

Transcr(é)ation



Corto Maltese, du roman graphique aux films d'animation Corto Maltese, From Graphic Novel to Animation

Christophe Gelly

Volume 6, Number 1, 2025

L'animation
L'animation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1117455ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21300>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gelly, C. (2025). Corto Maltese, du roman graphique aux films d'animation. *Transcr(é)ation*, 6(1), 1–16. <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21300>

Article abstract

Hugo Pratt is now recognized as an innovator in the field of comics, and his influence in establishing the notion of the graphic novel can hardly be doubted (Baetens and alii). Within his body of works, the series of albums featuring Corto Maltese is certainly the most famous, and most clearly displays the characteristics associated with the graphic novel: a complex historical context, psychological ambivalence in the characters, extensive literary references, and a narrative that is often considerable in scope (Lesage). The reader is also struck by the cycle's combination of references to adventure novels - Conrad and Stevenson - with a contemplative approach to storytelling (with numerous text-free frames, a very gradual editing of action, narrative pauses on faces engrossed in meditation...). It would therefore be tempting to look for the same hybridity between realism, storytelling and abstraction in the animated films adapted from this work. Paul Wells (1999) has shown that the animated film, in its relationship to the adaptation of literary texts, lies at the crossroads between incarnation and derealization of the plot. I propose here to study an animated adaptation of an issue by Pratt, entitled Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes (adapted from Corto Maltese en Sibérie, by Pascal Morelli, 2002) to answer the following questions. What interactions are at play between the sequential semiotic system (Groensteen) of the comic strip and the storytelling of the animated film? How do the adaptations renegotiate and/or recognize the comic book's narrative system through their own narratives, through a phenomenon of remediation (Bolter and Grusin), or through quotation (Boillat)? Finally, how can we understand the narrative differences between the two works in terms of strategic adaptation choices and production context (Bourdier)? The approach chosen to analyze this corpus will therefore be focused on intermediality, and will address questions of poetics related to Pratt's aesthetics.

© Christophe Gelly, 2025



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Corto Maltese, du roman graphique aux films d'animation

CHRISTOPHE GELLY

Université Clermont Auvergne

RÉSUMÉ

L'œuvre d'Hugo Pratt est aujourd'hui reconnue comme fondatrice dans le champ de la bande dessinée, et son influence dans l'établissement de la notion de roman graphique ne fait guère de doute (Baetens et alii). Au sein de cette œuvre, la série d'albums mettant en scène Corto Maltese est sans doute la plus célèbre, et manifeste le plus clairement les caractéristiques associées au roman graphique : contexte historique complexe, ambivalence psychologique des personnages, références littéraires poussées, et récit d'une étendue souvent considérable (Lesage). Un autre trait spécifique frappe également, à savoir la combinaison de références aux romans d'aventures — Conrad et Stevenson — avec une tendance contemplative dans la mise en scène du récit. Il serait dès lors tentant de rechercher dans les films d'animation adaptés de cette œuvre la même hybridité entre réalisme, attrait pour l'histoire, et abstraction. Paul Wells a ainsi montré (1999) que le film d'animation, dans son rapport à l'adaptation de textes littéraires, se situait au carrefour entre incarnation et déréalisation de l'intrigue. Je propose ici d'étudier une adaptation animée d'un album de Pratt, intitulée Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes (adapté de Corto Maltese en Sibérie, par Pascal Morelli, 2002) pour répondre aux questions suivantes.

Quelles interactions se jouent entre le système sémiotique séquentiel (Groensteen) de la bande dessinée et la mise en récit du film d'animation ? Comment les adaptations renégocient-elles et / ou reconnaissent-elles le système narratif de la bande dessinée à travers leur propre récit, sur le mode de la remédiation (Bolter et Grusin), ou sur le mode de la citation (Boillat) ? Enfin, comment comprendre les écarts narratifs entre les deux œuvres en termes de choix stratégiques d'adaptation et de contexte de production (Bourdier) ? L'approche choisie pour analyser ce corpus passera donc par une étude de l'intermédialité, et abordera les questions soulevées par l'adaptation d'une poétique aussi particulière que celle d'Hugo Pratt.

Mots clés : *comic book · adaptation · animation · Hugo Pratt · Pascal Morelli · Corto Maltese*

Introduction

Travailler sur l'œuvre d'Hugo Pratt, c'est comme entrer dans un labyrinthe. L'image du dédale est souvent employée par la critique, notamment par son biographe et ami Jean-Claude Guilbert, pour signifier la multiplicité et la complexité de son univers, des références historiques mobilisées et de l'aspect souvent onirique de ses récits. Situées dans des moments-clés de l'histoire mondiale, au cœur de conflits armés ou de luttes secrètes entre États, les intrigues du « cycle » de Corto Maltese puisent autant dans l'histoire du début du XX^e siècle que dans les mythes littéraires (on pense notamment à *Mū*, le dernier album dessiné par l'auteur, paru en 1992, dont le sujet est le mythe de l'Atlantide). La densité fictionnelle et référentielle de l'œuvre a donc contribué à modifier l'approche critique du médium, qui semblait atteindre avec cet auteur une dimension nouvelle, comparable à la richesse d'un matériau littéraire qui est par ailleurs souvent cité comme source d'inspiration par Pratt — avec notamment des renvois à Jack London, Joseph Conrad ou Robert Louis Stevenson. Mais au-delà de cet aspect foisonnant des références imbriquées dans la diégèse, la pratique du neuvième art par Hugo Pratt a également contribué à faire évoluer le médium lui-même, à la fois dans sa réception et dans sa forme. Pratt a été en effet en France l'auteur dont la renommée et le succès chez Casterman ont établi la notion de roman graphique, au moment où émergeait cette même notion dans le monde anglophone avec la publication de l'album *A Contract with God* de Will Eisner (1978). Sylvain Lesage montre ainsi que *La Ballade de la mer salée* (parue en 1975) a permis à l'éditeur franco-belge de publier un autre type de bandes dessinées, et de s'adresser à un public plus adulte, renouvelant ainsi son lectorat à un moment crucial, notamment lorsque la production d'Hergé touchait à sa fin.

So it was the publisher who devised a novel format: a story in black and white, with a large number of pages, narrative closure, and literary references—what was later called the graphic novel¹.

Ce qui est surtout frappant est l'affirmation d'un nouveau mode de narration associé à un format plus développé, qui est celui du roman graphique, selon Lesage :

Hugo Pratt's story, compiled as a single volume, acquired a new level of coherence: the slow rhythm of the tale, the fragmented narration, the many

¹ Lesage, Sylvain, « *La Ballade de la mer salée* and the Emergence of the European Graphic Novel », *Ninth Art. Bande dessinée, Books and the Gentrification of Mass Culture, 1964-1975*, London, Palgrave Macmillan, 2023, p. 167.

characters whose paths cross without any clearly assuming the status of hero (a figure closely associated with adventure *bandes dessinées*), the rising and falling graphic and diegetic pace, the pages of melancholic meditation, are all packed into the pages of one book (2023, p. 165).

Je propose ici d'examiner le rapport entre ce format bédéique (inédit lors de la parution des albums) et sa transposition dans le médium du film d'animation, afin de déterminer si le roman graphique tel qu'il est défini par Lesage et d'autres critiques comme Jan Baetens aboutit à de nouveaux modes d'interaction entre images fixes et animées. En d'autres termes, est-il plus aisé d'adapter à l'écran une œuvre de bande dessinée quand elle adopte une ampleur et une tonalité caractéristiques du roman graphique ? Pour répondre à cette question, je présenterai les éléments clés du débat critique autour du roman graphique considéré comme une innovation dans le champ de la bande dessinée et dans son rapport à l'adaptation, avant d'examiner la manière dont ces questions peuvent éclairer la lecture de l'adaptation de *Corto Maltese en Sibérie* (1979) par Pascal Morelli dans le film d'animation intitulé *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes* (2002).

Roman graphique, adaptation et « effet BD »

Les éléments les plus frappants qui furent associés à la création des aventures de Corto Maltese en lien avec l'émergence de la forme du roman graphique ne sont bien sûr pas uniquement liés à l'étendue du récit. Dans le cas de Pratt, un trait remarquable de cette pratique « adulte » de la bande dessinée réside dans la nature et la fonction des références culturelles et historiques intégrées dans le récit. Si l'on se concentre sur *Corto Maltese en Sibérie*, il faut remarquer que le récit débute par une citation de *l'Utopie* de Thomas More², et que le contexte historique joue un rôle capital puisque l'intrigue se déroule entre novembre 1918 et avril 1920, pendant la Révolution bolchevique en Russie et la guerre civile qui s'ensuivit. Cette intrigue met en scène de nombreux personnages historiques dont le baron Roman von Ungern Sternberg, figure très « romantique » (c'est-à-dire idéaliste) mais historiquement véridique d'un aristocrate d'origine allemande qui chercha pendant ces années de troubles à instaurer un Empire eurasiatique inspiré de Gengis Khan. Autant de références qui éloignent l'œuvre du pur divertissement et lui donnent une densité référentielle inédite, notamment si l'on prend en compte la qualité souvent *implicite* de ces références. Ainsi de cette mention du « Grand Jeu » (1979, p. 76), allusion à la rivalité coloniale et

² Pratt, Hugo, *Corto Maltese en Sibérie*, Paris, Casterman, 1979, p. 17.

diplomatique entre la Russie et la Grande-Bretagne qui perdura une grande partie du XIX^e siècle et qui constitue la toile de fond de romans comme *Kim* (1901) de Rudyard Kipling, auteur également très apprécié de Pratt. En somme, l'arrière-plan historique et culturel se détache dans cette œuvre par son importance et son association à des références littéraires reconnues. C'est le cas notamment lorsque Corto cite « en pensées » le poème « Sensations » (1870) d'Arthur Rimbaud (1979, pp. 91-92), lorsqu'il est fait prisonnier avec ses compagnons par la division de cavalerie asiatique commandée par Roman von Ungern Sternberg. Ce passage mêle étroitement citation littéraire et récit d'aventures, de façon étrange lorsque l'on voit un soldat frapper Changhai-Li, membre de la triade chinoise des Lanternes Rouges associée à Corto, alors que nous lisons ce vers extrait du poème de Rimbaud : « Mais l'amour infini me montera dans l'âme » [Figure 1].



Figure 1 — *Corto Maltese en Sibérie* (1979, p. 92)

Cette richesse du fond référentiel et l'interaction de ce fond avec l'intrigue de l'album touchent au contenu de l'histoire relatée. Mais la forme du récit s'adresse également à un lectorat plus exigeant et plus « adulte » que celui qui serait visé par un simple divertissement. Les nombreuses actions qui relèvent du récit d'aventures sont en effet entrecoupées de diverses digressions ou d'épisodes témoignant d'une rupture de ton dans le récit — notons par exemple la dispute très brève qui survient entre les deux personnages lorsque Raspoutine, le camarade incontrôlable de Corto, provoque ce dernier de façon assez inexplicable,

le traitant de « pauvre fou » et de rêveur (1979, p. 36), alors que quelques pages plus tôt il semblait encore réclamer son amitié. De telles incohérences sont le signe de l'ambiguïté d'une œuvre qui se refuse à être réduite à la linéarité d'un récit « d'aventures » orienté par le paradigme de la quête. De même, le récit subvertit la norme de lecture réaliste que les références historiques semblaient instaurer de prime abord. Ainsi, Raspoutine apparaît à Corto sous les traits improbables du Père Noël dans une scène dont on peine à identifier la véritable nature — symbolique, onirique ou ironique ? (1979, pp. 72-73) [Figure 2]



Figure 2 – *Corto Maltese en Sibérie* (1979, pp. 72-73)

C'est là le second trait de la narration mise en place par Pratt, outre les digressions et les brusques changements de tonalité du récit : *Corto Maltese en Sibérie* est prompt à « jouer » avec le réalisme narratif, tout comme l'album joue avec les références historiques. Se pose alors une question qui sera notre premier point d'ancrage avec l'étude de l'adaptation. Ce jeu abstrait avec l'histoire est-il susceptible de se retrouver dans l'adaptation en film d'animation, et de quelle manière ? On notera d'abord avec Jean-Marc Rivière que cette dimension d'abstraction touche davantage certains types de personnages chez Pratt, comme les enfants, peu représentés dans l'œuvre, mais dont le statut semble à part, comme détaché du contexte historique général. Mais plus largement, cette conjonction d'un ancrage et d'un détachement contextuel et historique nous ramène à la question de l'adaptation. Selon Paul Wells, en effet, le film d'animation entretient un rapport ambivalent au réalisme, jouant à la fois d'un attrait pour l'histoire et d'une tendance pour l'abstraction, de sorte que l'adaptation pourrait restituer cette hybridité de l'œuvre originale entre rêverie poétique et ancrage historique.

Animation accentuates the intended “feeling” of the text through its very abstractness in the use of colour, form and movement. This is crucial in any attempt to adapt a literary text because animation *simultaneously* literalizes

and abstracts; live action merely literalizes and fixes, speaking thereafter to issues of verisimilitude and not to inherent “feeling” or flexibility in the text³.

Wells conclut à cette co-présence de la littéralité et de l’abstraction dans l’adaptation en images animées en se référant à l’analyse de Roland Barthes selon laquelle l’image associée au texte réalise une opération simultanée d’*ancrage* et de *relais* du sens émanant du texte-source. Ce sens est à la fois incarné et détourné dans l’image.

The relay text allows the possibility of alternative meanings or interpretations. I suggest that literary texts work as a primary example of an extended model of Barthes’ concept of anchorage, directing the aesthetic and ideological meaning of an imagist interpretation. In effect anchorage may be viewed as the aspects of the literary source which provoke the most literal or consensual interpretations within animated imagery. Any degree of abstraction drawn out of the literary text that supports but extends the meaning of this interpretation may be understood as a relay text. As Barthes suggests, in prescient terms, this creates a “plenitude of virtualities” (*idem.*).

C’est donc par cet élargissement du sens littéral du texte source que l’adaptation en images s’ouvre sur la possibilité d’une certaine abstraction. Wells considère que l’animation offre une possibilité spécifique de reformulation (ou de « relais ») du fait de la liberté plastique de représentation qui la caractérise. Il prend pour exemple la version de *Blanche Neige* par Walt Disney (1937) pour montrer que cette reformulation opère via des choix de représentation (notamment à travers la déssexualisation du corps du personnage) qui permettent une certaine marge d’interprétation du signifiant, au-delà de sa transposition littérale (que Wells désigne par le terme « d’imagisme » dans la citation précédente).

The act of adaptation in animation, therefore, is not predicated on the determinants of narrative events as described in a literary text but on the stimulants of function and purpose — not the fact that something happens, but the *way* it happens (*ibid.*, p. 210).

On trouve ici un point de passage potentiel avec l’œuvre de Pratt qui nous intéresse, et avec son adaptation par Pascal Morelli. Philippe Bourdier fait ainsi valoir, dans le film adapté de *Corto Maltese en Sibérie*, la volonté du réalisateur

³ Wells, Paul, « “Thou art Translated”: Analysing Animated Adaptation », *Adaptation – From Text to Screen, Screen to Text*, Deborah Cartmell et Imelda Whelehan (dir.), London and New York, Routledge, 1999, p. 208.

d'historiciser la représentation, notamment à travers l'ajout de détails dans les décors et les arrière-plans qui demeurent plus abstraits ou vides chez Pratt, mais en conservant une certaine mesure d'imprécision dans la représentation.

Cette rareté du décor dans la bande dessinée permet aux paysages inventés [par l'adaptateur] de figurer dans un espace historique sous des formes peu reconnaissables pour le spectateur. Ainsi, le port de Hong-Kong de 1919 peut être représenté en figurant la lumière automnale du début du film qui enveloppe de manière vaporeuse les arêtes des bâtiments [4'14]⁴.

On voit ici que la qualité du roman graphique comme « BD pour adultes » (reposant en partie, chez Pratt, sur ce jeu entre le réalisme et l'abstraction) oriente la question et la possibilité même de l'adaptation. Adapter un roman graphique, c'est nécessairement adapter ce qui fait de ce roman une œuvre spécifique dans le champ de la BD — les références historiques et culturelles, les choix d'organisation et de tonalité du récit —, et donc les possibilités de transposer ce mode narratif déterminent la pertinence de l'adaptation. En d'autres termes, la « médiativité » (ou, selon Philippe Marion [1997], les capacités de représentation liées à un médium) du film d'animation, doit rencontrer les traits spécifiques du roman graphique pour produire un dialogue intermédial fructueux.

Mais ces considérations restent encore trop générales. L'étude de toute adaptation, et particulièrement ici de l'adaptation d'une bande dessinée, implique de prendre en compte la manière dont le film (l'œuvre cible, dans notre cas) renégocie les modalités d'énonciation du récit de la bande dessinée *tout en laissant percevoir dans l'adaptation les traces de ce récit premier*. En somme il s'agit de créer un récit hybride, un récit filmique mais qui porte la marque du récit bédéique dont il est issu. C'est ce que les critiques Jay David Bolter et Richard Grusin ont décrit à travers leur concept de remédiation⁵. C'est aussi ce qu'Alain Boillat décrit comme « l'effet BD » dans les génériques de plusieurs films adaptés de bandes dessinées Marvel et DC Comics — à savoir la citation dans ces films de modalités narratives propres au médium premier.

En effet, le renvoi explicite au médium premier, lorsqu'il est mis en œuvre, constitue un potentiel d'exploitations singulières du langage

⁴ Bourdier, Philippe, « Historicité et jeu des Signes dans *Corto Maltese : La Cour Secrète Des Arcanes*, Adaptation de *Corto Maltese en Sibérie* d'Hugo Pratt », *Bande Dessinée et Adaptation (Littérature, Cinéma, Tv)*, Benoît Mitaine, Isabelle Schmidt-Pitiot et David Roche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 256.

⁵ Bolter Jay David et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Cambridge, MIT Press, 1998, pp. 44-47.

cinématographique. Dans de tels cas, le film donne lieu à ce que je propose de nommer un « effet-BD », c'est-à-dire qu'il intègre certaines composantes ordinairement associées à la bande dessinée — séquentialisation d'images fixes, présence de phylactères, variation de format, texte de récitatif, etc., qui, ainsi déplacées dans un autre véhicule sémiotique, bouleversent les conventions du médium d'accueil et introduisent une dimension réflexive⁶.

Mon hypothèse est ici que l'adaptation de *Corto Maltese en Sibérie* pratique cet effet citationnel envers le médium premier tout au long du récit et non seulement lors de son générique — c'est sans doute une conséquence de la contiguïté des deux médiums, alors que le passage de la bande dessinée au film en images « réelles » dans les cas étudiés par Boillat imposait une émergence plus ponctuelle de cet « effet BD ». Les images animées de l'adaptation entrent d'autant plus en résonance avec l'œuvre de Pratt qu'elles reproduisent en partie celles de la bande dessinée, dans un autre médium, et c'est pourquoi l'adaptation de Morelli peut citer plus précisément l'œuvre source — mais aussi s'en détacher plus clairement — car cette adaptation *commente* tout autant qu'elle *reprend* les vignettes de l'album. Par ailleurs, le film d'animation « cite » non seulement le texte source de Pratt mais également le médium bédéique comme mode d'expression à travers la reprise d'un découpage original auquel il adjoint une dimension spécifiquement filmique.

Je propose d'examiner cette présence du médium premier dans l'adaptation à travers trois catégories narratives distinctes : le rapport au mouvement, le jeu sur la bande son, et la dimension réflexive de l'adaptation. Ces trois points d'analyse sont déterminés par leur qualité particulièrement frappante dans *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes*, c'est-à-dire par leur manière de venir incarner une vision esthétique et sémiotique spécifique dans l'adaptation, qui se détache du médium source et réinterprète l'œuvre originelle.

Corto Maltese de la page à l'écran

Le jeu sur le mouvement est naturellement une composante essentielle de la pratique de l'adaptation puisque le médium consiste en grande partie à *animer* les images fixes et organisées séquentiellement de la bande dessinée. Ce mouvement insufflé au texte source est figuré dans le film de Morelli de plusieurs

⁶ Boillat Alain, « L'effet BD à l'ère du cinéma en images de synthèse : quand les adaptations filmiques de comic books suggèrent la fixité de leur modèle dessinée », *Bande Dessinée et Adaptation (Littérature, Cinéma, Tv)*, Benoît Mitaine, Isabelle Schmidt-Pitiot et David Roche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 181.

manières, non simplement par l'animation des cases de la bande dessinée mais par un discours sous-jacent à cette animation. Nous allons prendre plusieurs exemples typiques de cette inscription du mouvement à partir des images de la bande dessinée. En [33'46] nous sommes confrontés à une icône russe en plan moyen avant que cette image ne soit recontextualisée comme étant observée par la Duchesse Marina Seminova dans le train qui la transporte à travers l'Asie avec l'or de la Russie tsariste. Cette icône réapparaît en [49'15] lorsque la Duchesse met le feu à son propre train parce qu'elle se sait condamnée avant l'attaque par le chef cosaque Semenov qui la trahit. Cette scène est également introduite par un fondu enchaîné qui nous fait passer du visage de la Duchesse à l'icône [Figure 3], puis ce mouvement est redoublé par les traces de combustion qui détruisent l'œuvre.



Figure 3 — *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes* (2002, [48'42])

Cette animation de l'image est associée dans le film à de nombreux passages qui, au contraire, *figent* l'image et évoquent la fixité du médium source. C'est le cas en [58'39] après la mort d'une courtisane de Semenov ou en [1'17'58] lorsque Raspoutine, le compagnon de Corto, l'observe sans répondre à sa question : « C'est toi qui voulais vivre une aventure, n'est-ce pas ? » La toute dernière image de l'adaptation reprend cette technique de l'image statique qui signifie « l'effet BD » au cœur de l'ensemble du récit. Cet effet se conjugue néanmoins avec une autre technique utilisée lors de l'épisode de la divination de l'avenir par le mage tibétain convoqué par le baron von Ungern [1'11'30]. Cet épisode associe le fondu enchaîné avec une image troublée censée représenter la transformation du devin en esprit de la mort. On peut retrouver ici l'idée de Boillat, selon laquelle le *motion capture* reprend le principe de la chronophotographie, technique par laquelle un mouvement est décomposé en ses différentes évolutions par une prise de vue photographique en continu (2015, p. 194). Scott Bukatman a également montré que

cette filiation entre bande dessinée et chronophotographie est un moyen pour le neuvième art d'affirmer une temporalité proprement narrative dans le sillage des expériences de Muybridge — mais en s'en détachant — car la finalité de ces expériences restait la décomposition du mouvement dans une visée scientifique.

It seems to me obvious [...] that despite the efforts to backdate the origin of comics, the medium *does* change fundamentally in the wake of Muybridge and his famed photographic arrays. Comics display a more evident interest in temporality, depicting precise moments arranged in a legible sequence, juggling a sense of both the instantaneous and the causal⁷.

Cette association de la fixité et du mouvement serait une manière de figurer la « contamination », selon le terme de Boillat, du film par la narration bédéique. Mais c'est surtout l'inscription d'un rapport à la bande dessinée à l'intérieur du matériau filmique lui-même, comme si l'adaptation, par cette figuration hybride entre les deux médiums, manifestait un discours interne sur son propre processus de transposition de l'œuvre-source, qui ne peut disparaître complètement du film. En somme, c'est un premier signe de la réflexivité de l'œuvre.

Une autre dimension essentielle de l'adaptation dans cette perspective réside dans la bande son. Bourdier a montré comment le choix des acteurs portant les voix des personnages a été déterminant pour transposer la nonchalance de Corto ou l'imprévisibilité de Raspoutine, surtout dans un contexte culturel francophone où ces voix sont rattachées à la *persona* des acteurs (2015, p. 258). Mais il est frappant de constater que le traitement de la bande son va au-delà de cette oralité, à travers le choix de la musique dans certaines scènes. Nous allons prendre un exemple caractéristique, à savoir l'épisode où la Duchesse Seminova fait abattre l'avion qui transporte Corto et le major Jack Tippit en route pour la Mandchourie. Cet épisode manifeste une contradiction évidente entre l'action dramatique qui est représentée et la légèreté et l'élégance de la « Valse des fleurs » de Tchaïkovski⁸ qui est choisie pour l'accompagner. Ce type de contrepoint a été analysé depuis longtemps notamment par le théoricien Michel Chion (1985), comme marque de l'indépendance relative de la bande son et de la bande image, indépendance productrice de sens. On trouve de nombreux exemples de ce type de contrepoint, par exemple à la fin du *Dr Folamour* de Stanley Kubrick (1964), qui fait coïncider un holocauste nucléaire avec la chanson intitulée « We will meet again » chantée par Vera Lynn. Mais la référence la plus pregnante qui vienne à l'esprit en rapport

⁷ Bukatman, Scott, « Comics and the Critique of Chronophotography, or "He Never Knew When It Was Coming!" », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 1, n°1, 2006, p. 92.

⁸ Tirée du ballet *Casse-noisette*, joué pour la première fois en 1892.

avec cette scène est celle d'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, notamment la scène de l'attaque du village vietnamien par l'US Air Force aux sons de la « Chevauchée des Walkyries » de Richard Wagner. Cette séquence célébrissime est ici évoquée par le fait qu'il s'agit dans le film de Pascal Morelli d'un combat aérien également, et le choix de Tchaïkovski « adapte » la référence intermédiatique au contexte de l'œuvre source puisque la Duchesse Seminova est russe. Cette quasi-citation inter-filmique est la marque que le film affirme sa nature audiovisuelle par le contrepoint et intègre une référence cinématographique claire pour contrer ou compenser la présence du médium bédéique ou peut-être pour figurer l'interaction entre ces deux médiums. Quoi qu'il en soit, l'adaptation attire l'attention du public sur une contradiction formelle qui signale le procédé comme innovation et comme ajout *par rapport à l'œuvre-source*.

Enfin, cette démarche réflexive trouve son expression plus directement dans certains traits concernant le traitement de l'image. Nous avons déjà remarqué le rôle des fondus enchaînés associés à un certain statisme de l'image, qui marquent la persistance d'un mode de représentation hérité du médium source et qui, par conséquent, signifient la « remédiation » de la bande dessinée par le cinéma. Mais c'est aussi plus largement par une métaphorisation de l'adaptation et du procédé de transposition cinématographique que s'établit un dialogue intermédial. Ce dialogue peut être métaphorisé à l'occasion de scènes particulières. En [20'10], lorsque l'équipage de la jonque sur laquelle voyagent Corto et Raspoutine, équipage à la solde d'une secte chinoise, cherche à les assassiner, la mitrailleuse cachée derrière une bâche sur le pont se dévoile quand un mutin l'actionne... révélant ainsi une animation de l'image en mouvement qui donne littéralement vie aux cases de l'album [Figure 4].



Figure 4 — *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes* (2002, [20'10])

Cette action de dévoilement par le retrait d'une enveloppe qui venait sceller la réalité de l'objet (la mitrailleuse) est comme l'équivalent d'une page tournée mise en mouvement par le film. De même, le fondu enchaîné sur un train avançant dans le brouillard [27'27] alors que Corto et le major Tippit sont plongés dans la vapeur d'un sauna de Shanghai constitue l'insertion d'un mouvement dans l'image fixe, qui reproduit le mouvement de la lecture séquentielle de case en case en le rendant perceptible et visible au public. Il s'agit bien ici de revenir sur la bande dessinée comme « art séquentiel » (défini par Groensteen et McCloud à la suite d'Eisner), fondé sur la suture entre les cases qui fragmentent la narration, tout en comblant ces « vides » entre les cases, vides que l'on désigne sous le nom de « gouttières » et qui sont le propre du médium. Mais le film joue sur ce fil ténu entre narration séquentielle et continuité cinématographique précisément en ménageant une *coupure* entre ces images : pas de lien direct entre les images de ce train et celles des deux personnages dans le sauna, de sorte que les plans sont à la fois liés narrativement et déliés sur le plan de l'intrigue. Cette coupure vise encore une fois à ménager pour le médium bédéique une place dans l'adaptation, qui ne l'efface pas totalement par sa transposition intermédiaire. Un dernier exemple de ce dialogue intermédiaire figure en [1'21'27] lorsque Changhai-Li contemple le gouffre dans lequel elle croit que Corto et Raspoutine ont péri. Cette scène utilise un raccord de continuité ou *match cut*, en conservant dans le même cadre un arrière-plan fixe (les bords de la crevasse dans laquelle est tombé le train) et en intégrant des éléments mobiles (la silhouette de Changhai-Li, l'avion qui survole le gouffre) [Figure 5].



Figure 5 — *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes* (2002, [1'21'27])

Cette association des deux éléments — immobilité du fond et mobilité du premier plan — métaphorise la combinaison du médium séquentiel bédéique avec l'image cinématographique en mouvement. Cette conjonction n'est pas motivée diégétiquement (on ne sait pas de quel avion il s'agit, et il ne peut s'agir du major Tippit qui se trouve bien loin de cette scène). C'est une manière encore une fois de signifier la présence du médium source dans l'adaptation comme signe d'un discours réflexif sur le processus intermédial lui-même.

Conclusion

Cette étude de cas a mis en évidence diverses stratégies d'adaptation dont la portée sur la question de l'animation peut faire l'objet de quelques remarques conclusives. Tout d'abord, la présence d'un « effet BD » suggéré par Boillat, outre sa parenté avec la question de la remédiation, n'est en soi qu'un état de fait général. Boillat a remarqué que cet effet se manifeste *ponctuellement* dans des épisodes précis, ou bien dans les génériques des films qu'il a étudiés au moment où ceux-ci affichent leur rapport de « dérivation » avec les bandes dessinées. Les procédés mis en lumière dans l'adaptation de Morelli relèvent d'une stratégie formelle plus étendue qui porte sur toute l'œuvre. Cette stratégie sera forcément variable selon les adaptations étudiées mais l'on peut s'interroger sur la pérennité du phénomène. Lorsque l'interaction entre les deux médiums sera passée dans le langage culturel courant, qui peut savoir si ces indices de réflexivité demeureront ? Une réponse peut être suggérée, mais elle est de nature autant contextuelle que formelle. Cet affichage d'une parenté avec le récit source, qui se manifeste par la présence de procédés narratifs qui en sont hérités, a aussi pour but de séduire un public qui, au départ, vient *de* la bande dessinée. C'est une manière pour ce public de ne pas perdre l'œuvre première totalement de vue en découvrant l'adaptation, et c'est donc une manière pour l'œuvre de capitaliser sur la familiarité et l'attachement de ce public avec l'album d'Hugo Pratt. Un contexte différent, moins centré sur l'attrait d'un public « premier », par exemple dans une perspective de révision (selon l'expression de Thomas Leitch qui emploie le terme « *adjustment*⁹ ») envers l'œuvre-source, pourrait donner lieu à une adaptation bien différente de celle de Morelli qui, sans démeriter, reste du côté de l'hommage davantage que du côté de la relecture.

⁹ Leitch, Thomas, *Adaptation and Its Discontents — From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2007, p. 98.

Bibliographie

Baetens, Jan ; Frey, Hugo ; Tabachnick, Stephen E. (dirs.), *The Cambridge History of the Graphic Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, edited and translated by Stephen Heath, Glasgow, Fontana/ Collins, 1977.

Boillat, Alain, « L'effet BD à l'ère du cinéma en images de synthèse : quand les adaptations filmiques de comic books suggèrent la fixité de leur modèle dessinée », *Bande Dessinée et Adaptation (Littérature, Cinéma, Tv)*, Benoît Mitaine, Isabelle Schmidt-Pitiot et David Roche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, pp. 179-210.

Bolter, Jay David ; Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.

Bourdier, Philippe, « Historicité et jeu des Signes dans *Corto Maltese : La Cour Secrète Des Arcanes*, Adaptation de *Corto Maltese en Sibérie* d'Hugo Pratt », *Bande Dessinée et Adaptation (Littérature, Cinéma, Tv)*, Benoît Mitaine, Isabelle Schmidt-Pitiot et David Roche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, pp. 245-62.

Bukatman, Scott, « Comics and the Critique of Chronophotography, or "He Never Knew When It Was Coming!" », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 1, n°1, 2006, pp. 83-103.

Chion, Michel, *Le Son au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1985.

Eisner, Will, *La Bande dessinée, art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

Guilbert, Jean-Claude, *Hugo Pratt — La Traversée du labyrinthe*, Paris, Plon, 2021.

Leitch, Thomas, *Adaptation and Its Discontents — From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2007.

Lesage, Sylvain, « *La Ballade de la mer salée* and the Emergence of the European Graphic Novel », *Ninth Art. Bande dessinée, Books and the Gentrification of Mass Culture, 1964-1975*, London, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 159-182.

Marion, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, vol. 7, 1997, pp. 61-87.

Morelli, Pascal, *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes*, Ellipse Animation, 2002, DVD Studiocanal, 2003.

McCloud, Scott, *L'Art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999.

Pratt, Hugo, *La Ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1975.

Pratt, Hugo, *Corto Maltese en Sibérie*, Paris, Casterman, 1979.

Rivière, Jean-Marc, « La Déshistoricisation de l'enfance dans l'œuvre graphique d'Hugo Pratt », *Italies : Littérature-Civilisation-Société*, vol. 21, 2017, pp. 411–426.

Wells, Paul, « “Thou art Translated”: Analysing Animated Adaptation », *Adaptation – From Text to Screen, Screen to Text*, Deborah Cartmell et Imelda Whelehan (dir.), London and New York, Routledge, 1999, pp. 199-213.

Biobibliographie de l'auteur

Christophe Gelly est Professeur de littérature britannique et américaine et d'études cinématographiques à l'Université Clermont Auvergne. Il travaille principalement sur le genre cinématographique, le film noir, et l'adaptation. Il a dirigé le numéro de la revue *Écrans* consacré à l'adaptation cinématographique des textes du réalisme littéraire français (*Écrans*, n° 5, 2016 - 1, *Le Réalisme français du XIXe siècle et sa transposition à l'écran*) et a publié plusieurs études sur la bande dessinée, notamment sur Art Spiegelman (https://www.revue-textimage.com/conferencier/09_recits_en_images_de_soi/gelly1.html), Alan Moore et Jacques Tardi (« Nestor Burma, de Léo Malet à Jacques Tardi, via Jacques-Daniel Norman : 120 Rue de la Gare et ses adaptations », in *Bande dessinée et adaptation*). Il a co-dirigé avec Gilles Ménégaldo le recueil *Lovecraft au prisme de l'image – Littérature, cinéma et arts graphiques* (Cadillon, Le Visage Vert, 2017), et a récemment publié une monographie sur le genre dystopique (*Le Dérèglement du monde – Formes de la dystopie en littérature et au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2024).