

Présentation du numéro « Serge Gainsbourg et le cinéma. Images, textes et musiques », vol. 8, n° 2 (2021)

Florian Guilloux et Jérôme Rossi

Si les chansons de Gainsbourg sont fermement installées au panthéon de la chanson française, voire même de la culture pop mondiale comme tendent à le prouver les nombreux *samples* et *remix* dont elles sont l'objet (Madonna, Beck, Sonic Youth, Placebo), on ne saurait en dire autant de la filmographie de l'ACI (auteur-compositeur-interprète) dont les quatre longs-métrages, peu goûtés par les professionnels à leur sortie¹, n'ont jamais atteint des statuts de films populaires ou de films cultes : *Je t'aime moi non plus* (1976), *Équateur* (1983), *Charlotte for Ever* (1986), *Stan the Flasher* (1990)². Il reste pourtant certain que la carrière de Gainsbourg est très tôt liée au cinéma, en tant que réalisateur mais aussi en tant qu'acteur³ et compositeur de musique de film. Si le présent volume interroge plus spécifiquement



1 François Truffaut fait partie des rares admirateurs des premiers temps, confiant à propos de *Je t'aime moi non plus* : « J'ai beaucoup aimé la réalisation de Serge Gainsbourg. J'étais sûr, parce que Gainsbourg est une grande personnalité, que le film serait original, mais je ne pensais qu'il serait aussi maîtrisé et touchant. » (Émission *Le monde du cinéma*, RTBF, 1976, cité dans Mikailoff 2017, p. 190).

2 Gainsbourg a également réalisé les courts métrages *Le Physique et le Figuré* (1981) et *Scarface* (1982).

3 Des producteurs italiens le font tourner en l'espace d'un peu plus d'un an et demi dans pas moins de trois péplums, où il joue à chaque fois un rôle de sinistre crapule en jupette et sandales. Citons *La rivolta degli schiavi* (Nunzio Malasomma, 1960), *Sansone* (Gianfranco Parolini, 1961) ou *La furia di Ercole* (G. Parolini, 1962).

ce dernier aspect, on constatera que ces trois facettes restent toujours plus ou moins liées, à commencer par son premier succès public, la chanson éponyme du film *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Dalcroze, 1960), chantée pendant le générique de début. Gainsbourg l'acteur chante parfois ses propres chansons – « Bye-bye Mister Spy » dans *L'Inconnu de Shandigor* (Jean-Louis Roy, 1967), « La Noyée » dans *Romance of a Horsethief* (Abraham Polonski, 1971) – ou compose la musique des films dans lesquels il joue⁴ – *Slogan* (Pierre Grimblat, 1969), *Cannabis* (Pierre Koralnik, 1970), *Je vous aime* (Claude Berri, 1980) –, comme l'exprime cette boutade qu'il relaie : « Certains critiques ont dit "Pour avoir sur l'écran Jane Birkin, il faut se taper le trio Jane, Serge Gainsbourg et sa musique" » (Serge Gainsbourg à Gérard Jourdain, *Pop Music-Superhebd*, 6 mai 1971, cité dans Merlet 2019, p. 248). Inversement, c'est parfois le compositeur qui précède l'acteur. Georges Lautner raconte ainsi pourquoi il a fait jouer le personnage d'un musicien à Gainsbourg dans *Le Pacha* (1968) : « Je me suis dit : "Gainsbourg compose la musique du film". Et justement, si c'était lui qui enregistrait ? Il serait plus que simple compositeur, on le verrait à l'écran... » (Gainsbourg 2015, p. 11). Gainsbourg le réalisateur écrit aussi la musique de ses propres films, tandis que ses musiques de film peuvent devenir des thèmes de chansons dans des logiques de réemploi foisonnantes. Le cas de « Je t'aime moi non plus » est emblématique à cet égard. Conçu comme un morceau instrumental pour le film *Les Cœurs verts* (Édouard Luntz, 1966), le titre, une fois doté de paroles, devient le tube « Je t'aime moi non plus », d'abord enregistré avec Brigitte Bardot, puis avec Jane Birkin. En retour, cette chanson inspire un film, réalisé par Gainsbourg lui-même, dans lequel la chanson est entendue sous sa forme instrumentale.

Du premier *Gainsbourg* de Gilles Verlant (1993) régulièrement réédité aux récents *Gainsbook* (Merlet 2019), *Histoire de Melody Nelson* (Gonin 2021) ou *Tout Gainsbourg* (Dicale 2021), le personnage n'en finit plus d'affoler les plumes de toutes sortes depuis sa mort en 1991. Un colloque international, organisé en Sorbonne du 9 au 11 avril 2019 par Olivier Julien et Olivier Bourderionnet⁵, montre que Gainsbourg s'est constitué en un objet digne des recherches universitaires. Une exploration approfondie de sa musique de film est donc devenue une nécessité, d'autant que la collection « Écoutez le cinéma » a réussi le tour de force de rassembler en un coffret une intégrale des musiques de Gainsbourg pour le cinéma (Gainsbourg 2015). Pour l'occasion, le directeur artistique de la collection, Stéphane Lerouge, a rassemblé des témoignages de trois réalisateurs s'exprimant sur leur relation avec Gainsbourg : Georges Lautner, Pierre Granier-Deferre et Bertrand Blier. Ce coffret met en valeur la permanence de la composition de musiques pour le cinéma durant toute la carrière de l'artiste tandis qu'il fait éclater une vérité trop longtemps cachée : si Gainsbourg signait seul les musiques aux côtés d'un arrangeur chargé de la « direction musicale », il s'agissait en réalité d'une véritable coopération, certains arrangeurs allant jusqu'à

4 Il apparaît aussi dans des films pour lesquels il ne compose pas, comme *Estouffade à la Caraïbe* (Jacques Besnard, 1966) ou *Sérieux comme le plaisir* (Robert Benayoun, 1975) dont les musiques sont respectivement confiées à Michel Magne et Michel Berger.

5 Ce colloque a donné naissance à l'ouvrage *Gainsbourg et caetera*, à paraître chez Bloomsbury.

composer des *cues* entiers. C'est d'ailleurs ce problème de reconnaissance qui a décidé Alain Goraguer à mettre fin à sa collaboration avec Gainsbourg à l'occasion de la musique de *Strip-Tease* (Jacques Poitrenaud, 1963)⁶.

Ce que l'on ne saurait mettre en doute en revanche, c'est l'implication de Gainsbourg dans les chansons de film, une constante par-delà la diversité des arrangeurs qui se sont succédé dans l'œuvre gainsbourienne. Afin d'en saisir l'importance, nous proposons de distinguer trois cas : la composition d'une bande originale sans aucune chanson, la composition d'une unique chanson pour un film, la composition d'une bande originale contenant une ou plusieurs chansons (figure 1). Les deux dernières catégories totalisent trente-et-une bandes originales contre vingt-deux pour la première. Encore faudrait-il rentrer dans les détails des musiques de cette première colonne, car l'on y trouve finalement nombre de « chansons sans paroles » (durée de trois minutes environ, structure en couplet/refrain, ligne mélodique marquée, texture de mélodie accompagnée) comme le « Cha cha cha du loup » (*Les Loups dans la bergerie*, Hervé Bromberger, 1960) ou le « Tapage nocturne » de Bijou (*Tapage nocturne*, Catherine Breillat, 1979). Nous avons précédemment évoqué le cas de « Je t'aime moi non plus » qui apparaît dans *Les Cœurs verts* et revient dans *Je t'aime moi non plus* ; dans ce dernier film, le *cue* instrumental « Ballade de Johnny Jane » sera pourvu par la suite de paroles (s'inspirant du film) par Gainsbourg et deviendra un *single* chanté par Jane Birkin. C'était également le cas, quelques années auparavant, de « Judith » dans *L'Eau à la bouche* (Jaques Doniol-Valcroze, 1960) : avant de sortir « Judith » qu'il chante sur le super 45 tours *Romantique 60*, le titre fut d'abord un slow instrumental entendu à trois reprises via un tourne-disque dans le film (ainsi qu'une quatrième fois en mode extradiégétique). Quant à la musique du documentaire *Mode in France* (1985) de William Klein – qui le photographiera bien plus tard sur la pochette de l'album *Love on the Beat* (1984) –, il s'agit de versions instrumentales des chansons « Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve » (« Dorothée » dans le documentaire), « Dépression au-dessus du jardin » (« Accéléré » dans le documentaire) et « Exercice en forme de Z » (« En souvenir de Fred A. » dans le documentaire). Le travail de composition musicale pour le cinéma faiblit dans les années 1980, de même que la présence de la chanson : il n'y en a plus qu'une, composée pour le film *Charlotte for Ever*, également présente sur l'album homonyme que Gainsbourg écrit pour sa fille⁷.

6 Lorsque, le soir de l'avant-première de *Strip-Tease*, Gainsbourg présente « son » travail devant des professionnels sans même faire mention de son nom, Goraguer est vexé. « Je l'ai appelé le lendemain. Il s'est excusé : "Ne m'en veux pas. Tu sais comment je suis..." ». Il n'avait pas agi par malveillance ou calcul, non, il avait simplement peur de se dévaloriser, par manque de confiance en lui. Je lui ai dit : "Je t'adore, Serge, mais on va arrêter de travailler ensemble". Long silence à l'autre bout du fil. Il ne me croyait pas... Je lui ai conseillé un jeune type très doué, à l'aise dans la chanson comme dans la musique de films [sic], un certain Michel Colombier. » ([Jarno 2008](#))

7 L'album recycle deux mélodies précédemment écrites pour le cinéma : « Ouvertures éclair » reprend « Travelling » (*Tenue de soirée*) et « Oh Daddy oh », « Quand le sexe te chope » (*Sex-Shop*).

	Bande originale instrumentale	Seulement une chanson	Musique instrumentale et chanson(s)
1960	<i>Les Loups dans la bergerie</i> (Hervé Bromberger) arr. Alain Goraguer		<i>L'Eau à la bouche</i> (Jacques Doniol-Valcroze) « L'Eau à la bouche » (arr. Goraguer)
1962		<i>Week-end en mer</i> (François Reichenbach) « La Valse d'au-revoir »	
		<i>La Lettre dans un taxi</i> [TF] (Louise de Vilmorin) « La Femme des uns sous le corps des autres » (arr. Goraguer)	
1963	<i>Dix Grammes d'arc-en-ciel</i> [CM] (Robert Ménégoz) arr. Goraguer	<i>L'Inconnue de Hong-Kong</i> , (Jacques Poitrenaud) « Rues de mon Paris »	<i>Strip-Tease</i> (Jacques Poitrenaud) « Strip-Tease » (arr. Goraguer)
1964		<i>Les plus belles escroqueries du monde</i> (divers réal.) « L'Escroc »	<i>Comment trouvez-vous ma sœur ?</i> (Michel Boisrond) « Comment trouvez-vous ma sœur ? » (arr. Michel Colombier)
1966	<i>Les Cœurs verts</i> (Édouard Luntz) arr. Colombier		
	<i>Le Jardinier d'Argenteuil</i> (Jean-Paul Le Chanois) arr. Colombier		
	<i>L'Espion</i> (Raoul Lévy) arr. Colombier		
	<i>Carré de dames pour un as</i> (Jacques Poitrenaud) arr. Colombier		
1967	<i>L'Une et l'Autre</i> (René Allio) arr. Colombier	<i>L'Inconnu de Shandigor</i> (Jean-Louis Roy) « Bye-bye Mister Spy »	<i>Anna</i> [TF] (Pierre Korálnik) « Sous le soleil exactement », « Roller Girl » (arr. Colombier)
	<i>Si j'étais un espion</i> (Bertrand Blier) arr. Colombier		<i>L'Horizon</i> (Jacques Rouffio) « Elisa » (arr. Colombier)
	<i>Toutes folles de lui</i> (Norbert Carbonnaux) arr. Colombier		<i>Vidocq</i> [série] (Claude Loursais et Marcel Bluwal) « La Chanson du forçat » (arr. Colombier)
	<i>Anatomie d'un mouvement</i> [DOC] (François Moreuil)		

	Bande originale instrumentale	Seulement une chanson	Musique instrumentale et chanson(s)
1968			<i>Le Pacha</i> (Georges Lautner) « Requiem pour un con », « Harley Davidson » (arr. Colombier)
			<i>Manon 70</i> (Jean Aurel) « Manon » (arr. Colombier)
			<i>Ce sacré grand-père</i> (Jacques Poitrenaud) « L'Herbe tendre » (arr. Colombier)
1969	<i>Paris n'existe pas</i> (Robert Benayoun) arr. Jean-Claude Vannier	<i>Un petit garçon appelé Charlie Brown</i> (Bill Meléndez) « Charlie Brown » (paroles adaptées de la chanson originale de Rod McKuen)	<i>Mister Freedom</i> (William Klein) « Oh Beautiful America », « Freedom Baby, Freedom Rock », « Mister Freedom March », « No No Yes Yes » (arr. Colombier)
		<i>Une veuve en or</i> (Michel Audiard) « La Fille qui fait tchic-ti-tchic »	<i>Slogan</i> (Pierre Grimblat) « La Chanson de Slogan » (arr. Vannier)
			<i>Les Chemins de Katmandou</i> (André Cayatte) arr. Vannier
1970	<i>La Horse</i> (Pierre Granier-Deferre) arr. Vannier		<i>Cannabis</i> (Pierre Koralnik) « Cannabis » (arr. Vannier)
1971	<i>Le Traître</i> (Milutin Kosovac)	<i>Romance of a Horsethief</i> (Abraham Polonski) « La Noyée »	
1972	<i>Trop jolies pour être honnêtes</i> (Richard Balducci) arr. Vannier		<i>Sex-shop</i> (Claude Berri) « Sex-shop », « Quand le sexe te chope », « La Décadance » (arr. Vannier)
1973			<i>Projection privée</i> (François Leterrier) « L'Amour en privé » (arr. Vannier)
			<i>Vivre ensemble</i> (Anna Karina) « La Noyée », « Hier ou demain » (arr. Vannier)
1976	<i>Je t'aime moi non plus</i> (Serge Gainsbourg) arr. Jean-Pierre Sabar		

	Bande originale instrumentale	Seulement une chanson	Musique instrumentale et chanson(s)
1977		<i>Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine</i> (Coluche) « La Chanson du cavalier blanc » (paroles de Coluche, arr. Sabar)	<i>Madame Claude</i> (Just Jaeckin) « Yesterday, yes a day » (arr. Sabar)
			<i>Aurais dû faire gaffe, le choc est terrible</i> (Jean-Henri Meunier) « Zanzibar » (arr. Sabar)
1978		<i>Les Bronzés</i> (Patrice Leconte) « Sea, Sex and Sun » (arr. Alan Hawkshaw)	<i>Goodbye Emmanuelle</i> (François Leterrier) « Goodbye Emmanuelle » (arr. Sabar)
1979	<i>Melancholy Baby</i> (Clarisse Gabus, 1979) arr. Sabar		
	<i>Tapage nocturne</i> (Catherine Breillat)		
1980			<i>Je vous aime</i> (Claude Berri) « Dieu fumeurs de havanes », « Je pense queue », « La Fautive », « La P'tite Agathe », « Mermoz », « Je Vous salue Marie », « Papa Nono » (arr. Sabar)
1981	<i>Le Physique et le Figuré</i> [CM] (Serge Gainsbourg) arr. Sabar		
1983	<i>Équateur</i> (Serge Gainsbourg)		
1985	<i>Mode en France</i> [DOC] (William Klein)		
1986	<i>Tenue de soirée</i> (Bertrand Blier)		<i>Charlotte for Ever</i> (Serge Gainsbourg) « Charlotte for Ever »
1990	<i>Stan the Flasher</i> (Serge Gainsbourg)		

Figure 1 : Présence des chansons dans les musiques de film de Serge Gainsbourg. Lorsque le film n'est pas un long-métrage, un sigle spécifie de quel type de film il s'agit : CM (court métrage), DOC (documentaire) ou TF (téléfilm). Le titre des chansons est indiqué entre guillemets.

Les textes de ce recueil posent la question de l'unité de l'œuvre musicofilmique de Gainsbourg, tout en se demandant quels types de liens unissent cette œuvre aux albums qui paraissent au même moment. Si l'attachement de Gainsbourg à la forme chanson joue incontestablement un rôle dans cette unité, peut-on également essayer de caractériser une attitude de l'artiste qui serait singulière dans son rapport à la narration cinématographique, lui qui a confié s'être toujours refusé au pléonasm musical ? Dans quelle mesure son expérience de la musique de film a-t-elle pu influencer sa pratique de réalisateur ? Les articles rassemblés permettent d'avancer des réponses à ces questions, du *Pacha* (Georges Lautner, 1968) à *Stan the Flasher* (Serge Gainsbourg, 1990)⁸. Florian Guilloux interroge la façon dont Gainsbourg, dans son propre rôle, marque le premier de ces films de son empreinte tout en se fondant complètement dans le projet lautnerien. L'aura d'un Gainsbourg période Bardot n'empêche pas le réalisateur de s'approprier sa musique qui, co-composée avec Michel Colombier, s'inscrit dans la continuité stylistique des bandes originales des films de Lautner depuis *Les Tontons flingueurs* (1963). L'une des clés de la compréhension de la musique de Gainsbourg semble bien résider dans un positionnement narratif en décalage avec le récit. Jérôme Rossi approfondit cette question de décalage au prisme de la proposition gainsbourienne psychédélique dans le contexte rural de *La Horse* (Pierre Granier-Deferre, 1970) en étudiant les disjonctions entre récit, plastique de l'image et musique. Prolongeant les questions d'identité soulevées par Florian Guilloux, Emmanuelle Bobée observe qu'on trouve dans *Je vous aime* (Claude Berri, 1980) des échos avec la vie d'alors de l'artiste, donnant à l'intrigue une portée biographique inattendue. Film de commande, *Équateur* constitue une proposition singulière dans le paysage cinématographique français. Philippe Gonin montre comment Gainsbourg s'attache à peindre une Afrique oppressante en s'appuyant – ce qui est paradoxal pour un compositeur aussi prodigue en musiques de film – non pas sur la musique, réduite à une présence minimale, mais sur des voix et des bruits dans le cadre d'une bande-son elle-même pensée comme une musique. L'avant-dernière musique de film de Gainsbourg, juste avant celle de *Stan the Flasher*, consiste en une poignée de thèmes – dont certains sont repris d'œuvres antérieures – rapidement assemblés pour *Tenue de soirée* (Bertrand Blier, 1986). Gérard Dastugue met une nouvelle fois en évidence la mise en abyme de la création de Gainsbourg avec le sujet du film – alors qu'il n'en est, là non plus, pas le réalisateur –, l'homosexualité des voyous : deux ans auparavant, Gainsbourg avait sorti son album *Love on the Beat* où il s'affichait en femme sur la pochette. Un an plus tard, sur l'album *You're Under Arrest* (1987), il reprendra à son compte « Mon légionnaire », induisant une lecture homosexuelle de cette chanson créée en 1936 par Marguerite Dubas.

À l'issue de ces cinq études – qui sont, bien sûr, loin d'épuiser leur sujet –, un constat s'impose : ce n'est pas dans un style propre ou une collaboration suivie avec un réalisateur en particulier que réside la cohérence du corpus gainsbourien

8 Pour compléter chronologiquement ce numéro en remontant jusqu'à 1960, on pourra lire une étude consacrée à la musique de *L'Eau à la bouche*, représentative de la collaboration avec Alain Goraguer (Rossi [à paraître]). La collaboration avec Goraguer compte trois longs-métrages : *L'Eau à la bouche*, *Les Loups dans la bergerie* et *Strip-Tease*.

de musique de film. En ce sens, son travail de compositeur pour le cinéma n'a pas l'unité de celui d'un Francis Lai, d'un Georges Delerue... ou d'un John Barry⁹. Chez Gainsbourg, la musique de film est à l'image de son parcours d'ACI si singulier à l'invention protéiforme et à la carrière en perpétuel renouvellement. La *persona* de Gainsbourg domine les films auxquels il participe, soit par ce qu'il est lui-même à l'écran ou inspire le scénario du film, soit parce que l'on entend sa voix (dans le cas des chansons de film), soit enfin par la prégnance mnémonique de ses mélodies (dotées de paroles avant ou après la sortie du film) ; elle tend vers l'« hyperprésence » lorsqu'il s'agit de ses propres films – qu'il a tous mis en musique dans une logique proche du *Gesamtkunstwerk* wagnérien. D'un point de vue cinémusicologique, l'étude de la filmographie musicale de Gainsbourg amène à se poser des questions d'auctorialité – à travers, principalement, les collaborations successives avec Alain Goraguer, Michel Colombier, Jean-Claude Vannier et Jean-Pierre Sabar –, de sémantique musicale – le compositeur privilégie le « contrepoint » avec le récit –, de correspondances plastiques entre musique et images ou de rapports aux bruits et aux voix. À propos d'*Équateur*, film où il y a très peu de musique, Gainsbourg a pu déclarer : « En fait, la musique, c'est le film » (Merlet 2019, p. 381), une conception qui montre bien l'hypersensibilité de l'artiste et livre sans doute l'une des clés de sa poétique audiovisuelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Dicale, Bertrand (2021), *Tout Gainsbourg*, Paris, Gründ.
- Gonin, Philippe (2021), *Serge Gainsbourg. Histoire de Melody Nelson*, Rouen, Densité.
- Jarno, Stéphane (2008), « Gainsbourg et les arrangeurs. Lumière sur son armée de l'ombre », dans *Gainsbourg, le dandy de grand chemin*, hors-série *Télérama*, octobre, <https://www.telerama.fr/musique/gainsbourg-et-les-arrangeurs-lumiere-sur-son-armee-de-lombre-6822326.php>.
- Gainsbourg, Serge (2015), *Le cinéma de Serge Gainsbourg*, réédition (1^{re} éd. 2002), 5 CD et livret, Universal Music France/Decca Records 535 997-2.
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Mikaïloff, Pierre (2017), *Gainsbourg confidentiel. Les 1001 vies de l'homme à tête de chou*, Paris, Points.
- Rossi, Jérôme (à paraître), « Gainsbourg and Goraguer. At the Forefront of the *Nouvelle vague* », dans Olivier Julien et Olivier Bourderionnet (dir.), *Gainsbourg et caetera*, Londres/New York, Bloomsbury.
- Verlant, Gilles (2000), *Gainsbourg*, édition augmentée (1^{re} éd. 1992) avec la collaboration de Jean-Dominique Brierre et Stéphane Deschamps, Paris, Albin Michel.

9 La comparaison avec l'œuvre du premier mari de Jane Birkin mettait Gainsbourg particulièrement mal à l'aise : « Un soir, Andrew Birkin, venu passer quelques jours sur le tournage, commet un impair en posant sur le pick-up un disque de John Barry. Gainsbourg se lève en silence et, après avoir lancé un “drôle de regard” au frère de Jane, passe “une partie de la nuit au sommet d'une colline à broyer du noir” (propos d'Andrew Birkin recueillis par Gilles Verlant et cités par Mikaïloff 2017, p. 186).

ARTICLES

- La musique du *Pacha* (1968) et la chanson « Requiem pour un con ».
Gainsbourg au service du projet lautnerien**
1 Florian Guilloux
- Psychedelic scoring* et déracinement du polar. Les décalages musique/image
de Serge Gainsbourg et Jean-Claude Vannier dans *La Horse* (1970)**
21 Jérôme Rossi
- Temps, fiction et réalité. Les chansons originales dans *Je vous aime* (1980)**
44 Emmanuelle Bobée
- La bande-son d'*Équateur* (1983). L'Afrique selon Serge Gainsbourg**
65 Philippe Gonin
- Serge Gainsbourg en *Tenue de soirée* (1986).
Transtextualité et travestissements mélodiques**
89 Gérard Dastugue

CONTRIBUTIONS LIBRES

- L'enseignement de la musique dans les programmes scolaires du Québec
de 1904 à nos jours**
108 Isabelle Héroux, Louis-Édouard Thouin-Poppe, Marie-Soleil Fortier

NOTES DE TERRAIN

- Design sonore et création (Réflexion)**
132 Frank Pecquet

COMPTES RENDUS

- American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*,
d'Elizabeth Clendinning**
143 Laurent Bellemare
- Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décroissement des genres*,
de Danick Trottier**
151 Jimmie LeBlanc
- Dialectique de la pop*,
d'Agnès Gayraud**
158 Alice Boccara-Lefèvre

Enacting Musical Time. The Bodily Experience of New Music,
de Mariusz Kozak

165 Vicky Tremblay

Couverture : Serge Gainsbourg dans *Le Pacha* (1968) © Gaumont. (Les démarches pour obtenir la permission d'utiliser cette image ont été effectuées auprès de la société Gaumont. En cas de questions, contacter la coordination de la revue.)

Graphisme : Federico Lazzaro.