

**MEI**

#50

*Poétique(s) de la communication*

Sous la direction de Françoise Albertini et Alexandre Eyries

Titre en français : *Aux armes et caetera* : poétiques de la communication chez Serge Gainsbourg

Titre en anglais : *Aux armes et caetera* : Serge Gainsbourg's poetics of communication

Nom de l'auteur : Marc KAISER

Institution principale : Université Paris 8

Adresse électronique : marc.kaiser@univ-paris8.fr

Résumé en français : La perspective communicationnelle dans l'étude d'*Aux armes et caetera*, le premier album reggae de Serge Gainsbourg, permet d'appréhender ses dimensions poétique, poétique et politique. En tant que dispositif esthétique participant d'un processus de communication, cet opus est alors analysé depuis ses conditions de création (Gainsbourg en peintre musical), esthétiques (de la *dub poetry* « à la française ») et de réception (le premier véritable succès commercial de l'artiste ; l'inscription culturelle de l'œuvre et les tensions engendrées par celle-ci ; l'essor d'un nouveau personnage médiatique). Les poétiques de la communication chez Serge Gainsbourg ont finalement abouti à la « mise en récit » d'une nouvelle culture musicale francophone.

Résumé en anglais : The communicational perspective in the study of *Aux armes et cetera*, Serge Gainsbourg's first reggae album, allows us to understand its poetic, poetic and political dimensions. As an aesthetic device participating in a communication process, this opus is analyzed throughout its conditions of creation (Gainsbourg as a musical painter), aesthetics (dub poetry "à la française") and of reception (his first real commercial success ; the cultural inscription of his work and the tensions generated by it; the rise of a new media character). Serge Gainsbourg's poetics of communication finally led to the "storytelling" of a new Francophone musical culture.

Mots clefs en français : *Aux armes et caetera* ; reggae ; Gainsbourg ; Gainsbarre ; poétiques de la communication

Mots clefs en anglais : *Aux armes et caetera* ; reggae ; Gainsbourg ; Gainsbarre ; poetics of communication

## ***Aux armes et caetera* : poétiques de la communication chez Serge Gainsbourg**

*Aux armes et caetera*, le premier opus reggae de Serge Gainsbourg, est sorti le 13 mars 1979. C'est précisément à cette période que ce genre musical connaît en France un engouement médiatique et commercial, en particulier avec les succès du « pape du reggae »<sup>1</sup>. Dans la logique propre à l'industrie musicale de l'époque (Kaiser, 2017), les stars internationales comme Bob Marley & The Wailers côtoient les vedettes de variétés qui proposent des reprises en français de tubes anglophones et parfois jamaïcains<sup>2</sup>. De son côté, Serge Gainsbourg aurait trouvé dans ces sonorités de nouvelles inspirations comme en témoignent ses morceaux *Marilou reggae* (1976) et *Zanzibar* (1977). Dans une interview qu'il donnera à la suite de la sortie de son album, Gainsbourg explique qu'il s'agissait moins d'opportunisme que d'une aventure musicale (Inandiak, 1979).

Avant que Gainsbourg ne vienne au reggae, l'inverse avait pourtant déjà eu lieu avec des versions syncopées de *Je t'aime moi non plus* dès le début des années 1970<sup>3</sup>. L'histoire voudrait qu'il n'en ait pas eu vent (ce qui semble peu probable). Mais le fait important à retenir ici est double : l'inscription de ce titre dans une tradition musicale liée au calypso de chansons plus ou moins lascives, et un parcours reliant la France aux Antilles jusqu'en Angleterre. Il participe déjà presque malgré lui d'un mouvement culturel grâce à cette chanson qui jouera un rôle clé dans sa rencontre avec les musiciens d'*Aux armes et caetera* comme le racontent son staff d'alors (Dicale, 2009 ; Mikailoff, 2016) ou Sly Dunbar lui-même (Blum, 2015). Gainsbourg est par ailleurs le premier blanc à enregistrer à Kingston.

L'émergence d'un reggae francophone, tout comme n'importe quelle musique populaire<sup>4</sup> du 20<sup>e</sup> siècle, résulte de dynamiques transnationales et d'appropriations locales (Guibert, 2006 ; Kaiser, 2014) qui ne gravitent évidemment pas uniquement autour de Gainsbourg. Des groupes comme Milestone ou Les Gramacks venant de La Dominique<sup>5</sup> occupent également une place particulière dans cette diffusion musicale à cette époque. Alors pourquoi faire de cet album reggae un cas probant pour analyser les poétiques de la communication ? Dans quelle mesure peut-on analyser *Aux armes et caetera* à partir de ses dimensions poétique, poétique et politique ?

Si la sociologie de la légitimité culturelle estime que la musique « *ne dit rien et n'a rien à dire* » (Bourdieu, 1980, p. 156), tant ce bien culturel est marqueur de distinction sociale, la sociologie de la médiation souligne quant à elle l'importance d'étudier « *la diversité d'interactions, humaines et matérielles, sans cesse renouvelées qui interviennent de manière*

---

<sup>1</sup> Bob Marley réunira au Bourget en 1980 plus du double de personnes que le Pape lui-même cette même année, ce qui lui vaudra ce surnom en France. Ses albums avec les Wailers - *Rastaman Vibration* (1976), *Kaya* (1978), et le live *Babylone by Bus* (1978) enregistré principalement au Pavillon de Paris – afficheront de bons résultats de vente en France.

<sup>2</sup> Comme par exemple l'adaptation par Philippe Villiers de *You can get it if you really want* de Jimmy Cliff ou encore celle par Doudou du *One Step Forward* de Max Romeo.

<sup>3</sup> The Tropical Islanders (1970). *Do it your way* [33 tours]. WIRL, réf. MMS-013 ; Dread, J. (1974). *Working Class 'Ero* [33 tours]. Trojan Records, réf. TRLS 100.

<sup>4</sup> Pour une explication plus complète quant aux débats liés à cette expression, que ce soit en anglais ou en français, cf. les travaux de P. Tagg, S. Warner, G. Guibert, F. Hein, P. Le Guern ou encore M. Lussier.

<sup>5</sup> Un territoire officiellement anglophone, situé entre des îles françaises et dont une majorité de la population s'exprime en créole antillais.

*singulière dans chaque situation musicale donnée* » (Hennion, 1993, p. 16). Dans le cas des musiques populaires, la musique enregistrée n'est pas simple marchandise, elle est le mode central de transmission et d'apprentissage (Ribac, 2004). La perspective communicationnelle prolonge cette réflexion en faisant du disque, mais aussi du corps de l'interprète, « *un dispositif qui met le spectateur en rapport avec une expression* » (Caune, 1996, p. 3).

L'album reggae de Gainsbourg représente une expérience esthétique particulière. De ce fait, comme n'importe quel objet d'art, il relève d'un processus communicationnel bidimensionnel : « *il est le lieu d'expression de celui qui l'a créé et le cadre de réception sensible pour celui qui le perçoit* » (Caune, 1996, p. 3). Cet album, enregistré en septembre 1978, est alors envisagé comme trace de « *l'évolution des modes de vie, des comportements sociaux, des débats publics et controverses agitant la société ou encore de nos imaginaires* » (Guyot, Rolland, 2004, p. 4). Bien qu'il soit nécessaire de travailler ensemble analyse de contenu et analyse de réception pour étudier les objets médiaculturels (Maigret, 2003, p. 246), la philosophie pragmatique shustermanienne a démontré qu'une analyse proprement esthétique des œuvres d'art populaires est possible, indépendamment de leurs intérêts ethnologique ou sociologique (Pudal, 2010, p. 59).

Dans le cadre de cet article en trois parties, nous souhaitons précisément analyser les poétiques de la communication chez Serge Gainsbourg à partir de son premier album reggae en analysant ses conditions de création (dimension poïétique), esthétiques (dimension poétique) et de réception (dimension politique).

### Un peintre musical

C'est par l'intermédiaire de Chris Blackwell<sup>6</sup> que l'entourage professionnel de Gainsbourg va organiser des sessions d'enregistrement dans l'un des studios mythiques de la Jamaïque (Dynamic Sound de Bryon Lee) avec les légendes du genre<sup>7</sup>. Fidèle à son habitude, le français serait arrivé sur l'île avec seulement les titres des chansons et de vagues grilles harmoniques (Mikailoff, 2016). Il aurait enregistré son album en un temps éclair - 6 jours au total dont 2 seulement avec le *backing band* – et écrit ses chansons en une nuit dans sa chambre d'hôtel après avoir entendu les musiciens jouer. Une anecdote circule sur leur rencontre : l'ambiance serait devenue plus chaleureuse au moment où les musiciens jamaïcains, qui ne connaissent qu'une seule chanson française - *Je t'aime moi non plus* - comprennent que Gainsbourg en est l'auteur (Dicale, 2009 ; Blum, 2015 ; Mikailoff, 2016).

Pour Edwin C. Hill Jr., *Aux armes et caetera* emmènera la chanson française « là où elle n'avait jamais été avant géographiquement ou musicalement » (2003, p. 116, notre traduction). Gainsbourg, qui disait dans sa jeunesse vouloir être « Courbet ou rien », envisageait son œuvre davantage comme celle d'un peintre, à l'image de sa reprise de la *Marseillaise* qu'il considère comme une version caribéenne de *La Liberté guidant le peuple* :

*Aux armes et cetera, c'est en quelque sorte le tableau de Delacroix où la femme à l'étendard, juchée sur un amas de cadavres rastas ne serait autre qu'une Jamaïcaine aux seins débordants de soleil et de révolte en entonnant le refrain érotique héroïque [...] sur un rythme reggae lancinant !* (Verlant, 2006, p. 64).

---

<sup>6</sup> Fondateur d'Island Records et initiateur du *cross-over* nécessaire à Bob Marley pour connaître le succès international (Blum, 2000).

<sup>7</sup> Lowell Sly Dunbar, Robert Robbie Shakespeare, The I Three, Radcliffe Dougie Ryan, Michael Mao Chung, Uzziah Sticky Thompson...

Son interprétation originale et controversée de l'hymne national marque un tournant dans son mode de création, car il va en quelque sorte rompre avec le réalisme et le romantisme de ses débuts au sein de la scène « chanson rive gauche » pour entrer dans ce que Jane Birkin a qualifié de « *période cubiste* » (Perrin, 2013). Il propose d'autres points de vue musicaux de la chanson française, il souhaite la décomposer pour la représenter dans une forme plus abstraite, moins classique. L'artiste lui-même, tel un peintre en action élaborant une œuvre unique, a notamment été l'une des sources pour les improvisations des musiciens :

*On a été inspiré par son rythme et son image. On le regardait faire. C'était un peu comme quand Miles Davis a improvisé la musique d'Ascenseur pour l'échafaud en visionnant le film. C'est le rythme, mais aussi les images qui l'avaient inspiré* (Blum, 2015, p. 6)

*Aux armes et caetera* propose finalement diverses illustrations sonores qui ont bouleversé les canons de la musique française (Hill, 2003 ; Julien, 2017) en ayant trouvé « *un langage "chanson francophone" qui fonctionnait avec le reggae* » (West Indian, 2008). Son album représente un « *consensus paradoxal [...] compatible avec le punk rock, avec la new wave naissante et même avec la nouvelle variété des Daniel Balavoine ou Michel Berger, gros fournisseurs de tubes radiophoniques semés d'indignations contre l'état du monde* » (Dicale, 2011, p. 225).

### **Aux armes et caetera : de la dub poésie**

La prosodie gainsbourienne est caractérisée par une volonté de fusionner le Français avec des musiques du monde anglophone (Julien, 2017, p.51). Plus largement, la musique noire serait au cœur du processus de création du musicien, comme le souligne Bruno « Doc Reggae » Blum, le porteur et le réalisateur du projet *Serge Gainsbourg & The Revolutionaries*<sup>8</sup> :

*Mon point de vue de musicologue sur cette histoire-là et qui m'a amené à la réflexion qui a abouti à ces disques, c'est que la principale particularité du style Serge Gainsbourg, l'axe principal de son œuvre c'est la musique noire, c'est le jazz, c'est la musique africaine et Cuba, c'est le Rhythm'n'blues, c'est le rock anglais qui est un succédané de la musique noire, c'est le blues, le funk avec Billy Rush et bien sûr le reggae. Et là où il a vraiment réussi son coup c'est avec le reggae. L'apothéose de cette ligne directrice dans son œuvre c'est cette période reggae et ces disques majeurs ont en plus une ouverture internationale puisqu'il y a Sly et Robbie qui comptent parmi les plus grands* (Gdb, 2015).

Lors de l'enregistrement, Gainsbourg recherchait avant tout un son originel, sale, roots qui ne s'apparentait en rien au reggae lissé et 'francisé' de « *seconde main* » (Dicale, 2009) circulant déjà à l'époque (comme par exemple *C'est le reggae* de Claude François, *Il faut danser le reggae* de Dalida ou encore *Solitude* de Jean-Patrick Capdeville).

Sly Dunbar se remémore les sessions de studio de la manière suivante :

*la seule fois où il [Gainsbourg] nous a parlé, c'est lorsque nous avons suggéré d'ajouter des pistes avec des instruments supplémentaires et il répondait : « non, non, non, non, je veux que ce soit vrai, brut – très simple ». À la fin de la*

---

<sup>8</sup> Ce coffret de 3 CDs, édité en 2015 chez Mercury (réf. 4731756), propose des remix des disques *Aux Armes et caetera*, *En public au théâtre le Palace* et *Mauvaises Nouvelles des étoiles* ainsi que plusieurs versions inédites de titres.

*journée, ils étaient tous là, assis dans le studio à écouter les morceaux instrumentaux, entourés par les musiciens fumant leurs énormes spliffs, s'exclamant « génial ! », « énorme ! » (Simmons, 2015, notre traduction).*

Gainsbourg savait exactement ce qu'il voulait : contrairement aux *deejays* ou aux *toasters* en vogue à l'époque en Jamaïque qui posaient sur des *dubplates*, c'est bien le rythme de la voix parlée, ses « *marmonnements* » (Simmons, 2015) qui ont guidé les musiciens lors des séances d'enregistrement des instrumentaux. Pourtant, le placement de voix importait moins que les paroles selon une logique artistique de plus en plus prégnante chez Gainsbourg (Julien, 2017). Moins chanteur que poète réalisant des *talk-over* sur des rythmes reggae et évoquant des problématiques politiques, sociales ou sexuelles, *Aux armes et caetera* s'inscrit directement dans la lignée de la *dub poetry*, en y ajoutant une touche originale 'à la française'.

Autre fait marquant, l'album compte deux reprises, ce qui est assez rare dans la carrière de Gainsbourg. En plus de son adaptation connue et très personnelle de l'hymne national, il interprète *Vieille canaille*, l'une des versions françaises de *You Rascal You* (1932) écrite par Jacques Plante. En plus d'être un hommage au futur compagnon de Jane Birkin, on peut y voir là une ouverture à la tradition jamaïcaine des reprises et des *riddims* (Manuel et Marshall, 2017). La musique de cet album puisse en fin de compte dans la créativité des musiciens jamaïcains dont le « *son original propageait aussi la culture du rastafari, mouvement rebelle devenu un nouveau symbole de la lutte des Noirs pour l'égalité* » (Blum, 2015, p. 6). En adoptant le reggae, Gainsbourg donne à son œuvre une dimension politique indéniable, en particulier avec sa reprise de l'hymne national car, comme il l'expliquait à la télévision : « *le reggae est une musique révolutionnaire. La Marseillaise est un chant révolutionnaire. On dansait bien sur la Carmagnole [...] On dansera sur la Marseillaise* » (Holtz, 1979).

### **Aux armes et Gainsbarre**

Le public de Gainsbourg, bien que fidèle, était jusqu'alors très réduit (Dicale, 2009). Avec sa chanson *Aux armes et caetera*, Gainsbourg va toucher le grand public et obtenir le premier disque d'or de sa carrière pour son album. Jusqu'alors célébrité, il devient superstar à cinquante ans passés en passant « *brutalement de douze mille à un million de disques vendus* » (Verlant, Picaud 2012). Le reggae devient populaire en France<sup>9</sup>, à tel point que Gainsbourg se ventera par la suite d'avoir initié les français à ce genre musical à la place de Bob Marley (Simmons, 2015).

Au-delà du succès commercial, son interprétation de la *Marseillaise* permet d'entendre autrement le message de l'hymne national et de se réapproprier des symboles et logiques républicaines (Hill, 2003 ; Francfort, 2007). Son œuvre fait figure d'opposition aux assignations raciales subalternes de la République auxquelles il est lui-même confronté depuis son enfance, il peut ainsi unifier toutes les minorités racialisées sous le drapeau tricolore. En s'inspirant des sons jamaïcains, Gainsbourg prend part à l'Atlantique noire gilroyenne et joue un rôle de passeur en se réappropriant le reggae et sa dimension oppositionnelle. D'ailleurs, dans une interview pour *Libération*, il explique que « *la logique voudrait que j'aille en Afrique la prochaine fois [...] parce que je m'éloigne de l'Amérique et de l'Angleterre* » (Inandiak, 1979). Car il s'agit bien pour le musicien de s'inscrire dans une

---

<sup>9</sup> Un rapide décomptage des références reggae en France sur *Discogs.com* montre qu'elles vont doubler entre 1970 et 1980.

esthétique de rupture tout en rapprochant des traditions diverses dans le contexte politique et culturel particulier de la France des années 1970 (Francfort, 2007). Il nous semble donc que l'œuvre de Gainsbourg réunit les deux principaux facteurs explicatifs de l'importance de l'essor du reggae dans la culture populaire française définis par Jérémie Kroubo Dagnigni (2010): cet album s'inscrit à la fois dans une vieille tradition française de pensée rebelle et dans un genre musical qui dénonce l'esclavagisme, le colonialisme, l'exclusion et l'oppression.

*Aux armes et caetera* va permettre la rencontre entre un genre musical contestataire et des jeunes gens en plein questionnement (Dicale, 2011, p.226). Ce succès générationnel tient notamment au fait que Gainsbourg apparaît comme un « *vieil oncle punk* » (Dicale, 2011, p. 225). Pour Sylvie Simmons, il était devenu « *officiellement cool* » (2015) en se plaçant au même niveau que les détournements d'autres musiques officielles opérés par les Sex Pistols ou Jimi Hendrix. Le musicien a d'ailleurs bien conscience de cette nouvelle image en annonçant lors d'une interview télévisée : « *c'est pas des dents que ça va faire grincer, c'est des dentiers* » (Holtz, 1979). Une tournée suivra la même année et fut un véritable succès (comme le laisse entendre l'album en public enregistré en décembre 1979 au théâtre Le Palace).

Sa version reggae de *La Marseillaise*, qui parle entre autres choses de sexe, de marijuana et de fascisme - et dont le titre lui aurait été suggéré par *Le Grand Larousse* en remplaçant le deuxième refrain par « Aux armes, et caetera » (Inandiak, 1979) - provoquera une série de scandales<sup>10</sup> qui ne seront pas anodins à la réussite commerciale de son album. Le futur académicien Michel Droit (1979) se fera alors la voix de la France conservatrice, antisémite et dénoncera une profanation d'un chant sacré tout en attaquant directement le physique du musicien. Gainsbourg répondra dans la presse que son adaptation est « *héroïque de par ses pulsations rythmiques et la dynamique de ses harmonies, également révolutionnaire dans son sens initial et 'rouget-de-lisienne' par son appel aux armes* » (1979).

Outre les menaces de mort, il y aura des alertes à la bombe et des intimidations lors de ses concerts comme lors de la désormais fameuse soirée du 4 janvier 1980 à Strasbourg. Après avoir réclamé l'annulation du concert sans succès, les membres de la section alsacienne des anciens parachutistes s'installeront aux premiers rangs de la salle afin de lui signifier clairement qu'ils ne le laisseraient pas profaner à nouveau l'hymne national. Les musiciens jamaïcains étant déjà partis, Gainsbourg se présentera seul sur scène et entamera *a capella* le chant révolutionnaire obligeant ainsi les « paras » à se mettre au garde-à-vous et à le suivre. Simmons remarque qu'il fallait « *beaucoup d'alcool pour qu'un type timide comme lui puisse jouer les gros durs* » (2015). L'affaire de *La Marseillaise* fera de l'artiste un personnage incontournable de la société médiatique française tout en sanctuarisant l'hymne national qui sera « *blinder contre toutes les atteintes musicales possibles* » (Dicale, 2011, p. 226).

Cet épisode, et l'antisémitisme de certains, marqueront profondément Gainsbourg. Le morceau *Juif et Dieu*, sorti en 1981 sur son second album reggae *Mauvaises nouvelles des étoiles*, semble être un juste talion à cette affaire. C'est également cette même année qu'il prendra acte de rétorsion en acquérant la copie du manuscrit original de Rouget de Lisle, après s'être fait faire un pendentif à étoile de David chez Cartier. Pour Birkin, ce serait précisément à cette époque que Gainsbarre, cet alter égo soûlographe et opiniâtre, verra le

---

<sup>10</sup> Déjà parodiée avec *Le retour du soldat* au 18<sup>e</sup> siècle, *La Marseillaise* sera adaptée entre autres par Django Reinhardt et Stéphane Grappelli en 1946 ce qui ne manquera pas de choquer là aussi la France traditionnelle d'alors.

jour (Simmons, 2015). Le musicien évoque pour la première fois ce personnage sur ce deuxième album reggae dans sa chanson *Ecce homo*. Gainsbourg était très chic, propre sur lui et à la mode ; Gainsbarre sera sale, barbu et sulfureux. Le musicien utilisera d'ailleurs cette célèbre formule : « *quand Gainsbarre se bourre, Gainsbourg se barre* » (Verlant, Picaud, 2011).

Gilles Verlant et Loic Picaud (2011) estiment que Gainsbarre « *ouvre la porte à la métaphysique et pose des questions. Pour Gainsbourg, c'est le signal du compte à rebours, le début de la fin dans la surenchère médiatique qui va suivre* » (p. 453). En se réinventant en Gainsbarre, « *Gainsbourg se met à nu et officialise son double sombre et autodestructeur. Il dit faire son autoportrait à la manière des maîtres* » (p. 454). L'album reggae de Gainsbarre sera pourtant un demi-échec commercial et bien qu'il y ait une forme de contentement musical, le disque « *est au final bien plus qu'un simple succédané du précédent* » (Verlant, Picaud, 2011, p. 453). C'est avec *Love on the beat*, sorti en 1984 et aux influences *funk* et *rock*, que Gainsbarre obtiendra une véritable reconnaissance (artistique et commercial) en gagnant l'année suivante la Victoire de la musique pour le meilleur album de chansons.

L'analyse d'un point de vue communicationnel de la dimension sensible d'*Aux armes et caetera* a révélé trois choses : l'aspect pictural du processus de création musicale chez Serge Gainsbourg ; le syncrétisme de ses musiques en combinant chanson française et reggae ; et les conséquences politiques de son œuvre pour ses auditeurs mais aussi pour lui-même (en termes de politiques de représentation). Depuis la sortie de cet opus, la scène de reggae francophone s'est largement développée et la production d'imaginaires musicaux s'est diversifiée. D'abord au cours des années 1980 avec l'arrivée des *soundsystems* et l'apparition des *raggamuffins* aux origines caribéennes et africaines qui vont musicalement remettre en cause les modes d'assignation culturelle. Ensuite, au cours des années 2000 avec l'affirmation d'un reggae français dont les représentants sont pour la plupart des groupes composés de blancs principalement intéressés par la fête, la décontraction et la « *fumette* » (Bernardi et Lavigne, 2003). Suivront les artistes antillais de reggae/*dancehall* revendiquant clairement une posture postcoloniale (Kroubo Dagnigni, 2010) et plus récemment des artistes blancs, provinciaux et chantants en anglais (Bigga Ranks et consorts). Pour Sonjah Stanley Niaah (2010) de l'institut pour les études caribéennes et du reggae de l'université de Kingston, la France est devenue la seconde nation du reggae au vue de ses diverses formes de production et consommation. Jean Caune nous invitait déjà en 1996 à tenir compte du fait que malgré l'indéniable modification de notre appréhension sensorielle du temps et de l'espace avec l'essor des technologies de l'information et de la communication, les objets esthétiques sont « *le fait d'une mise en récit* » qui s'inscrit dans un « *espace-temps du présent qui relie mémoire du passé et attente du futur* » (p. 120 à 123). *Aux armes et caetera* a sûrement quelque chose à voir dans la « *mise en récit* » de cette culture musicale francophone qui existe aujourd'hui depuis plus d'un demi-siècle. Finalement, ne peut-on pas y voir une illustration du pluralisme et de la « *revanche des cultures* » (Mattelart, 1992 : 272) à une époque où les approches universalisantes dominaient avec le déploiement du « *système-monde* » ?

## Références bibliographiques :

- Bernadi, C. et Lavigne L. (2003). *Tendance raste*. Paris : Flammarion.
- Bourdieu, P. (1980). *Questions de sociologie*. Paris : Editions de Minuit.
- Blum, B. (2000). *Le Reggae*. Paris : E.J.L Editions.
- (2009). *Le Rap est né en Jamaïque*. Paris : Le Castor.
- (2015). Texte de présentation. *Revolutionaries. Super Deluxe Edition*. Mercury/Universal Music France, réf. 4731756 (3 CDs).
- Dicale, B. (2009). *Serge Gainsbourg en Dix Leçons*. Paris : Arthème Fayard.
- 2011. *Les chansons qui ont tout changé*. Paris : Fayard.
- Droit, M. (1979). La Marseillaise de Gainsbourg. *Le Figaro-Magazine*, 1<sup>er</sup> juin.
- Francfort, D. (2007). La Marseillaise de Serge Gainsbourg. *Vingtième Siècle*, 1(93), 27-35. DOI: 10.3917/ving.093.0027.
- Gainsbourg, S. (1979). On n'a pas le con d'être aussi droit. *Le Matin Dimanche*, 17 juin.
- Gdb (2015). J'ai contribué à un inédit de Gainsbourg.... *Gonzo Musique*. Repéré à : <https://gonzomusic.fr/jai-contribue-a-un-inedit-de-gainsbourg-decouvrez-le-sur-gonzomusic.html>.
- Guyot, J. et Rolland, T. (2004). *Les archives audiovisuelles*. Paris : Armand Colin.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié.
- Hill Jr., E. C. (2003). Aux Armes Et Caetera ! Recovering Nation for Cultural Critique. *Volume! La revue des musiques populaires*, 2(2), 115-127. DOI: 10.4000/volume.2277.
- Holtz, G. (1979). La marseillaise version reggae de Serge Gainsbourg. *Journal de 20 heures*. Antenne 2, 17 mars. Repéré à : <https://www.ina.fr/video/CAB7900591601>.
- Inandiak D., E. (1979). Allons enfants, etc... *Libération*, 9 mars.
- Julien, O. (2017). 'Lost Song'. Serge Gainsbourg and the Transformation of French Popular Music. In : G. Guibert et C. Rudent (dir.). *Made in France: Studies in Popular Music* (p. 47-56). Londres, New York: Routledge.
- Kaiser, M. (2014). Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de « scène ». *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 133-157. DOI : 10.7202/1035279ar.
- 2017. The record industry in the 1960-1970s: The forgotten story of French popular music. In : G. Guibert et C. Rudent (dir.). *Made in France: Studies in Popular Music* (p. 57-70). Londres, New York: Routledge.
- Kroubo Dagnigni, J. (2010). The Importance of Reggae Music in the Worldwide Cultural Universe. *Études caribéennes*, 16. DOI : 10.4000/etudescaribeennes.4740.
- Mikailoff, P. (2016). *Gainsbourg confidentiel*. Paris : Points.
- Manuel, P. et Marshall, W. (2017). La méthode du riddim : esthétique, pratique et propriété dans le dancehall jamaïcain. *Volume! La revue des musiques populaires*, 13(2), 25-59. DOI : 10.4000/volume.5288.
- Mattelart, A. (1992). *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*. Paris: La Découverte.

Stanley Niaah, S. (2010). *Dancehall. From Slave Ship to Ghetto*. Ottawa: UOP.

Perrin, L. (2013). Jane Birkin : 'Serge Gainsbourg était un provocateur avec une âme follement romantique'. *Le Monde*. Repéré à: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/26/jane-birkin-serge-gainsbourg-etait-un-provocateur-avec-une-ame-follement-romantique\\_3465660\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/26/jane-birkin-serge-gainsbourg-etait-un-provocateur-avec-une-ame-follement-romantique_3465660_3246.html).

Pudal, R. (2010). Les (més)aventures continentales d'une pragmatique critique : lire Richard Rorty et Richard Shusterman en France. *Revue française d'études américaines*, 4 (126), 53-65. DOI:10.3917/rfea.126.0053.

Ribac, F. (2004). *L'avaleur de rock*. Paris : La Dispute.

Simmons, S. (2015). *Serge Gainsbourg: The Reggae Years*. Repéré à: <http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/10/serge-gainsbourg-the-reggae-years>.

Verlant, G. (2006). *Serge Gainsbourg. Pensées, provocs et autres volutes*. Paris : Le cherche midi.

Verlant, G. et Picaud, L. (2011). *L'intégrale Gainsbourg. L'histoire de toutes ses chansons*. Paris : Points.

West Indian (2008). *Interview Bruno Blum*. *Reggae.fr*. Repéré à: <http://www.reggae.fr/lire-article/2480-Interview-Bruno-Blum.html>.