

LES METAMORPHOSES DE L'IMAGE CHEZ JODOROWSKY: DES PROJETS DE FILMS AUX REALISATIONS DE BANDES DESSINEES

METAMORFOSES DA IMAGEM EM JODOROWSKY: DOS PROJETOS DE FILMES ÀS REALIZAÇÕES DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Elisabeth Pouilly¹

RÉSUMÉ: Alejandro Jodorowsky rencontre Moebius (Jean Giraud) pour le projet qu'il a dès 1973 d'adapter au cinéma le roman *Dune* de Franck Herbert. Ce dernier n'aboutit pas mais annonce le début d'une longue collaboration entre les deux hommes et l'entrée de Jodorowsky dans l'univers de la bande dessinée. Un storyboard de *Dune* existe et ce travail sert d'inspiration pour une série de bandes dessinées de science-fiction, en collaboration avec différents dessinateurs et à des époques diverses. C'est notamment le cas de *L'Incal (Une Aventure de John Difool)*, série créée avec Moebius de 1980 à 1989 et celui de *La Caste des Méta-Barons* dessinée par Juan Giménez de 1992 à 2003. Le lien entre film et bande dessinée se fait aussi lorsque Jodorowsky décide de passer par le 9^{ème} art pour réaliser la suite du film *El Topo* sorti en 1970. Ainsi *Les Fils d'El Topo* voit le jour en 2016 puis 2019 avec José Ladrönn comme dessinateur. Ces deux expériences ne sont pas de même nature mais elles nous poussent à nous questionner sur les éléments permettant le passage du langage cinématographique à celui de la bande dessinée ou ceux y résistant. Jodorowsky expérimente des cadres et des mises en page avec ses dessinateurs dans le but de créer une œuvre hybride. Il joue avec les codes de la bande dessinée soit en cherchant à casser les limites de la planche soit au contraire en adoptant une composition semi-régulière rappelant la pellicule cinématographique. Toutefois, la réduction de la dimension sonore et la narration nécessairement fragmentée de la bande dessinée résistent à une adaptation du langage cinématographique mais elles permettent une plus grande intégration du lecteur-spectateur dans l'œuvre.

Mots-clés: Jodorowsky; bande dessinée; cinéma; hybridité; science-fiction; western.

RESUMO: Alejandro Jodorowsky encontra-se com Moebius (Jean Giraud) para projeto que tem desde 1973 de adaptar para o cinema o romance *Duna*, de Franck Herbert. Este projeto não chega a concretizar, mas anuncia o início de uma longa colaboração entre os dois homens e a entrada de Jodorowsky no universo dos quadrinhos. Um storyboard de *Duna* chega a ser realizado e este trabalho serve de inspiração para uma série de histórias em quadrinhos de ficção científica, feitas

¹ Elisabeth POUILLY est docteur en Études Théâtrales de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle et agrégée de Lettres modernes. Sa thèse, dirigée par Joseph Danan, traite de « *L'Etat d'esprit performatif* » dans le théâtre et le cinéma d' Alejandro Jodorowsky. Elle a publié plusieurs articles traitant notamment des liens entre le groupe Panique et Dada, des Midnight movies, ou encore de l'expérience psychomagique de Jodorowsky.

em colaboração com diferentes desenhistas e em épocas diversas. É nomeadamente o caso de *Incal* (*Uma Aventura de John Difool*), série criada com Moebius publicada de 1980 a 1989 e do *A Casta dos Metabarões* desenhada por Juan Giménez de 1992 a 2003. O vínculo entre filme e quadrinho também se faz quando Jodorowsky decide passar pela 9ª arte para realizar a sequência do filme *El Topo* lançado em 1970. *Os Filhos de El Topo* vê o dia em 2016 e, depois, em 2019, com José Ladrönn como desenhista. Estas duas experiências não são da mesma natureza, mas fazem interrogar sobre os elementos que permitem a passagem da linguagem cinematográfica para a dos quadrinhos ou os que a resistem. Jodorowsky experimenta quadros e layouts com seus designers para criar uma obra híbrida. Ele brinca com os códigos dos quadrinhos seja tentando quebrar os limites da página, seja, ao contrário, adotando uma composição semirregular que lembra o filme. No entanto, a redução da dimensão sonora e a narrativa necessariamente fragmentada dos quadrinhos resistem a uma adaptação da linguagem cinematográfica, mas permitem uma maior integração do leitor-espectador na obra.

Palavras-chave: Jodorowsky; história em quadrinhos; cinema; hibridismo; ficção científica; western.

Introduction

Alejandro Jodorowsky, « artiste multiple » (cf. POUILLY, 2019) aux « sept vies » (cf. BERNIÈRE, 2019), est devenu un scénariste phare de la bande dessinée. C'est à cinquante ans qu'il écrit son premier scénario. Initialement, il vient du monde du théâtre: d'abord metteur en scène de pièces de théâtre d'avant-garde françaises au Mexique², puis performeur et marionnettiste dans ce pays, il s'est également initié au mime avec Marcel Marceau à Paris et a récemment écrit plusieurs pièces de théâtre³. A partir de 1968, il se lance dans le cinéma avec l'adaptation très personnelle d'une pièce de Fernando Arrabal, *Fando et Lis* (1968). S'ensuivent les films *El Topo* (1970) et *La Montagne sacrée* (1973) qui deviennent très vite des films cultes, portés par toute une génération qui s'y reconnaît. C'est à partir de 1973 que Jodorowsky envisage l'adaptation cinématographique du roman de Franck Herbert *Dune* (1965). Pour ce projet, Jodorowsky rencontre Jean Giraud⁴. Ce dernier, parallèlement à la série de bandes dessinées *Blueberry*⁵ qu'il signe Gir, commence à développer les productions de science-fiction avec des dessins en ligne claire qu'il signe Moebius. C'est en fait Moebius que Jodorowsky rencontre pour son projet d'adaptation et c'est avec lui qu'il crée le storyboard de son *Dune*. C'est également avec lui qu'il va faire son entrée dans la bande dessinée, tout d'abord avec *Les yeux du chat* (1978), davantage proche de l'album, puis avec la série *L'Incal* (*Une Aventure de John Difool*) qui débute en 1981. Cette collaboration et cette incursion dans un nouvel art pour Jodorowsky sont en lien direct avec l'échec du projet *Dune*: « j'ai écrit *L'Incal*, avec les débris de mon apport sur *Dune*⁶⁷ ».

² Il adapte des pièces de Ionesco, de Beckett et *Fando et Lis* d'Arrabal.

³ Cf. *Opéra panique (cabaret tragique)*, Paris, Métailié, 2001 et *L'Ecole des ventriloques*, Bruxelles, éd. Maëlstrom, Bookleg n° 36, 2008. Pour une anthologie en espagnol de ses pièces de théâtre, voir *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, (avec un DVD sur *Melodrama sacramental*, un happening de 1965), Madrid, Siruela, 2007.

⁴ Celui-ci dessine aussi l'affiche française du film *El Topo* pour sa sortie en France en 1975.

⁵ Le premier tome paraît en 1963 dans le magazine *Pilote*. Les albums signés Gir sont publiés entre 1975 et 2007.

⁶ Propos recueillis par Christian Marmonnier (in BERNIÈRE, 2019, p. 123).

⁷ Cf le film de Pavitch (2013). Ce documentaire revient sur la préparation du film *Dune* par Jodorowsky, l'arrêt du

D'autres séries ont suivi, des séries en partenariat avec différents dessinateurs mais dont l'action se déroule dans le même monde que *L'Incal* ou dans un monde similaire. La bande dessinée est ainsi devenue le moyen d'expression le plus régulier de Jodorowsky. Il a également repris la réalisation de films, dans une veine plus autobiographique qu'autrefois⁸. Pourtant de nombreux projets cinématographiques restent depuis des années en suspens faute de financements. En 2016, Jodorowsky décide de commencer un nouveau cycle de trois albums avec le dessinateur Ladrönn, *Les Fils d'El Topo*, suite qu'il n'a jamais pu tourner du film de 1970: « Là j'ai trouvé l'être idéal, l'artiste idéal, génial, pour réaliser une œuvre comme si on tournait un film⁹ ».

Ces deux expériences, qui ne sont pas tout à fait de même nature, permettent de se questionner sur les spécificités des deux arts et leur capacité d'hybridation. Dans quelle mesure Jodorowsky réalise-t-il le passage du langage cinématographique à celui de la bande dessinée ?

Après *Dune*¹⁰

Tout commence par un roman de science-fiction. L'adaptation littéraire au cinéma est un événement habituel qui se trouve dès les origines du 7^{ème} art. Ainsi Emile Chautard et Maurice Tourneur adaptent deux romans de Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir*, dans un film muet de 1913. Si nous cherchons des modèles dans le genre de la science-fiction, nous pouvons nous tourner vers George Méliès qui, dans son court-métrage muet de 1902 intitulé *Le Voyage dans la lune*, s'inspire de l'univers de Jules Verne et expérimente différents trucages. Dans ce deuxième exemple, l'adaptation fonctionne comme un système de références communes entre deux arts et deux artistes: la fiction de Jules Verne sert de sous-texte aux expérimentations visuelles de Méliès. Dans le cas de Jodorowsky, sa vision du *Dune* de Frank Herbert est relativement fidèle à l'original au niveau de l'intrigue générale. Il en change certains détails mais il transforme profondément la fin: le personnage principal, Paul, au lieu de vaincre l'Empereur et de prendre sa place comme dans le livre, meurt éborgné. Son âme se diffuse ensuite dans toute l'humanité, tous parlent avec sa voix, la planète de sable surnommée Dune se couvre de végétation, un anneau se forme autour et elle part vers les autres planètes comme une planète-messie grâce à sa conscience universelle. Jodorowsky indique lui-même comme précepte: « When you make a picture, you must not respect the novel » (in PAVITCH, 2013, 1'04'26)¹¹.

L'apport essentiel de Jodorowsky est la création d'un univers visuel: en passant du roman au film, il doit donner aux personnages, aux lieux et aux vaisseaux spatiaux une identité visuelle forte, reconnaissable très vite, à cause de l'écoulement du temps au cinéma qui ne permet pas de pause ou de retour en arrière. Il accorde une place prépondérante aux décors et aux costumes et, pour cela, s'entoure d'une équipe de dessinateurs: Christopher Foss réalise les dessins des

projet initial et ses suites.

⁸ Nous faisons référence aux trois derniers films de Jodorowsky à ce jour : *La Danza de la realidad* (2013) et *Poesía sin fin* (2016), autofictions autour de son enfance et de sa jeunesse, et *Psychomagie: un art pour guérir* (2019), un documentaire contenant des images d'archives.

⁹ Interview de Jodorowsky pour la promotion du premier *Fils d'El Topo*, mise en ligne par Glénat BD sur Youtube le 18 mai 2016 : <https://www.youtube.com/watch?v=25ZMbWzTUEs&feature=emb_title> (consulté le 27/11/2022).

¹⁰ Le titre de cette partie fait référence à celui d'un sous-cycle, séquence du cycle romanesque central du *Dune* de Frank Herbert, écrit par son fils Brian Herbert et Kevin J. Anderson.

¹¹:« Quand on fait un film, il ne faut pas respecter le livre » (traduction présente dans le film). Lors de l'adaptation de la pièce de théâtre *Fando et Lis* en film, Jodorowsky s'est refusé à relire le texte et a réalisé le film en se basant sur les souvenirs qu'il gardait de ses deux mises en scène. La trame fictionnelle ne prend ainsi pas le pas sur l'univers visuel créé par Jodorowsky.

vaisseaux et un du palais de l'Empereur, H. R. Giger invente plusieurs versions du château des Harkonnens et de l'allée de couteaux qui y mène, Moebius représente les personnages et leurs costumes. En vue de réaliser les effets spéciaux, Dan O'Bannon est appelé¹². Mais surtout, Jodorowsky réalise le storyboard complet du film avec Moebius. Il est séduit par son aptitude à s'adapter, sa capacité de travail et sa vitesse d'exécution des dessins. Tout cela fait dire à Jodorowsky que le storyboard a déjà été une réalisation de son film: « I used Moebius like a camera. I take Moebius and say: 'Now you advance. Now, you travel. Now you make a close-up'. [...] He was quickly, *rapido*, incredible. And then, I could shoot. [...] I made the picture with drawings » (in PAVITCH, 2013, 17'46 à 18'38)¹³.

Il est vrai que le storyboard, d'ordinaire simple document de travail destiné à s'effacer devant l'œuvre finale qu'est le film, est devenu, dans le cas du *Dune* de Jodorowsky, l'œuvre d'art finale puisque le film, faute de financement, n'a jamais vu le jour¹⁴. Composé d'environ 3000 dessins, il est pourtant autant l'œuvre du réalisateur Jodorowsky que de Moebius.

L'aventure de *Dune* ne s'arrête pas là et semble calquer sa destinée sur celle des romans. *Dune* de Frank Herbert n'est que le premier roman d'un cycle publié entre 1965 et 1985 et composé de sept volumes dont le troisième est une préquelle¹⁵. Le Cycle de *Dune* est augmenté par Brian Herbert (le fils de Frank) et Kevin J. Anderson de plusieurs sous-cycles entre 2000 et 2022. Ceux-ci sont des préquelles, des suites ou des interquels (la narration s'insère entre deux volumes déjà publiés): *Avant-Dune* (2000-2002); *Dune, la genèse* (2003-2005); *Après Dune* (2006-2007); *Légendes de Dune* (2008-2009); *Dune, les origines* (2012-2016); *Chroniques de Caladan* (2020-2022)¹⁶. Du travail effectué par Jodorowsky et Moebius pour *Dune* et laissé en suspens naît un cycle de bande dessinée: *L'Incal* (publié initialement sous le titre *Une Aventure de John Difool*). *L'Incal* est composé de cinq épisodes publiés en six albums¹⁷ entre 1981 et 1988. Le succès de cette série conduit ensuite Jodorowsky à développer l'univers de *L'Incal* à travers de nouvelles séries en collaboration avec différents dessinateurs.

Cette bande dessinée n'est l'adaptation parfaite ni du roman *Dune* ni du storyboard. De l'histoire imaginée par Jodorowsky, il ne reste que quelques éléments: plusieurs peuples dans la galaxie sont en conflit et celle-ci est placée sous la gouvernance d'un empereur (« impératrice » dans *L'Incal*). Solune est un enfant (fils du Méta-baron) aux pouvoirs psychiques extraordinaires, qui s'apparente au personnage de Paul dans *Dune*. Les emprunts à l'univers graphique sont plus nombreux mais néanmoins modestes: le Président de la cité-puits ressemble d'abord à l'obèse baron Harkonnen, puis il change de corps pour ressembler au personnage androgyne Feyd Rautha; son château fait penser, en plus stylisé, à celui créé par H. R. Giger (cf. JODOROWSKY; MOEBIUS, v. 1, 1981, pp. 24-25); la cité techno a des traits communs avec le palais de l'empereur dessiné par Chris Foss (idem, p. 34). Il est intéressant aussi de faire un parallèle entre le premier plan imaginé pour le film et les premières planches dessinées pour *L'Incal*. Jodorowsky envisage

¹² En 1977, après l'échec de *Dune*, Dan O'Bannon écrit le scénario d'*Alien* et s'entoure de la même équipe de dessinateurs.

¹³ « J'ai utilisé Moebius comme une caméra. Je prenais Moebius et je lui disais: 'Maintenant, tu avances'. 'Maintenant, tu fais un travelling'. 'Maintenant, tu fais un gros plan'. [...] Il était rapide, *rapido*, incroyable. Et donc, je pouvais tourner. [...] J'ai fait le film avec des dessins » (traduction présente dans le film).

¹⁴ Des extraits en ont été dévoilés dans divers documentaires filmés, dans des expositions et sur Internet mais à ce jour le storyboard complet de *Dune* n'a jamais été publié.

¹⁵ La fiction du troisième volume du cycle, *Et l'homme créa un dieu* (sous-titré *Prélude à Dune*) se situe chronologiquement avant celle du premier volume.

¹⁶ Les cycles sont donnés dans l'ordre de parution. Il existe aussi un livre isolé, *La route de Dune*, contenant des chapitres inédits des deux premiers romans de Frank Herbert et des nouvelles des deux autres auteurs.

¹⁷ Le cinquième épisode, *La cinquième Essence*, est publié en deux parties.

un long plan séquence traversant toute la galaxie: « *Dune, my Dune, it starts with a long shot* » (in PAVITCH, 2013, 19'50). La bande dessinée ne rivalise pas avec le grandiose du projet initial mais renvoie cette impression de vide et de longue traversée d'une autre manière: à la fin de la première planche, le héros John Difool est lancé du haut d'un pont et commence alors une chute à travers les différentes strates de la cité-puits. La deuxième planche est une illustration pleine page de cette descente. Moebius recrée la profondeur par un jeu de perspective: le personnage est en haut au centre et tombe vers un point imprécis décalé vers la gauche en bas.

Pour la création de *L'Incal*, Jodorowsky et Moebius n'ont pas travaillé de la même façon que lors du storyboard de *Dune*. Alors que, pour ce dernier, Moebius réalisait la vision du réalisateur quasiment de manière instantanée, pour la bande dessinée, le travail se fait en deux temps et Jodorowsky laisse beaucoup plus de liberté au dessinateur:

Comme j'ai été mime pendant des années et que j'ai fait du théâtre, j'avais une énorme facilité pour jouer; alors je jouais les personnages, je les lui racontais les aventures des John Difool [sic], il les gravait, il prenait des notes. Pendant quatre jours, je faisais l'andouille devant Moebius et ses carnets ! [rires] Ensuite, il lui fallait six mois pour dessiner l'album, parfois à raison d'une planche dans la journée¹⁸.

Jodorowsky indique que, lors de sa première découverte des œuvres de Jean Giraud à travers la série *Blueberry*, il a eu un réel coup de foudre pour l'originalité des plans et a fait le lien entre le travail qu'il avait sous les yeux et celui qu'effectue un réalisateur. Moebius, au fil des six volumes, se libère de plus en plus d'une mise en page classique, peut-être encore influencée par l'idée du storyboard. Ainsi le dernier volume présente-t-il à la fois une originalité et une maîtrise accrues dans l'organisation de la page et l'agencement de celle-ci dans l'économie de l'album. Le dernier volume se termine de la même façon que la série avait commencée, par trois planches numérotées représentant une chute de John Difool. La troisième page avant la fin est divisée en quatre cases, l'avant-dernière en deux cases verticales et la dernière page reprend quasiment la même pleine page qu'au début de la série. John Difool traverse à nouveau, en tombant, la cité-puits mais des bulles ont été ajoutées à cette page, précédemment muette, et indiquent « Je dois me souvenir », la recommandation que lui a faite l'être de lumière avant de le renvoyer dans le monde. Le cycle semble donc clos car il se retourne sur lui-même¹⁹.

Or *L'Incal* rencontre un tel succès que des sous-cycles sont créés, comme c'était le cas pour le roman *Dune*. Les six albums d'*Avant l'Incal* sont des préquelles dessinées par Janjetov et parues entre 1988 et 1995. *La Caste des Méta-barons* est à la fois un spin-off et une préquelle car il reprend un personnage principal de *L'Incal* et raconte sa généalogie. La série de huit albums est dessinée par Giménez et est sortie entre 1992 et 2003. Le sous-cycle *Les Technopères* est aussi un spin-off mais c'est tout un groupe de personnages qui est repris (les Technos). Il est composé de huit albums dessinés par Janjetov et colorisés par Fred Beltran de 1998 à 2006. Les trois albums de *Megalex* s'inscrivent dans le même monde fictif que *L'Incal*: ils sont dessinés par Janjetov et parus

¹⁸ Propos recueillis par Christian Marmonnier (in BERNIÈRE, 2019, p. 122).

¹⁹ Ce thème de l'éternel retour est inspiré de la pensée bouddhiste ainsi que de celle de Nietzsche. On le retrouve dans plusieurs productions d'Alejandro Jodorowsky, comme dans la pièce de théâtre *Ecole de ventriloques*. Ici, cette structure peut aussi être un clin d'œil au pseudonyme Moebius, emprunté au mathématicien August Ferdinand Möbius qui a présenté le ruban éponyme, un des symboles de l'infini.

entre 1999 et 2003. *Après l'Incal* est, au départ, un album réalisé avec Moebius, repris ensuite avec Ladrönn sous le nom *Final Incal* et augmenté de deux tomes²⁰, entre 2000 et 2014. Les deux albums *Castaka* dessinés par Das Pastoras entre 2007 et 2013 sont une préquelle du sous-cycle *La Caste des Méta-barons*, permettant de remonter encore plus loin dans la généalogie de ces personnages. Enfin, la série *Méta-baron* est la suite de *La Caste des Méta-barons*: elle a commencé en 2015 et est prévue en huit albums; la série est dessinée par Sécher puis Henrichon et scénarisée par Jerry Frissen sur un synopsis d'Alejandro Jodorowsky²¹.

Au Monde de *Dune* fait ainsi écho le Monde de *L'Incal*. Cette bande dessinée imagine un univers organisé et minutieusement décrit, et crée ainsi un mythe en y mêlant des références culturelles et historiques réelles. Ce monde nouveau finit par échapper aux artistes initiaux par les œuvres dérivées produites ensuite²².

La Caste des Méta-barons tient une place particulière dans les sous-cycles de *L'Incal* par son rapport au projet *Dune*. Débutée seulement en 1992 et réalisée avec un autre dessinateur que le cycle initial, cette série présente pourtant de très nombreux emprunts au storyboard. Dans l'histoire, tout d'abord, on reconnaît l'Épice tant convoitée sur la planète Arrakis dans l'huile secrète de la planète Marmola; le trisaïeul est castré comme le duc Leto et conçoit un enfant de la même façon que lui (grâce à son sang); la mère de l'enfant fait partie d'un groupe de femmes initiées, les « sorcières », rappelant fortement l'Ordre des Sœurs Bene Gesserit et elle va aussi prendre en charge l'initiation de son fils; encore jeune, l'enfant doit changer de planète. Les exemples sont innombrables. En dehors de l'intrigue et des personnages, il y a une omniprésence des vaisseaux spatiaux, souvent colorés, s'approchant, dans la minutie des détails représentés, à ceux de Chris Foss²³. Jodorowsky travaille différemment, en bande dessinée, avec Giménez qu'avec Moebius: il écrit le script, définit case par case, et le travail du dessinateur vient ensuite sans qu'il y ait besoin de rencontre physique ou de discussion. Ce travail n'est pas pour autant conventionnel, il y a une recherche dans la disposition des cases, comme la réalisation de dessins sur une double page où les cases sont explosées et plusieurs sont verticales²⁴. Le recul du temps et le changement de dessinateur par rapport à l'époque de *Dune* a permis à Jodorowsky de se rapprocher, en bande dessinée, de ce qu'il avait voulu faire en film, ce qui lui fait dire: « I did it here, it's here, like I was shooting. I did it. I have started with *Dune* but then I'll go further, no? » (PAVITCH, 2013, 1'21'48). Si Jodorowsky a fait une œuvre avec des ramifications à la fois horizontales (entre albums) et interartistiques, il s'adapte également au médium final, avec ses capacités visuelles et narratives mais aussi ses manques, notamment l'absence de musique, qui tient pourtant une grande place dans l'œuvre cinématographique de Jodorowsky et était un des piliers du projet *Dune*²⁵.

²⁰ La fin du premier album a été réécrite par Jodorowsky et dessinée par Ladrönn.

²¹ A cette liste de sous-cycles rattachés à *L'Incal* doivent s'ajouter deux œuvres isolées : *Les Mystères de l'Incal*, forme de dictionnaire sur l'univers de *L'Incal* sorti en 1989, comportant une aventure inédite dessinée par Moebius, et *Les Armes du Méta-Baron*, album dessiné par Janjetov et Charest en 2008 et centré sur l'histoire de l'acquisition d'armes exceptionnelles par le Méta-baron.

²² Dans notre cas, Jodorowsky confie la majorité de la continuation du monde de *L'Incal* à d'autres artistes dans la série *Méta-baron*. Dans d'autres cas, comme celui des mangas, des *anime* (mangas télévisés) ou encore des comics racontant les exploits d'un super-héros, la création de nouvelles histoires autour des personnages ou situés dans leur univers est pris en charge par des *fans*, souvent sur Internet : ce sont les *fanfictions*.

²³ Pour la représentation détaillée d'un vaisseau spatial, on peut évoquer celui des espions inter-système à la page 51 du premier volume de *La Caste des Méta-barons*.

²⁴ Nous pensons notamment aux pages 12 et 13 du tome 5.

²⁵ Chaque planète devait avoir une identité sonore forte avec l'engagement des Pink Floyd pour représenter la planète principale surnommée Dune et celui du groupe Magma pour la planète des Harkonnens. Le casting envisagé fait

L'histoire du projet *Dune* de Jodorowsky est une succession d'adaptations. En prenant comme point de départ le roman de Frank Herbert, Jodorowsky réalise avec Moebius le storyboard d'un film qui ne voit pas le jour. Ce document de travail devient alors une œuvre à part entière. En vue de la création du film, les différents mondes présentés sont très caractérisés, à la fois par leurs modes de vie mais aussi par les couleurs et les musiques qui leur sont attachées. Mais dans le storyboard, si les cases font apparaître des plans différents, la question de la mise en page n'existe pas encore, comme c'est le cas lors du passage à la bande dessinée. *L'Incal* met en place un univers s'inspirant de *Dune* et tente dans la composition de certaines planches de trouver un équivalent à des mouvements de caméra auparavant envisagés. L'un des sous-cycles de *L'Incal*, *La Caste des Méta-barons*, créé de nombreuses années plus tard que le premier tome, est particulièrement intéressant à étudier dans la perspective de la métamorphose du storyboard de *Dune*. Il reprend plus clairement des éléments graphiques mais s'éloigne encore davantage que ne l'avait fait *L'Incal* du langage cinématographique. Ce n'est plus tant le cadre qui importe que la composition, qui prend plus de liberté, explorant ainsi toutes les ressources de la bande dessinée. Jodorowsky procède ainsi par un éloignement progressif des codes du médium d'origine.

Lorsque des décennies plus tard, il décide de donner une suite à son film *El Topo*, à travers des bandes dessinées, c'est le processus inverse qu'il tente alors de mettre en place. Il souhaite alors rapprocher la bande dessinée du cinéma.

Le retour d'*El Topo*

Dans *Les Fils d'El Topo*, Jodorowsky souhaite aller encore plus loin dans la réalisation en bande dessinée d'un film rêvé mais jamais tourné faute de financement.

L'aboutissement d'un film sous la forme d'une bande dessinée n'est pas unique dans l'histoire du 9^{ème} art et l'on peut notamment penser au *Voyage de G. Mastorna (Il viaggio di G. Mastorna)*, de Federico Fellini. Ce projet de film date de 1965 mais Fellini ne le réalise qu'en 1992, sous forme d'une bande dessinée, grâce à la collaboration avec Milo Manara²⁶. *Le voyage de G. Mastorna (Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet)* paraît dans la revue *Il Grifo*. Fellini avait eu l'idée du film à la lecture de la nouvelle de Dino Buzzati *Il Sacrilegio (Le Sacrilège)*, écrite en 1938, et en avait déjà co-écrit le scénario. Il reprend ce scénario et l'adapte en changeant néanmoins la structure du récit et le métier du personnage principal. Ce dernier prend aussi les traits de l'acteur Paolo Villaggio, avec qui il n'a collaboré qu'en 1990 dans *La Voce della luna*.

Dans le cas des *Fils d'El Topo*, le projet d'une suite à réaliser est né dès le succès du film sorti en 1970: « Encouragé par mon succès, j'écrivis et voulu tourner le scénario des *Fils d'El Topo* » (JODOROWSKY; LADRÖNN, 2016). Selon Jodorowsky, le scénario du film existe donc mais il n'existe aucun moyen de le vérifier et d'apprécier son adéquation avec celui de la bande dessinée ou leurs potentielles différences. Toutefois, il est intéressant d'analyser la façon dont la bande dessinée prend la suite du film du point de vue de la fiction. Un nouveau personnage prend en charge la narration et revient pour ses disciples sur l'histoire d'El Topo, ce qui permet au lecteur ne connaissant pas le film d'avoir les informations nécessaires pour comprendre la nouvelle œuvre. Les huit premières planches reprennent ainsi certaines images du film: le premier plan où El Topo s'avance sur un cheval noir, au milieu du désert, en tenant un parapluie et avec son fils

aussi regretter l'échec du projet : Dali, Orson Welles, Udo Kier, etc.

²⁶ Autre point de convergence entre Fellini et Jodorowsky: Manara collaborera avec Jodorowsky entre 2004 et 2010 sur la série de bande dessinée *Borgia*.

nu devant lui; celui-ci plus grand essayant de tuer son père devant la caverne des monstres; l'immolation finale d'El Topo par le feu et sa tombe recouverte d'abeilles. Mais la bande dessinée se montre beaucoup plus explicative et infléchit l'histoire initiale. El Topo justifie son massacre des habitants de la ville par leur nature corrompue par l'argent: ce thème se retrouve par la suite dans toute la série puisqu'autour de la tombe d'El Topo ont surgi des menhirs d'or qui attirent les personnes cupides, inexorablement punies de mort. De même, deux éléments sont ajoutés à l'histoire initiale autour du personnage de Caïn (l'aîné des fils d'El Topo) en vue d'une suite: les paroles qu'il prononce lors de sa tentative de parricide, indiquant sa volonté de tuer son futur frère, et la malédiction que lui jette El Topo et qui le rend invisible. Jodorowsky imprime aussi, par ces choix, une nouvelle coloration à l'histoire: si la dernière façon de s'habiller d'El Topo et sa mort rituelle rappelaient clairement, dans le film, la philosophie bouddhiste, ici les repaires judéo-chrétiens prédominent. Le choix des prénoms des fils d'El Topo (Caïn et Abel), absents du film mais s'affichant en titre des albums, est à la base de la nouvelle trame fictionnelle. La malédiction du père s'accompagne d'une marque, un triangle renversé, qui se grave sur le front de Caïn et la référence biblique est explicitée dans un cartouche placé en haut de la première pleine page: « Il mit un signe sur Caïn pour que quiconque le trouverait ne le tuât point (*Gen. IV - 15*) ». Etrange retournement de situation par rapport aux écritures religieuses: El Topo, devenu saint, ne pose pas un signe sur son fils pour le protéger mais pour le maudire et Caïn, qui d'abord voulait tuer son frère, en vient à voir ce crime comme un destin contre lequel il doit lutter. Ce saint énonce aussi un principe de l'Ancien Testament: « Œil pour œil, dent pour dent » (JODOROWSKY; LADRÖNN, 2016, p. 6) et s'il interdit les armes à feu après avoir perpétré lui-même un massacre, il autorise les armes blanches. La personnalité d'El Topo est donc plus trouble en ce début d'album qu'à la fin du film.

Le détournement des références judéo-chrétiennes est une pratique courante dans l'œuvre de Jodorowsky, par exemple à la fin du film *Santa Sangre* où un extrait du psaume 143 s'affichant en surimpression donne un caractère divin à la révélation de la nature criminelle du personnage principal. Le syncrétisme religieux est toutefois encore présent dans la bande dessinée comme « arrière-fond sonore ». Les deux premières pleines pages représentant la procession au saint sont ponctuées de bulles répétant des chants, des prières, des invocations venus de différentes croyances: l'islam (« La Ilaha Illahah »), le christianisme (« Notre père qui êtes aux cieus »), le judaïsme (« Anonai ») mais aussi l'hindouisme (« Aum Nama Shivaya ») et le bouddhisme (« Om Mani Padme Hum »). La bande son, dans le film *El Topo*, était déjà très importante, dominée par la flûte dont jouait le personnage principal: celle-ci acquérait un rôle narratif, remplaçant parfois sa parole. Dans la bande dessinée, les références sonores doivent être plus précises, reconnaissables par les lecteurs afin de créer une atmosphère particulière à l'œuvre.

Si la réflexion spirituelle est présente dans la bande dessinée comme dans le film, dans la structure du récit, Jodorowsky insiste cette fois davantage sur la problématique familiale. Le thème de l'abandon d'un enfant se renouvelle dans la bande dessinée: là, El Topo avait abandonné son fils aîné à des moines, ici, Caïn laisse son frère à des mormons. L'histoire d'El Topo se répète à travers celle de ses fils, chacun représentant une partie de lui-même. Cette attention portée à la famille et surtout aux relations père-fils est à mettre en lien avec les recherches sur la psychogénéalogie que Jodorowsky mène à partir des années 1980 (soit une dizaine d'années après la sortie du film *El Topo*) et les deux films autobiographiques qu'il réalise en 2013 et 2016²⁷. L'éloignement temporel de l'œuvre initiale enrichit la bande dessinée de toute l'expérience

²⁷ Il s'agit respectivement de *La Danza de la realidad* et de *Poesia sin fin*. Dans le dernier film, trois générations de Jodorowsky se côtoient de manière fictionnelle : Alejandro, en tant que réalisateur, intervient dans le film ; Jaimé, son père, est joué par Brontis, son fils aîné; Alejandro étudiant est joué par son fils cadet, Adam.

acquise entre-temps par Jodorowsky et de nouveaux questionnements.

Le film *El Topo* a souvent reçu comme critique d'être trop violent, d'accorder trop d'importance au sang dans son esthétique. La bande dessinée représente aussi des violences, tout en réduisant la présence du sang dans ses cases. Le rappel du massacre des monstres puis des habitants de la ville dans les premières planches se fait à fois de manière plus sobre et plus réaliste que dans le film. Les excès du film traduisaient une esthétique baroque et un univers visuel très marqué autour de quelques couleurs récurrentes: le jaune du désert, le noir du premier costume du personnage principal, le rouge du sang versé. La palette est beaucoup plus nuancée dans la bande dessinée.

Le changement de média afin de narrer la suite d'*El Topo* rend plus acceptable ces différences avec l'œuvre originale: une nouvelle œuvre est créée, qui reprend plus ou moins fidèlement une fiction antérieure mais obéit à d'autres codes. Jodorowsky se penche d'ailleurs sur les codes de la bande dessinée afin de se les approprier et de créer une œuvre originale et intermédiaire. Dans l'avant-propos du premier tome, il professe avoir voulu « réaliser pas tant une 'BD normale' qu'un 'film graphique', dont chaque page est divisée en trois bandes afin que, comme face à un écran, le lecteur-spectateur ait la sensation d'être dans une salle de cinéma » (JODOROWSKY; LADRÖNN, 2016).

Que serait une « BD normale » par rapport à un « film graphique » ? La première serait peut-être caractérisée par une recherche dans la mise en page tandis que le second opérerait pour une composition régulière. Le scénariste de bande dessinée et essayiste Thierry Smolderen décrit la composition de type gaufrier comme une « solution par défaut, neutre du point de vue du ton, car purement utilitaire: c'est simplement la façon la plus simple d'ordonner des images différentes sur une même page » (SMOLDEREN, 2007, pp. 20-31). Rapprocher la bande dessinée du film consisterait alors à retrancher des possibilités d'expression à la bande dessinée afin de trouver ce point de jonction entre les deux arts. Ce territoire n'est pourtant pas resté inexploré avant Jodorowsky et d'autres systèmes ont été expérimentés, comme la bande dessinée verticale apparue dès 1949 en France dans le quotidien *France-soir*. La bande verticale possède une bordure imitant une pellicule cinématographique et la première se nomme « Le film du ½ siècle²⁸ ». Chez Jodorowsky, la « bande » reste horizontale, respectant ce qui est le plus courant en bande dessinée. Pour autant, cette composition simple engage-t-elle le 9^{ème} art dans une voie proche du cinéma ? On peut penser aux films fixes datant du début du XX^{ème} siècle, où la projection de vignettes successives sur une pellicule argentique de format 35 mm rappelle la bande dessinée. En réduisant le travail de mise en page, plus de place peut être donnée au travail de cadrage: le choix des plans, ce qui doit se placer dans le champ ou hors champ. La case de bande dessinée s'apparente alors au cadre du cinéma et la présence d'un cadre permet de jouer avec cette norme.

La composition n'est pourtant pas totalement régulière dans *Les Fils d'El Topo*, elle est semi-régulière. La division de la planche en trois bandes horizontales de même hauteur se retrouve dans toute l'œuvre. Même lorsque des cases fusionnent verticalement, les proportions sont gardées et, à moins qu'il ne s'agisse d'une pleine page (ce qui est très rare), une bande reste toujours intacte afin de garder l'équilibre de la composition. Les bandes se divisent en deux ou en trois, jamais plus, mais il est courant qu'une bande entière soit utilisée pour le dessin. Cette fusion horizontale des cases en une seule bande permet des plans larges qui donnent un rythme correspondant à celui du voyage des héros, qu'il s'agisse d'errance d'abord ou de quête ensuite. La traversée du désert est la même que dans *El Topo*.

Tout changement dans la semi-régularité de la composition est signifiant et frappe le

²⁸ Elle paraît le 16 novembre 1949 avec des textes de Paul Gordeaux et des dessins de Jean Bellus.

lecteur. Une composition de type régulier, façon gaufrier, est très rare et se retrouve dans les deux dernières planches du premier tome. Cela semble accélérer la fin et indiquer une suite aux aventures du héros qui s'éloigne, à cheval, dans le désert²⁹. De même, les fusions verticales sont peu utilisées. A la page 39 du deuxième tome, nous retrouvons une bande horizontale suivie de deux bandes verticales de mêmes proportions: ces deux dernières bandes présentent un nouveau personnage. Cette planche a aussi pour caractéristique de montrer une variété de plans: la première bande est comme recadrée pour ne laisser apparaître la scène que dans un cercle, tronquée (ce qui est expliqué dans la troisième bande par la présence de la longue vue), et seules les paroles du personnage sont rapportées dans la bulle; la deuxième bande est un gros plan sur le visage de la femme pris en légère contre-plongée; la troisième bande, plus complexe, présente une panthère noire au premier plan, la femme en contre-plongée au deuxième, et Caïn, en arrière-plan, encadré par la toile de tente. La composition semi-régulière nécessite une virtuosité dans l'enchaînement et la variété des plans afin de toujours surprendre le lecteur et de mettre en valeur certaines séquences. Jodorowsky fait d'ailleurs le lien entre la réalisation des *Fils d'El Topo* en bande dessinée et sa rencontre avec un dessinateur particulier, José Ladrönn, « le dessinateur idéal » pour son « film graphique » (JODOROWSKY; LADRÖNN, 2016)³⁰.

Jodorowsky a déjà une grande expérience de la bande dessinée et connaît les spécificités de cet art; la simplicité affichée dans le système qu'il met en place avec son dessinateur n'empêche pas une réflexion et une recherche sur l'image et la mise en page. Il connaît également les limites empêchant que « le lecteur-spectateur ait la sensation d'être dans une salle de cinéma » (idem), ces limites étant aussi les points forts de la bande dessinée.

En effet, ce médium laisse un espace libre à l'imagination du lecteur, plus d'ailleurs dans la représentation que dans la narration. Jodorowsky a bien conscience de cela quand il compare le cinéma et la bande dessinée:

Le cinéma, encore aujourd'hui, n'est rien d'autre qu'une technique [un dispositif] pour un spectateur immobile qui, comme une rivière, reste essentiellement passif et se contente de recevoir. Il en est tout autrement de la bande dessinée qui, si elle paraît être une sorte de petit cinéma, n'a en réalité rien à voir avec le 7e art: au cinéma tu dois filmer le mouvement en continuité alors que dans la bande dessinée, c'est ton cerveau qui doit créer le mouvement. Tu es une sorte de spectateur actif. Au cinéma, tu vois les choses les unes après les autres, alors que dans la bande dessinée chaque page cache la suivante qui révèle une inconnue. Quand on crée une bande dessinée, on doit être très attentif à chacune des pages et à la façon dont elles se succèdent. Pour le lecteur, c'est une découverte continue et cela exige qu'il soit honnête en ne feuilletant pas la BD. Au cinéma, c'est différent: le spectateur doit attendre pour voir la suite. Même sous forme de DVD, cette découverte est linéaire tandis que pour la BD, elle s'effectue par sauts (in POUILLY, 2019).

Le support de l'album de bande dessinée fait entrer en ligne de compte d'autres manières de raconter et de mettre en valeur le récit. Comme le note Jodorowsky, il est nécessaire de réfléchir

²⁹ Même si ici le héros monte à cheval en compagnie d'une jeune femme, cette fin rappelle celle de la série *Lucky Luke* de Morris.

³⁰ Avant-propos du tome 1 des *Fils d'El Topo*. José Ladrönn a auparavant collaboré avec Jodorowsky sur les séries *Final Incal* et *Après L'Incal*.

à la succession des pages. Un bon exemple est celui des pages 47 et 48 du tome 1 des *Fils d'El Topo*, où apparaît un nouveau personnage. Sur la page 47, Caïn monté sur son cheval doit trouver de l'eau au milieu du désert pour ne pas mourir, la deuxième bande est un plan panoramique avec comme point de mire un village annoncé dans une bulle à la case précédente, enfin la troisième bande présente en gros plan le visage triste d'une jeune fille voilée. Celui-ci interpelle le lecteur car il est inconnu et il faut tourner la page afin de découvrir de qui il s'agit. La page 48 divisée en trois bandes présente un travelling arrière progressif: la première bande est un plan serré de la jeune fille entourée de croix, la deuxième est un plan moyen présentant au premier plan un prêtre puis des personnes suivant la procession où la jeune fille est portée sur un brancard et sous un dais, la troisième bande est un plan d'ensemble avec les spectateurs de cette procession. Le saut de page est une explication *a posteriori* d'un saut dans l'espace puisque la page 47 représente en fait deux moments concomitants à quelques centaines de mètres d'intervalle. La page suivante est davantage « cinématographique » par sa composition en trois bandes égales et par le temps pris pour l'installation de la scène: tout est révélé, petit à petit, au lecteur-spectateur.

La bande dessinée fonctionne par ellipses. Ce fonctionnement se retrouve à la base du cinéma puisque les photogrammes se suivent à une vitesse de vingt-quatre images par secondes pour donner l'illusion du mouvement. La bande dessinée opère un ralentissement, ainsi il laisse un espace au lecteur et entraîne aussi un minimalisme de ce qui est figuré, puisqu'il suffit de représenter le début ou la fin d'une action pour que le lecteur l'imagine dans sa globalité. Comme l'affirme Benoît Peeters (1998, p. 34), « toute vignette est à suivre ». Cela permet de créer avec une économie de moyens des scènes plus spectaculaires que dans le film. La dernière vignette de la page 7 annonce: « Alors, pour châtier ces porcs, le saint provoqua un cataclysme qui recouvrit le pays d'une croûte aride ». Le châtement est simplement évoqué par le dessin avec une grande boule lumineuse sortant de terre. Ainsi, le lecteur prend la suite du dessinateur pour imaginer ce qui n'est pas montré. L'image fixe donne au lecteur une liberté plus large; la bande dessinée est un art collaboratif, non seulement entre un scénariste et un dessinateur voire un coloriste, mais aussi entre ces derniers et le lecteur.

Si *El Topo* était un film ayant engendré le phénomène des *Midnight movies*, avec un certain nombre de fans se déguisant comme le héros pour participer aux projections, *Les Fils d'El Topo*, en s'appuyant sur les caractéristiques mêmes de la bande dessinée, trouve une autre manière d'intégrer le lecteur-spectateur.

Conclusion

Ainsi, c'est le jeu sur les normes respectives aux deux arts qui apporte de l'intérêt aux deux expériences poursuivies par Jodorowsky. Dans les bandes dessinées inspirées par l'échec du film *Dune*, il tend à tirer le cinéma vers la bande dessinée en laissant de plus en plus de liberté au dessinateur et en innovant dans la mise en page. *A contrario*, dans la suite d'*El Topo*, il amène la bande dessinée vers le cinéma, en imposant une composition particulière, semi-régulière, de la planche. Toutefois, la bande dessinée impose toujours son langage, et Jodorowsky l'utilise avec toute la richesse de son expérience, car comme Benoît Peeters le déclare (ROLAND, 2015, p. 136):

Bande dessinée et cinéma font appel à des codes assez différents. Toute traduction d'un médium à l'autre, comme toute traduction d'une langue

à l'autre, suppose du talent et de l'invention. Reprendre littéralement un procédé n'est généralement pas très intéressant, mais passer d'un médium à l'autre pour y introduire une transformation, ça peut être extrêmement riche ! C'est en tout cas une excellente piste de stimulation... à condition de retourner vers la spécificité du médium d'arrivée.

Références

Œuvres de Jodorowsky.

JODOROWSKY, A., FRISSEN J. (scénario), HENRICHON N. et SECHER V. (dessin), *Méta-baron*, 6 tomes, Los Angeles, Les Humanoïdes associés, 2015-2018.

JODOROWSKY, A. (scénario) et GIMINEZ J. (dessin), *La Caste des Méta-barons*, 8 tomes, Genève, Les Humanoïdes associés, 1992-2004.

JODOROWSKY, A. (scénario) et JANJENOV Z. (dessin), *Les Technopères*, 8 tomes, Genève, Les Humanoïdes associés, 1998-2008.

JODOROWSKY, A. (scénario) et LADRÖNN J. (dessin), *Final Incal*, 3 tomes, Paris, Les Humanoïdes associés, 2008-2014.

JODOROWSKY, A. (scénario) et LADRÖNN J. (dessin), *Les Fils d'El Topo*, 2 tomes, Grenoble, Glénat, 2016-2019.

JODOROWSKY, A. (scénario) et MCEBIUS (dessin), *Les Mystères de l'Incal*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1989.

JODOROWSKY, A. (scénario) et MCEBIUS (dessin), *L'Incal*, 6 tomes, Paris, Les Humanoïdes associés, 1981-1988.

Articles et œuvres critiques.

BERNIÈRE, V. (dir.). *Les sept vies d'Alexandro Jodorowsky*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2019.

PAVITCH, F. (réalisateur), *Jodorowsky's Dune* [DVD], Sony Pictures Classics, 2013, 87 minutes.

PEETERS, B. *Case, planche, récit – Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman, 1998.

POUILLY, E. «Alexandro Jodorowsky, l' "artiste multiple"», *Entrelacs*, 16 | 2019, mis en ligne le 29 Octobre 2019, <<https://doi.org/10.4000/entrelacs.4626>> - lien valide le 29 novembre 2022.

ROLAND, P. *D'un art séquentiel à l'autre: Ce que le langage cinématographique peut emprunter à la liberté formelle de la bande dessinée*, Mémoire de master 2 - Spécialité cinéma, sous la direction d'Alexandre Mensah, Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2015. En ligne: <https://www.ens-louis-lumiere.fr/sites/default/files/2019-02/ENSL_2015_Cine_Roland_BD.pdf> - lien valide le 27 février 2022.

SMOLDEREN, T. «Trois formes de pages», *9^e Art*, n°13, janvier 2007.

Recebido em: 11/02/2023

Aceito em: 18/03/2023