

La musique du *Pacha* (1968) et la chanson « Requiem pour un con ». Gainsbourg au service du projet lautnerien

Florian Guilloux

Volume 8, Number 2, 2021

Serge Gainsbourg et le cinéma. Images, textes et musiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1084966ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1084966ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guilloux, F. (2021). La musique du *Pacha* (1968) et la chanson « Requiem pour un con ». Gainsbourg au service du projet lautnerien. *Revue musicale OICRM*, 8(2), 1–20. <https://doi.org/10.7202/1084966ar>

Article abstract

The music from *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968), composed by Serge Gainsbourg and Michel Colombier, is inextricably linked to the song “Requiem pour un con,” but not limited to it. The opening credits and the performance of Gainsbourg himself in a classic face-off with Jean Gabin was so memorable that it overshadowed the recurring bass and drums riff and the instrumental arrangements of the song, as well as a batucada, a jerk for sitar, and even “Harley Davidson.” By studying both the intrinsic qualities of the different compositions and the use made of them by Georges Lautner, this article aims to show the importance of a soundtrack fully anchored in its time and completely aligned with the artistic process of its creators, including the director.

La musique du *Pacha* (1968) et la chanson « Requiem pour un con ». Gainsbourg au service du projet lautnerien

Florian Guilloux

Résumé

Indissociable du « Requiem pour un con », la musique du *Pacha* (Georges Lautner, 1968), composée par Serge Gainsbourg et Michel Colombier, ne s'y limite pas. Le générique d'entrée et l'interprétation de Gainsbourg lui-même dans un face-à-face d'anthologie avec Jean Gabin a marqué les esprits, occultant non seulement les multiples reprises du riff de basse-batterie et les arrangements instrumentaux de la chanson, mais aussi une batucada, un jerk pour sitar ou encore « Harley Davidson ». En étudiant à la fois les qualités intrinsèques des différentes compositions et l'usage qu'en fait Georges Lautner, cet article entend donner la mesure d'une bande-son pleinement inscrite dans son temps et totalement alignée sur la démarche créatrice de tous ses auteurs, réalisateur inclus.

Mots clés : musique de film ; bande-son ; chanson ; arrangement ; Serge Gainsbourg.

Abstract

The music from *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968), composed by Serge Gainsbourg and Michel Colombier, is inextricably linked to the song “Requiem pour un con,” but not limited to it. The opening credits and the performance of Gainsbourg himself in a classic face-off with Jean Gabin was so memorable that it overshadowed the recurring bass and drums riff and the instrumental arrangements of the song, as well as a batucada, a jerk for sitar, and even “Harley Davidson.” By studying both the intrinsic qualities of the different compositions and the use made of them by Georges Lautner, this article aims to show the importance of a soundtrack fully anchored in its time and completely aligned with the artistic process of its creators, including the director.

Keywords: film music; soundtrack; song; arrangement; Serge Gainsbourg.

Avec *Le Pacha*, Georges Lautner laisse de côté la comédie pour aborder sérieusement le genre du polar. « C'est un film dramatique avant toute chose », déclare le réalisateur, dans lequel le commissaire Joss (Jean Gabin), qui souhaite venger la mort de son ami le lieutenant Albert Gouvion (Robert Dalban), se trouve « partagé entre ses devoirs de policier et sa liberté d'action d'homme » (Laik 1967). Aujourd'hui considéré comme un classique du cinéma français, le film se distingue par sa modernité, à laquelle participent notamment les dialogues et la bande originale :

Tous ceux qui ont vu *Le Pacha* en ont retenu cette sentence signée Michel Audiard : « [J] pense que quand] on mettra les cons sur orbite, t'[as] pas fini de tourner », mais se rappellent aussi la fameuse séance d'enregistrement de « Requiem pour un con » située au milieu du film : en veste de velours noir et col mao, Gainsbourg, le visage tendu, auréolé de fumée de cigarette, assène son texte venimeux, soutenu par les frappes implacables du batteur.

Lorsqu'il croise le Pacha à la sortie du studio, Gainsbourg affiche une morgue méprisante pour bien montrer qu'ils ne sont pas du même monde, tandis que le vieux policier jette sur les musiciens un regard transparent de lassitude. (Aknin, Crocq et Vincendet 2007, p. 60)

Ce célèbre duel Gabin/Gainsbourg, en tant que représentation d'un certain conflit générationnel, ne constitue pas une idée nouvelle dans le cinéma lautnerien : pensons aux *Tontons flingueurs* (1963) où les chansons yé-yé sur lesquelles se trémousse la jeunesse s'opposent au blues et au jazz associés aux « vieux » truands (voir Cathé 2020). Par ailleurs, en cristallisant cette improbable rencontre, le « Requiem pour un con » nous ferait presque oublier deux aspects musicaux essentiels : d'une part, la chanson irrigue tout le film, bien au-delà de cette séquence, et d'autre part, la bande originale du film, composée par Serge Gainsbourg et Michel Colombier¹, ne s'y limite pas.

Il faut également souligner, chose étonnante, que Lautner engage Gainsbourg sur recommandation de Gabin. Mieux, ce n'est que dans un second temps qu'il décide de le faire jouer dans la fameuse séquence au studio :

Ils étaient assez copains depuis *Le Jardinier d'Argenteuil* de Le Chanois, tourné deux ans plus tôt. Moi, Serge, je le connaissais à peine : on s'était vaguement croisé dans les fêtes d'Eddie Barclay... J'étais ravi qu'il accepte de collaborer au *Pacha*, en signant la partition avec son compère Michel Colombier. Dans le scénario, il était prévu une séquence où le personnage déboulait dans un studio d'enregistrement, en pleine séance, pour y cuisiner un musicien. Je me suis dit : « Gainsbourg compose la musique du film. Et justement, si c'est lui qui enregistrerait ? Il serait plus que simple compositeur, on le verrait à l'écran... ». Du coup, avec Colombier, il a écrit à toute berzingue la chanson qu'il allait interpréter en situation... et qui deviendrait la chanson du film, « Requiem pour un con », allusion au personnage joué par Robert Dalban, dégomme dès la deuxième bobine. (Georges Lautner cité dans Gainsbourg 2015, p. 11)

1 Non crédité au générique, Michel Colombier apparaît bien comme co-compositeur sur le bulletin de déclaration de la musique du film (Gainsbourg et Colombier 1968a). Il s'agit d'une pratique courante que Colombier, comme Alain Goraguer avant lui, accepte tout au long de sa collaboration avec Gainsbourg.

Dans ses conversations avec José-Louis Bocquet, Georges Lautner revient, le 24 février 2000, sur la manière dont il aborde la musique de ses films : « Tu sais, il n'y a pas de méthode. Tu es de bonne foi, tu te défonces, tu cherches. Il y a des hasards qu'il faut savoir attraper. Un son, c'est un climat. Tout est attention et recherche » (Bocquet 2017, p. 114). Alors que les réalisateurs choisissent généralement Gainsbourg pour ce qu'il représente, la présence de l'artiste est ici purement fortuite. Lautner déclare pourtant que le Gainsbourg filmé au studio Davout n'est pas un personnage ; c'est Gainsbourg lui-même, sous des traits que l'on verra ensuite maintes fois dans les médias (Lautner [1968]2003, commentaire audio, DVD 1, 00:50:05). Sans construire cette image, le film participe-t-il à la fixer dans l'esprit du public ? La période 1964-1971, de *Gainsbourg Percussions* à *Histoire de Mélody Nelson*, est en tout cas la plus féconde de la carrière de Gainsbourg, ce qui rend sa collaboration avec Lautner en 1968 d'autant plus importante. L'artiste prend un virage pop et laisse son image de chanteur intellectuel, de poète maudit, pour celui de *bad boy*. Ses déclarations (« J'ai retourné ma veste le jour où je me suis aperçu qu'elle était doublée de vison »)², sa collaboration avec France Gall – marquée par le succès de « Poupée de cire, poupée de son » qui remporte le Concours Eurovision de la chanson 1965, mais aussi par le scandale de la chanson à double sens « Les Sucettes », l'année suivante –, son idylle passionnée avec Brigitte Bardot, entre autres faits célèbres, ajoutent à sa popularité croissante. « Le milieu des années soixante, c'est l'époque où Gainsbourg, se posant la question de savoir “Qui est *in* qui est *out*”, décide d'appartenir à tout prix à la première catégorie. Plus que jamais, les gadgets et symboles de la culture pop envahissent ses chansons » (Verlant 2001) ; coïncidence ou non, nous verrons qu'ils s'immiscent même dans le film de Lautner. Nous laisserons de côté les questions se rattachant au personnage public et à l'acteur pour nous intéresser à Gainsbourg compositeur et, plus qu'à ce statut – partagé avec Colombier et donc discutable –, à sa musique. Cet article propose donc d'étudier, dans un premier temps, comment Gainsbourg appose sa marque tout en s'inscrivant dans l'univers du réalisateur, amateur de décalage, sinon de provocation, et sensible aux musiques de son temps. Nous observerons ensuite comment Lautner s'approprie les compositions du binôme Gainsbourg-Colombier, les découpant et les remontant à des fins dramatiques ou pour imprimer à son film un rythme dynamique. Enfin, nous veillerons à ce que cette attention portée à la démarche du réalisateur n'occulte pas les qualités intrinsèques de ces compositions qui, dans leur structure ou leur instrumentation, sont déjà conçues pour être au service du film.

2 Ces propos se retrouvent, formulés de façon légèrement différente, dans une entrevue de Gainsbourg (Le Hung 1965, 06:34) et ont été cités entre autres dans [Sarraute 1971](#).

DU PUR GAINSBOURG... DANS LE STYLE DE LAUTNER

Un ton provocateur

Lautner, qui tourne pour la première – et dernière – fois avec Jean Gabin, veut sortir l'acteur de son emploi habituel, l'éloigner de son image de commissaire Maigret. Il lui fait endosser le rôle d'un commissaire qui, à la veille de la retraite, est prêt à recourir à des méthodes discutables pour venger son ami. La commission de censure n'appréciera ni le passage à tabac du « Coréen » (Pierre Koulak) ni l'exécution de Marcel Lurat dit « Quinquin » (André Pousse), suivie – et non précédée – d'un tir de sommation. En raison de cette violence, le film sera interdit aux moins de 18 ans lors de sa sortie. Lautner dit de Gainsbourg : « Je crois que le côté moderne, un peu provocateur, du *Pacha* le branchait bien. [...] Mes démêlés avec le ministère de l'Intérieur faisaient marrer Gainsbourg » (propos rapportés dans Gainsbourg 2015, p. 11). Réciproquement, il ne fait aucun doute que le réalisateur appréciait le côté caustique de la chanson de Gainsbourg. Conscient des risques, il s'étonne « qu'Alain Poiré, de la Gaumont, qui est plutôt d'éducation bourgeoise, accepte le "Requiem pour un con" pour le générique. Et l'accepte avec enthousiasme, parce que ce n'était pas du tout l'esprit de la maison ! » (Verlant 2000, p. 335). C'était sans compter sur la censure : jugée trop vulgaire, la chanson est interdite sur les ondes radiophoniques et sort sous le titre « Requiem pour un c... » (figure 1).



Figure 1 : Pochette du 45 tours *Le Pacha* (Gainsbourg 1968a), recto.

Serge Gainsbourg avait-il eu connaissance du scénario avant d'écrire sa chanson ? Une chose est sûre : celle-ci entre en parfaite résonance avec les dialogues de Michel Audiard. Au studio, c'est peut-être le commissaire Joss qu'on insulte, mais le con du film, c'est d'abord Albert Gouvion, celui qu'on enterre dès les premiers plans, celui qui n'aurait pas fini de tourner une fois mis sur orbite (00:16:58) et que Joss surnomme affectueusement « l'empereur des cons » à l'extrême fin du film. Toutefois,

au gré des apparitions de la chanson et plus particulièrement de son riff de basse-batterie (voir plus loin la figure 14), bien d'autres personnages endossent le rôle du con, à commencer par les truands Émile « le Génois » et Quinquin, les chefs de deux bandes rivales, ou encore « le Coréen ».

Gainsbourg période Bardot

La bande originale de Gainsbourg et Colombier ne comporte que quatre morceaux : le « Requiem pour un con » – dont « Joss à la Calavados » et « Cadavres en série » sont des arrangements –, la « Batucada meurtrière », « Psychasténie » et un extrait d'« Un Noël 67 ». Ce dernier morceau, plus anecdotique, accompagne la séquence durant laquelle le commissaire Joss et deux de ses collègues se rendent en voiture chez le Coréen. La musique concourt au tableau de Noël avec les vitrines décorées et les illuminations de la ville, mais elle crée surtout, par son côté tendre et scintillant, un de ces décalages chers à Lautner avec les visages assombris et renfrognés des trois hommes qui, serrés comme des sardines dans leur Matra³, sont soucieux de venger leur collègue et ami (00:28:41).

Quand Gainsbourg travaille pour un film, la chanson n'est jamais loin. Avec *Le Pacha*, il n'est nullement question d'utiliser le cinéma comme un laboratoire expérimental ou de recycler certains thèmes⁴. En revanche, le « Requiem » et « Psychasténie » nous renvoient, chacun à sa manière, à une période créatrice bien particulière, celle de Brigitte Bardot, avec laquelle il vit une liaison passionnée. On notera ainsi que la mélodie du « Requiem » emprunte au thème du quatrième mouvement de la *Neuvième Symphonie* « *Du Nouveau Monde* » d'Antonín Dvořák (figure 2), quand « Initials B.B. », qui sort en juin 1968, s'inspire du premier mouvement. La parenté thématique est plus immédiate avec l'orgue de « Cadavres en série » (figure 3) qu'avec la ligne vocale, plus libre. De même, le sitar de « Psychasténie » renvoie à la chanson psychédélique « Contact », mais aussi et surtout à « Harley Davidson », qui figure sur la bande originale du film.



Figure 2 : Thème du finale de la Neuvième Symphonie d'Antonín Dvořák.



Figure 3 : Mélodie du « Requiem pour un con », telle que présentée dans « Cadavres en série ». Le relevé correspond à la musique n° 26 de la feuille de timbres déposée à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) (Gainsbourg 1968b), transcription de l'auteur.

3 Jean Gabin aurait même dit au réalisateur : « Lautner, vous n'allez pas me faire monter dans ce suppositoire ! » (Bocquet 2017, p. 117-118).

4 Ces phénomènes sont respectivement explorés, dans le présent numéro, par Jérôme Rossi et Gérard Dastugue.

Ces deux chansons sortent sur le même 45 tours (Gainsbourg 1967), « Contact » étant gravé en face B (figures 4 et 5). Lautner déclare à propos de « Harley Davidson » : « comme Gainsbourg était très copain avec Bardot, elle nous a autorisés à l'utiliser dans le film et c'était une plus-value assez importante » (Lautner [1968]2003, commentaire audio, DVD 1, 00:21:20). Modeste, le réalisateur signifie là que son statut de vedette, comme celui de Gainsbourg, profite au film, mais Lautner sait aussi mettre la chanson au service du film en lui donnant une fonction – certes classique au cinéma⁵ – de commentaire, voire de prémonition (voir plus loin).

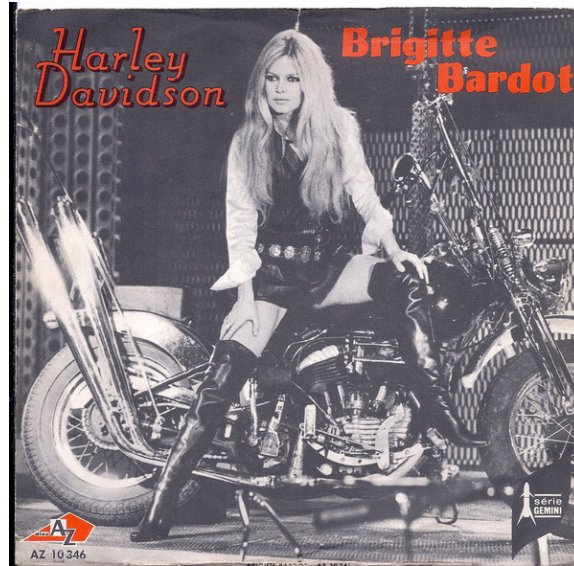


Figure 4 : Pochette du single 45 tours « Harley Davidson » / « Contact » (Gainsbourg 1967), recto.

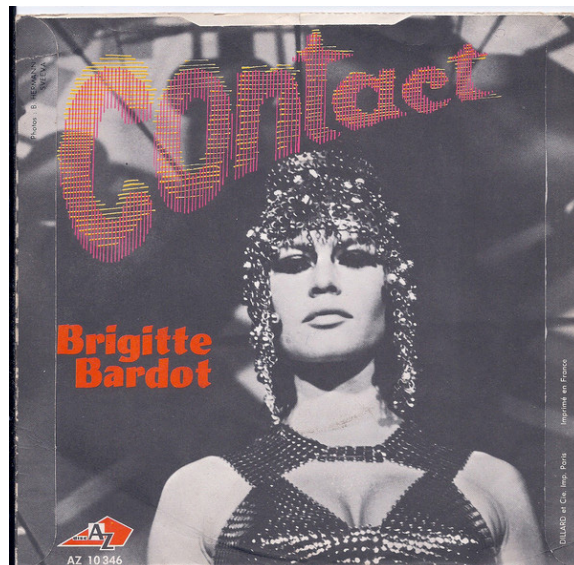


Figure 5 : Pochette du single 45 tours « Harley Davidson » / « Contact » (Gainsbourg 1967), verso.

⁵ On pourra notamment se reporter à Chion 2003, chap. 24, et plus particulièrement à la section « Un destin dans une radio » (p. 376-378).

Une musique lautnerienne

La musique occupe une place centrale chez Lautner. Lorsqu'on l'interroge sur la musique de *Road to Salina* (1970), il répond : « La musique était très importante, elle faisait partie de l'époque. On était bercé par les Beatles, Leonard Cohen... » (Bocquet 2017, p. 107). Ses films dressent, tout au moins dans les années 1960, un véritable panorama musical. Dans *Les Tontons flingueurs*, les yé-yé sont à l'honneur avec des séquences à la fois musicales et dansées. Les titres « So Far From Home » (rhythm 'n' blues) et « Tamouré hully-gully » sont en eux-mêmes évocateurs. *Ne nous fâchons pas* (1966, comp. Bernard Gérard) donne la vedette aux *mods* et à l'esprit du *Swinging London* qui n'a que très peu d'impact en France, preuve de la singularité de Lautner et de l'assurance de ses choix musicaux. Le morceau « Rosbif Attack » n'est ni plus ni moins qu'une parenthèse filmique tournée comme un clip et faisant la part belle aux musiciens. *La Grande Sauterelle* (1967, comp. Bernard Gérard) nous régale d'un jerk⁶ avec « Méchoui ».

Un an plus tard, *Le Pacha* marque un tournant stylistique. Avec « Psychasténie », Lautner capte beatniks et hippies – la boîte de nuit s'appelle d'ailleurs Les Hippies – au son d'un jerk psychédélique⁷. Un peu plus loin, dans la séquence où la bande d'Émile le Génois prépare un vol à main armée, il dissémine quelques images symboliques du *Summer of Love* et de la révolution sexuelle (figures 6-9), jusqu'à l'affiche de Brigitte Bardot, véritable icône de l'époque. Sensuelle en elle-même, la photographie du sex-symbol chevauchant une Harley-Davidson, issue de la même séance que celle utilisée pour la pochette du *single*, est en outre susceptible de convoquer les paroles les plus érotiques de la chanson : « Quand je sens en chemin / Les trépidations de ma machine / Il me monte des désirs / Dans le creux de mes reins ».

Le sitar est restreint à quelques ponctuations dans « Harley Davidson », comme dans la chanson « Contact ». Le fait de le retrouver dans « Psychasténie » permet d'unifier quelque peu la bande-musique. Toutefois, il est probable qu'il ait intéressé Lautner, au-delà de sa fonction coloriste, pour ce qu'il symbolise, pour la dimension pacifique et méditative qu'il revêt alors – pensons à George Harrison, que le public percevait comme le musicien spirituel par excellence après « Love You To » (1966). Le réalisateur profite en effet de « Psychasténie » pour tourner un numéro dansé engagé, comme il l'affirme lui-même : « Ça, c'étaient les danseurs de *Ne nous fâchons pas*. Pourquoi j'avais été chercher ça [des photos de soldats sont projetées] ? Parce que j'étais violemment antimilitariste » (Lautner 2003, commentaire audio, DVD 1, 00:36:23). L'époque l'a vraisemblablement marqué, aussi bien sur un plan politique que musical, et Gainsbourg n'y est pour rien : « *Love and Peace*, c'était un joli rêve... Il est resté l'humour, le sens critique et la musique » (Bocquet 2017, p. 106).

6 D'abord apparenté à un rhythm 'n' blues avant d'être associé à la musique psychédélique, le jerk désigne dans les années 1960 une danse consistant à imprimer à tout le corps des mouvements très rythmés, saccadés.

7 Une critique des *Cahiers du cinéma* signale d'ailleurs « l'assez beau numéro de danse sauvage mis en place par Rita Lenoir et psychédéliquement filmé par Lautner » (Narboni 1968, p. 134).



Figures 6-9 : *L'univers d'Émile et sa bande* (Le Pacha, 01:08:18-01:08:55) © Gaumont.

« BATUCADA MEURTRIÈRE »

Génétique musicale

Dans le commentaire audio du DVD, Georges Lautner indique à propos de la « Batucada meurtrière » : « la base de la musique, c'était une musique sud-américaine. J'avais entendu un disque qui m'avait beaucoup plu et je l'ai fait entendre à Gainsbourg et [...] ça l'a inspiré, ça lui a donné une idée des choses que je voulais » (Lautner 2003, commentaire audio, DVD 1, 00:04:35). Sébastien Merlet livre une version sensiblement différente de l'histoire : « [Georges Lautner] utilise provisoirement une batucada du percussionniste brésilien Luciano Perrone. Face à l'implacable efficacité de cette association image/son, le réalisateur demande à Gainsbourg et Colombier de reproduire le morceau à l'identique. » (Merlet 2019, p. 215).

Sans la référence précise de ce disque, nous ne saurons jamais ce que Gainsbourg et Colombier en ont gardé. En revanche, il nous semble intéressant de souligner la relative proximité de cette « Batucada meurtrière » avec la chanson « Marabout » de l'album *Gainsbourg Percussions* (1964), dernière collaboration avec l'arrangeur Alain Goraguer. Avec cet album qui marque le passage à une certaine maturité musicale, Gainsbourg se pose en pionnier du *crossover* musical, mais l'appropriation stylistique à laquelle il se livre, allant jusqu'au repiquage revendiqué de chansons comme celles parues sur les albums *Drums of Passion* (1959) de Babatunde Olatunji et *The Many*

Voices of Miriam Makeba (1960), manque de profondeur et d'innovation⁸. Gainsbourg semble avoir pris du recul pour la musique du *Pacha*. Le caractère de la « Batucada meurtrière » se veut plus sombre et plus militaire que celui de « Marabout », immédiatement dansant, festif, porté par un tempo plus allant. Le surdo, avec sa peau très détendue, évoque presque les timbales des galères. L'entrée des castagnettes accentue le côté binaire et l'impression sonore d'une marche sérieuse, sinon grave. Malgré la différence stylistique, Gainsbourg s'est-il souvenu de cette polyrythmie pour la musique du *Pacha* ? A-t-il décelé dans l'empilement progressif des couches instrumentales une ressource expressive, une source potentielle de tension musicale qui servirait la séquence du braquage ? Par ailleurs, quel rôle Michel Colombier a-t-il pu jouer dans la conception de cette batucada ? Co-compositeur, n'est-il intervenu ici qu'au niveau de l'instrumentation, de l'orchestration ? En tout cas, Colombier se révèle dans certaines archives télévisuelles beaucoup plus à l'aise que Gainsbourg avec une conga⁹. Au-delà de sa maîtrise de certains idiomes rythmiques, il semble avoir une meilleure connaissance des musiques extra-occidentales et de leurs récentes utilisations dans la pop, évoquant la tumba de Laudir de Oliveira sur « Feelin' Alright » de Joe Cocker et le tabla d'Alla Rakha qui a souvent accompagné Ravi Shankar. Si l'on en croit les propos de Colombier recueillis par Stéphane Lerouge, cela correspond à leurs habitudes de travail : « sur la toile, Serge ébauchait le dessin, traçait les lignes, dressait les perspectives ; puis j'arrivais pour y ajouter les couleurs. Nous nous stimulions l'un et l'autre pour donner naissance à une œuvre commune. C'était de l'amitié et de l'émulation, définitivement. » (Gainsbourg 2007, p. 6).

Lignes de fuite temporelle

L'enterrement d'Albert Gouvion suit immédiatement le générique d'entrée accompagné du « Requiem pour un con ». En voix *off*, le commissaire Joss exprime son amitié avant d'interpeller le spectateur : « Mais si j'veux raconter, faudrait p't-être mieux que j'raconte dans l'ordre. C'est comme ça que ça a commencé ». Le flashback s'ouvre avec la première occurrence de la « Batucada meurtrière », où le spectateur comprend progressivement qu'il assiste au chargement, sous surveillance policière, d'une importante collection de bijoux. Gouvion est chargé de sécuriser le convoi jusqu'à la frontière belge.

Le morceau, reposant sur le principe d'un double crescendo, orchestral et de dynamique pure, installe une tension que Lautner décide d'utiliser en découpant, sur le plan sonore, la séquence du braquage en trois phases : le chargement du transport de fonds (extrait vidéo 1), la préparation du guet-apens et l'approche du convoi sur le lieu du braquage (extrait vidéo 2).

8 À ce sujet, on pourra lire l'article de Danick Trottier dans le collectif qui, découlant du colloque international tenu du 9 au 11 avril 2018 à Sorbonne-Université, devrait paraître en 2022 (Bourderionnet et Julien).

9 Voir l'extrait de *Melody Variétés* publié sur YouTube sous le titre [Michel Colombier & Serge Gainsbourg \(1969\)](#).



Extrait vidéo 1 : Le Pacha, 0:03:41-0:04:41, © Gaumont.



Extrait vidéo 2 : Le Pacha, 0:06:16-0:08:59, © Gaumont.

Cette tension est soutenue par le rythme des images, avec plusieurs mouvements de caméra dramatiques se fixant tour à tour sur un insigne de police, les visages tendus de deux policiers motards, ceux des transporteurs de fonds dans leur fourgon – moteur en marche, prêt à partir –, ceux d’Albert Gouvion puis de son collègue Marc (Jean Gaven). Le montage se veut lui aussi très dynamique, avec des changements de plans souvent calés sur la mesure, conférant à la séquence un côté clip¹⁰, aspect renforcé par l’absence de dialogues et la rareté des bruits. On notera au passage, pendant la séquence musicale, la discrétion du moteur et surtout des essuie-glaces du fourgon, synchrones avec le tempo – coïncidence ? –, alors qu’ils sont parfaitement audibles ensuite, lorsque Gouvion échange avec le directeur de chez Boucheron (Louis Arbessier). On retrouvera lors des deux moments suivants cet effet de fausse détente, où le retour du son diégétique et plus particulièrement des bruits mécaniques, impassibles, suscite une nouvelle angoisse. Le relâchement de la dynamique sonore

10 Dans le commentaire audio du DVD, Georges Lautner hésite d’abord (« il me semble bien qu’on a monté le film sur la musique ») avant d’affirmer : « Tout le hold-up, toute la musique du hold-up, on a monté le film sur la musique, c’était pas possible autrement » (Lautner 2003, commentaire audio, DVD 1, 00:06:12).

n'est qu'illusion ; la cyclicité, la régularité imperturbable des bruits de moteur, qui s'inscrivent dans la musique, maintiennent le suspense.

Lors de la deuxième phase, pendant laquelle les truands préparent le lieu du braquage, certains bruits – en particulier le moteur de la voiture de Quinquin – sont là aussi atténués au profit de la musique, pour mieux reprendre leur place ensuite. L'espace d'un plan, le niveau sonore baisse soudainement sans que la tension ne retombe totalement. La musique se fond dans les bruits de façon similaire, mais le ronronnement du moteur se fait plus menaçant, aidé par l'image. Synchronisé au dernier impact percussif, le nouveau plan installe le spectateur au ras du sol, dans la fumée d'échappement de la Dodge, offrant essentiellement à son regard la dureté et la froideur de son pare-chocs arrière métallique.

La caméra revient ensuite sur Quinquin. La batucada reprend pour une troisième et dernière « ligne de fuite temporelle¹¹ », le crescendo étant soutenu par les éléments du langage filmique, notamment les entrées et mouvements dans le champ, mais aussi le rythme du montage ou les raccords jouant sur différentes échelles de plan (figures 10-13). Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la phrase musicale ne débouche pas sur le tir de bazooka, mais s'arrête brutalement lorsque le convoi est en vue des truands. À nouveau, un bruit de moteur, celui du camion cette fois, prend le relais.



Figures 10-13 : Variations d'échelles de plan au service de la ligne de fuite temporelle
 (Le Pacha, 00:07:41-00:07:55) © Gaumont.

11 « On peut parler de *ligne de fuite temporelle* lorsqu'un certain nombre d'éléments sonores et/ou visuels sont superposés et constitués d'une manière qui laisse anticiper leur croisement, leur rencontre ou leur collision dans un certain délai de temps plus ou moins prévisible. Cette anticipation est ensuite réalisée ou évitée et les croisements peuvent se produire plus tôt ou plus tard qu'on ne les a fait attendre. Bien entendu, il faut qu'un son ou une chaîne sonore durent un temps suffisant pour créer une ligne, une anticipation. Un son en *crescendo* ou en *decrescendo*, une mélodie avec une courbe, un rythme qui s'accélère, une phrase prononcée dont on attend la fin créent des lignes de fuite temporelle. » (Chion 2003, p. 426).

Participant activement à la tension dramatique du braquage, la « Batucada meurtrière » s'insère parfaitement dans la bande-son du film. Composée uniquement pour des percussions, elle permet au réalisateur de créer un subtil continuum musique-bruits qui ajoute à la tension précédemment évoquée. Elle entretient aussi un lien timbrique avec le « Requiem pour un con » (voir la figure 14) qui permet d'éviter tout hiatus et d'unifier la bande-musique. On remarquera par ailleurs que la batucada se veut aussi incisive et réverbérée que la chanson de Gainsbourg¹². À la fin du générique, le [k] de « con », doublé d'une percussion, claqué et résonne. De façon similaire, les trois occurrences de la batucada finissent toujours par une dernière frappe franche, synchronisée avec un changement de plan, rendant la coupe franche (*cut*) d'autant plus percutante.



Figure 14 : Serge Gainsbourg et Michel Colombier, « Requiem pour un con », boucle implacable (Le Pacha).
Transcription de l'auteur.

« REQUIEM POUR UN CON »

Commentaire ironique ou prémonitoire

Dès le générique d'entrée, le « Requiem pour un con » donne le ton. Précédant l'enterrement d'Albert Gouvion, la chanson ne peut qu'être prise au premier degré : le con dont il est question, doublé d'un scélérat, est d'abord un policier corrompu, un ripou. En revanche, Lautner s'en sert maintes fois de façon décalée et retourne la balle à l'envoyeur. « Je détestais les films qui mettaient en avant les voyous, le code de l'honneur, et où ils étaient respectables. [...] Alors chaque fois que j'ai montré des gangsters, c'était avec une certaine dérision » (Lautner 2003, commentaire audio,

12 Gainsbourg concocte le « Requiem pour un con » à partir d'une rythmique de caisse claire que Lautner avait préalablement demandé au batteur Jacky Rault. Ce dernier « insiste sur le rôle primordial de Francis Miannay au studio Barclay : "La prise de son est phénoménale, c'est 30 à 40 % du morceau. L'ingénieur a utilisé une chambre d'écho qui sonne d'enfer" » (Merlet 2019, p. 214). Percussions et traitements de studio permettent à Lautner de jouir d'une bande-son particulièrement audacieuse et inventive, mais le réalisateur s'empare de cette modernité sonore au-delà de la musique : dans la séquence finale, peu avant que Quinquin soit abattu par Joss, il use merveilleusement de la réverbération en la rendant réaliste dans l'espace diégétique de la sucrerie.

DVD 1, 00:46:50). Les dialogues de Michel Audiard œuvrent déjà en ce sens : dès qu'on parle de mettre les cons sur orbite, l'insulte sonne beaucoup plus amicale. Lorsqu'Albert est retrouvé mort, l'accompagnement instrumental fait entendre cette amitié, et la souffrance de Joss. La musique s'arrête sur une coupure nette, juste avant que Joss ne pose la main sur le corps de son ami (00:24:47). Lautner prend bien soin de ne pas offrir de requiem aux trois complices de Quinquin éliminés après le braquage. En revanche, quand l'enquête commence à porter ses fruits et que Joss se rend chez le Coréen (00:30:24), les rôles sont inversés et le « Requiem pour un con » sonne le début de la « Saint-Barthélemy du mitan » (01:06:50). Nul besoin de paroles pour que la chanson joue son rôle de commentaire ironique, dont la saveur est parfois rehaussée par les dialogues de Michel Audiard. Ainsi, dans le commissariat en effervescence, lorsque la musique se fait entendre sur le portrait d'Émile le Génois, bassiste de Gainsbourg, Joss annonce son interrogatoire imminent : « on va aller battre un peu la mesure ». Tout en suggérant une intervention musclée, le commissaire exprime littéralement le désir de reprendre le pouvoir sur Gainsbourg et sa chanson maudite, désir qui se concrétise – dans l'espace diégétique – momentanément. Joss raille Émile : « Qu'est-ce que tu veux, dans ton truc, t'es une star ! ». Et la musique que Gainsbourg réécoute en salle de contrôle de retentir, comme pour dire « pauvre con », soutenant le sarcasme de Joss¹³. Le plaisir est de courte durée, Émile apprenant ensuite au commissaire que son ami Gouvion flirtait avec la sœur du truand Léon Villar (Henri Déus)... Les paroles « Tu n'apprécies pas [...]. J'te l'rejoue quand même, pauvre con », jusqu'alors inouïes – Lautner a pris soin de les supprimer du générique d'entrée et de remonter la chanson (voir la figure 15) –, surgissent alors comme un violent revers, la musique poursuivant même Joss dans le raccord sonore (en *fade-out*) avec la scène suivante, chez Nathalie Villar (Dany Carrel) (extrait vidéo 3).



Extrait vidéo 3 : Le Pacha, 00:48:51-00:52:42, © Gaumont.

13 C'est une lecture possible. La musique surprenant Joss et venant perturber l'interrogatoire, elle peut également être perçue comme une nouvelle provocation à son égard.

Écoute les orgues
Elles jouent pour toi
Il est terrible cet air là
J'espère que tu aimes
C'est assez beau non
C'est le requiem pour un con

Je l'ai composé spécialement pour toi
À ta mémoire de scélérat
C'est un joli thème
Tu ne trouves pas
Semblable à toi même
Pauvre con

Voici les orgues
Qui remettent ça
Faut qu't'apprennes par cœur cet air là
Que tu n'aies pas même
Une hésitation
Sur le requiem pour un con

Quoi tu me regardes
Tu n'apprécies pas
Mais qu'est-ce qu'y a là-dedans
Qui t'plaît pas
Pour moi c'est idem
Que ça t'plaise ou non
J'te l'rejoue quand même
Pauvre con

Écoute les orgues
Elles jouent pour toi
Il est terrible cet air là
J'espère que tu aimes
C'est assez beau non
C'est le requiem pour un con

Je l'ai composé spécialement pour toi
À ta mémoire de scélérat
Sur ta figure blême
Aux murs des prisons
J'inscrirai moi-même : « Pauvre con »

Légende

En gras, paroles du générique d'entrée.

Encadrées, paroles entendues au cours de la séance d'enregistrement en studio (48:55-50:22).

Surlignées, paroles entendues quand Gainsbourg est en salle de contrôle et que Joss interroge Émile le Génois (52:18-52:40).

Figure 15 : Paroles du « Requiem pour un con » dans Le Pacha.

Joss ne se décourage pas et tend un piège à Quinquin, avec l'aide de Nathalie qui souhaite venger son frère. Il la rassure sur la validité de son plan (« Oh, tu sais, quand on parle pognon, à partir d'un certain chiffre, tout le monde écoute ») (00:56:15) et la boucle instrumentale du « Requiem » se lance sur le changement de plan, accompagnant Quinquin jusqu'à ce qu'il retrouve Nathalie. Au-delà du commentaire ironique porté par les paroles en creux, Lautner utilise le riff de guitare (00:57:35) et la cellule initiale de bongos (voir figure 14 ci-dessus) pour souligner malicieusement la présence de policiers, quitte à relancer la boucle au départ après l'avoir arrêtée sur le premier temps de la quatrième mesure (00:58:01).

La boucle résonne encore, avec le souci supplémentaire de dynamiser la séquence, lorsque Émile prépare le braquage avec sa bande (01:08:18), lorsqu'on le retrouve déguisé en postier en gare de Chaumont (01:10:59), sur les images de son complice qui l'attend à Troyes (01:12:13), et enfin lorsqu'il est abattu par Quinquin (01:17:35).

Entre-temps, on entend la mélodie du « Requiem » dans une version lente pour orgue (01:14:54) intitulée « Cadavres en série » dans la bande originale (voir figure 3 ci-dessus). Le morceau se marie parfaitement avec le paysage enneigé, embrumé, désolé, quelque part près de la route N 77. D'abord plutôt mystérieuse, cette mélodie aiguë au timbre flûté, proche d'un jeu de tierce, calmement déroulée sur un panoramique circulaire tout aussi fluide, devient grave et inquiétante lorsque s'y ajoute un coup de surdo et que la caméra dévoile des épaves d'engins agricoles, entassées tels des cadavres. Quelques frappes de conga nous renvoient aux sonorités de la « Batucada meurtrière », associées à Quinquin et sa bande qui apparaissent dans le champ. Gainsbourg et Colombier renouvellent ici le pouvoir expressif du « Requiem », tout en unifiant davantage la bande originale au niveau timbrique.

Une fois tous les truands abattus par la police, Quinquin compris, la phrase d'orgue revêt un caractère plus sérieux, solennel, plus conclusif aussi, celui d'une vengeance accomplie. Précédées d'un ralenti, les trois dernières notes, convoquant les paroles « pauvre con », sont particulièrement appuyées. Doubles par le surdo, elles sont relayées par Joss qui s'adresse à Quinquin agonisant : « Tu vois, Marcel, les bastos, c'est plus facile à donner qu'à recevoir. Je suis sûr que t'avais jamais pensé à ça » (extrait vidéo 4). « C'était de la part d'Albert Gouvion », ajoute Joss avant que sa voix *off* précise : « Albert les Galoches, la terreur des Ardennes, le bonheur des dames, mon pote... l'empereur des cons... ». La même phrase d'orgue, suite à ces mots, semble boucler le film, comme un retour au sens initial du requiem, où Joss souhaite à son ami un repos éternel : « Il va enfin pouvoir se reposer de toutes ses singeries, de toutes ces fatigues » (00:02:57).



Extrait vidéo 4 : Le Pacha, 01:20:15-01:20:54, © Gaumont.

Monothématisme

Le « Requiem pour un con » apparaît dans le film sous divers arrangements. Michel Colombier a-t-il cédé au monothématisme, pratique courante dans les années 1960¹⁴, par convention, par facilité, ou encore pour répondre à une demande de Lautner ? Le compositeur propose en tout cas des arrangements subtils de la chanson.

Nous avons déjà évoqué « Cadavres en série », utilisé à la fin du film. « Joss à La Calavados », morceau écrit dans un style piano-bar – comme indiqué sur la musique n° 13 de la feuille de timbres de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) (Gainsbourg et Colombier 1968b) – et servant de fond sonore au restaurant La Calavados, reprend beaucoup plus discrètement la mélodie du « Requiem pour un con » pour mieux convoquer l’ami (00:41:29). « On lui beurrerait aussi ses tartines à Albert ? », s’interroge Joss, observant une femme séduire un de ses voisins de table. Sans forcément y chercher une parenté avec *Les Tontons flingueurs* où le célèbre thème de Michel Magne connaît plusieurs intégrations diégétiques (« So Far From Home », « Gloria Sanctus »), on peut constater que ni le langage ni les stratégies musicales employées dans *Le Pacha* n’opèrent de rupture avec les précédents films de Lautner.

Michel Colombier a signé un autre arrangement majeur qui n’apparaît pas dans le film, mais que l’on peut entendre dans le morceau « Un Noël 67 », extrait de la bande originale rééditée par Stéphane Lerouge (Gainsbourg 2015). La plage musicale se découpe en trois *cues* ; seul le deuxième est utilisé dans le film. Le premier *cue* figure bien sur la feuille de timbres Sacem (Gainsbourg et Colombier 1968b), mais les musiques n° 4 et 12 qui lui correspondent sont biffées d’une croix rouge, alors que les musiques présentes semblent validées par un trait bleu – cas du deuxième *cue*, la musique n° 8 servant l’atmosphère de Noël (00:28:43). Le troisième *cue*, qui nous intéresse ici, manifeste avec évidence la place cruciale que tient Colombier en tant que compositeur, s’il était encore nécessaire de le prouver. En effet, cet arrangement de la mélodie du « Requiem pour un con » n’est pas sans évoquer les jerks électroniques de la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry et Michel Colombier – notamment « Teen Tonic » pour le style, et « Psyché rock » pour les cloches – créée le 3 août 1967 au festival d’Avignon, quelques mois avant le début du tournage du *Pacha* (extrait audio 1).

Extrait audio 1 : Serge Gainsbourg et Michel Colombier, « Un Noël 67 » (Gainsbourg 2015, CD 3),
© Universal Music France.

La mélodie du « Requiem » n’est pas la seule à jouer un rôle de contrepoint signifiant, de commentaire. On retrouve ainsi de brefs extraits de la « Batucada meurtrière » peu avant que Quinquin n’exécute ses premiers complices. Léon Villar,

14 On désigne par monothématisme les variations stylistiques autour d’un seul thème musical. Alain Lacombe et François Porcile (1995) indiquent s’être livrés à une analyse de quatre cents films français de série courante et produits entre 1955 et 1963 et relèvent que « 263 de ces films présentent une trame qui n’est qu’une série d’arrangements autour d’un thème unitaire » (p. 116).

lui, bénéficie d'un commentaire particulier. Attendant dans sa voiture que Quinquin lui remette sa part du butin, il écoute « Harley Davidson » à la radio (00:21:21). Sur les images d'un étang gelé, en forêt, la musique semble d'abord extradiégétique et Lautner joue manifestement de cette beauté glaciale et de la menace sonore que constitue l'introduction de la chanson, avec son trémolo saturé de basse électrique évoquant le vrombissement d'un moteur... Les paroles sont immédiatement prémonitoires : « Et voici que je quitte la terre / J'irai peut-être au Paradis / Mais dans un train d'enfer ». Léon est à peine abattu que Brigitte Bardot poursuit « Et si je meurs demain » puis le volume soudainement haussé à la faveur d'un plan à l'intérieur de la voiture, « C'est que tel était mon destin / Je tiens bien moins à la vie / Qu'à mon terrible engin ». Au volant de sa Dodge, Quinquin pousse la voiture de Léon au fond de l'étang. Une fois submergée, l'autoradio s'éteint ; Quinquin allume alors le sien. La fin de la chanson se veut à la fois commentaire pour Léon, prémonition pour Quinquin : « Que m'importe de mourir / Les cheveux dans le vent ».

CONCLUSION

« Une chanson, ça fait du minutage, il faut que tu la cases, il faut vraiment une séquence qui se prête à ça », affirmera Lautner (Bocquet 2017, p. 114). Dans *Le Pacha*, le réalisateur met en scène le « Requiem pour un con » bien au-delà du célèbre face-à-face Gabin/Gainsbourg en studio. Du générique d'entrée au carton de fin, la chanson irrigue tout le film. En-dehors du générique d'entrée et de la scène précitée, sa boucle rythmique incisive ou sa mélodie, toutes deux porteuses des paroles en creux, offrent toujours aux séquences qu'elles accompagnent un commentaire ironique ou prémonitoire. Dans la version lente pour orgue, les trois dernières notes ont même quelque chose du court motif de banjo et piano accompagnant les « bourre-pifs » (coups de poing sur le nez) des *Tontons flingueurs*, avec un esprit certes plus acerbé que cartoonesque. Sans être aussi monothématique que la partition de Michel Magne, celle de Serge Gainsbourg et Michel Colombier, éminemment personnelle, s'inscrit tout de même dans la lignée des bandes originales des films de Lautner des années 1960¹⁵. Au-delà d'une première lecture évidente, le contrepoint musical offre parfois un sens plus complexe, témoignant plus largement de conflits générationnels ou sociétaux. Au risque d'extrapoler, on peut ainsi se demander pour qui sonne le « Requiem » dans la scène où la bande d'Émile, entourée de représentations hippies, se prépare pour le braquage. La bande originale joue-t-elle la fin des malfrats ou celle d'utopistes croyant à des « *make love (not war)* » dans un monde de mercenaires violents ? À moins que ceux-ci ne se confondent et qu'il n'y ait aucune contradiction dans ce décor audiovisuel qui fait étrangement écho à « Bonnie and Clyde »¹⁶ – dont l'arrangement, signé Michel Colombier, est fondé sur un autre riff obsédant –, jusqu'à la pochette du

15 Rappelons au passage que Michel Colombier est alors l'un des arrangeurs réguliers de Michel Magne.

16 Très présent dans l'album *Initials B.B.* (1968), cet apparent paradoxe, où pulsions de vie – l'érotisme précédemment évoqué – et de mort se côtoient, se retrouve également dans les paroles de la chanson « Harley Davidson ».

single (Gainsbourg 1968b) où le couple Bardot-Gainsbourg, incarnant le gang Barrow, est entouré d'arabesques art nouveau façon « *Flower Power* » (figure 16).



Figure 16 : Pochette de l'album 33 tours *Bonnie and Clyde* (Gainsbourg 1968b), recto.

Lautner utilise également les compositions de Gainsbourg et Colombier à des fins poétiques. Le continuum musique/bruits examiné plus haut, qui trouve un prolongement dans l'introduction de « Harley Davidson », révèle tout le talent d'un réalisateur qui a su recevoir la musique de Gainsbourg – comme il a su profiter des illuminations de Noël et de décors naturels magnifiés par la météo – tout en gardant la maîtrise de son film. *Le Pacha* porte indéniablement la marque de Gainsbourg, mais sa double présence d'acteur-interprète et de compositeur ne dépossède pas Lautner de sa bande-son. Le réalisateur s'approprie totalement le travail de Gainsbourg et Colombier, ce qui ne l'empêche pas de conserver parfois, comme dans certains de ses précédents films, l'aspect parenthétique du clip ou du numéro musical (« Psychasténie »). Sensible aux musiques de son temps, Lautner a saisi l'occasion gainsbourienne sur *Le Pacha* comme il a su engager les Swingle Singers sur *Galia* (1966), Graeme Allwright sur *Ne nous fâchons pas*, ou encore Christophe et le groupe Clinic sur *Road to Salina*. *Le Pacha* apparaît ainsi comme le fruit d'un travail d'équipe où réalisateur et compositeurs œuvrent ensemble au service d'un film sans sacrifier leur personnalité ni remettre en cause leur intégrité artistique. L'usage audacieux des percussions en constitue un excellent exemple. Tout comme Gainsbourg depuis l'album *Gainsbourg Percussions*, Lautner est manifestement réceptif aux possibilités expressives de cette famille instrumentale et c'est avant leur collaboration qu'il sollicite le batteur Jacky Rault pour la rythmique de caisse claire à l'origine de la boucle du « Requiem pour un con » : « je voudrais un leitmotiv qui revienne à chaque coup de *pan-pan* » (Merlet 2019, p. 214). Si la formule prête à sourire, elle semble aussi porter en germe l'idée de continuum musique-bruits, idée d'autant plus intéressante que les percussions pivotent encore entre sons et bruits dans les perceptions

de l'époque. En soumettant à Gainsbourg l'enregistrement de Jacky Rault – puis la batucada de Luciano Perrone –, Lautner lui commande donc explicitement une musique percussive. Tous deux s'éloignent ainsi des canons traditionnels de la chanson fondée sur une mélodie au profit des percussions, instruments dont le rôle audiovisuel capital renforce la modernité d'une bande-son déjà pleinement inscrite dans son temps.

BIBLIOGRAPHIE

- Aknin, Alain-Guy, Philippe Crocq, et Serge Vincendet (2007), *Le cinéma de Gainsbourg, affirmatif !*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Bocquet, José-Louis (2017), *Conversations avec Georges Lautner*, Paris, La Table ronde.
- Bourderionnet, Olivier, et Olivier Julien (dir.) [à paraître], *Serge Gainsbourg. An International Perspective*, London, Bloomsbury.
- Cathé, Philippe (2020), « De l'entrepreneur montalbanais au créatif parisien. Le monothématisme et l'athématisme comiques de la musique des *Tontons flingueurs* au service d'une sociologie du goût musical », *Temps noir*, n° 22 : *Les Tontons flingueurs*, p. 126-139.
- Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Gainsbourg, Serge et Michel Colombier (1968a), *Bulletin de déclaration de la musique du film « Le Pacha »*, Paris, Fonds Sacem, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/77131>, consulté le 31 octobre 2021.
- Gainsbourg, Serge et Michel Colombier (1968b), *Feuille de timbres « Le Pacha »*, Paris, Fonds Sacem, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/77151>, consulté le 31 octobre 2021.
- Lacombe, Alain, et François Porcile (1995), *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas.
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Narboni, Jean (1968), « Le Pacha », *Cahiers du cinéma*, n° 200-201, p. 134.
- Sarraute, Claude (1971), « J'aime la chanson... moi non plus », *Le Monde*, 1^{er} juillet, https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/07/01/j-aime-la-chanson-moi-non-plus_2453760_1819218.html.
- Verlant, Gilles (2000), *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel.
- Verlant, Gilles (2001), « De Docteur Jekyll à Melody Nelson. Gainsbourg visionnaire pop, 1965-1971 », <http://www.meletout.net/gillesverlant2/a13.html>, consulté le 31 octobre 2021.

MÉDIAGRAPHIE

- Gainsbourg, Serge (1967), *Harley Davidson / Contact*, Brigitte Bardot, Michel Colombier, disque 45 tours, Disc'Az 10346.
- Gainsbourg, Serge (1968a), *Le Pacha*, Serge Gainsbourg, Michel Colombier, disque 45 tours, Philips 370 617 F.
- Gainsbourg, Serge (1968b), *Bonnie and Clyde*, Brigitte Bardot, Michel Colombier et son orchestre, disque 33 tours, Fontana 885.529 MY.
- Gainsbourg, Serge (2007), *Manon 70*, CD et livret, Universal Music France/Emarcy 530 394-6.
- Gainsbourg, Serge (2015), *Le cinéma de Serge Gainsbourg*, 5 CD et livret, Universal Music France/Decca Records 535 997-2.

Laik, Philippe (1967), *Tournage du film « Le Pacha »*, Office national de la radiodiffusion télévision française, <https://www.ina.fr/video/I00010204>, consulté le 31 octobre 2021.

Lautner, Georges ([1968]2003) *Le Pacha*, 2 DVD, Gaumont vidéo 787098.

Le Hung, Éric (1965), « Interview de Serge Gainsbourg par Denise Glaser », *Discorama* / Office national de radiodiffusion télévision française, 3 janvier 1965, <https://www.ina.fr/video/i05063703>, consulté le 31 octobre 2021.

Michel Colombier & Serge Gainsbourg (1969), extrait de *Melody Varétés*, mis en ligne par Curtis Hayden le 13 décembre 2013, <https://youtu.be/cDcEUi6br-8>, consulté le 31 octobre 2021.