 p.

Anderson, Darran (2013), *Histoire de Melody Nelson*, Londres, Bloomsbury, coll. « Bloomsbury Academic », 129 p.

Armanet, Juliette *et al.* (2021), « Ils sont venus nous dire... », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 12-16.

Austin, Guy (2019), « The Stink of the Sacred. A Batailleian Reading of Gainsbourg's Film *Je t'aime moi non plus* », *French Cultural Studies*, vol. 30, n° 1, p. 34-43, en ligne, doi <10.1177/0957155818810675>.

Beauvallet, Jean-Daniel (2021), « L'échappée », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 28-31.

Bouvier, Yves-Ferdinand et Serge Vincendet (dirs.) [2005] (2020), *L'intégrale et cætera. Les paroles 1950-1991*, Paris, Bartillat, 971 p.

Brunet, Pierre-Julien (2023), *Serge Gainsbourg. Écrire, s'écrire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Épures », 126 p.

Burroughs, Edgar Rice [1912] (2012), *Tarzan of the Apes*, New York, The Library of America, 403 p.

Casso, Rodolphe (2016), « “L'Homme à tête de chou” a 40 ans... et tout le monde s'en fout », *Gonzai*, (en ligne), <gonzai.com/lhomme-a-tete-de-chou-a-40-ans-et-tout-le-monde-sen-fout/>, consulté le 8 juillet 2023.

Deschamps, Stéphane (2021), « Un petit trou », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 25-27.

Dicale, Bertrand (2016), *Tout Gainsbourg*, Paris, Jungle, coll. « Doc », 1037 p.

Dordor, Francis (2021), « Quand Gainsbourg chantait reggae », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 46-49.

Gainsbourg, Charlotte (2021), *Jane par Charlotte*, France, film couleur, 86 minutes.

Geudin, Christophe et Sébastien Merlet (2023), *Livret de L'Homme à tête de chou édition 2023*, Londres, Mercury Records, 20 p.

Laik, Philippe (1967), *Serge Gainsbourg par Denise Glaser* [vidéo], France, Institut national de l'audiovisuel, 4 min 49 s, en ligne, <ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05063718>, consulté le 18 juillet 2023.

Le Hung, Eric (1965), *Interview de Serge Gainsbourg par Denise Glaser* [vidéo], France, Institut national de l'audiovisuel, 8 min 54 s, en ligne, <ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05063703>, consulté le 18 juillet 2023.

Leridon, Jean-Luc [1979] (2020), *1979. Une journée avec Serge Gainsbourg dans « L'Invité du jeudi »* [vidéo], France, INA Stars, 8 min 41 s, en ligne, <youtu.be/b58-P0qnH24>, consulté le 13 juillet 2023.

Maubert, Franck (2013), *Gainsbourg à rebours*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 160 p.

Merlet, Sébastien (dir.) et al. (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers, 448 p.

Moreau, François (2021), « Clochard céleste », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 50-52.

O'Connor, Neil (2018), « Anti-Hero — Life, Love and Death in Gainsbourg's *L'Homme à Tête de Chou* (1976) », Serge G. An International Conference on Serge Gainsbourg, p. 1-4, en ligne, <researchgate.net/publication/325064945>, consulté le 15 juillet 2023.

Sfar, Joann (2010), *Gainsbourg (vie héroïque)*, France, film couleur, 130 minutes.

Siankowski, Pierre (2021), « Prise de chou », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, p. 43-44.

Streker, Stephan (1990), *Gainsbourg. Portrait d'un artiste en trompe-l'œil*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « Culture & communication », 148 p.

Wodrascka, Alain et Pierre Terrasson (2011), *Gainsbarre*, Enghien-les-Bains, Premium, 57 p.

Verlant, Gilles (2000), *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel, 761 p.

————— et Loïc Picaud (2011), *L'intégrale Gainsbourg*, Paris, Points, 609 p.

Vincendet, Serge [2005] (2020), « Serge Gainsbourg ou la passion exactement », dans *L'intégrale et cætera. Les paroles 1950-1991*, Paris, Bartillat, p. 23-42.

III. Autres références

Adorno, Theodor Wiesengrund et Max Horkheimer [1947] (2019), *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, 4^e éd., trad. Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 107 p.

Abadie, Daniel (2008), *Lalanne(s)*, Paris, Flammarion, 350 p.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot (1997), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 128 p.

————— (2010), « Chapitre premier. Ethos et présentation de soi. Une traversée des disciplines », dans *La présentation de soi*, Paris, Presses universitaires de France, p. 13-43.

Angenot, Marc (2013), *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, H. Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 258 p.

Auslander, Philip (2004), « Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, n° 1, p. 1-13, doi <10.1080/1026716032000128674>.

Aziza, Claude et Claude Olivieri (1978), *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, F. Nathan, coll. « Dictionnaires littéraires Nathan », 207 p.

Bakhtine, Mikhaïl [1978] (2006), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 488 p.

Balutet, Nicolas (2016), « Du postmodernisme au post-humanisme. Présent et futur du concept d'hybridité », *Babel*, n° 33, n. p., en ligne, doi <10.4000/babel.4391>.

Barrette, Pierre (2003), « Le film noir. La nuit américaine », *24 images*, n° 114, p. 20-21.

Batkin, Jane (2017), « The Boop-Oop-A-Doop Girl », dans *Identity in Animation. A Journey Into Self, Difference, Culture and the Body*, Abingdon, Routledge, p. 8-25.

Baudelle, Yves (2000), « Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », dans Rachel Bouvet et Audrey Camus (dirs.), *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 45-62.

Baudrillard, Jean et Marc Guillaume (1994), *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 174 p.

Bernstein, Basil (1975), *Langage et classes sociales. Codes socio-linguistiques et contrôle social*, trad. Jean-Claude Chamboredon *et al.*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 347 p.

Block, Geoffrey (1993), « “Beethoven’s ‘Appassionata’ Sonata”, by Martha Frohlich (Book Review) », *Notes*, vol. 49, n° 4, p. 1443, en ligne, <proquest.com/docview/1296702386>, consulté le 17 juillet 2023.

Bourdieu, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126, en ligne, <jstor.org/stable/27887912>, consulté le 13 juillet 2023.

Bourdieu, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 243 p.

Brissette, Pascal (2005), *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 414 p.

Brulotte, Gaëtan [1998] (2021), *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « À propos », 860 p.

Burroughs, Edgar Rice ([1912] 2012), *Tarzan of the Apes*, New York, The Library of America, 403 p.

Calvet, Louis-Jean (2007), « Introduction », dans *L'Argot*, Paris, Presses universitaires de France, p. 5-16.

————— (2013), *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 312 p.

Casanova-Robin, Hélène (2009), « Dendrophories d'Ovide à Pontano. Sens et fonction de l'hypotypose », dans Hélène Casanova-Robin (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », p. 515.

Cornulier, Benoît de (2012), « Si le mètre m'était compté. Sur la notion fallacieuse de mesure du vers », dans L. de Saussure, A. Borillo et M. Vuillaume (dirs.), *Grammaire, lexique, référence. Regards sur le sens. Mélanges offerts à Georges Kleiber pour ses quarante ans de carrière*, Bern, Peter Lang, p. 355-376.

Caldwell, Roy Chandler (2020), « (Auto)-portrait de l'artiste. Trois chansons de Serge Gainsbourg », *French Cultural Studies*, vol. 31, n°3, p. 246-256, en ligne, doi <10.1177/0957155820916357>, consulté le 15 juillet 2023.

Camus, Audrey (2000), « Alice et les effets de réel (où il est question de pays, de merveilles, mais presque jamais d'Alice) », dans Rachel Bouvet et Audrey Camus (dirs.), *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 33-44.

Caradec, François (2001), *Dictionnaire du français argotique & populaire*, Paris, Larousse, coll. « Références Larousse », 298 p.

Chamberland, Roger (2005), « “Tu m'aimes-tu”. Le Récit en creux d'une passion », *Études littéraires*, vol. 27, n°3, p. 41-50, en ligne, doi <10.7202/501094ar>.

Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau (dirs.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 661 p.

Chaudier, Stéphane (2017), « Où est la langue mineure ? », dans Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Chants sons », p. 205-222.

Covach, John [2006] (2011), « The Hippie Aesthetic. Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock », dans Mark Spicer (dir.), *Rock Music*, Farnham, Ashgate, coll. « The Library of Essays on Popular Music », p. 65-75.

Crewe, David (2016), « Cherchez La Femme. The Evolution of the Femme Fatale », *Screen Education*, n° 80, p. 16-25.

Delestré, Stéphanie et Hagar Desanti (dirs.) (2010), *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature. XIXe et XXe siècles*, Paris, Seuil, 780 p.

Denat, Céline (2022), « Introduction », dans Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *La naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, p. 9-65.

Deshayes, Eric (2014), « Rock expérimental, dix années de disques en France. 1969-1979 », dans Philippe Gonin (dir.), *Focus sur le rock. Perspectives analytiques et historiques*, Sampzon, Delatour France, coll. « Pensée musicale », p. 29-57

Dion, Robert (1993), « Une critique du postmoderne », *Tangence*, n° 39, p. 89-101.

————— *et al.* (dirs.) (2001), « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », p. 351-361.

Doré, Patrice (2006), « *Baby Doll/Poupée de chair*, États-Unis, 1956, 115 minutes », *Séquences*, n° 245, p. 24, en ligne, <erudit.org/iderudit/47669ac>, consulté le 19 décembre 2022.

Dottin-Orsini, Mireille [1993] (1993), « Des pieds à la tête, faite pour l'amour... », dans *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, p. 160-190.

Dulucq, Sophie (2014), « L'imaginaire du cannibalisme. Anthropophagie, alimentation et colonisation en France à la fin du XIX^e siècle », *Histoire de l'alimentation humaine. Entre choix et contraintes. Actes du 138^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, « *Se nourrir. Pratiques et stratégies alimentaires* », vol. 1, n° 2, p. 265-271, en ligne, <persee.fr/doc/acths_1764-7355_2014_act_138_2_2735>, consulté le 18 juillet 2023.

Eco, Umberto [1978] (1993), *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 217 p.

Faradji, Helen (2009), *Réinventer le film noir. Le cinéma des frères Coen & de Quentin Tarantino*, Montréal, Quartanier, coll. « erres essais », 247 p.

Gans, Herbert Julius (1974), *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic books, 179 p.

Garnot, Benoît (2014), *Une histoire du crime passionnel. Mythe et archives*, Paris, Belin, coll. « Histoire », 262 p.

Gautier, Théophile [1842] (2002), « La mille et deuxième nuit », dans Pierre Laubriet (dir.), *Romans, contes et nouvelles*, Paris, La Pléiade, p. 879-902.

Genette, Gérard [1972] (2007), « Discours du récit », dans *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », p. 9-290.

————— [1982] (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 467 p.

————— [1991] (2004), « Fiction et diction », dans *Fiction et diction précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », p. 91-236.

Glaudes, Pierre et Yves Reuter (1998), *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 127 p.

Godin, Christian (1996), « L'hybride entre la puissance et l'effroi », dans *Uranie. Mythes et Littératures*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, p. 37-47.

Gordon, Lewis (2017), « Rockin' It in Blue. A Black Existential Essay on Jimi Hendrix », *Discourse*, vol. 39, n° 2, p. 216-229, doi <10.13110/discourse.39.2.0216>.

Grignon, Claude et Jean-Claude Passeron (1989), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Seuil, Paris, coll. « Hautes études », 260 p.

Guay, Hervé (2010), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 15-36, en ligne, doi <10.7202/1005613ar>.

Hebdige, Dick [1979] (1981), « Part One. Some Case Studies. Three », dans *Subculture. The Meaning of Style*, Londres, Taylor & Francis Group, p. 30-45.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1835] (1969), « La poésie », dans *Esthétique. Textes choisis par Claude Khodoss*, 6^e éd., Paris, Presses universitaires de France, p. 113-149.

Imbs, Paul (dir.) (1977), *Trésor de la langue française. Cageot-Constat*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1425 p.

————— (1981), *Trésor de la langue française. G-Incarner*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1338 p.

————— (1988), *Trésor de la langue française. Pénible-Ptarmigan*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1449 p.

Jouve, Vincent (2020), « Le moteur du roman. Les personnages », dans *Poétique du roman*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », p. 99-130.

Lacasse, Serge (2006), « Stratégies narratives dans “Stan” d'Eminem. Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n°s 2-3, p. 11-26, en ligne, doi <10.7202/014262ar>.

————— (2008), « La musique pop incestueuse. Une introduction à la transphonographie », *Circuit*, vol. 18, n° 2, p. 11-26, en ligne, doi <10.7202/018650ar>.

Laurence, Jean-Christophe (2024), « La maison de Serge Gainsbourg figée dans le temps... et les clopes », *La presse*, en ligne, <www.lapresse.ca/arts/musique/2024-01-05/la-presse-a-paris/la-maison-de-serge-gainsbourg-figee-dans-le-temps-et-les-clopes.php>, consulté le 6 janvier 2024.

Letourneux, Matthieu (2010), *Le roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 455 p.

Levine, Lawrence W. [1988] (2010), *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 315 p.

Lipovetsky, Gilles [1987] (2008), *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 340 p.

Lodge, Raymond Anthony (1993), *French. From Dialect to Standard*, Milton (Royaume-Uni), Taylor & Francis Group, 296 p.

Maingueneau, Dominique (2002), « Esthétique de la femme fatale », dans Jacques André et Anne Juranville (dirs.), *Fatalités du féminin*, Paris, Presses universitaires de France, p. 43-67.

————— [2004] (2013), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, coll. « U lettres », 262 p.

Marchesseau, Daniel (1998), *Les Lalanne*, Paris, Flammarion, 157 p.

Mauch, Christof (2015), « Unruly Paradise — Nature and Culture in Malibu, California », *RCC Perspectives*, n° 3, p. 45-52, en ligne, <[jstor.org/stable/26241331](https://www.jstor.org/stable/26241331)>, consulté le 17 juillet 2023.

Meizoz, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 210 p.

Mercier, Andrée (2006), « Poétique du récit contemporain. Négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », *Voix et images*, vol. 23, n° 3, p. 461-480, en ligne, doi <[10.7202/201384ar](https://doi.org/10.7202/201384ar)>.

Meyers, Claude (2005), *Les lieux de la folie. D'hier à demain dans l'espace européen*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, coll. « Des travaux et des jours », 189 p.

Migozzi, Jacques (2005), *Boulevards du populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 243 p.

Miller, T. S. (2012), « Lives of the Monster Plants. The Revenge of the Vegetable in the Age of Animal Studies », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 23, n° 3, p. 460-479, en ligne, <[jstor.org/stable/i24353076](https://www.jstor.org/stable/i24353076)>, consulté le 18 juillet 2023.

Moura, Jean-Marc (1992a), *L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 317 p.

_____ (1992 b), *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 238 p.

_____ (1998), *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 482 p.

Müller, Jürgen E. (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire. Perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas*, vol. 10, n° 2-3, p. 105-134, en ligne, doi <10.7202/024818ar>.

Murphy, Joseph M. (1994), *Working the spirit. Ceremonies of the African diaspora*, Boston, Beacon Press, 263 p.

Née, Patrick (dir.) (2009), *L'ailleurs en question. Essais sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 303 p.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm [1872] (2022), *La naissance de la tragédie*, trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 355 p.

_____ [1928] (2004), *La vision dionysiaque du monde*, 6^e éd., trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 78 p.

Nowicki, Joanna (1999), « L'européanité revendiquée ou l'identité de l'Europe médiane », *Hermès*, vol. 23-24, n° 1, en ligne, doi <10.4267/2042/14741>.

Oberhuber, Andrea (2010), « La chanson, un genre intermédial », dans *Cultures à la dérive — cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Moser-Mathis zum 60. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 273-292.

Ovide [1925] (2020), « Narcisse et Écho », dans *Les métamorphoses*, Paris, trad. Marie Cosnay, L'Ogre, p. 102-108.

Palmer, R. Barton (2001), « Baby Doll. The Success of Scandal », *The Tennessee Williams Annual Review*, n° 4, en ligne, doi <10.2307/48615474>.

Piégay-Gros, Nathalie (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 186 p.

Pieterse, Jan Nederveen (1992), *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Yale University Press, 259 p.

Quintyn, Olivier (2007), *Dispositifs-dislocations*, Marseille, Al Dante, coll. « Forbidden Beach », 139 p.

Rabaté, Dominique (2018), *La passion de l'impossible. Une histoire du récit au XXe siècle*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 253 p.

Rodríguez, Victoria Eli (2007), « Güiros and Batá Drums. Two Instrumental Groups of Cuban Santería », dans Malena Kuss, *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, Austin, University of Texas Press, p. 71-95.

Rosenblum, Robert (1991), *Les Lalanne*, Genève, Skira, 139 p.

Saint-Denis, Eugène de (1980), « Éloge du chou », *Latomus*, vol. 39, n° 4, p. 838-849, en ligne, <[jstor.org/stable/41531942](https://www.jstor.org/stable/41531942)>, consulté le 17 juillet 2023.

Salanskis, Emmanuel (2015), *Nietzsche*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 274 p.

Samoyault, Tiphaine (2010), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 128 p.

Sapir, Itay (2023), « (In)actualités nietzschéennes », *Spirale*, n° 282, p. 14-18.

Sarraute, Nathalie (1956), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 184 p.

Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 185 p.

Schmidt, Joël [1991] (2017), *Dictionnaire de la mythologie grecque & romaine*, Paris, Larousse, coll. « Essais et documents », 366 p.

Segalen, Victor [1908] (1978), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Explorations », 91 p.

Sohier, Jacques (2002), « Les fonctions de la métatextualité », dans *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 39-43.

Staszak, Jean-François (2008a), « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIII^e-XXI^e siècles) », *Annales de géographie*, vol. 660-661, n° 2, p. 129-158, en ligne, doi <10.3917/ag.660.0129>.

_____ (2008 b), « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 148, p. 7-30, en ligne, doi <10.3406/globe.2008.1537>.

Storey, John (dir.) [1994] (2019), « Part Nine. Postmodernism. Introduction », dans *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, 5^e éd., London, Routledge, p. 495-497.

Straw, Will (1991), « Systems of Articulation, Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, p. 368-388.

Sylvanise, Frédéric (2015), « À la recherche d'une poétique ou comment lire une chanson populaire américaine », *Itinéraires*, n° 2014-2, en ligne, doi <10.4000/itineraires.2486>.

Thornton, Sarah (1996), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, coll. « Music/culture », 191 p.

Trottier, Danick (2021), *Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décroisement des genres*, Québec, XYZ, coll. « Essais », 156 p.

Trudeau, Danielle (1992), *Les inventeurs du bon usage. 1529-1647*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 225 p.

Wagner, Frank (2004), « Les hypertextes en questions. (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, p. 297-314, en ligne, doi <10.7202/007568ar>.

Walker, John V. (1999), « Framing Dionysus. The Gutter Dandy in Western Culture from Diogenes to Lou Reed », thèse de doctorat, Department of English, Université de Toronto, 276 f.

Warden, Nolan (2005), « A History of the Conga Drum », *Percussive Notes*, vol. 43, n° 1, p. 8-15.

Yack, Bernard (2012), *Nationalism and the Moral Psychology of Community*, Chicago, The University of Chicago Press, 328 p.

Zumthor, Paul (2008), « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, p. 169-202, en ligne, <erudit.org/iderudit/039239ar>, consulté le 6 juillet 2023.