Voix du pouvoir, pouvoirs de la voix : *V for Vendetta* de James Mc Teigue

Voices of power and the powers of the voice in James Mc Teigue's V for Vendetta

Maria Fortin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1592>

DOI : 10.4000/entrelacs.1592

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Maria Fortin, « Voix du pouvoir, pouvoirs de la voix : *V for Vendetta* de James Mc Teigue », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1592> ; DOI : 10.4000/entrelacs.1592

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Voix du pouvoir, pouvoirs de la voix : V for Vendetta de James Mc Teigue

Voices of power and the powers of the voice in James Mc Teigue's V for Vendetta

Maria Fortin

Introduction

- ¹ *V for Vendetta* (*V pour Vendetta*, 2005) de James Mc Teigue est une adaptation de la bande dessinée éponyme d'Alan Moore et David Lloyd. Le film raconte l'histoire d'un homme, V, qui entend rétablir la justice en se vengeant des exactions commises à son encontre et envers les nombreuses victimes massacrées au profit d'une poignée de dirigeants mus par l'appât du gain. Dépassant la vendetta personnelle, l'action de V vise également le réveil du peuple londonien, soumis à l'autorité du Chancelier Adam Sutler et contrôlé par le Doigt, organe répressif dont le nom évoque symboliquement celui apposé sur la bouche des citoyens pour les réduire au silence. Le plan d'action de V est double : il doit d'une part faire éclater le scandale et punir les coupables, et d'autre part établir un nouveau point de départ pour le pays, symbolisé par l'explosion finale du Parlement. Suite à la tentative de viol par les sbires du Gouvernement, évité de justesse grâce à l'intervention de V, la journaliste Evey Hammond se retrouve malgré elle liée à l'entreprise du héros masqué. Usant de fins stratagèmes, V l'amène à prendre conscience de ce que signifie réellement la liberté et partant, parvient à la convaincre de rejoindre sa cause.
- ² James Mc Teigue propose une réflexion sur le pouvoir de la voix, thème qui constitue à notre sens le point névralgique du récit. Tout au long du film, les pouvoirs de la parole et de la voix sont tour à tour détenus par divers protagonistes, qui s'en servent pour contraindre, manipuler, ou convaincre. Le support télévisuel, tel qu'il y apparaît, consiste à mettre l'image au service de la voix. Ensuite, la voix – selon son timbre, son volume, son mode d'articulation – redouble l'effet de la parole et partant, en renforce le pouvoir. En

effet, là où un ton monocorde entame considérablement le potentiel de séduction de l'auditoire, les variations d'intensité vocale, les questions oratoires, ou encore les adresses directes aux récepteurs enrichissent au contraire l'argumentation. Parmi ces effets qui constituent de fait une véritable valeur ajoutée au discours, figure encore le jeu avec les consonnes, dont la sonorité en dit peut-être autant sur l'émetteur du message que le contenu de celui-ci. Si leur emploi contribue à la caractérisation du commandant Prothero comme un personnage empli de haine, les significations multiples de la lettre « v » que V réitère lorsqu'il se présente à Evey permettent à leur tour d'entrevoir les différentes facettes de sa personnalité. Enfin, la voix peut aussi être entendue comme synonyme d'instance énonciatrice, et rejoint à cet égard l'acception proposée en narratologie par Gérard Genette qui, complétant la notion de Vendryès, la définit comme l'« aspect [...] de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » – ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative »¹.

- 3 L'étude de l'instance narrative vise à identifier qui parle ? (voix narrative) ; depuis quel moment par rapport au récit raconté ? (temps de la narration) ; depuis quel « point de vue » ou focalisation ? (perspective narrative). Dans *V for Vendetta*, l'énonciation remplit différentes fonctions, telles que celle de narrateur omniscient, qui sait tout de ce qui s'est passé et qui prétend parfois pouvoir prédire l'avenir ; celle de passeur ou de transfert entre le récit principal et les récits enchâssés (qui prennent la forme du souvenir, du témoignage ou de l'anticipation) ; celle d'organisateur du récit, qui remet dans l'ordre les différents événements afin d'en inférer une chaîne causale ; ou encore une fonction morale lorsque cette instance énonciatrice prend position eu égard aux agissements de V. Cependant, nous verrons que les divers rôles qu'elle endosse sont remis en question, notamment quand les contradictions qu'elle soulève amènent à reconsidérer les récits qu'elle a introduits, et donc à réfléchir sur le principe de Vérité.

Entrée en matière

- 4 Dès l'incipit, le rôle central de la voix est mis en exergue : il n'y a pas de générique d'ouverture, et l'introduction dans l'univers du film est assurée par la voix *over* d'une femme, sur laquelle nous sommes invités à se concentrer du fait que l'écran demeure noir pendant quelques secondes. L'écran monochromatique favorise en effet l'« écoute sémantique [...] qui, dans des contextes particuliers où elle a affaire à un signal sonore codé (dont l'exemple le plus courant est le langage parlé [...]), s'intéresse à décoder ce signal, pour atteindre le message »².
- 5 La voix annonce soit avec une légère avance, soit simultanément, ce qui peut être perçu dans l'image : « Because a man can fail. He can be caught »³ – arrestation de Guy Fawkes, membre du groupe qui fomenta en 1605 la Conspiration des poudres contre la monarchie en place ; « I have witnessed firsthand the power of ideas. I've seen people kill in the name of them »⁴ – plan d'ensemble sur la foule qui conspu le condamné avant sa pendaison ; « Ideas do not bleed. They do not feel pain. They do not love »⁵ – par le biais d'un montage en champ/contrechamp montrant successivement le condamné et celle que l'on devine être sa compagne, on passe progressivement d'un plan d'ensemble incluant celle-ci à un gros plan sur son visage, puis à un très gros plan sur ses yeux qui laissent échapper une larme.

La télévision ou l'empire de la voix

- 6 Après la séquence d'ouverture, le titre du film apparaît brièvement associé à l'image d'un V enflammé, puis la séquence qui suit met à nouveau en exergue la parole, en l'occurrence celle de l'ex-commandant Prothero, justement surnommé « la Voix de Londres ». Son émission, produite par la chaîne gouvernementale BTN, témoigne de l'appui inconditionnel des médias en faveur du Gouvernement. Lors de sa première intervention, la télévision remplit, pour reprendre l'expression de Michel Chion, la fonction de « radio illustrée »⁶ : l'image est là, mais c'est avant tout la voix du locuteur et la parole qu'elle véhicule qui sont mises en avant. On note à cet égard qu'Evey et V, chacun de leur côté, continuent à s'apprêter pour sortir tout en prêtant une oreille distraite au discours tenu (tous deux ne regardent en direction de la télévision que lorsque Prothero scande « Who's with me ? Who's bloody with me ? »⁷).
- 7 À l'inverse, lorsque V pirate le canal d'urgence pour faire passer son appel au réveil du peuple londonien, l'ensemble des spectateurs (enfants, parents, personnes âgées, forces de l'ordre, etc.) a les yeux rivés sur le poste de télévision. On est néanmoins face à un cas de « vococentrisme », défini par Michel Chion comme un « processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain »⁸. Dans cette scène, les spectateurs sont tous silencieux et quasi-immobiles, de sorte qu'aucun élément sonore ne vient parasiter la compréhension du message, entendu via les haut-parleurs des postes de télévision, de l'écran géant ou des mégaphones disposés dans les rues. Nous pouvons aussi parler de « verbocentrisme » dans la mesure où l'intervention de V est théâtralisée – il apparaît devant un rideau rouge qui rappelle le décor d'une scène, et porte un costume et un masque le présentant comme un *dramatis personae* et non comme une personne dont l'identité pourrait influencer, positivement ou négativement, sur la réception du message. Ce déguisement, qu'il portera jusqu'à sa mort lui octroie de fait la qualité d'acousmète⁹, figure mystérieuse dont la voix constitue le principal pouvoir, la force d'attraction. Le statisme de V joue aussi un rôle : après la très spectaculaire explosion de l'Old Bailey, et avant l'affrontement avec les forces de l'ordre sommées de le capturer, l'action semble marquer une pause pour laisser place au discours.
- 8 À l'occasion de la diffusion des informations, l'image télévisuelle joue un autre rôle : celui de renfort, ou de béquille de la parole. Dans *V for Vendetta*, les journalistes sont au sens propre les « porte-parole » du gouvernement, dans la mesure où ils sont employés comme simples transmetteurs de la version officielle des tragédies qui s'abattent sur le pays. S'ils se contentent dans la plupart des cas de répéter le script qui leur a été transmis tandis que les images fixes qui s'affichent en arrière-plan redoublent leurs propos, le recours à l'image mouvante est en revanche requis lorsqu'il s'agit d'attester de la véracité de l'événement évoqué. Ainsi, lorsqu'il comprend que V va probablement échapper aux forces de l'ordre après la diffusion du message pirate, Dascombe (symboliquement surnommé « la Bouche » au sein du parti Norsefire où il occupe la fonction de responsable de la propagande) s'empresse de trouver un caméscope afin de pouvoir faire diffuser dès le soir même la nouvelle de la mort de V, au moyen d'une reconstitution tronquée. Le support vidéo semble être un outil idoine pour la propagande, la mobilité et la maniabilité du caméscope permettant d'obtenir un rendu plus réaliste, grâce à l'effet de « pris sur le vif ». Néanmoins, le subterfuge ne fait plus autant d'effet après l'intervention de V sur le

canal d'urgence, ce dont témoigne la réaction de la petite fille après le flash-info annonçant la mort de V. L'injure (« Bullocks ! »¹⁰) qu'elle laisse échapper constitue la première prise de parole de la part d'un spectateur-citoyen : celle-ci rend alors compte, d'une part, de la prise de conscience (de la manipulation médiatique) et d'autre part, de la prise de responsabilité. Elle assume son opinion et cesse symboliquement d'être passive en quittant le canapé depuis lequel elle regardait la télévision avec ses parents, glissant du statut de spectateur à celui de *spect-acteur*.

- 9 On remarque que si dans le premier cas la voix des journalistes ne fait qu'accompagner l'image de façon relativement neutre, elle cherche en revanche dans le cas de la démarche propagandiste à infléchir le pouvoir d'évocation de l'image : le sens de l'événement (l'affrontement entre un homme masqué – qui en réalité n'est pas V – et les forces de l'ordre), est porté par les propos qui l'accompagnent (At this time this is believed that during this heroic raid, the terrorist was shotted and killed »¹¹).
- 10 Enfin, les séquences de réunions de crise entre le Chancelier et les agents du Norsefire, établies via un dispositif de visioconférence, offrent à la voix l'occasion d'être mise en spectacle. La voix de Sutler est mise en exergue non seulement au niveau acoustique – son niveau est plus fort que celui des agents (et s'intensifie à mesure que l'échelle du plan se réduit), ce qui matérialise le rapport de chef à exécutants –, mais également au niveau visuel puisque son visage tout entier mais plus particulièrement sa bouche redoublent ses propos : son agressivité est par exemple perceptible par le fréuissement de ses lèvres et la vision de ses dents. Dans l'entrevue avec Finch, le montage en champ/contrechamp donne l'impression que la bouche de Sutler s'apprête à dévorer l'inspecteur : le zoom progressif sur la bouche puis sur Finch produit un effet d'aspiration de celui-ci vers celle-là ; impression que vient renforcer le lien intertextuel avec *The Big Swallow* de James Williamson (1901). Dans ce dernier, l'acteur s'avance peu à peu vers la caméra jusqu'à ce qu'un très gros plan sur sa bouche grande ouverte donne l'illusion qu'il engloutit l'appareil et le caméraman (que l'on voit ensuite tomber dans un trou noir), puis montre l'homme au plan suivant faisant mine de mâcher quelque chose.

La voix mise en spectacle

Voix de Londres et voix de l'ombre : bourreau et victime à l'unisson ?

- 11 Pour que l'effet d'un message soit efficace, le choix des mots est fondamental, mais la voix en elle-même est aussi un argument. La voix de Prothero, qui est celle de la propagande,

s'aide inévitablement des ressorts de la communication politique. Outre les questions oratoires qui ne lui servent qu'à organiser la logique de sa diatribe à l'encontre États-Unis, qu'il surnomme péjorativement « the Ulcered Sphincter of Ass-erica »¹², son discours est marqué par une intensité vocale qui va crescendo au fur et à mesure des critiques qu'il profère, mais aussi par le ton solennel sur lequel il prononce le mot « godlessness »¹³, manquement responsable selon lui de la perte des États-Unis. On peut encore souligner la façon dont il évoque les soi-disant responsables – « Immigrants, Muslims, homosexuals, terrorists, disease-ridden degenerates »¹⁴ – en appuyant sciemment sur les consonnes (ici soulignées), inscrivant ainsi le sentiment haineux au cœur de l'élément langagier. Prothero est lui-même tout à fait conscient du pouvoir de sa parole, puisque dans une séquence ultérieure où il se plaint du fait que le mauvais travail de l'éclairagiste entame son potentiel de communicant, il rappelle à son interlocuteur « England prevails because I say it does ! »¹⁵

- 12 Mais la manipulation des masses via la communication n'est pas l'apanage du pouvoir en place, puisque dans son intervention pirate, V utilise exactement les mêmes ressorts : modulation de l'intensité vocale, questions oratoires, adresse directe aux spectateurs diégétiques¹⁶ (« If you're looking to the guilty, you need only look into a mirror »¹⁷) et appui sur les consonnes (« if you see what I see, if you feel as I feel, and if you would see as I see, then I ask you to stand beside me, one year from tonight outside the gates of Parliament »¹⁸). De même, V conclut son discours de façon similaire à Prothero, sur un ton à la fois déterminé et agressif lorsqu'il annonce : « And together we shall give them a 5th of November that shall never, ever be forgotten »¹⁹. La voix est utilisée comme une force de persuasion, et le fait qu'elle soit maniée de façon analogue par Prothero et par V, tisse symboliquement un lien entre ces personnages *a priori* antagoniques. L'effet d'écho (les redondances sonores) provoque à lui seul l'effet miroir. Ici, la voix outrepassa largement sa fonction d'énonciation et devient à même de susciter une réflexion philosophique sur le Bien et le Mal. Ainsi, si certains critiques ont pu voir en *V for Vendetta* une critique du totalitarisme quand d'autres y percevaient au contraire une exaltation de la violence au service d'idéaux révolutionnaires, nous pensons pour notre part que la voix et la parole, telles qu'elles sont traitées dans ces séquences, permettent de se prémunir de jugements aussi extrêmes. En montrant que les ressorts de la communication sont employés de façon similaire par V et Prothero, le film brouille les limites entre « bons » et « méchants », et rappelle que la principale victime de l'instrumentalisation langagière est le destinataire, en l'occurrence le peuple.

V. et Sutler, sur la même longueur d'onde ?

- 13 Dans la séquence de sa rencontre avec Evey, si V commence par se présenter comme « a humble vaudevillian veteran cast vicariously as both a victim and villain by the vicissitudes of fate [whose] visage, no mere veneer of vanity is a vestige of *vox populi*, no vacant, vanished »²⁰, alliant à la fois le poétique et la politique, son discours se radicalise dans la foulée lorsqu'il ajoute : « However this valorous visitation of a bygone vexation stands vivified and has vowed to vanquish these venal and virulent vermin vanguarding vice and vouchsafing the violently vicious and voracious violation of volition! »²¹. L'évolution du champ lexical s'accompagne d'un *crescendo* de l'intensité vocale qui fait naître chez Evey un sentiment de crainte. De plus, le fait que les derniers mots soient prononcés avec un fort accent germanique (que la version française n'a regrettamment pas conservé), matérialise directement à travers la voix la duplicité du personnage qui semble, comme il l'indique lui-même, endosser tour à tour les rôles de victime et de bourreau.
- 14 On note par ailleurs la musicalité la phrase, produite par les nombreuses allitérations en « v ». Au regard du récit dans son ensemble, cette consonne se veut polysémique. Comme le titre du film l'indique, « v » signifie la vendetta ou l'entreprise de vengeance à laquelle se livre le héros masqué pour punir ceux qui ont mené les expérimentations scientifiques qui l'ont mutilé et qui ont décimé la population. Mais cette lettre évoque également – ici, de façon prémonitoire – le V de la victoire que l'on reproduit en tendant le majeur et l'index. La sonorité du « v » imite aussi le sifflement de l'air lorsque V se bat, et lorsqu'il manie couteaux et épée ; mais il peut encore signifier la violence et la voix, que V utilise l'une et l'autre avec autant d'efficacité pour parvenir à ses fins.

La voix over : l'énonciation créatrice de Vérité.

- 15 Avant d'analyser les diverses facettes et implications de la voix *over* dans *V for Vendetta*, nous précisons que nous avons choisi d'employer le terme anglo-saxon *over*, aux dépens de l'appellation de voix ou de son *off*. Suivant Michel Chion, le son *off* désigne :
- « celui dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non-diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée »²².
- 16 Ici, l'expression voix-*over* nous semble mieux traduire l'idée d'une voix qui règne sur l'image (*over* signifie à la fois au-dessus, par-dessus, sur, à travers), ce qui correspond comme nous allons le voir, aux pouvoirs liés à la voix du narrateur verbal qui introduit les *flashes-back* et *flash-forward*.
- 17 Lors de son discours sur le canal d'urgence, V livre à notre sens la clé d'interprétation du film lorsqu'il affirme : « words will always retain their power. Words offer the means to meaning and, for those who will listen, the enunciation of truth »²³. Autrement dit, ce sont les mots qui donnent leur signification aux choses, et qui influent directement sur la perception de la réalité. La citation s'applique particulièrement aux *flashes-back* et *flash-forward*, mondes possibles engendrés par un narrateur verbal, qui dans *V for Vendetta* s'exprime essentiellement en voix *over*, laquelle « n'est pas accessible aux personnages du monde visualisé, le discours n'étant accessible qu'à des personnages participant d'un monde enchâssant, voire aux seuls spectateurs [et dont] le discours [...] pourra être indépendant du monde visualisé, se présenter comme un commentaire à propos de ce monde ou en assumer explicitement la narration »²⁴.

- 18 Nous pouvons d'ores et déjà rappeler que le film entier constitue un flash-back, puisque le récit s'enclenche avec la voix *over* d'Evey. Le souvenir de la tentative d'attentat élaborée par Guy Fawkes en 1605 fait office d'amorce, à l'instar du « Il était une fois » du conte traditionnel. Evey supplée symboliquement le méga-narrateur filmique²⁵, puisqu'elle assume la reconstitution de l'histoire racontée, depuis sa rencontre avec V jusqu'à la destruction finale du Parlement. Entre l'incipit et la conclusion, les spectateurs sont invités à « oublier » ce statut, le récit semblant se raconter lui-même. Cette voix *over* ne revient que brièvement dans les dernières secondes du film (l'absence de mouvement sur les lèvres de l'actrice Natalie Portman en atteste) comme pour rappeler qu'il s'agissait bien d'une fable.
- 19 Les deux premiers flashes-back qui apparaissent vraiment comme tels – et qui sont pourtant déjà de second niveau – sont donc celui déclenché par Evey racontant à V les événements tragiques de son enfance (la mort de son frère et l'arrestation de ses parents), puis celui que provoque la lecture du carnet de bord que tenait le médecin légiste Delia Surridge lorsqu'elle faisait des expérimentations scientifiques pour le compte du Gouvernement à la prison de Larkhill. Dans ces deux cas, la « parole-texte », qui « correspond au cas où le son des paroles a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images ou même les scènes qu'il évoque »²⁶, instaure un contrat de confiance avec les spectateurs, dans la mesure où les images qui défilent à l'écran sont conformes à ce que la voix énonce. Pour reprendre les termes de Jean Châteauevert, il y a « anaphorisation », soit un « ancrage qui repose sur la reconnaissance de sémèmes communs dans les deux formes de récit »²⁷, verbal et audiovisuel. On se doit toutefois de noter que le récit de Delia est médiatisé, dans tous les sens du terme, par la lecture de Finch : c'est lui, en tant que sujet embrayeur²⁸, qui introduit le flash-back (puisque Delia a été assassinée par V), et il n'est pas interdit de penser que les images (bien qu'elles semblent suscitées par la voix narratrice de Delia – ce qui renforce d'ailleurs la valeur testimoniale du récit) sont en fait élaborées mentalement par Finch, qui reconstitue grâce aux mots la biographie filmique de Delia.
- 20 Les trois flashes-back suivants sont différents, puisque le personnage qui s'exprime en voix *over* n'a pas été présenté au préalable. Celle-ci survient également via la lecture d'un document écrit, en l'occurrence une lettre qu'Evey découvre cachée dans les murs de la pièce où V la retient captive (elle ignore encore à ce moment là que c'est lui qui la détient, et non les sbires du Gouvernement). Le témoignage est supposé avoir été écrit par Valérie Page, dont V affirme par la suite qu'elle occupait la cellule voisine à la sienne lors de leur détention à Larkhill. Le cas de la lettre adressée par un personnage déjà décédé au moment de la lecture par le destinataire, évoque notamment celui proposé par Max Ophüls dans *Lettre d'une inconnue* (1948). Le processus d'enchâssement est exactement le même : la caméra cadre d'abord le destinataire qui découvre la lettre, puis la voix *over* de l'émetteur survient simultanément à l'acte de lecture. Enfin un fondu enchaîné opère le glissement vers le monde enchâssé, que nous sommes amenés à considérer comme l'expérience passée de l'émetteur. Cependant, si l'émetteur et le destinataire de *Lettre d'une inconnue*, Lisa et Stefan, se connaissent, ce n'est pas le cas pour Valérie et Evey. De plus, tandis qu'Ophüls laisse le récit secondaire s'autonomiser quelques instants lorsque la voix *over* marque une pause, James Mc Teigue choisit au contraire de faire de la voix *over* le fil conducteur du récit enchâssé, un fil qui ne se rompt jamais, faisant de la voix *over* une instance toute puissante, pour ne pas dire démiurgique.

- 21 Dans le flash-back, qui narre les premières amours homosexuelles de Valérie, on note un phénomène d'aphonisation : aucun son n'est audible, hormis les sanglots étouffés de la mère, et les voix très lointaines et inintelligibles du professeur et du père de Valérie qui la réprimandent. C'est d'ailleurs la voix *over* qui rapporte en style indirect le dialogue avec ce dernier : « He told me to go and never come back »²⁹. Le rapport de force entre voix *over* et sons évolue lors du second flash-back, où ceux-ci se font davantage entendre (le bruit du thé versé dans les tasses par exemple), même si ce ne sont que les sons et la voix du reporter émanant du poste de télévision qui sont clairement audibles (les informations annoncent la dégradation de la situation aux États-Unis, traversés par la guerre, et les mesures prohibitives mises en place par Sutler en Angleterre). Dans le troisième flash-back (qui est entrecoupé par une brève séquence où l'on revoit Evey en train de lire), les sons gagnent encore en audibilité : on entend très nettement les coups de matraque des hommes de mains du gouvernement venus arrêter un couple d'homosexuels, le bruit du zip de la capuche qu'ils leur mettent sur la tête, les portes qui claquent, les pleurs de Valérie, etc. Progressivement, nous passons d'un effet déréalisant – la voix du père dans le premier flash-back se réverbère comme si elle était entendue depuis un milieu aquatique – à un haut degré de définition sonore, qui donne inévitablement aux scènes concernées un rendu plus réaliste, ou, devrait-on dire, plus « vrai-semblable ». Notons que dans les deux premiers flashes-back, les histoires d'amour de Valérie apparaissent comme idéalisées, romanesques. Sa rencontre avec Sarah au collège est nimbée d'une lumière chaude, dans des tons orangés, que l'on retrouve ensuite lorsqu'elle évoque Christina. Mais c'est surtout la rencontre avec Ruth, dans le second flash-back qui présente cette caractéristique, notamment lorsqu'elles échangent leur premier baiser sur le tournage d'un film, leurs bouches s'unissant à contre-jour devant un soleil flamboyant tandis que des draps orange volettent autour d'elles, le baiser étant ponctué par un *crescendo* musical.

Le pouvoir iconogène de la voix *over*.

- 22 Lors de ces flashes-back, le montage lie à deux reprises récit principal et récit métadiégétique³⁰, suggérant *a priori* le lien psychologique qui s'est tissé entre Evey et Valérie. Lorsque le père de Valérie jette la photographie de sa fille, la caméra effectue un plan en plongée totale depuis le dessus de la poubelle, puis un fondu enchaîné superpose à ce plan celui sur Evey, vue cette fois en contre-plongée totale depuis le fond d'une bassine où son bourreau lui immerge la tête. À la fin du troisième flash-back, c'est par le même procédé que le gros plan sur Valérie en train d'écrire ses derniers mots est suivi de celui d'Evey achevant la lecture.

Voix d'accès aux mondes possibles.

- 23 Ces trois flashes-back constituent un élément majeur du film, car la révélation qui leur succède remet en cause la véracité de leur contenu. En effet, lorsque nous apprenons que c'est V qui retenait Evey prisonnière, et que l'ensemble de sa détention n'était par conséquent qu'une mise en scène, nous pouvons nous demander, comme elle, si l'histoire de Valérie faisait aussi partie de la machination. Nous sommes ainsi incités à considérer que la voix *over* peut mentir, même lorsqu'il y a corréférence des mots et de l'image. Lorsqu'Evey fait part de ses doutes à V, il lui montre en guise de preuves le sanctuaire qu'il dit avoir érigé en la mémoire de Valérie à l'intérieur de sa maison. Evey le croit alors « sur parole », alors que les seules preuves tangibles qu'il lui offre ne sont que des photographies accrochées aux murs ; la plus grande étant l'affiche du film dans lequel elle a joué avec Ruth. C'est donc paradoxalement un élément fictif qui est censé attester de la réalité d'un fait.
- 24 Peu après survient le flash-back introduit par Rookwood, ex-encagouleur. Nous suivons avec intérêt ses propos, à l'instar des allocutaires (les inspecteurs Finch et Dominic), car la voix révèle la machination orchestrée par Creedy et le gouvernement. Ceux-ci ont sciemment diffusé à travers le pays un virus issu des expérimentations de Larkhill pour s'enrichir ensuite en vendant l'antidote. En rejetant la faute sur des supposés terroristes, ils promurent Sutler au rang de Chancelier. Là encore, les images viennent en renfort de la parole, en particulier les archives télévisuelles. Seulement, nous apprenons quelques séquences après, en même temps que les inspecteurs, que Rookwood est décédé vingt ans auparavant, révélation suivie par deux plans consécutifs sur le masque à l'effigie de Rookwood, entreposé chez V. En leur narrant cette histoire, V a incité les inspecteurs à mettre Creedy sous surveillance. Or, il se rend ensuite chez Creedy pour lui dire que le Chancelier n'a plus confiance en lui, ce pourquoi il l'aurait fait mettre sur écoute. La mise en lumière de ce stratagème tend donc à renforcer *a posteriori* nos doutes sur la véracité des propos.
- 25 Pour clore cette analyse sur les mondes enchâssés de *V for Vendetta*, évoquons la voix de l'inspecteur Finch, qui introduit un double mouvement temporel, à la fois flash-back et flash-forward. Comme pour rendre compte de cette situation pivot, prise entre deux temporalités, la voix est alternativement *in* (on voit Finch parler) et *over* (des images viennent illustrer la vision qu'il partage). Le flash-back prend la forme spécifique d'un sommaire³¹ : tandis que Finch dit à son collègue « I felt like I could see everything that had happened... »³², des fragments que nous avons vus plus tôt dans le film se succèdent rapidement. Dans la foulée, il poursuit « ...and everything that was going to happen »³³ ; surviennent alors une série d'images que nous n'avons pas encore vues (les hommes qui

tirent sur V, les dominos disposés en forme de V, la dynamite) mêlées à d'autres que nous avons déjà vues. À ce moment là, Finch semble à son tour suppléer le méga-narrateur dans sa fonction d'organisateur du récit filmique, comme s'il réunissait les pièces d'un puzzle. Il affirme d'ailleurs : « It was like a perfect pattern laid out in front of me »³⁴. Le montage rapide des images qui peuvent être perçues comme des associations mentales de Finch (même s'il n'a pu avoir connaissance de toutes les scènes évoquées) produit un effet quasi mécanique de concaténation (l'allumette jetée par Gordon, plus le gaz de la bombe lacrymogène actionnée par Evey semblent générer une série d'explosions). Le représentant de l'ordre dans la fiction devient celui qui reconstruit l'ordre de la fiction.

- 26 Dans la mesure où Finch semble ici extraordinairement doté d'un pouvoir d'omniscience et de clairvoyance, nous sommes enclins à le croire lorsqu'il annonce en voix *in* « Whith so much chaos, someone will do something stupid »³⁵, et que l'on voit dans la foulée un membre du Doigt qui tire sur la petite fille rebelle (on la reconnaît à sa chemise rose et à ses lunettes qui volent au moment de l'impact). Au niveau sonore, on remarque cependant que cette séquence présente la même caractéristique que le premier flash-back concernant Valérie : la caméra cadre en gros plan le membre du Doigt qui a tiré sur la petite fille, mais aucun son provenant de sa bouche n'est audible alors même qu'il semble donner l'ordre de reculer à un groupe qui le menace. Il s'agit là d'un procédé que nous serons amenés à interpréter ultérieurement, lorsque la séquence finale du film nous amènera à reconsidérer ces « anomalies » auditives. En énonçant, par la voix et par les images qui viennent « naturellement » s'y associer, la fin de l'histoire telle qu'il la pressent, l'inspecteur Finch livre en réalité mais de façon indirecte sa propre morale : selon lui, les agissements de V ne sauraient conduire à une fin heureuse, mais engendreraient au contraire une escalade de la violence (la construction en dominos qui apparaît dans cette séquence fait justement référence à l'« effet domino ») en provoquant la réplique de Sutler par le déploiement de l'armée. Sa prise de parole n'est donc pas tant l'évocation d'une vérité (même si le montage peut nous induire en erreur) qu'une prise de position personnelle.

Dire ou prédire, telle est la question.

- 27 Même si la scène finale montre que plusieurs événements annoncés par la « prophétie » de Finch se sont effectivement produits, le montage final en champ/contrechamp met à son tour en question l'ensemble du récit filmique. Parmi la foule venue assister à l'explosion du Parlement, se distinguent les visages de Gordon (dont V a assuré à Evey qu'il était mort), de la petite fille aux lunettes, mais aussi de Valérie. Certains ont interprété ces réapparitions comme la métaphore de la survivance des idées par-delà la mort, mais nous pouvons également considérer que cette conclusion vise à nous faire

réfléchir sur le pouvoir des mots, la façon dont ils peuvent être manipulés, mais aussi la façon dont nous sommes prêts à les recevoir comme parole d'évangile. En découvrant ces visages, nous pouvons nous demander si la mort de Gordon n'était en fin de compte qu'un argument utilisé par V pour inciter Evey à rejoindre sa cause, ou bien si V a pu lui aussi être victime de désinformation. L'on pourrait également inférer que Valérie n'était en fait qu'une projection mentale d'Evey, suscitée par la plume de V. De ce fait, Evey deviendrait *a posteriori* le véritable « narrateur sujet embrayeur » d'un monde fantasmé, défini par Jean Châteauevert comme « une conscience [qui] s'interpose entre les événements et leur représentation, et [qui] colore le rendu de l'histoire par sa seule présence »³⁶. Le traitement chromatique particulier (les tons orangés) dans ces flashes-back apparaîtrait dès lors comme une application au pied de la lettre de cette « coloration ». La symétrie presque parfaite des scènes où Evey et Valérie se font raser le crâne, confortent notre interprétation : Evey imagine l'expérience de Valérie telle qu'elle-même l'a vécue, et s'identifie à elle, à partir de quoi les surimpressions en fondu enchaîné que nous avons relevées ne font plus seulement office de pont entre monde enchâssé et monde enchâssant, mais acquièrent aussi la valeur de transfert psychologique. L'aphonisation lors de la dispute entre Valérie et ses parents et dans la séquence où la petite fille se fait tirer dessus est aussi un indice qu'on ne saisit qu'après-coup, quand nous comprenons que l'absence de paroles venant du monde métadiégétique signifiait en elle-même l'irréalité de ce monde évoqué.

Conclusions

- 28 Avec *V for Vendetta*, James Mc Teigue a placé la voix au centre du récit. À travers celui-ci, il montre que la parole est une arme, susceptible d'être manipulée par tout un chacun. Le jeu avec la voix permet au réalisateur de mettre en garde contre la manipulation. Non seulement le film montre que la télévision dévie de son rôle de diffusion de l'information et se rend complice de la propagande lorsque les images qu'elle diffuse se contentent d'appuyer le discours politique officiel, mais il montre également que l'*élocutio*, cet art de la parole, peut être manié indifféremment par les partisans du Bien et du Mal.
- 29 Il permet encore de constater que la voix (le timbre, le ton, l'intensité) se révèle être un véritable atout lorsqu'il s'agit de convaincre, c'est-à-dire, comme le rappelle l'étymologie du verbe (*cum vincere*), de vaincre son récepteur, donc de l'amener à se soumettre devant le pouvoir de l'énonciation. Evey s'y soumet lorsqu'elle adhère immédiatement et aveuglément au témoignage de Valérie, mais sa posture évolue lorsqu'elle décide de croire V sur parole. Il en est de même pour les citoyens, qui choisissent finalement de rejeter la parole officielle et de prendre leur destin en main, ou encore pour l'inspecteur Finch qui assume ses propres convictions quant au recours à la violence. L'histoire de *V for Vendetta* repose essentiellement sur des (re)productions à partir d'histoires personnelles marquées par la subjectivité et donc susceptibles d'être, comme le pressent Finch, « true or false »³⁷. Si Evey, en tant que narrateur initial ne supplée pas le « grand imagier », elle s'en fait néanmoins la complice.
- 30 Enfin, le cas particulier de la voix *over* a permis d'apprécier cette possibilité qu'exploite le cinéma de dicter sa loi. Le personnage qui s'exprime en voix *over* occupe pleinement la fonction de médiateur entre le monde évoqué par les mots et sa représentation, frustrant ainsi l'imagination guidée par la main ou, devrait-on dire, par l'oreille. Qu'elle soit lue ou parlée, la voix *over* détient ce pouvoir presque magique d'engendrer des mondes possibles

et de les imposer comme une réalité, avant d'en révéler finalement le caractère factice. Ce faisant, l'utilisation particulière de la voix *over* dans *V for Vendetta* permet aussi de rénover le fonctionnement de la narration cinématographique classique : le flash-back ne relate plus forcément un événement qui s'est produit dans le passé, tout comme le flash-forward n'est plus synonyme d'anticipation sur le récit à venir.

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1999.
- AUMONT Jacques et al., *Esthétique du film*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris : Armand Colin, coll. Armand Colin Cinéma, 2006.
- BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, éditions Antipodes, 2007.
- CHÂTEAUVERT Jean, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec, Nuit Blanche éditeur / Paris, Méridiens Klincksieck, 1996.
- CHION Michel, *La toile trouée*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.
- CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2013.
- GAUDREAU André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, A. Colin, 2005.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, éditions du Seuil, 2007.
- JULLIER Laurent, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / CNDP, 2006.
- JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2007.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977.
- Filmographie :
- MC TEIGUE, James, *V for Vendetta* [DVD], États-Unis, Royaume-Uni, Allemagne, Warner Home Video, 2006, 128 min.
- OPHÜLS Max, *Lettre d'une inconnue* [DVD], États-Unis, Wild Side Vidéo, 1948, 86 min.
- WILLIAMSON James, *The Big Swallow*, Royaume-Uni, 1901, 1 min 8 sec.

NOTES

1. Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, éditions du Seuil, 2007, p. 220.
2. Il s'agit d'un concept initialement proposé par Pierre Schaeffer, (*Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977) et repris par Michel Chion dans *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2013, p. 222
3. « Car l'homme peut échouer. Il peut être capturé ».
4. « J'ai vu de mes yeux le pouvoir des idées. J'ai vu tuer en leur nom ».
5. « Les idées ne saignent pas. Ne souffrent pas. Elles n'aiment pas ».

6. Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 113.
7. « Qui est avec moi ? Qui, bon sang ? »
8. Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, *op.cit.*, p. 203.
9. « On pourrait le définir comme ni dedans ni dehors (par rapport à l'image) : ni dedans parce que l'image de la source – le corps, la bouche – n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné off sur une estrade imaginaire rappelant celle du conférencier ou du bonimenteur [...] et qu'il est impliqué dans l'action [...] », *ibid.*, p. 112.
10. « Mon cul ! »
11. « Pour l'heure, il semble bien que le terroriste ait été tué lors de ce raid héroïque ».
12. « États-Anus d'Amerdique »
13. « L'impiété ».
14. « Immigrés, Musulmans, homosexuels, terroristes, dégénérés rongés par la maladie ».
15. « L'Angleterre prévaut si je le dis ! »
16. Prothero pointe le doigt en direction des spectateurs en disant « No one escape judgement »).
17. « Si vous cherchez un coupable, regardez donc dans la glace ».
18. « si vous voyez ce que je vois, ressentez ce que je ressens, et recherchez ce que je recherche, vous me rejoindrez dans un an jour pour jour aux grilles du Parlement ».
19. « Ensemble nous leur offrirons un 5 novembre inoubliable ».
20. « Humble vétéran du vaudeville, agissant successivement comme voyou et victime au gré des vicissitudes de du destin [dont le] visage, non pas vil vernis de vanité, est un vestige de la vox populi vidée et volatilisée »
21. « En revanche, cette vieille vexation se voit vivifiée et se voue à vaincre la vénale et virulente vermine visant le vice et la vorace violation de la volonté ! »
22. Michel Chion, *op.cit.*, p. 66.
23. « les mots conserveront toujours leur pouvoir. Les mots donnent sens au sens, et à ceux qui écoutent, l'énonciation de la vérité ».
24. Jean Châteauvert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec, Nuit Blanche éditeur / Paris, Méridiens Klincksieck, 1996, p. 210.
25. André Gaudreault et François Jost rappellent les différentes appellations ayant servi à désigner l'« instance située quelque part au-dessus de ces instances de premier niveau que sont les acteurs, par une instance supérieure, donc, qui serait l'équivalent cinématographique du narrateur scriptural ». Laffay parle de « grand imagier » ; Ropars-Wuilleumier de « narrateur invisible » ; Casetti et Gardies d' « énonciateur » ; Jost de « narrateur implicite ». Selon Gaudreault et Jost, le méga-narrateur est responsable à la fois de ce qui est montré dans le récit (la monstration), et de l'ordonnement des faits (la narration). André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, A. Colin, 2005, p. 25-26.
26. *Ibid.*, p. 206
27. Jean Châteauvert, *op.cit.*, p. 190.
28. « *Sujet embrayeur* : L'individu a qui, suivant le récit filmique, on attribue un monde donné. Le sujet embrayeur sera dans le récit classique le personnage qui amorce un segment de récit. La narration verbale ne représente qu'une mise en scène possible du sujet embrayeur, la fonction du sujet embrayeur du monde enchâssé pouvant se conjuguer tant sous forme de discours verbal que dans un geste ou une attitude, rêve, fantasmer, se souvenir, etc. », Jean Châteauvert, *ibid.*, pp. 208-209.
29. « Il m'a dit de ne jamais revenir ».
30. Le « métarécit », « récit métadiégétique » ou « récit emboîté » désigne selon Genette un récit second intégré au récit premier, en d'autres termes un récit dans le récit. Trois types de relations peuvent unir le récit métadiégétique et le récit premier dans lequel il s'insère : la relation causale qui confère au récit second une fonction explicative ; la relation thématique, qui peut jouer sur le contraste ou l'analogie ; enfin l'absence de relation explicite entre récit second et récit premier,

où c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse (cas de la digression ou de l'obstruction). Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, *op.cit.*, pp. 241-243.

31. Nous transposons au champ cinématographique la définition du sommaire établie par Gérard Genette dans la théorie narrative, soit « la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'action ou de paroles », Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, éditions du Seuil, 2007, p. 92.

32. « C'est comme si je pouvais voir tout ce qui s'était passé... »

33. « ... et ce qui allait arriver ».

34. « C'était comme si un scénario parfait s'élaborait devant mes yeux ».

35. « Avec un tel chaos, quelqu'un fera quelque chose de stupide ».

36. Jean Châteauvert, *ibid.*, p. 187.

37. « vraie ou fausse ».

RÉSUMÉS

Cet article propose d'étudier différents aspects de la voix dans le film *V for Vendetta* (*V pour Vendetta*, 2005) de James MC Teigue, adaptation de la bande dessinée éponyme d'Alan Moore et David Lloyd. Nous allons plus particulièrement nous intéresser à la voix dans la représentation du médium télévisuel, puis nous consacrerons un temps à l'étude de la voix en tant que matière et outil au service de la manipulation. Enfin, nous traiterons plus en détail la question de la voix narrative, en nous concentrant sur le cas spécifique de la voix *over*. La voix, telle qu'elle est traitée dans ce film, invite à réfléchir sur, voire à remettre en cause, pour mieux les dépasser, des oppositions binaires telles que le mal et le bien, ou encore la vérité et le mensonge.

This article proposes to study the various aspects of the voice in James Mc Teigue's movie, *V for Vendetta* (2005), an adaptation of the eponym comic strip by Alan Moore and David Lloyd. We will especially focus on the voice as it is depicted in the television medium, then a second part will be dedicated to the study of the voice as material and tool in the service of manipulation. Finally, we will pay a closer attention to the question of the narrative voice, concentrating on the specific case of the voice *over*. The voice, as it is used in this movie, invites to think about, even to question binary oppositions such as good and evil, or even the truth and the lies, in order to transcend them.

INDEX

Mots-clés : Cinéma, dystopie, pouvoir, narration, voix over, dystopia, power, voice over

AUTEUR

MARIA FORTIN

Doctorante à l'Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO). Elle mène depuis octobre 2012 une thèse sous la direction de Carl Veters et co-direction de Bénédicte Brémard. Ses recherches

portent sur l'œuvre du cinéaste mexicain Arturo Ripstein et s'intéressent aux notions de mexicanité, de transculturalité et d'universalité qui s'en dégagent.