



**HAL**  
open science

# Gainsbourg (vie héroïque) de Joann Sfar : un biopic entre musique et images

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Gainsbourg (vie héroïque) de Joann Sfar : un biopic entre musique et images. Annual Stirling French Studies Conference, Stirling University, Sep 2011, Stirling, Scotland, UK, Royaume-Uni. hal-04095576

**HAL Id: hal-04095576**

**<https://hal.science/hal-04095576>**

Submitted on 19 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Titre : Gainsbourg (vie héroïque) de Joann Sfar : un biopic entre musique et images

Auteur : Agathe Torti Alcajaga (CRIDAF – RADAC). IdRef : 160528305.

Événement : communication à la *Annual Stirling French Studies Conference*, à l'université de Stirling, Écosse, 03 septembre 2011.

2011 marque le vingtième anniversaire du décès de Serge Gainsbourg<sup>1</sup>, auteur, compositeur, interprète, photographe, cinéaste, comédien, romancier, dont l'œuvre multiforme, pléthorique, et qui ne reculait pas devant le sulfureux, a marqué la culture française contemporaine de même que ses nombreuses frasques médiatiques (dont je ne rappellerai ici, pour mémoire, que l'illustration du taux d'imposition des artistes par le flambage d'un billet de 500 francs<sup>2</sup> ou le « I want to fuck her » à propos et en présence de Whitney Houston, en *prime time* à la télévision<sup>3</sup>). Malgré les hauts et les bas d'une carrière déployée sur 35 ans, un socle d'admirateurs se renouvelant avec les générations continue d'apprécier jusqu'à aujourd'hui son talent musical et poétique nourri par une profonde culture classique et par une liberté d'esprit qui fait de ses compositions, à quelques exceptions près, des créations originales et élégantes, même – surtout - lorsqu'elles abordent les rivages de la scatologie, de la sexualité ou de la déchéance<sup>4</sup>. On notera d'ailleurs que l'apex des hommages célébrant ce vingtième anniversaire est de nature commerciale, puisqu'il s'agit de la sortie de l'intégrale de son œuvre chez Mercury. À l'évidence, Serge Gainsbourg n'est toujours pas oublié dans l'hexagone.

En rupture anticipée par rapport à ces manifestations, à une date en porte à faux du point de vue commercial, puisque précédant de deux ans seulement l'anniversaire de la mort de l'artiste, le film de Joann Sfar, *Gainsbourg (vie héroïque)* sortit sur les écrans en janvier 2009. La profession<sup>5</sup>, le public et la critique lui firent un accueil favorable, soulignant l'inventivité de la mise en scène, la qualité des décors, du son et l'excellence des acteurs. Pour autant – quoi que sans hostilité - le film fut reçu avec une bonne dose de perplexité due au fait que son caractère composite empêchait qu'on le fit entrer dans une catégorie facile à manipuler pour en parler. S'agissait-il d'un biopic ? D'un « conte », comme l'indique le sous-titre ? D'un film d'animation ? D'un film musical ? D'un film pour enfants ? Pour adultes ? Pour fans ? Puisque la réponse à toutes ces questions était « oui », on le classa comme OFNI « Objet Filmique Non-Identifié » sans pousser plus avant la question. C'était, à mon avis, fermer les yeux sur un élément important que pointe, précisément, ce caractère novateur : celui de peser dans la balance des genres cinématographiques.

Comme le souligne Martin Barnier dans *Les Biopics du pouvoir politique*, les biopics sont des films tellement différents les uns des autres qu'il est difficile de les considérer comme un genre à part entière. Pour autant, on peut s'accorder sur une définition à minima qui serait : est un biopic un film mettant en scène des faits avérés, se rapportant à la totalité ou à une partie de la vie d'un personnage réel, vivant ou non, dans lequel ce personnage est interprété par un acteur. Or, il me

---

<sup>1</sup> 1928-1992.

<sup>2</sup> Émission 7/7, 11/03/1984.

<sup>3</sup> Émission *Champs Élysées*, 05/04/1986.

<sup>4</sup> Quelques exemples dans les trois thèmes : *Des vents, des pets des poums* (chanson, 1973), *Enguénie Sokolov* (roman, 1980) ; *Je t'aime moi non plus* (chanson, 1967), *Je t'aime moi non plus* (film, 1976) ; *Lunatic Asylum* (chanson, 1976), *Gloomy Sunday* (chanson, 1987).

<sup>5</sup> Trois césars lui furent décernés : celui du meilleur premier film, celui de la meilleure interprétation masculine pour Éric Elmosnino, et celui du meilleur son.

semble que ce genre, même défini de manière aussi large, se divise en deux approches différentes produisant des œuvres aux enjeux opposés.

On pense souvent que le biopic est un genre nouveau. On a tort. D'après mes recherches, le premier opus serait *Joan, the Woman*, film de Cecil B. DeMille sur Jeanne d'Arc, en 1916. En France, on célèbre les artistes par ce moyen depuis 1936, date d'*Un grand amour de Beethoven* d'Abel Gance. Cette pratique est devenue régulière depuis 1989, date à partir de laquelle l'industrie cinématographique française sort en moyenne un biopic par an. Ce qui change et va en s'accéléralant depuis 2005 (et *Dalida* de Joyce Bunuel), c'est la tendance à prendre pour sujet des personnages de plus en plus contemporains. De ce point de vue, *Gainsbourg (vie héroïque)* s'inscrit bien dans la modeste tradition française du biopic.

Toutefois, on remarque que les premiers opus du genre sont des biographies *romancées* : le réalisateur se sert de la vie d'un personnage réel comme d'un canevas sur lequel broder des motifs qui lui sont propres (la Passion chrétienne pour Abel Gance, l'influence de la structure sociale sur la création pour Jean-Marie Straub<sup>6</sup>, le théâtre comme dispositif de lucidité pour Ariane Mnouchkine<sup>7</sup>, etc.). Ce n'est qu'à partir de 1988, avec *Camille Claudel* de Bruno Nuytten, qu'une autre tendance apparaît : celle qui cherche à cerner au plus près la vérité biographique et psychologique d'un personnage réel dans son contexte historique, social et culturel aux dépens d'un discours propre, assumé par le metteur en scène. Je nomme ces œuvres « biopics *documentarisés* », car elles fondent leur projet sur l'exactitude de la reconstitution. Parallèlement à la contemporanéité des personnages centraux, cette tendance à l'exactitude s'accroît jusqu'à imposer le réalisme comme critère de qualité cardinal, ainsi qu'en témoigne, par exemple, la nature des Césars (son et photo, essentiellement) remportés par les biopics. *La Môme*<sup>8</sup> d'Olivier Dahan est un des exemples récents les plus flagrants au vu des louanges qu'ont reçus (à juste titre, d'ailleurs) le jeu extraordinairement mimétique de Marion Cotillard, la reconstitution des visages, des costumes, des décors, etc.

La première veine des biopics, en rupture par rapport à celle-ci, fait à présent presque figure d'exception. Romancer des faits avérés sonne de nos jours comme une manipulation un peu indécente. Pourtant, certains réalisateurs font encore le choix de s'emparer de personnages réels, considérant leur vécu comme des textes déjà écrits et dont ils se servent pour dire quelque chose en plus des faits biographiques. Je nomme ces œuvres « biopics *fictionnalisés* ». L'exactitude de la reconstitution n'est pour elles que le pré-texte à un discours construit non pas sur, non pas autour, mais à partir de leur personnage principal, qu'elles utilisent de manière lexicalisée, parfois comme un type, parfois comme un symbole, le plus souvent comme un lexème qui se charge de sens tout au long du film. Dans *Cinq femmes autour d'Utamaro*<sup>9</sup>, pour choisir un exemple qui sort de l'hexagone, Mizogushi raconte moins un épisode de la vie de l'estampiste qu'il n'énonce par son biais une profession de foi sur l'art de voir. Dans *Gainsbourg (vie héroïque)*, Joann Sfar raconte moins la vie du chanteur qu'il n'apporte à travers lui, par le moyen du cinéma, une contribution aux forces vitales qui s'opposent à la dissolution identitaire résultant de la haine de soi.

Joann Sfar ne fait pas mystère d'avoir voulu traiter dans son film d'une problématique qui, si elle n'est pas strictement juive, a tout du moins une résonance particulière chez les Juifs. Sur un film de 130', 21' sont consacrées à l'enfance de celui qui n'était encore que Lucien Ginsburg sous l'Occupation, pendant laquelle il porta l'étoile jaune et dut se cacher à la campagne pour échapper

---

<sup>6</sup> *Chroniques d'Anna-Magdalena Bach*, 1967.

<sup>7</sup> *Molière*, 1976.

<sup>8</sup> 2007.

<sup>9</sup> 1946.

aux persécutions. Explicitement, le réalisateur situe dans cette expérience le germe de la dualité gainsburgienne qui allait devenir la cohabitation de Gainsbourg, l'artiste, le créateur et de Gainsbarre, sa partie noire, l'alcoolique tabagique autodestructeur, pour se terminer par la victoire du second sur le premier. Mais le film ne traite pas de l'histoire d'une déchéance. Il traite, au contraire, d'une forme de résistance à la déchéance (d'où la mention de l'héroïsme dans le sous-titre), d'une lutte pour la préservation de l'intégrité. Or, il est intéressant de voir que, pour Joann Sfar, ce combat entre déchéance et intégrité s'exprime dans les termes d'un combat entre les arts qu'il croit discerner dans l'histoire de Serge Gainsbourg : musique et chanson d'un côté, peinture et dessin de l'autre. Cette prise de position fait évidemment retour sur les arts que Sfar lui-même pratique – la bande dessinée et le cinéma – et sur ce film-ci en particulier.

La caractéristique du Gainsbourg de Joann Sfar est une forme de rébellion particulière, qui consiste à adopter à outrance et jusqu'au bout les comportements ou les caractéristiques indument projetées sur soi par une instance de force supérieure. Il s'agit là d'un processus de survie psychologique face à la violence ; processus connu, répertorié, pratiqué par les gens ordinaires autant que par les artistes (Jean Genêt, par exemple, vient aussitôt à l'esprit). Il est intéressant de noter que, dès l'avant-texte que constitue le générique, le mécanisme de cette forme de rébellion est décrit à travers le vecteur négatif de la musique et celui, positif, de l'art pictural. Ainsi, au moment où le Gainsbourg dessiné du générique atterrit sur le globe terrestre, la *Valse de Melody*<sup>10</sup> (composée par Gainsbourg) laisse place à une autre, composée, elle, par Chopin, comme si une origine était donnée. Or cette valse, Joseph Ginsburg, le père, est en train d'obliger le petit Lucien à la travailler péniblement. Le père, lui-même pianiste solide mais sans génie, s'impose à son fils qui, de son propre aveu, n'a pas de goût pour la musique. À l'écrasement de la personnalité dans la sphère privée correspondra en parallèle son écrasement dans la sphère publique, puisque, quelques minutes plus tard, le motif du Juif perché sur le globe terrestre sera repris sur une affiche de l'Occupation, le montrant sous la forme d'un pou prêt à dévorer le monde. Sur ce motif, une version souillée de la *Marseillaise* se fera entendre, beuglée par des miliciens saouls. Dans ces deux domaines, la négation de soi, l'anéantissement, est associée à la musique. Joann Sfar déclarera d'ailleurs que la musique, dans son film, a la même fonction que dans ceux de Walt Disney : « elle dit : c'est comme cela qu'il *faut* regarder le film »<sup>11</sup>. Inversement, et dans un mouvement réactif, les arts graphiques (le dessin et la peinture) sont tout de go associés à une énergie libidinale qui résiste à l'annihilation du soi. Cette vectorisation positive est elle aussi énoncée dès le début. Ainsi, pour se consoler de la pression du père, Lucien va-t-il se réfugier entre les bras de sa mère, un *comic strip* à la main. En écho, après l'épisode de la *Marseillaise*, Lucien exorcisera sa nouvelle identité de parasite social dont « on ne veut plus voir la gueule<sup>12</sup> » d'abord en assassinant le hideux Juif de l'affiche, puis grâce à sa création graphique, le Professeur Flipus. Le moment de retournement, le passage de la résistance à l'adoption de la musique et à l'abandon du dessin comme d'un garde-fou trop faible, se passe en deux temps. Dans un premier temps préparatoire, d'abord, où l'extériorisation des traits négatifs du Juif leur donne une réalité matérialisée par « La Gueule », personnage d'animation contenant les germes de Gainsbarre et que Lucien est seul à voir. La Gueule se pliera aux exigences du père, entraînant le fils au piano où il l'aidera à exceller lors d'un morceau à quatre mains sur le mode du film d'horreur. Dans un deuxième temps, La Gueule verrouillera la démarche en brûlant les toiles

---

<sup>10</sup> 1971

<sup>11</sup> Making of, 42'40.

<sup>12</sup> 9'30.

que Lucien, jeune homme, tournant le dos à ses capacités musicales, continue à essayer de peindre. Les ponts brûlés, le retour en arrière ne sera plus possible, et Gainsbourg finira par fusionner avec La Gueule jusqu'à ce qu'il convient d'appeler une autodestruction par bravade. S'il demeure quelque chose de positif de la résistance par l'art pictural, ce sera dans l'érotisme auquel il lui est associé, et qui offrira à Gainsbourg l'amour des femmes jusqu'à la fin.

Ce qui est intéressant, c'est que Joann Sfar, dans et par son film, prend parti dans cette lutte entre les arts qu'il lit ou qu'il croit lire à travers le parcours de Serge Gainsbourg. Ce film, en effet, est une réhabilitation rêvée du Gainsbourg peintre, c'est à dire du « rebelle sain », du rebelle qui ne se détruit pas dans sa rébellion – du Gainsbourg qui n'a pas existé. En effet, avec une tendresse perceptible à travers tout le film, Sfar construit autour de son Gainsbourg un feuilletage protecteur d'images et de cadres, qui, telles les feuilles de chou de la chanson<sup>13</sup>, servent à contenir une identité qui, autrement, s'évanouirait comme s'évanouissent les notes de musique.

En premier lieu, c'est bien un film qu'il a choisi de faire sur Gainsbourg, à savoir une œuvre ayant l'image et non la parole pour matériau de base. Qui plus est, ce film est chapitré<sup>14</sup> par un tableau (au sens cinématographique du terme) qui reproduit une des rares toiles de Gainsbourg ayant échappés à la destruction, et que Sfar qualifie de « page blanche »<sup>15</sup>. L'image joue donc un rôle structurant - rôle structurant un peu volé au personnage principal, d'ailleurs, puisque l'on remarque que si le film est biographiquement très fidèle, il fait une totale impasse sur le Gainsbourg réalisateur. Le cinéma fut pourtant une part non négligeable de l'activité de l'artiste, puisqu'il réalisa, entre 1976 et 1990, quatre longs<sup>16</sup> et 5 courts<sup>17</sup> métrages, sans compter de nombreux spots publicitaires ou vidéoclips<sup>18</sup>. Tout se passe comme si Sfar se voulait seul habilité à s'exprimer par l'image, quitte à parler à la place de son héros. Sans doute aussi son film ne supporte-t-il pas que des images soient associées à la notion d'échec. Car les films de Gainsbourg, sur lesquels le peintre en lui avait beaucoup investi, furent des échecs commerciaux, appréciés seulement par une poignée d'esthètes et de chefs opérateurs. Quoi qu'il en soit, après l'incendie des toiles par La Gueule, il n'y a plus d'images que celles fabriquées par Sfar. Ceci est d'ailleurs vrai dans tous les sens du terme, puisque tous les tableaux présents dans le film, de même que ceux censés avoir été peints par Gainsbourg, sont de lui, tels, par exemple, les faux Balthus au mur du bureau du père de France Gall<sup>19</sup>.

Il est significatif que la composition des plans, très travaillé, fait le plus souvent fi de la profondeur de champ (que l'on pourrait, en l'espèce, orthographier « profondeur de chant »). Témoin, l'extérieur censé représenter une plage de Jamaïque, mais évoquant un décor de music-hall bon marché, fait d'une poignée de sable et d'une plante en pot (ce qui, par ailleurs, n'enlève rien à son pouvoir expressif). Autant les cadrages et les angles sont variés, autant l'image ne se développe

---

<sup>13</sup> *L'homme à tête de chou*, Gainsbourg, 1976.

<sup>14</sup> 1'18, 20'12, 27'59, 79'56, 124'22.

<sup>15</sup> Making of, 1'.

<sup>16</sup> *Je t'aime moi non plus* (1976), *Équateur* (1983), *Charlotte forever* (1986), et *Stan the flasher* (1990).

<sup>17</sup> *Le Physique et le Figuré* (1981), *Scarface* (1982), *Total* (1985), *Bubble gum* (1985), *Springtime in Bourges* (1987).

<sup>18</sup> Clips pour Marianne Faithfull (*Antenne2*, 1982), Renaud (*Morgane de toi*, 1984), Indochine (*Tes yeux noirs*, 1986), Charlotte Gainsbourg (*Charlotte for Ever*, 1987), Jane Birkin (Amours des feintes, 1990), ou pour ses propres compositions : *Lemon Incest*, (1985). Publicités pour Woolite (1976, 1977), Lee Cooper (1982), Gini (1982, 1984), Konika (1985), Connexion (1986), Tutti-Free (1988), entre autres,

<sup>19</sup> 63'50.

pour ainsi dire jamais dans la profondeur, tout ce qui ressemblerait à une ligne de fuite étant, le plus possible, évité. Le visuel se doit de contenir le réel, de le retenir, de le fixer.

L'image en soi, l'image elle-même, est d'ailleurs prise dans une frénésie télescopique qui la multiplie à l'infini. Dans ce film, le visuel ne cesse de se dupliquer, de se répéter, de se superposer à lui-même, de s'auto-engendrer, bref de se réaffirmer par tous les moyens dont il dispose. Les intérieurs comme les extérieurs montrent ainsi une multiplicité de cadres enchâssés : à quelques rares exception près, il n'est pas une surface qui ne soit ainsi structurée, pas un mur qui ne soit recouvert de tableaux, de boiseries, de miroirs, pas une fenêtre qui ne soit munie de croisillons, pas de façade sans une ouverture ou une affiche, pas un sol sans carrelage, tapis ou lattes apparentes, pas une rue sans pavés, etc.

Participant de la même démarche, les arts visuels se trouvent sans cesse cités. En plus des citations évoquées à l'instant, certains plans sont délibérément construits sur le modèle d'œuvres picturales, plastiques, théâtrales, ou dans le style de peintres connus. Ainsi, les images de Sfar se revendiquent délibérément comme des palimpsestes de Marc Chagall<sup>20</sup>, de Balthus<sup>21</sup>, de la Tapisserie de Bayeux<sup>22</sup>, des installations de Ruben Goldberg Marcel Duchamp, Alexandre Calder<sup>23</sup>, de même que du théâtre d'ombres Karagoz<sup>24</sup>, ou encore des marionnettes occidentales.

Mais c'est surtout le cinéma lui-même qui se trouve cité en premier lieu, constituant un vocabulaire de référence en termes duquel maints épisodes sont présentés, à l'instar de la poursuite du Juif-pou traitée à la manière du film noir<sup>25</sup>, de la fuite du jeune Lucien Ginsburg dans la forêt, à la manière du film d'horreur<sup>26</sup>, de la rencontre avec Juliette Gréco, à la manière du film de vampires<sup>27</sup>, du succès de Gainsbourg auprès des femmes, à la manière du western<sup>28</sup> de la joie de Joseph Ginsburg, à la manière du cinéma burlesque muet<sup>29</sup>, etc. On trouve de très nombreux clins d'œil à des scènes ou à des personnages de films connus : Alien, Nosferatu, Méliès, *Walk the Line*, *Et Dieu créa la femme*, *Phantom of the Paradise*, *Pierrot le fou*, *Borsalino*, etc. Le cinéma se trouve cité jusque sous la forme de ses affiches – celles du cinéma italien des années 60, notamment, lors du réveil de Brigitte Bardot<sup>30</sup>. Ce que signent ces incessantes citations du septième art, c'est la production même des images, c'est la pure production du visuel : une origine picturale qui se trouverait, pour reprendre les termes de Paul Valéry, « toujours recommencée ».

Cette multiplication des images à l'infini dépasse même la diégèse ou la composition du film, puisqu'elle va jusqu'à s'ériger en dispositif-gigogne à travers le péri-texte qui l'accompagne. En effet, encadrant ce dernier, l'amont du film, sous la forme du scénario / storyboard, ressemblant beaucoup à une bande dessinée sera publié, de même que son aval, sous la forme d'un journal de tournage dessiné.

*Gainsbourg (vie héroïque)* est donc « un film d'images ». C'est avec grande lucidité que Sfar reconnaît préférer le cinéma muet à tout autre, et avec humour qu'il prétend avoir fait « du cinéma

---

<sup>20</sup> 59'05.

<sup>21</sup> 63'50.

<sup>22</sup> 91'.

<sup>23</sup> 108'.

<sup>24</sup> 30'31.

<sup>25</sup> 7'04.

<sup>26</sup> 18'04.

<sup>27</sup> 50'46.

<sup>28</sup> 46'.

<sup>29</sup> 72.

<sup>30</sup> 74.

muet où ça parle »<sup>31</sup>. La parole, l'élément aural, n'est qu'un passage malheureusement obligé, un passage qui mène à la dissolution et à la mort. On note que les apparitions des autres chanteurs (à l'exception de France Gall qui, elle, est associée à la fin de l'enfance), sont toutes associées à la morbidité : Fréhel, dont l'alcoolisme annonce celui de Gainsbarre ; Juliette Gréco, portraiturée comme un vampire ; Jane Birkin, dont la première chanson est *Le canari est sur le balcon*<sup>32</sup> ; Georges Brassens, dont le *J'ai rendez-vous avec vous* prophétise la mort de Joseph. La première chanson de Gainsbourg à être citée comme telle, *L'Hippopotame*, souligne la trahison de ses premières amours : sa première femme et la peinture, pour des activités plus lucratives. La Gueule elle-même, qui tire Gainsbourg vers Gainsbarre, est qualifiée par Sfar de « voix » : « Elle n'est pas un personnage tout à fait, ni un symbole, c'est une voix »<sup>33</sup>. En outre, un effort supplémentaire est fait pour étouffer la voix par la voix, comme les peintres recouvrent parfois des toiles déjà peintes : au contraire de ce qui se passe souvent dans les biopics documentarisés, où l'art du doublage atteint des sommets, ce n'est pas la voix des chanteurs originaux (Gainsbourg, Birkin, Gréco, etc.) que l'on entend ici, mais celle des acteurs qui les incarnent. Enfin, une rapide typologie des chansons citées dans le film laisse apparaître que 20 d'entre elles ont une fonction psychologique (elles plantent un décor émotionnel), 12 ont une fonction narrative (elles font avancer l'histoire), et trois seulement ont une fonction symbolique (donc sémiotiquement autonome par rapport au visuel). On voit donc qu'elles participent, par synchrèse, à l'imagerie totale du film, qu'elles sont en quelque sorte absorbées par l'image, au lieu de jouer le rôle de contrepoint, comme dans les *Chroniques d'Anna-Magdalena Bach*, par exemple.

Ce film est donc l'histoire de la lutte des images contre la musique. D'une facture assez épisodique à la base, et présentant plusieurs exemples de très longs plans séquence<sup>34</sup> dont Sfar regrette que la production ait imposé le fractionnement, le film se détache graduellement de la narration linéaire classique à mesure qu'il avance, à tel point que l'on peut qualifier sa conclusion de collection de vignettes - ce qui le rapproche la bande dessinée, premier art de Sfar : Gainsbourg pleure Jane dans la boîte de nuit où il rencontre Bambou / achat du manuscrit de *La Marseillaise* / naissance du petit Lulu à la maternité / bonheur familial reconquis symbolisé par la promenade en Rolls sur la plage / image de fin. Le dernier plan est d'ailleurs un arrêt sur image qui se transforme en un dessin : l'expression ultime d'un visuel qui tente de demeurer stable et éternel, un acte de démiurgie auctoriale tentant de garder la main jusque sur la réception de l'œuvre.

L'hétérogénéité des matériaux musicaux et visuels dans *Gainsbourg (vie héroïque)* est donc bien en cohérence avec son propos, puisqu'il s'agit de libérer des forces qui luttent pour tirer vers la vie et non d'exprimer un éparpillement menant à la dissolution, comme on pourrait le croire à première vue. Cet angle d'interprétation éclaire la déclaration en exergue du *storyboard* publié : « Ceci n'est pas un film. Il ne s'agit pas non plus d'une B.D. et je ne crois pas que l'on puisse appeler tout cela un scénario. »<sup>35</sup> La mise en présence de ces matériaux hétérogènes est là pour faire se manifester quelque chose qui n'est ni chacun d'eux ni la somme de leur addition : l'envie de vivre, « l'héroïque » participation du spectateur à la création du sens de ce qu'il voit.

---

<sup>31</sup> *Making of*, 50'46.

<sup>32</sup> 1969, sur le suicide d'une femme.

<sup>33</sup> *Making of*, 56'55.

<sup>34</sup> 25'27, 83, entre autres.

<sup>35</sup> Sfar, p.5.

## RÉFÉRENCES :

Barnier, Martin, et Fontanel, Rémi eds., *Les Biopics du pouvoir politique de l'antiquité au XIXe siècle*, Lyon, Aléas cinéma, 2010.

Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

Gainsbourg, Serge, *Evguénie Sokolov*, Paris, Gallimard, 1980.

Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

Sapin, Mathieu, *Feuille de chou (Journal d'un tournage)*, Paris, Delcourt, 2010.

-. , *Feuille de chou (Journal d'un après-tournage)*, Paris, Delcourt, 2010.

Sfar, Joann, *Gainsbourg (vie héroïque)*, Paris, Dargaud, 2010.