

Maladaptation !

(autour de *V pour Vendetta*
de David Lloyd et Alan Moore)

DANIELLE CHAPERON

La transposition d'une bande dessinée au cinéma, quand bien même les modes de narration et de monstration des deux arts peuvent sembler proches¹, induit à l'évidence un changement radical dans les moyens de la représentation. C'est pourquoi le dessinateur de BD peut, paradoxalement, s'accommoder du travail du réalisateur et admettre que le maniement des plumes et des pinceaux ne ressemble guère à la direction d'acteurs et à l'organisation d'un plateau de tournage. Il se réjouira même, à l'occasion, de constater que son univers résiste au changement de médium et que certains photogrammes extraits (artificiellement) du film ressemblent à s'y méprendre à des cases qu'il a dessinées.

Tout va donc pour le mieux dans la demeure des images, tant il est vrai qu'elle a plusieurs maisons. On ne peut en douter, par exemple, en voyant la bonhomie avec laquelle David Lloyd, le talentueux dessinateur de *V pour Vendetta*², commente le film homonyme (James Mc Teigue, 2006) dans les bonus du DVD publié par la Warner³. En contrepartie, une bonne part des documents composant lesdits bonus⁴ rendent un hommage appuyé à l'univers des *comic strips* et des *graphic novels*. C'est avec une attention spéciale que les plans du film sont minutieusement comparés aux cases et aux pages de l'album et que le *story-board* est appelé à témoigner de la continuité naturelle du travail de Mc Teigue avec celui de Lloyd. Un respect si manifeste envers l'œuvre du dessinateur se présente comme une métonymie de la fidélité du film envers l'ouvrage dont il s'est inspiré, mais c'est au prix d'une évidente occultation. Les références au scénario original de *V pour Vendetta* et aux modifications qui

lui furent apportées sont en effet très allusives : ni Alan Moore, le scénariste de la BD⁵, ni les frères Wachowski, auteurs du scénario du film, ne s'expriment à ce sujet dans les bonus. Le travail sur le scénario est une sorte de tache aveugle du *making of*.

Un tel effacement d'un scénario-*source* au profit d'un scénario-*cible* est monnaie courante, surtout dans les cas où l'œuvre originale n'est pas universellement connue. Il faut concéder qu'il est difficile de parler aux spectateurs d'une autre histoire que de celle qu'ils ont vue (ou vont voir) alors qu'il est aisé de leur montrer des croquis, des dessins, des couvertures. *V pour Vendetta* présente pourtant un cas particulièrement intéressant de « maladaptation », c'est-à-dire – dans le sens que nous voulons donner à ce mot – d'altération ou d'aliénation scénaristique. Rappelons qu'après le formidable succès de *Matrix*, les frères Wachowski voulurent, avec *V pour Vendetta*, offrir à leur chef opérateur James Mc Teigue l'occasion de tourner un film qui porterait son nom. À la fois producteurs et scénaristes du film, ils ont peut-être préféré ne pas trop s'exhiber dans la présentation du film réalisé par Mc Teigue. En réalité, cette discrétion sur le scénario a surtout été dictée par Alan Moore. Échaudé par ses expériences antérieures avec le monde du cinéma, celui-ci avait refusé que son nom figurât au générique et que le moindre droit d'auteur ne lui soit versé⁶. Il exigea par ailleurs que l'on s'abstienne, devant les journalistes, d'évoquer son avis ou de mentionner quelque participation de sa part. À l'évidence, Alan Moore supporte mal que, sous couvert d'adaptation, quelqu'un raconte d'autres histoires à partir de ses histoires. Dans la demeure des histoires, il n'y a peut-être qu'une seule maison, et la cohabitation est difficile.

Moore n'avait pas toujours été si inhospitalier. Au moment de ses premières aventures cinématographiques, il fut moins méfiant et plus ouvert. Conscient des contraintes qui pesaient sur l'industrie cinématographique – incomparablement plus lourdes que sur la production de BD⁷ –, il se montrait prêt à accepter les conséquences d'un changement de médium et de marché. Aux prémisses du travail sur *From Hell*, le premier film qu'avait inspiré l'une de ses bandes dessinées⁸, il pouvait ainsi déclarer :

En tant que créateur, le cinéma ne me passionne pas particulièrement, quoiqu'on me demande souvent d'écrire des scénarios de films. De mon point de vue, la bande dessinée est un meilleur médium : j'ai plus de liberté, une plus large palette d'effets et je dispose d'un contrôle quasi

mégalo-maniaque sur mes productions. Car l'équation est simple : plus il y a d'argent sur la table et moins l'artiste contrôle son œuvre. [...] Car soyons clairs, si la *Twentieth Century Fox* engage trente millions de dollars sur un film comme *From Hell*, ils s'attendent à contrôler sa production, il est certain par exemple que les frères Hughes ne pourront pas aborder le sexe et la violence aussi franchement qu'Eddie et moi l'avons fait⁹.

Moore s'attendait donc à une atténuation des scènes *montrées* dans les pages de *From Hell*. Il savait bien que le dessin d'Eddie Campbell créait dans l'album, face aux épisodes insoutenables de la carrière de Jack l'Éventreur, une forme de distance difficile à maintenir dans un film tourné en couleurs¹⁰. Il devinait également que l'histoire serait trop longue pour l'écran et surtout que la complexité du récit serait inévitablement simplifiée et réorganisée autour du personnage de l'inspecteur Abberline incarné par Johnny Depp. La narration ne pouvait qu'adopter le point de vue du séduisant enquêteur alors que l'album plaçait, le plus souvent, le lecteur à la place de l'assassin :

From Hell fait cinq cent soixante pages alors que le film ne durera au mieux que deux heures, ce qui veut dire qu'il faudra qu'ils en élaguent une partie très importante. [...] Je pense aussi que les frères Hughes vont devoir revenir à une structure plus proche du *whodunit* et ne pas révéler tout de suite qui est le meurtrier. Au final, j'espère seulement que leur adaptation de *From Hell* fera un très bon film, mais je sens d'avance qu'il n'aura pas grand'chose à voir avec mon *comic book*¹¹.

Moore rêvait cependant pour son album d'un destin comparable à celui de la nouvelle de Ph. K. Dick qui fut à l'origine de *Blade Runner*¹². Il fut déçu, à l'exemple de Jean-Paul Jennequin, le traducteur français de *From Hell* :

L'œuvre originale était une peinture de la société victorienne – et par conséquent de la nôtre – à travers le prisme révélateur d'un fait divers, [alors que] le film devient une enquête policière sur l'identité de Jack l'Éventreur [...] ¹³.

Michael Moorcock déclare quant à lui que le film « a arraché le cœur de l'œuvre originale »¹⁴. Comme le suppose Eddie Campbell, l'album

fut en réalité considéré comme une réserve inépuisable d'informations et de croquis :

Je pense que lorsqu'ils ont acquis les droits de *From Hell*, ils étaient moins intéressés par le *comic book* en lui-même que par la quantité de recherches que nous avons réalisées. Nous savions dès le départ que ce qui leur plaisait surtout dans notre bande dessinée, c'est que son volume important leur permettait d'y piocher à leur guise tout ce dont ils avaient besoin pour bâtir leur propre histoire sur l'Éventreur. Et je pense qu'ils auraient adoré qu'Alan accepte de faire le consultant pour eux car cela leur aurait permis d'avoir facilement les réponses à un grand nombre de questions qu'ils ont dû se poser sur le tournage¹⁵.

Moore avait envisagé une réduction de l'*histoire*, un renversement dans l'ordre du *récit* et même un changement de point de vue dans la *narration*¹⁶, mais il n'avait pas prévu que ces modifications pouvaient altérer totalement le sens de l'histoire et la priver de toute portée critique et politique. Moore n'est cependant pas assez choqué par le film des frères Hugues pour refuser que son nom figure au générique d'un autre film inspiré par l'une de ses séries, *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, 2003). À nouveau, la distribution d'une star masculine (Sean Connery après Johnny Depp) accapare l'écran. Moore, puissamment féministe dans toutes ses œuvres, avait placé l'énigmatique Mina Murray, et non Allan Quatermain, au premier plan de l'intrigue et donc une femme à la tête d'une bande de *gentlemen* recrutés dans le corpus romanesque du XIX^e siècle (le capitaine Nemo, le Dr Jekyll, l'homme invisible...). Son scénario n'est cette fois-ci pas seulement privé de son cœur mais décapité et vidé de son sang. Depuis la sortie de *The League of Extraordinary Gentlemen*, Moore refuse donc de cautionner les films qui pourraient naître de ses albums et d'en tirer un quelconque profit financier. Les dessinateurs toucheront désormais sa part de scénariste. Ni le générique de *Constantine* (Francis Lawrence, 2005) ni ceux de *V pour Vendetta* et de *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) ne portent son nom¹⁷.

Parce qu'il *montre autrement*, un réalisateur peut être plastiquement fidèle à l'œuvre graphique d'un dessinateur. Un scénariste de cinéma, en revanche, se met souvent en peine de *raconter une autre histoire* alors que son travail ne se distingue en rien, techniquement parlant, de son

confrère bédéaste. Nulle différence de matériau, en effet, qui soit ici comparable à celle qui sépare l'encre des corps et des décors captés par la caméra. Comme le souligne Robert Mac Kee¹⁸, le matériau premier d'un scénario n'est pas du langage ou de la littérature : il est constitué d'un *monde*, de *personnages*, d'une *histoire*. Les scénaristes de bande dessinée ou de cinéma, lorsqu'ils inventent une histoire, travaillent de la même manière qu'un romancier ou un dramaturge¹⁹. Du reste, les ouvrages consacrés à la composition de scénarios ignorent les barrières qui séparent les médias et les genres. Ainsi Robert Mac Kee, comme la plupart de ses collègues²⁰, illustre son célèbre traité d'exemples tirés de films, de romans, de pièces de théâtre – sans doute en quête de légitimité culturelle. Sont rarement cités, en revanche, les scénarios de bandes dessinées. On devine qu'un auteur de bande dessinée devrait, au vu de la médiocre reconnaissance de son art²¹, se montrer aussi complaisant qu'un romancier mort et tombé dans le domaine public.

Alan Moore a donc décidé de jouer le rôle du mort : « J'aime mieux garder mes distances vis-à-vis du cinéma. Je laisse ça aux professionnels et je m'occupe des choses pour lesquelles je suis compétent²². » Pourtant, ce « mort » s'est à coup sûr retourné dans sa tombe s'il lui a été donné de voir le film *V pour Vendetta*.

V pour Vendetta, la bande dessinée

Le scénario²³ original de *V pour Vendetta* mérite de sortir de l'ombre où la production du film l'a plongé. Le personnage principal est un « genre d'évadé, abîmé jusqu'à la psychose par son séjour dans un camp de concentration gouvernemental »²⁴ qui trouva son aboutissement, et son costume de super-héros, le jour où David Lloyd imagina d'en faire un « Guy Fawkes revenu d'entre les morts »²⁵. Ce personnage sans visage²⁶, sans identité et pratiquement sans passé, est mû par un projet qui ne rencontrera, au cours de la série, aucun obstacle. Nous verrons que cette absence de suspense posera problème aux frères Wachowski. Dans la BD, y pallient les péripéties vécues par les nombreux personnages secondaires qui sont essentiels à la composition du scénario. Moore et Lloyd savaient en « avoir besoin pour raconter le genre d'histoires [qu'ils voulaient] raconter »²⁷. Ces personnages contribuent, en effet, à tisser un réseau de

« résonances »²⁸ thématiques particulièrement dense et complexe. Le scénario concocté par Alan Moore est donc un scénario à intrigues ou à *films multiples* dont il est difficile d'extraire, pour l'isoler, le fil principal qui en est la colonne vertébrale.

1. *Le fil de la vengeance*

Le fil principal du scénario – la vengeance méticuleusement exécutée par V – traverse puissamment l'ensemble des chapitres qui constituent les trois « Actes »²⁹ de l'album. La vendetta est un vecteur qui traverse, rectiligne, l'ensemble de l'album en lui assurant son unité. Aux premières pages, elle a déjà commencé : plus de quarante personnes ont été méthodiquement exécutées (toutes celles qui ont travaillé au camp d'internement de Larkhill) et la logistique nécessaire aux attentats qui vont frapper la ville de Londres est en place. Nous en sommes, à l'ouverture de l'album, au point où le projet de vengeance affecte des personnes et des édifices proches du gouvernement. Edward Finch, inspecteur à New Scotland Yard, parvient (à la fin de l'Acte I) à reconstituer la logique des meurtres en série, mais le véritable but des attentats lui échappe encore :

Le premier mobile est la vengeance. Il s'est échappé de Larkhill et a juré de tuer ses bourreaux. L'explosion du parlement et tout le reste, ce ne sont que des diversions. Toute l'affaire n'est qu'une vendetta très élaborée. Curieusement, c'est l'explication la plus rassurante. Parce que ça signifie qu'il a fini. Que l'histoire est terminée. Le second mobile est bien plus inquiétant. Comme je le disais, tous ceux qui auraient pu l'identifier sont morts. Et s'il ne faisait que se couvrir ? Et s'il avait d'autres plans³⁰ ?

Il s'agit, à ce moment de l'intrigue, de savoir si les attentats relèvent encore de la vengeance personnelle du « prisonnier de la cellule n° V » contre un régime qui a permis l'existence de camps où furent décimés les étrangers, les agitateurs et les homosexuels. La réponse est sans doute à trouver dans le deuxième fil du scénario (un fil qui restera totalement ignoré de la police et de Finch).

2. *Le fil de l'émancipation*

Le deuxième fil du scénario concerne Evey. Ce personnage, secondaire mais capital, est introduit dans l'album en même temps que celui de V. Au début de l'histoire, Evey est incapable d'avoir une volonté propre, animée qu'elle est par un instinct de survie assez élémentaire. V la rencontre, dans la rue, le soir de son premier attentat. Naît alors pour lui un nouveau projet. Il commence l'initiation philosophico-politique d'Evey, entreprise dont la difficulté compense l'exécution sans faille de la stratégie qu'il mûrit depuis plus de quatre ans. Ce projet dont Evey est le prétexte fait écho au passé de V, et dévoile une histoire dont la vendetta n'est finalement que le « dénouement » ou l'accomplissement (d'où l'absence relative de « tension narrative »³¹ des faits de la vengeance elle-même). Evey devra en effet revivre les épisodes traumatiques vécus par V lors de son internement à Larkhill et trouver, comme il le fit, le chemin de la liberté (grâce à la reconstitution d'une « situation-limite » digne de la dramaturgie sartrienne³²). Les épreuves tragiques de V appartiennent donc au passé – il est aujourd'hui intouchable et inébranlable, quasiment immortel. Ce n'est pas le cas d'Evey qui, à seize ans, se présente comme le symbole de la fragilité du peuple londonien, auquel V impose, par ses attentats et ses discours, l'épreuve de la violence et du désordre.

D'un point de vue narratif, le fil d'Evey permet que soit révélée au lecteur (à l'Acte II) une partie de la vie de V, celle qui ne figure pas dans les souvenirs des bourreaux de Larkhill (livrés à l'Acte I). Ainsi l'autobiographie de Valérie, la prisonnière de la cellule n° IV, qui joua un rôle majeur dans le destin de V, est-elle transmise à Evey. Elle permet de compléter le récit de Delia Surridge qui fut médecin au camp. Le *Journal* de Delia (communiqué à Finch) explique les raisons de la vendetta, raisons ancrées dans la haine des oppresseurs. Les pages écrites par Valérie (données à Evey) dévoilent la naissance d'un désir de révolution fondé sur l'amour des êtres humains. Il y a deux faces à l'entreprise du héros, la *vengeance* et l'*émancipation*, deux motivations, la *haine* et l'*amour*. Et il y a deux faces à l'anarchie : la *destruction* et la *création*³³.

Le parcours initiatique d'Evey (sauvée, abandonnée, emprisonnée, torturée, « transformée », « transfigurée »³⁴) permet au scénario de faire apparaître, sous le mobile de la vengeance, le second mobile qui échappe aux enquêteurs. L'aventure d'Evey individualise le projet de libération

d'un peuple asservi qui, de par son échelle collective, pourrait rester abstrait. Evey déclare très tôt qu'elle ne veut pas fonctionner comme adjuvante dans le projet de vengeance (elle ne veut tuer personne) ; elle deviendra bientôt, en revanche, un moteur de l'émancipation politique. D'abord parce qu'elle surmonte avec succès les épreuves qui lui sont imposées par V, ensuite parce qu'à la mort de celui-ci, quand avec lui disparaîtra son mauvais génie *vindictif*, c'est en elle que survivra l'âme *libératrice* du personnage. Après la destruction du pouvoir en place, Evey hérite du masque, du costume et de la mission de construire un nouveau monde et de guider un peuple plongé dans l'anarchie par la chute du régime.

3. *Le fil de l'investigation*

L'enquête de l'inspecteur Finch (chef du « Nez », sorte de ministère de la police), autre personnage secondaire majeur, constitue un troisième fil important du scénario, comparable structurellement à l'investigation d'Abberline dans *From Hell*³⁵. Cette enquête aboutit, étonnamment, à un processus d'émancipation qui ressemble à celui qu'accomplit de son côté la jeune Evey. Finch, progressant dans sa compréhension des motivations du prisonnier de la cellule n° V, se rend en effet sur les ruines du camp de Larkhill et entreprend, avalant une dose (trop forte) de LSD, de revivre les événements en se mettant « à la place » de V. Il sortira du camp nu, transfiguré et libéré – à l'instar de V quelques années plus tôt et d'Evey. La drogue est ainsi l'opérateur d'un véritable changement de perspective. Moore, qui consomma du LSD dans sa jeunesse, en décrit les effets comme suit :

[...] ça m'a réellement fait comprendre que la réalité n'était pas une chose figée. Que la réalité que nous percevons de nous chaque jour n'était qu'une réalité – une réalité valable certes – mais qu'il y en avait d'autres, des perspectives différentes avec lesquelles des choses différentes avaient aussi leur sens et qui étaient tout aussi valides. Cela a eu un profond effet sur moi³⁶.

Grâce à la « perspective » adoptée par Finch, cet épisode majeur de la vie de V sera réactualisé pour le lecteur qui ne l'avait entrevu que

par le biais du témoignage partiel du D^r Delia Surridge. Fort de cette vision – marquée par un sentiment d'amour fraternel envers tous les prisonniers du camp³⁷ –, Finch parvient à reconstituer le parcours de V, à trouver son repaire et... à le tuer. Le personnage de Finch prend ainsi de plus en plus d'importance au cours de l'histoire et l'album se termine sur lui, de la même manière que *From Hell* s'achevait sur l'image d'Abberline.

4. *Le fil du pouvoir absolu*

Adam Susan est le Commandeur placé à la tête du régime qui a pris le pouvoir en Angleterre suite à la guerre et à un « hiver atomique ». Le modèle fasciste est très clairement revendiqué par cet Anglais qui prend le pouvoir dans les années 1994 :

Je dirige un pays que j'aime et que je souhaite sortir de la sauvagerie du vingtième siècle. Je crois en la survie, en la destinée de la race nordique, je crois au fascisme [...]. Je crois en la force. Je crois en l'unité, et si la force et l'unité demandent l'uniformité de la pensée, des mots et des actes, ainsi soit-il. Je ne veux pas entendre parler de liberté, et surtout pas de libertés individuelles. Ce sont des luxes. Je ne crois pas au luxe. La guerre a mis fin au luxe. La guerre a mis fin à la liberté³⁸.

Le prénom du Commandeur dit assez l'importance de son rôle, entre V et Evey – et ce rôle n'est pas celui du Serpent. Adam est le symbole d'un pouvoir viril qui s'oppose aux valeurs du féminin, de la chair et de la vie. Il n'est cependant pas aussi caricatural que le laisserait attendre le monologue intérieur cité plus haut. Adam est enfermé dans la « cage »³⁹ du pouvoir, et ne dispose pas de plus de liberté que ses administrés. Une passion l'habite, qui n'est pas l'amour qu'il porte à son pays, mais le sentiment que lui inspire la machine du « Destin », c'est-à-dire l'ordinateur central. Dès les premiers attentats de V, Adam se recroqueville et se réfugie auprès de son ordinateur, laissant à ses sbires le soin de mener l'enquête et d'assurer l'ordre. La plupart des cases qui lui sont consacrées le présentent de dos, plongé dans la contemplation des écrans, ou de face, le visage éclairé par la lumière artificielle des moniteurs. L'instrument du pouvoir, la salle de contrôle, devient pour lui une divinité qu'il vénère



Fig. 1. David LLOYD et Alan MOORE, *V pour Vendetta*, Acte II, chapitre 14, p. 173, cases 5-10, © Delcourt

et chérit : « Mon amour, je voudrais rester éternellement auprès de toi. Passer le reste de ma vie en toi. Je voudrais attendre le moindre de tes signes, sans jamais demander la moindre preuve d'affection. Destin... Destin... je t'aime⁴⁰. » Au deuxième Acte, le Commandeur, stupéfait, voit le message « I love you » apparaître sur ses écrans (fig. 1). Son esprit s'égaré : « Suis-je aimé ? Pas craint... pas respecté... aimé. Tu m'as dit : "Je t'aime." Je t'ai vu le dire. Ou alors c'était un accident dans tes circuits, ou une illusion d'optique. Ou est-ce que je deviens fou. Pitié. Envoie-moi un signe⁴¹. » La relation amoureuse et sexuelle qu'il entretient avec l'ordinateur lui importe bientôt plus que le cours des événements et le sort du pays : « Je fixe tes yeux. Je suis en transe. Tes doigts de lumière caressent mon visage. De ton monde pur et mathématique, tu me touches, en cet endroit dur... trop vite pour que je les enregistre,



Fig. 2. David LLOYD et Alan MOORE, *V pour Vendetta*, Acte III, chapitre 2, p. 197, cases 4-7, © Delcourt

surexposées par le souvenir, des images fusent sur tes vitres, au rythme de mon pouls... qui accélère...⁴² » À la fin de l'Acte II, on apprend que V possède un double de l'ordinateur central et qu'il regarde les mêmes écrans de surveillance branchés sur les mêmes circuits. La Justice, qu'il aimait, s'étant livrée à un « être brutal, féroce, qui aimait la violence... », il se venge : « Il tombera de haut, ce rival qui m'a pris mon aimée, quand il saura depuis combien de temps je couche avec la sienne »⁴³ (fig. 2). Ce n'est qu'à l'Acte II que le Commandeur prendra conscience que V « a accès au Destin depuis le début »⁴⁴. Il s'écroule. C'est alors qu'il se laissera persuader par Creedy de rencontrer son peuple. Trompé par les acclamations de la foule qui borde son parcours, et toujours en quête d'amour, il fait arrêter sa voiture, ouvre la portière et se fait assassiner – au moment même où Finch tire sur V⁴⁵.

5. *Le(s) fil(s) de l'ambition*

Plusieurs fils secondaires, liés ensemble, mettent en scène des personnages qui se construisent une carrière au sein du régime dominé par la figure du Commandeur (la « Tête ») : Conrad Meyer (chef de « l'Œil », l'Espionnage) et sa femme Helen, Derek Almond (chef du « Doigt », la Sécurité) et sa femme Rose, Creedy (successeur de Derek après sa mort) et Ally (âme damnée de Creedy et amant d'Helen). Helen Meyer manipule la plupart des autres personnages et se trouve au centre de cette constellation. Elle ambitionne de mettre son mari Conrad à la place du Commandeur. Mais Conrad meurt, stupidement assassiné par Ally, et Helen reste sans « marionnette » à manipuler après avoir tenté de se rabattre sur Finch. Tous ces protagonistes servent le régime par intérêt, et tous contribueront aussi à son délitement. Grâce à eux, une part du scénario semble être livrée à l'aléa, c'est-à-dire au chaos provoqué par les attentats. Au contraire de Finch et d'Evey, dont les décisions importent directement à l'action entreprise par V, ces personnages secondaires se contentent de répercuter plus loin l'impact des meurtres et des attentats. En termes classiques, on dirait qu'ils subissent et développent des effets du fil principal sans le nourrir de causes. Remarquons que la mort du Commandeur, tué par Rose Almond, et celle de Creedy, égorgé par Ally, font partie de ces « impacts marginaux ».

Les fils, chacun pourvu d'un début, d'un milieu et d'une fin, peuvent être décrits et résumés comme suit :

Le premier (autour de V)

- commence par l'évasion de V ;
- se poursuit par la mise en application de ses plans de vengeance et de la révolution ;
- se termine par l'accomplissement de sa tâche (fin de la vengeance et transfert de la mission de reconstruction à Evey).

Ce premier fil prend le relais d'un autre qui s'est entièrement déroulé dans le passé, et qui :

- commence avec l'internement de V ;
- se poursuit par la rencontre et la mort de Valérie ;
- se termine par l'élaboration des plans d'avenir et l'évasion.

Le deuxième (autour d'Evey)

- commence par la rencontre entre Evey et V ;

- se poursuit par la mise à l'épreuve d'Evey ;
- se termine par l'accomplissement que représente l'acceptation de sa mission.

Le troisième (autour de Finch)

- commence par le mystère des meurtres et des attentats ;
- se poursuit par l'enquête puis par l'expérience d'identification hallucinatoire avec ce dernier ;
- se termine par la mort de V et le départ vers le Nord.

Le quatrième (autour d'Adam)

- commence par les attentats qui défient son omniscience et son omnipotence ;
- se poursuit par un face à face amoureux avec le Destin, instrument de sa puissance ;
- s'achève par la révélation de la trahison du Destin et la mort.

Le cinquième (autour d'Helen et des autres personnages)

- commence par les attentats et les menaces contre le régime ;
- se poursuit par des tentatives de profiter du désordre ;
- se termine par l'échec ou la mort pour la plupart des protagonistes.

Les cinq fils ont évidemment une existence continue dans l'univers de la fiction. Le récit saute en revanche de l'un à l'autre, privilégiant tantôt l'un des personnages, tantôt un autre. Moore décrit comme suit le découpage de ce récit en trois « actes » ou trois « livres »⁴⁶ :

Le premier introduisant le contexte et personnage principal, le second [...] explorant plus avant les personnages secondaires et centré sur Evey Hammond. Et le troisième [...] réunissant tous les fils épars de l'intrigue pour arriver à une conclusion spectaculaire et satisfaisante⁴⁷.

L'album va donc en se complexifiant, tressant de plus en plus de fils dans un « montage » de plus en plus serré. Cette complication va de pair avec la prise de conscience, par le lecteur, que l'ensemble de ces fils sont manipulés par V. La parenté qu'il entretient avec le Commandeur – omnipotent et omniscient – s'accroît au fur et à mesure des chapitres. V est même le seul à voir et savoir tout ce qui se passe à Londres

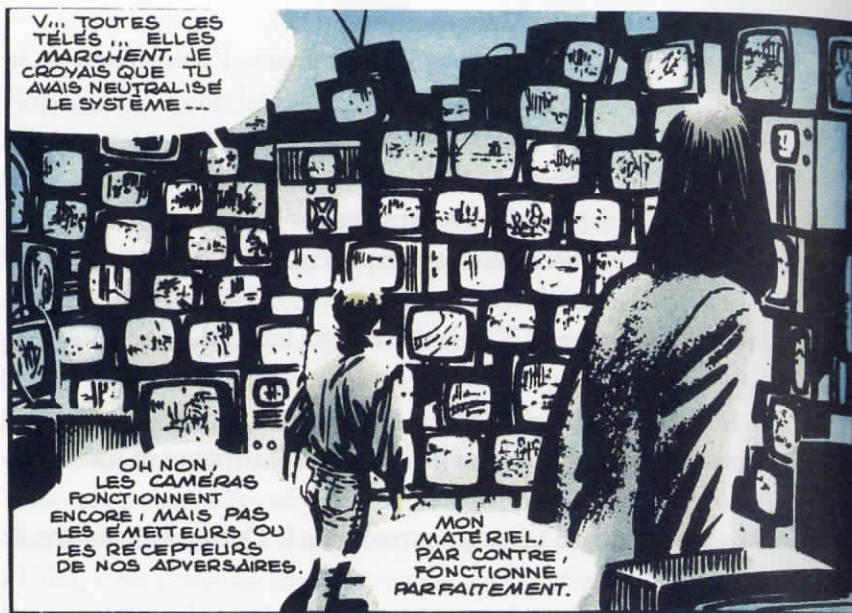


Fig. 3. David LLOYD et Alan MOORE, *V pour Vendetta*, Acte III, chapitre 5, p. 216, case 2, © Delcourt

(fig. 3) – puisque le Commandeur est bientôt privé de ses « organes ». Rétrospectivement, on soupçonne que V n'a peut-être pas rencontré Evey par hasard, on sait que Conrad et Ally ne se seraient pas entretenus sans son intervention, que Finch n'aurait pas appris la vérité sans le *Journal* de Delia, on devine que Rose n'a pas tué le Commandeur de sa propre initiative : tous les dominos du scénario ont été disposés par V, et c'est lui



Fig. 4. David LLOYD et Alan MOORE, *V pour Vendetta*, Acte III, chapitre 1, p. 181, case 9, © Delcourt

qui donne la pichenette qui déclenche leur écroulement. Avec le Destin, V est en mesure de tout voir et de tout montrer, de tout savoir et de tout raconter. On se demande même si on ne peut pas lui attribuer l'ensemble des voix narratives qui parcourent les cases, cette « symphonie » (V se présente comme un chef d'orchestre dont les attentats s'effectuent en musique, fig. 4) qui se substitue à la voix, absente, d'un narrateur hétérodiégétique et omniscient. V devient le Commandeur, V devient le Destin, V devient le Narrateur...

V pour Vendetta, le film

Le fil de la vengeance

Le fil principal de la vengeance structure le film comme il structure l'album. La manière dont il s'articule avec les autres fils est cependant très différente.

Le fil amoureux

Comme en témoigne le réalisateur du film, dans la seule allusion qui est faite au travail du scénario dans les bonus du DVD publié par la Warner, les frères Wachowski ont voulu modifier le personnage d'Evey et centrer le film sur la relation qu'elle entretient avec V. Ils ont désiré qu'elle soit plus forte que dans l'album où elle leur semble réduite à un pion manipulé par V. Dans le film, Evey sera donc plus âgée ; elle ne travaille pas à la chaîne dans une usine mais dans un studio de télévision. Au moment où elle est sauvée par V au début de l'histoire, elle ne s'adonne pas à la prostitution mais rompt le couvre-feu pour se rendre à un rendez-vous. Dans l'album, le personnage d'Evey manifeste l'immaturité de la population anglaise : un état d'infantilité à la fois psychologique, culturelle et politique (l'Évêque, suppôt du pouvoir, n'est pas pour rien un pédophile succombant aux charmes d'Evey déguisée en fillette). Evey est ignorante et impuissante puisque tout savoir et toute réflexion lui a manqué. Le « Musée des ombres », dans lequel V entrepose les reliques de la culture mondiale, ne prend sens que dans un régime dystopique comparable à ceux de 1984, du *Meilleur des mondes* ou de *Fahrenheit 451*, romans qui ont

nourri l'imagination de Moore et de Lloyd. Dans le film, Evey est éduquée, rêve d'être comédienne (elle reconnaît les citations de Shakespeare chères à V) et rien ne laisse croire que toute culture est interdite dans le pays (exception faite des œuvres contraires à la religion et aux mœurs). Le plus étrange à cet égard est, dans le film toujours, le personnage de Gordon, animateur d'une émission de TV, secrètement homosexuel, qui dissimule dans sa cave des œuvres pornographiques et un exemplaire du Coran. V n'est donc pas le seul à résister. Il semble que Gordon assume surtout l'homosexualité qui, dans l'album, est clairement une piste d'interprétation du personnage de V. Il fallait qu'Evey trouve auprès de Gordon un refuge et un ami qui ne soit pas un amant dans la parenthèse où elle est séparée de V. Bref, il fallait que la « romance » entre V et Evey, centrale dans le film, soit sans concurrence et Evey, vierge et pure.

Reste que la modification majeure affecte bien le personnage d'Evey dont Moore avait voulu faire une image de l'état de l'Angleterre de M^{me} Thatcher : aliénée, terrorisée et meurtrie. V fera dans l'album toute l'éducation d'Evey : ce qu'il réussira avec elle, il espère pouvoir le faire avec le peuple entier. Par l'éducation, l'isolement, la violence, il parviendra à la (le) faire accéder à l'autonomie politique. Il s'agit, dans la BD, d'un processus expérimental – et non pas sentimental – destiné à inverser le protocole dont V lui-même a été la victime à Larkhill. Comme en témoigne le *Journal* du D^r Delia Surridge, les expériences menées sur les prisonniers du camp d'internement étaient des « expériences pour voir »⁴⁸, et qui restèrent sans résultat. Le produit qui est inoculé à Evey, pendant sa détention factice, n'a rien à voir avec les hormones qui furent injectées aux cobayes de Larkhill : ce sont les effets de l'instillation d'un récit (les pages écrites par Valérie) qui sont testés sur elle. Le contraste entre les deux processus d'expérimentation est maintenu dans le film, mais les expériences menées à Larkhill sont fondées sur des hypothèses claires et suivies d'effets, puisqu'il s'agit de la mise au point d'une arme biologique.

Le parcours d'Evey n'a plus le même sens dans le film puisque la jeune femme y est simplement paralysée par la peur ; elle dispose par ailleurs de tous les moyens culturels et intellectuels de résistance. Sa trahison lors de la scène avec l'Évêque est une autre invention : Evey tente en effet d'avertir l'ecclésiastique du danger qui le menace, avant de fuir loin de V. Dans l'album, elle ne trahit ni ne s'échappe : V la chasse de chez lui parce que la jeune fille s'installe dans la sécurité d'une vie confortable.

Les épreuves que V impose à Evey dans le film passent pour une forme de punition, voire de rééducation. De plus, lorsque V remet la main sur Evey dans le film, elle est en train de fuir les policiers qui viennent d'exécuter Gordon, alors que dans la BD elle s'apprête à tirer sur l'assassin de son amant. On voit donc que l'Evey du film stagne alors que celle de la BD s'autonomise progressivement. Au moment où V la soumet aux épreuves de la fausse prison, elle n'est déjà plus une fillette terrorisée par la disparition de ses parents : elle est une femme en colère et non pas en fuite. Sous couvert d'en faire un personnage plus « intelligent », les scénaristes du film ont créé une Evey en réalité plus soumise au traitement de V, sans potentiel propre.

Dans l'album, Evey décide toute seule de ce qu'elle doit faire après la mort de V – tout dépend alors de l'interprétation qu'elle sera capable d'apporter aux dernières paroles, en forme d'énigme, du héros. Alors que dans le film, le testament est très clair, et Evey n'a plus qu'à l'exécuter ; elle n'a aucun avenir à inventer, elle se contente d'accomplir les dernières volontés de celui qu'elle aime, comme un homme et non comme une idée, ainsi que l'annonce clairement le prologue. Dans l'album, Evey a atteint un autre stade : la capacité de construire l'acte lui-même, de prendre le relais de V et de continuer son œuvre d'émancipation.

Je descends maintenant revendiquer mon héritage, et pense à ma tâche future : si vaste, si vitale et si difficile. Je me sens exaltée, passionnée, enthousiaste... mais pas effrayée. Le temps des peurs a passé pour moi. Pour tous. Nous avons des choses à faire... des gens à voir⁴⁹.

Le fil dont Evey est la protagoniste principale n'est donc plus proprement animé par un projet d'émancipation conçu pour contrebalancer le fil de la vengeance. Il n'est plus qu'un fil amoureux destiné à fournir ce qui manque, du point de vue d'un scénariste hollywoodien, au fil de la vengeance : des obstacles, des faiblesses, des péripéties. En effet, le fil de la vengeance – on l'a dit – peut paraître « statique » puisque rien ne vient en menacer l'accomplissement. Le projet de V, analysé à l'aune de *Story*⁵⁰, a deux défauts : non seulement le désir qu'il a de détruire le régime ne rencontre aucun obstacle, mais le personnage n'a aucune faiblesse. Il convenait qu'au *conflit externe* qui oppose le héros au régime du Commandeur et qu'au *désir* de vengeance qui l'anime s'adjoigne un *conflit interne* qui le confronte à lui-même et crée un *besoin* psychologique.

Le scénario des frères Wachowski se servira donc d'Evey pour mettre au jour les failles psychologiques de V. Ils imaginent que V a été défigurés lors de son évasion de Larkhill et qu'il tombe immédiatement et désespérément amoureux d'Evey, ce qui explique qu'il la suive et la sauve une seconde fois après qu'elle a fui l'assassin qu'il est. Lorsqu'elle lui reproche de l'avoir trompée et torturée, il se répand en explications bouleversées montrant le dilemme qui l'a déchiré. Quand elle le quitte (dans l'album, Evey reste avec lui), il s'effondre devant un miroir qu'il brise en le fracassant avec son masque : la Bête souffre le martyr de ne pas être aimé par la Belle. Regrets et remords, colère et désespoir, séparation et aveu *in extremis*, répondent aux attentes du public.

Le fil de la révélation politique

La modification du personnage d'Evey, on s'y attend, n'est pas sans lien avec le travail effectué parallèlement sur ce que ce personnage figurait symboliquement dans la BD, à savoir la population asservie à un régime fasciste. En effet, une série très importante de faits a été inventée par les scénaristes du film pour *expliquer*, voire *excuser* la soumission du peuple au Commandeur. Londres aurait été victime, dix ans plus tôt, de trois attentats terroristes – trois attaques biologiques – qui ont touché une école, une station de métro et une station d'épuration. La contamination s'est ensuite répandue dans tout le pays, provoquant la mort de plus de 100 000 personnes. Des terroristes musulmans ont été à l'époque arrêtés et exécutés après avoir avoué leurs crimes. On apprendra que les sbires du Chancelier Adam Sutler sont à l'origine de ces trois attentats, que la fabrication du virus a été fomentée dans le camp de Larkhill et que la fortune des hommes au pouvoir est issue de la vente du vaccin (ou du traitement).

L'ajout de ces éléments est lourd de conséquences – et en particulier sur l'enquête de Finch qui s'intéresse bientôt plus à ces attentats anciens qu'à prévenir ceux de V. Dans une scène improbable, V se déguise en vieux barbouze (il porte, pour cette seule occasion, un autre masque), prend contact avec Finch et lui confirme ses intuitions au sujet du rôle de Sutler et de Creedy dans les attaques terroristes. Parmi les apports au scénario original, on trouve aussi le marché conclu entre V et Creedy selon lequel V promet de se livrer à Creedy si celui-ci lui offre en contrepartie

le cadavre du Chancelier. Tout porte à croire que le héros ne pouvait être, au cinéma, uniquement un anarchiste : une part de son action devait contribuer à ce que la vérité soit faite sur l'origine de la prise de pouvoir par le Chancelier et de son parti. Les vrais terroristes, ce seront donc les autres. Les attentats biologiques du passé sont faits pour occulter les attentats pyrotechniques et musicaux de l'homme masqué. Au combat (trop ambigu) de V pour la *liberté* devait se mêler un combat (légitime) pour la *vérité*. Toute cette construction (élaboration d'une arme biologique à Larkhill – attentats – montée de la peur – désignation de boucs émissaires – fortune acquise par la vente des médicaments – prise du pouvoir d'un parti fasciste) est sans aucun doute la partie la plus maladroite du scénario dans la mesure où elle s'entremêle mal dans la trame des fils en place. Entre les actions qui servent la révélation et celles qui visent l'émancipation, le scénario se perd : par exemple, V ne dénonce pas, dans ses discours à la population, les faux attentats terroristes. Il n'en parle pas non plus à Evey (qui a perdu son frère dans l'attentat de l'école). Il se préoccupe, en revanche, de ce que Finch découvre la vérité sans qu'on sache pourquoi.

Ces maladroises seraient pardonnables⁵¹ si l'on ne s'interrogeait sur les effets de sens qu'elles produisent. Faut-il croire en effet qu'un régime autoritaire se justifierait dans le cas où les attentats seraient réellement perpétrés par des ennemis de la nation ? Que si ces attentats avaient été réellement le fait de terroristes islamiques ou de révolutionnaires, la mise en place de la répression se trouverait justifiée ? Qu'une armée de l'ombre qui mine le moral du peuple motive suffisamment l'instauration d'une surveillance généralisée ? Est-ce seulement parce que l'ennemi et la crise sont imaginaires que le pouvoir du Chancelier doit tomber ? Par ailleurs, il ne semble pas que la prise de conscience d'Evey et du peuple de Londres soit le résultat de la révélation de la vérité (mais la question est alors de savoir pourquoi cette vérité leur est cachée). En revanche, c'est bel et bien la découverte de la vérité qui fait basculer Finch du côté de V – et le spectateur avec lui.

À l'inverse de celui du Chancelier (dans le film), le régime fasciste du Commandeur (dans la BD) ne reposait sur aucun mensonge : juste sur l'exploitation habile de la véritable crise écologique, sociale et économique qui résulta de la guerre et de l'« hiver nucléaire ». L'univers de *V pour Vendetta* présente le futur de l'Angleterre thatcherienne – et plus tard de l'Amérique de Bush –, et les auteurs l'envisageaient à l'horizon

d'une quinzaine d'années. Supposer que le régime fasciste a lui-même provoqué les attentats terroristes qui lui ont permis de gagner les élections fait basculer la société du Chancelier dans le passé (l'Italie des Brigades rouges) ou dans un avenir de science-fiction⁵². Pour les auteurs de *V pour Vendetta*, il s'agissait bien de dénoncer les dérives des régimes occidentaux contemporains⁵³ et non une dictature d'opérette.

On regrettera donc que Finch, dans le film, soit engagé dans une quête de vérité et non pas dans un processus de libération. Il ne vit pas la même chose à Larkhill que dans l'album, à savoir une identification hallucinatoire avec V. On ne comprend pas ce qu'il va chercher dans les ruines du camp ni ce qu'il y trouve puisque ce n'est pas V qui l'intéresse, mais les origines du parti qu'il sert depuis plus de vingt-cinq ans. Enfin, comme il est impensable qu'un personnage positif en élimine un autre, Finch gardera les mains propres, la responsabilité de la mort de V incombant à l'horrible Creedy.

Les trois fils (le fil de la vengeance, le fil amoureux et le fil de l'enquête sur la vérité) suivent chacun leur cours. Leur articulation logique est menacée, mais surtout ils n'ont plus la solidarité thématique et philosophique qu'ils avaient dans l'album. Les « résonances » ont été sacrifiées à une logique de croisement des destins assez superficielle (le frère d'Evey a été tué dans un attentat biologique, elle est recherchée par la police car V se sert de son badge pour pénétrer dans l'immeuble de la TV, Finch la retrouve au moment où elle va enclencher la dernière bombe...). Tous les personnages secondaires motivés par l'ambition (Conrad et Helen Meyer, Derek et Rose Almond, Ally) ont été supprimés. Seul subsiste Creedy qui gagne dans l'opération les galons du « méchant que vous adorerez détester » et qui offrira le prétexte à l'indispensable scène de combat qui s'achèvera par la mort des deux adversaires. La disparition des personnages secondaires sacrifie incidemment toutes les femmes sur l'autel de la durée limitée du film. Evey reste seule, avec le fantôme de Valérie.

Les fils, ainsi transformés, n'entretiennent donc plus qu'un rapport de circonstance entre eux puisqu'aussi bien V est surtout motivé par la vengeance (son identification avec Edmond Dantès en témoigne), Evey est surtout motivée par l'amour (de l'homme et non de l'idée), Finch par la recherche de la vérité sur les origines criminelles du régime, Creedy par la volonté de prendre le pouvoir. Le Commandeur est quant à lui purement réactif.

Le premier fil (autour de V)

- commence par l'évasion de V ;
- se poursuit par la préparation secrète des deux plans de vengeance et de révolution ;
- se termine par l'accomplissement de sa tâche (mort du Commandeur et soulèvement du peuple de Londres).

Le deuxième (autour d'Evey)

- commence par la rencontre entre Evey et V ;
- se poursuit par la fuite puis le départ d'Evey et le désespoir de V ;
- se termine par la déclaration d'amour et l'obéissance au dernier vœu.

Le troisième (autour de Finch)

- commence par le mystère des meurtres et des attentats ;
- se poursuit par la reconstitution (entravée par Creedy et Sutler qui le menacent) de ce qui s'est passé à Larkhill et par la découverte des origines criminelles du régime ;
- se termine par la rencontre avec Evey, V étant déjà mort, et l'acceptation du dernier attentat.

Le quatrième (autour de Creedy)

- commence par les attentats et les menaces contre le régime ;
- se poursuit par une alliance avec V, contre le Chancelier qu'il médite de remplacer ;
- se termine par la mort du Chancelier, de Creedy et celle de V.

V, comme on le constate, nourrit plusieurs projets qui s'articulent à la diable :

- il est amoureux d'Evey et désire qu'elle soit libérée de la peur ;
- il manipule Finch afin que celui-ci découvre la vérité sur Larkhill et la prise de pouvoir par le parti de Sutler ;
- il veut se venger, et surtout venger Valérie qui est morte à Larkhill ;
- il veut la mort du Chancelier et signe un pacte avec Creedy pour y parvenir ;
- il veut que le peuple se soulève et mette fin au régime.

Toutes ces motivations fournissent à l'évidence des péripéties nombreuses et variées mais elles brouillent aussi l'image et empêchent le spectateur

de percevoir l'ambiguïté morale et politique d'un personnage principal dépouillé de ses contours en même temps qu'il est « humanisé ». Or c'est bien cette problématique qui obnubila Moore, aussi bien dans *V pour Vendetta* que dans *Marvelman* ou *Watchmen* : « Il est dangereux d'avoir des héros », répète-t-il⁵⁴.

La plupart de nos dirigeants d'aujourd'hui – il me vient des noms – prennent parfois des postures héroïques. Quelles que soient leur vie, leurs histoires passées, ils sont prêts à croiser le fer. Ils essayeront de prendre la pose, le regard de glace, la mâchoire carrée, se considéreront comme des héros prêts à intervenir ici ou là et à s'en prendre pour de bon aux méchants de la planète. [...] La plupart des gens tombent dans le panneau avec le candidat à la mâchoire serrée et aux reflets d'acier dans le regard, et cela même si la personne est paranoïaque au dernier degré, prête à entraîner la nation ou la planète entière vers l'Armageddon⁵⁵.

Le peuple de Londres doit se libérer du régime du Commandeur, mais il doit aussi apprendre à se passer de V. Rien ne semble plus dangereux aux yeux de Moore que ce qu'il appelle le « fascisme bienveillant »⁵⁶ – le pouvoir autoritaire qui s'évertue à vouloir votre bien et votre sécurité. Ce n'est pas ce visage qu'affecte Adam Sutler dans le film produit par les frères Wachowski : Adam Sutler, au demeurant incarné par l'excellent John Hurt, est un double caricatural de Hitler, qui vocifère, gesticule et transpire face aux micros et aux caméras. Il n'est pas tapi dans l'ombre, face à ses écrans de contrôle, mais s'exhibe sans cesse, en gros plans sur les places publiques et les écrans de télévision. Il figure un pouvoir médiatique et surexposé qui ne ressemble guère à celui du Commandeur de la BD, et surtout qui ne ressemble en rien au pouvoir masqué de V. Grâce à la reconstruction du personnage du Chancelier Sutler, toute gemellité avec celui du super-héros disparaît⁵⁷. Telle est la place du « cœur arraché » à l'œuvre d'Alan Moore et de David Lloyd.

¹ Voir André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique*, Paris, Nathan/Armand Colin, 1999 [1988].

² David LLOYD et Alan MOORE, *V pour Vendetta*, Édition intégrale, trad. Jacques Colin, Paris, Delcourt, 1999 [DC Comics, 1988-1989 ; l'édition de DC Comics prend la suite, tout en les rééditant, des chapitres précédemment publiés dans le mensuel *Warrior Magazine* entre 1982 et 1985]. En français, *V pour Vendetta* est d'abord publié en 6 tomes chez Zenda, avant de paraître en intégrale chez Delcourt (1999, rééd. 2005). Une autre intégrale en français, traduite par Alex Nicolavitch, paraît chez Panini France S.A./Vertigo en 2009. Cette dernière édition comporte également une introduction de David Lloyd et d'Alan Moore, ainsi qu'un article d'Alan Moore repris de *Warrior Magazine* (n° 17, octobre 1983) ; les pages de la BD ne sont pas paginées. C'est cependant à cette édition, paginée par mes soins, que je renverrai pour le texte cité, la traduction m'en paraissant meilleure que la version publiée par Delcourt.

³ *V pour Vendetta* (James Mc Teigue, 2006), avec Nathalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea, John Hurt et Stephen Fry. Le scénario est des frères Wachowski, d'après l'œuvre de David Lloyd et Alan Moore (non crédité). Édition DVD Warner Home Vidéo (Collector 2 disques), 2006.

⁴ Parmi les six bonus de l'édition Collector (pour une durée totale de 62 min), on mentionnera : « Construire le monde de demain » ; « *V pour Vendetta* et la révolution du Comic Book » ; « Le making-of de *V pour Vendetta* ».

⁵ Alan Moore est à l'apogée de sa carrière quand il publie *Watchmen* et *V pour Vendetta*. Il collectionne les récompenses américaines (Prix Kirby, Eisner ou Harvey). En France, il est primé à Angoulême en 1989 pour *Watchmen* et en 1990 pour *V pour Vendetta* dans la catégorie « meilleur album étranger ». Voir Jean-Paul JENNEQUIN et François PENEAUD, « Alan Moore le gentleman de Northampton », in Alan MOORE, *L'Hypothèse du lézard*, suivi de *Essais, hommages appréciations et entretiens*, Lyon, Les moutons électriques, 2005, p. 98.

⁶ Les droits de *V pour Vendetta* et pour *Watchmen* appartiennent en grande partie à DC Comics – aussi longtemps que les ouvrages sont périodiquement republiés. Alan Moore explique que jamais des albums de super-héros n'avaient été édités pendant plus de deux ans et qu'il pensait, en signant le contrat, que les droits lui reviendraient un jour formellement. C'est l'une des raisons pour lesquelles Moore quitta DC après *The Killing Joke* (une aventure de Batman dessinée par Brian Bolland). Les deux séries sont toujours éditées aujourd'hui, sous forme de compilations, au grand dam de Moore. Voir Georges KHOURY, *Les Travaux extraordinaires d'Alan Moore*, Raleigh (North Carolina), TwoMorrows Publishing, 2006, p. 115.

⁷ Moore eut néanmoins souvent maille à partir avec ses éditeurs, en particulier avec DC Comics (voir note précédente).

⁸ Alan MOORE et Eddie CAMPBELL, *From Hell, une autopsie de Jack l'Éventreur*, trad. Jean-Paul JENNEQUIN, Paris, Delcourt, 2000 (Eddie Campbell Comics, 1999) ; *From Hell* (Albert et Allen Hughes, 2001), scénario Terry Hayes et Rafael Yglesias d'après Alan Moore et Eddie Campbell, avec Johnny Depp, Heather Graham et Ian Holm.

⁹ Johan SCIPION, « Un entretien avec Alan Moore », in *L'Hypothèse du lézard*, op. cit., p. 164.

¹⁰ Eddie Campbell : « Je crois que l'absence de couleur a fait que, sur le moment, je n'ai pas réalisé à quel point les scènes que je dessinais étaient horribles », Johan

SCIPION, « Eddie Campbell en direct de l'enfer, entretien avec Johan Scipion », *L'Hypothèse du lézard*, op. cit., p. 175.

¹¹ Johan SCIPION, « Un entretien avec Alan Moore », in *L'Hypothèse du lézard*, op. cit., p. 164. « Et de fait, *From Hell* n'est pas un *whodunit* puisqu'on sait qui est le meurtrier dès le second chapitre », p. 166.

¹² Johan SCIPION, « Un entretien avec Alan Moore », p. 165.

¹³ Jean-Paul JENNEQUIN et François PENEAUD, « Alan Moore le gentleman de Northampton », in *L'Hypothèse du lézard*, op. cit., pp. 137-138. Je me permets de renvoyer aussi à mon article : Danielle CHAPERON, « La chair de l'histoire sous le scalpel de l'historien : *From Hell* d'Alan Moore (et Eddie Campbell) », in Michel PORRET (dir.), *Objectif bulles, Bande dessinée et histoire*, Genève, Georg Éditeur (L'Équinoxe), 2009, pp. 275-298.

¹⁴ Michael MOORCOCK, « *Hommage à la corne d'abondance* », in *L'Hypothèse du lézard*, op. cit., p. 8.

¹⁵ Johan SCIPION, « Eddie Campbell en direct de l'Enfer (entretien) », in *L'Hypothèse du lézard*, op. cit., p. 176.

¹⁶ On aura reconnu dans les trois termes – *histoire*, *récit* et *narration* – les trois aspects que Gérard GENETTE distingue dans son ouvrage fondateur, *Figures II, Discours du récit* (Paris, Seuil, 1972).

¹⁷ Le film *Constantine* est inspiré de la série *Hellblazer* publiée par DC Comics. Le personnage de John Constantine, détective du paranormal, a été créé par Alan Moore dans les pages de *Swamp Thing*.

¹⁸ Robert MAC KEE, *Story, Contenu, structure, genre, les principes de l'écriture d'un scénario*, Paris, Éditions Dixit, 2005 [1998], p. 132.

¹⁹ Robert MAC KEE, *Story*, op. cit., p. 99.

²⁰ Par exemple John TRUBY, *L'Anatomie du scénario, cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010 ; Jean-Marie ROTH, *L'Écriture de scénarios*, Magny-les-hameaux, Chiron Éditeur, 2009. La comparaison avec les genres « nobles » n'est pas fondée sur une revendication littéraire, mais sur la seule compétence d'inventer une *histoire*. La nécessaire limitation temporelle du scénario et les questions de rythme qui distinguent le cinéma (et le théâtre) du roman (et peut-être du *graphic novel*) renvoient à l'économie du *récit* (voir Syd FIELD, promoteur du « paradigme » du scénario en trois actes (30 + 60 + 30 pages), *Screenplay, The Foundations of Screenwriting, A Step-by-step Guide*, Delta Book, Dell Publishing Co, New York, 1979).

²¹ À l'instar des auteurs de romans de « mauvais genres » comme le roman policier ou de science-fiction.

²² Benoît MOUCHART, « Alan Moore, un gentleman extraordinaire », in *Bang!*, n° 95, Paris, Beaux Arts Magazine, Hiver 2004, p. 30.

²³ Dans ce qui suit comme dans ce qui précède, on l'a peut-être remarqué, le terme de scénario est utilisé strictement dans le sens de l'*histoire* racontée et non pas comme un type de texte ou un « genre d'écriture préalable et transitoire » (voir René MONNIER et Anne ROCHE (dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Centre Gaston Bachelard (Figures libres), 2006, p. 10).

²⁴ Alan MOORE, « Sous le sourire figé », article publié dans *V pour Vendetta*, Paris, Panini France S.A., 2009, p. 274.

²⁵ Guy Fawkes (1570-1606), catholique responsable de l'exécution de la Conspiration des poudres (*Gunpowder Plot*) destinée à assassiner Jacques I^{er} (et les membres des deux chambres du Parlement) en raison de son intolérance religieuse. Il s'agissait de faire exploser le palais de Westminster lors de la session d'ouverture du Parlement, le 5 novembre 1605. Le souvenir de l'échec de ce projet est célébré en Angleterre tous les ans.

²⁶ À croire qu'il s'agissait d'empêcher préventivement qu'un comédien célèbre s'emparât à nouveau du personnage. En l'occurrence on admirera l'abnégation de Hugo Weaving – qui fut le multiple et formidable Agent Smith dans la série des *Matrix* (Andy et Lana Wachowski, 1999-2003), mais aussi Elrond dans *Le Seigneur des Anneaux (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)*, Peter Jackson, 2001).

²⁷ David LLOYD et Alan MOORE, *V pour Vendetta*, Paris, Panini France S.A./Vertigo, 2009, p. 275.

²⁸ *Idem*.

²⁹ « Livres » ou « Actes » selon les traductions.

³⁰ D. LLOYD et A. MOORE, op. cit., Acte I, chapitre 11 (Panini, p. 85 ; Delcourt, p. 81, cases 2 à 5).

³¹ Voir Raphaël BARONI, *La Tension narrative, suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

³² Evey, qui se croit dans les geôles du pouvoir (alors que le décor et les figurants sont mis en scène par V lui-même), doit en effet choisir entre la mort et la délation : elle choisit la mort.

³³ D. LLOYD et A. MOORE, op. cit., Acte III, chapitre 9 (Panini, p. 248 ; Delcourt, p. 244, case 1).

³⁴ D. LLOYD et A. MOORE, op. cit., Acte II, chapitre 13 (Panini, p. 172 ; Delcourt, p. 168, case 9).

³⁵ Cette ressemblance est troublante pour le lecteur de bandes dessinées peu habitué aux phénomènes d'« intertextualité ». Elle est soulignée par les promenades que Finch, mis au repos forcé par le Commandeur, entreprend au bord de la mer, regardant les mouettes (chapitre 5, Acte II). Les pages consacrées à ces vacances ressemblent à s'y méprendre au prologue et à l'épilogue de *From Hell* (rappelons que le D^r Gull – mouette – est le nom de l'Éventreur dans l'hypothèse principale développée dans *From Hell*). Rorchach a la même fonction, et le même imperméable, dans *Watchmen*. Ce n'est évidemment pas tant la ressemblance entre les deux policiers qui est troublante, que celle entre l'Éventreur mythomane de *From Hell*, le justicier « psychotique » de *V pour Vendetta* et Veidt, le dictateur blond de *Watchmen*.

³⁶ Georges KHOURY, op. cit., p. 21.

³⁷ D. LLOYD et A. MOORE, op. cit., Acte III, chapitre 4 (Panini, pp. 212-213 ; Delcourt, pp. 208-209).

³⁸ D. LLOYD et A. MOORE, op. cit., Acte I, chapitre 5 (Panini, p. 37 ; Delcourt, p. 33).

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ D. LLOYD et A. MOORE, op. cit., Acte I, chapitre 5 (Panini, p. 39 ; Delcourt, p. 35, case 3). Dans les cases qui suivent immédiatement, V s'adresse à la statue de la Justice qui couronne le palais qu'il va faire sauter : déclaration ironique d'amour déçu avant la séparation fatale.

⁴¹ *Ibidem*, Acte III, Prologue (Panini, p. 184; Delcourt, p. 180).

⁴² *Ibidem*, Acte III, chapitre 2 (Panini, p. 196; Delcourt, p. 192).

⁴³ *Ibidem*, Acte III, chapitre 2 (Panini, p. 201; Delcourt, p. 197).

⁴⁴ *Ibidem*, Acte III, chapitre 2 (Panini, p. 209; Delcourt, p. 205).

⁴⁵ *Ibidem*, Acte III, chapitre 7 (Panini, pp. 237-238; Delcourt, pp. 234-235).

⁴⁶ Les manuels de scénarios anglo-saxons parlent en effet de construction en « actes » (le plus souvent trois), alors que les dramaturgies européennes et continentales, fidèles à Aristote, préfèrent parler de structure en « début – milieu – fin » quel que soit le nombre d'« actes » et la longueur de ceux-ci (voir un récapitulatif comparatif chez Christian BIEGALSKI, *Scénarios : modes d'emploi : initiation, conception, élaboration, construction, mécanisation, études de cas*, Paris, Dixit (Synopsis), 2003). Constatons que parler d'actes engage d'emblée la structure du récit alors que la suite « début – milieu – fin » ne concerne que l'intrigue et non pas la manière dont elle est mise en forme. Tout devient clair si l'on rappelle que Corneille décrit l'action de ses tragédies, dans ses « Examens », en « début – milieu – fin » tout en les disposant en cinq actes.

⁴⁷ Alan MOORE, « Sous le sourire figé », article publié dans *V pour Vendetta*, Paris, Panini/France, 2009, p. 276.

⁴⁸ Selon la terminologie de Claude BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], Paris, Flammarion (Champs), 1984, p. 50.

⁴⁹ D. LLOYD et A. MOORE, *V pour Vendetta*, *op. cit.*, Panini, p. 263; Delcourt, p. 259.

⁵⁰ Robert MAC KEE, *op. cit.*, pp. 54-55. On trouvera les mêmes descriptions et prescriptions, par exemple, dans John TRUBY, *op. cit.*, p. 52.

⁵¹ On pourrait, méchamment, relever les invraisemblances locales qui ponctuent la logique du scénario de *Matrix*, sans entacher du reste la trilogie (il y a quelques bizarreries, par exemple, au cours de l'épisode I, dans les transports de Cypher, le traître, entre le monde de la Matrice et le Monde réel).

⁵² La BD, produite entre 1982 et 1989, décrit un monde situé une quinzaine d'années plus tard; le film, datant de 2006, situe l'intrigue dans les années 2040.

⁵³ Moore envisageait à l'époque de quitter son Angleterre natale en raison des mesures prises à l'encontre des homosexuels et des malades du sida. Il n'avait pas prévu que les élections porteraient au pouvoir les travaillistes.

⁵⁴ Georges KHOURY, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁵ Alan MOORE, cité par Georges KHOURY, *op. cit.*

⁵⁶ Jean-Paul JENNEQUIN et François PENAUD, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁷ Symptomatiquement, le V du film regarde des films hollywoodiens, et en particulier une adaptation du *Comte de Monte Cristo* qu'il se passe en boucle, et non pas les images des caméras de surveillance qu'il a piratées.

Les attractions de la bande dessinée et du cinéma. Entretien avec Thierry Smolderen*

ALAIN BOILLAT

En tant que scénariste, théoricien et historien de la bande dessinée, Thierry Smolderen, dont l'ouvrage *Naissances de la bande dessinée* a paru récemment¹, nous a semblé tout désigné pour mettre son expérience et son érudition au service des questionnements soulevés par le dialogue entre cinéma et bande dessinée. La série *McCay* qu'il a scénarisée (et dont Jean-Philippe Bramanti a réalisé le dessin)² se présente d'ailleurs sous la forme d'une biographie fictionnalisée du dessinateur éponyme, l'un des pionniers du cinéma d'animation. Cette œuvre en quatre tomes saisit de façon particulièrement pertinente et imaginative le contexte des « attractions », terreau du cinéma des débuts, et fait écho aux recherches menées parallèlement par Smolderen sur l'histoire des images en série. L'auteur livre également ici quelques pistes de réflexion, dans le prolongement de ses travaux théoriques.

Le travail de scénariste

Dans votre pratique de scénariste de bande dessinée, le cinéma a-t-il parfois été une source d'inspiration ?

C'est une source d'inspiration constante à de multiples niveaux, mais qui se combine avec d'autres influences au moins aussi importantes (la bande dessinée elle-même, bien sûr, mais surtout le roman).

* Entretien réalisé par courrier électronique au cours du mois d'avril 2010.