

# Plasticité

ISSN : 2967-0357

Éditeur : Mireille Raynal-Zougari

04 | 2023

De la bande dessinée polar au cinéma

---

## Les aventures transmédiatiques de Tintin du neuvième art au cinéma : adaptation d'une bande dessinée

Syrine FARHAT

---

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/556>

### Référence électronique

Syrine FARHAT, « Les aventures transmédiatiques de Tintin du neuvième art au cinéma : adaptation d'une bande dessinée », *Plasticité* [En ligne], 04 | 2023, mis en ligne le 22 mai 2023, consulté le 25 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/556>

# Les aventures transmédiatiques de Tintin du neuvième art au cinéma : adaptation d'une bande dessinée

Syrine FARHAT

## PLAN

---

Le rapport entre les notions « polar », « policier » et « noir »  
Le genre de la bande dessinée d'Hergé  
Le rapport entre la bande dessinée et son adaptation  
Conclusion

## TEXTE

---

1 Le neuvième art se présente sous plusieurs définitions, nous retenons celle de François Schuiten et Benoît Peeters l'introduisant comme « Forme composite, au croisement du visuel et du verbal, la bande dessinée était peut-être particulièrement prédisposée aux aventures transmédiatiques. C'est en tout cas dès l'origine que l'on y relève des cas de métamorphoses<sup>2</sup> ». En effet, selon ces deux spécialistes de l'analyse stripologique, la bande dessinée présente *a priori* des facilités d'adaptation en raison de la pluralité des codes utilisés et de son rapprochement de ceux du septième art notamment du cinéma d'animation.

Pourtant, beaucoup d'analystes s'interrogent sur la légitimité du procédé de l'adaptation de la bande dessinée en films. A ce propos, Pierre Fresnault-Deruelle constate que le figement de l'image est ce qui donne une particularité à la syntaxe de la bande dessinée et ainsi l'échec de « la plupart des adaptations à l'écran<sup>3</sup> ». En outre, J. Aumont note que « la Bande dessinée (ou B.D.) donne un équivalent graphique de séquences mouvantes en introduisant un découpage logique étranger à l'expression filmique et télévisuelle <sup>4</sup> ».

En effet, malgré les nombreux points convergents entre les neuvième et septième arts,

Les adaptations directes de BD à l'écran ont souvent été décevantes, en tout cas en Europe. Le cas de Tintin est à cet égard le plus frap-

pant : ni le cinéma d'animation, ni les films avec acteurs ne sont parvenus à transposer l'univers d'Hergé de manière intéressante, et les cinéastes les plus talentueux qui ont envisagé le projet, de Renais à Spielberg, ont fini par y renoncer <sup>5</sup>.

- 2 Or, en 2011, Spielberg produit après beaucoup d'hésitation le film *Les Aventures de Tintin, le secret de la Licorne*<sup>6</sup>. Dans son adaptation, le réalisateur se base sur les onzième et douzième albums des *Aventures de Tintin* d'Hergé: *Le secret de la Licorne*<sup>7</sup>, *Le trésor de Rackham le Rouge*<sup>8</sup>(en intégrant des bribes du neuvième album *Le Crabe aux pinces d'or*<sup>9</sup>).

Dans cet article, nous projetons de partir des questionnements suivants : à quel genre appartiennent la bande dessinée et son adaptation? Quels sont les clichés et stéréotypes du genre polar présents dans la bande dessinée d'un côté et dans l'animation de l'autre ? A travers quels moyens passe-t-on de la bande dessinée au cinéma polar ? Afin d'y répondre, nous organisons cet article selon trois axes. Dans le premier axe, nous considérerons les frontières entre les termes « polar », « policier » et « noir ». Dans le deuxième axe, nous interrogerons l'appartenance de la bande dessinée choisie au genre polar à travers la présence d'éléments caractéristiques de ce genre. Enfin dans le troisième axe, nous nous intéresserons aux divergences entre l'animation et les bandes dessinées du corpus afin d'attirer l'attention sur le fait que l'adaptation en film d'animation appartient à un genre plus sombre.

A travers ces choix, nous voulons dégager une problématique principale : les transformations effectuées sur la bande dessinée originale transmettent les préférences du réalisateur qui seront pertinents à interpréter selon les théories adoptées afin de déterminer l'appartenance du discours stripologique et de celui adapté.

## **Le rapport entre les notions « polar », « policier » et « noir »**

- 3 L'influence de chaque région et de sa culture s'exprime dans les productions littéraires et artistiques à travers les thématiques ou le style. C'est dans cette perspective que nous comparerons une BD franco-belge à son adaptation en un film américain.

Les aventures de Tintin d'Hergé peuvent être classées principalement sous les genres : Aventures, Policier ou Science-fiction. Or, nous pensons qu'il serait intéressant de considérer son adaptation cinématographique dans une vision plus noire en essayant d'y retrouver quelques traits caractéristiques du genre polar américain. Même si ce projet semble assez peu probable, il nous a permis de considérer des pistes intéressantes.

D'un point de vue historique, le genre policier part du roman à énigme selon le modèle britannique reconnaissable à travers la figure d'un détective selon le style « *whodunnit* » « qui l'a fait ? » pour donner vie au genre noir américain. Le style polar « *hard-boiled* » débute aux Etats-Unis vers les années 30 en donnant plus d'importance au contexte social qu'à l'enquête elle-même. Le polar trouve son écho en France et en Belgique en inspirant des auteurs et des cinéastes tels que Stanislas-André Steeman et Simenon.

Tintin, créé à cette même époque (en 1929), vise un public large de tout âge dans le marché franco-belge alors que dans le marché américain, cette BD se voit cibler un public de jeunesse aux antipodes du celui caractéristique du genre polar. Pourtant, nous pensons que l'adaptation de Steven Spielberg présente un nombre important de traits spécifiques au polar. En modifiant certains aspects du scénario originel d'Hergé, Spielberg intègre des bribes des trois albums et supprime certains passages et quelques personnages pour les besoins cinématographiques. Ce sont ces trois albums d'Hergé datant des années 1940 et leur adaptation en film par Spielberg qui constitueront le corpus sur lequel se basera cet article. Nous soulignons que ce film d'animation, sorti en 2011, a remporté le golden globe du meilleur film d'animation notamment parce que le cinéaste y utilise la nouvelle technique de l'animation par capture de gestes.

D'un point de vue méthodologique, nous nous baserons sur la notion de transmédia et les outils d'analyse du genre polar. Nous rappelons que le transmédia storytelling<sup>10</sup> est introduit par Henry Jenkins comme « processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés sur diverses plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement coordonnée et unifiée <sup>11</sup> ». Autrement dit, le transmédia étudie le fait de savoir où et quand ajouter des détails pour faciliter la réception de tout un univers dans l'adaptation d'un seul épisode. A travers ce concept, nous projetons d'expliquer les choix effectués par Steven Spielberg de garder ou de supprimer des séquences et des personnages de l'intrigue.

A travers le corpus proposé, nous projetons d'effectuer une analyse dans une approche sociolinguistique en exploitant la lecture syntagmatique/paradigmatique<sup>12</sup> pour mettre en articulation les trois axes de notre article. Il s'agit d'un corpus hétérogène dans la mesure où nous nous baserons sur des occurrences extraites de deux genres discours différents avec leurs outils d'analyse spécifique. Or, nous sélectionnons la méthodologie se basant sur la dichotomie paradigmatique/ syntagmatique pour plusieurs raisons. En effet, nous avons opté pour cette méthode d'analyse dans la mesure où elle se rapporte aux principes des théories énonciatives et d'analyse de discours qui correspondent au cadre théorique général de cet article à travers la prise en compte du contexte dans la production du sens. En outre, il s'agit d'une méthodologie appliquée parallèlement pour les deux médias sur lesquels nous nous basons dans la mesure où des spécialistes de l'analyse stripologique<sup>13</sup> et cinématographique<sup>14</sup> exploitent souvent cet outil.

4 En ce qui concerne le genre particulier auquel nous nous intéressons dans cet article, Benoît Tadié souligne qu' « Avant de constituer un genre, le polar naît comme projet. Les premiers récits criminels réalistes américains se donnent comme les illustrations d'un nouveau type de fiction élaborée en opposition au modèle anglais du roman à énigme<sup>15</sup> ». Ce genre considéré comme réponse pessimiste aux crises du XX<sup>e</sup> siècle attire l'attention selon ce dernier sur le penchant de l'être humain à la violence, et peint un univers basé sur la criminalité et l'injustice. Nous attirons l'attention sur ce trait dans l'objectif de retrouver ces caractéristiques de base dans l'œuvre originale sélectionnée pour notre corpus ou dans son adaptation. En effet, bien qu'il s'agisse dans *Les Aventures de Tintin* du schéma constant d'énigmes à résoudre par le reporter en impliquant de plusieurs manières le lecteur dans la quête d'indices, nous pouvons retrouver des constantes du genre polar. En effet, des thématiques telles que la criminalité, la violence et le vice constituent la base des albums d'Hergé et de manière particulière ceux que nous prenons comme corpus dans cet article.

Dans le cadre du support cinématographique, Manuel Vasquez Montalbán aborde la transmission des caractéristiques du genre policier depuis la littérature vers tous les autres arts. Selon ce dernier,

Le cinéma a généralement emprunté au roman policier deux précieux trésors : le prétexte sensoriel du délit [...] et une histoire donnant un sens logique à la narration aussi bien écrite que cinématographique [...] il est allé plus loin que le simple transfert du code littéraire au code cinématographique, plus loin même que l'exercice d'interprétation, c'est-à-dire de révélation des intentions de l'écrivain et comment il a abordé, avec toutes ses conséquences, les risques de la re-création<sup>16</sup>.

5 En effet, le concept d'adaptation ne consiste pas en une simple transposition entre deux genres de discours mais d'une relecture qui présentera des interprétations différentes selon le contexte socio-culturel de l'adaptant. Suivant les objectifs de l'instance qui adapte une autre œuvre sous une nouvelle version et les connaissances de l'instance réceptrice, une même œuvre revêtira de nouvelles perspectives thématiques et conceptuelles. C'est à travers l'interférence entre les notions « polar », « noir » et « policier » que nous comptons mettre en exergue cette variation.

Benoit Tadié<sup>17</sup> propose que penser le polar, c'est en effet s'interroger sur une série d'articulations problématiques : entre la nouvelle fiction criminelle américaine et le roman policier à énigme traditionnel, à la Conan Doyle ; entre l'ambition stylistique des auteurs et les contraintes de l'édition de masse ; entre le réalisme de l'écriture et le caractère romanesque des intrigues. Pour Tzvetan Todorov<sup>18</sup>, le genre polar substitue la « prospection » de l'aventure à la « rétrospection » de l'enquête dans le roman à énigme. Autrement dit, malgré l'influence importante du roman à énigme, le genre polar privilégie le côté action en mettant en premier plan les péripéties et les aspects attractifs de l'aventure. A l'opposé, le genre policier à énigme se situe plus dans une perspective réflexive en poussant son lecteur/spectateur à se mettre dans une situation d'attention ou d'éveil cérébral en essayant de chercher le moindre des indices. Le récepteur participe comme actant principal à travers la concentration et l'émission active d'hypothèses personnelles. Son rôle diffère selon le genre de film visionné et c'est dans ce contexte que nous rapportons les divers rôles spectatoriels selon la perspective des modes de réception de Roger Odin :

1. Mode spectaculaire : voir un film comme un spectacle. 2. Mode fictionnalisant : voir un film pour vibrer au rythme des événements fictifs racontés. 3. Mode fabulisant : voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il propose. 4. Mode documentaire : voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde. 5. Mode argumentatif / persuasif : voir un film pour en tirer un discours. 6. Mode artistique : voir un film comme la production d'un auteur, 7. Mode esthétique : voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons. 8. Mode énergétique : voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons. 9. Mode privé : voir un film en faisant retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel on appartient<sup>19</sup> .

- 6 A travers cette optique, s'articulent les différents processus de réception du spectateur selon neuf modes. Nous notons que le genre polar peut inscrire son spectateur sous plusieurs modes et en particulier le mode énergétique dans la mesure où même s'il dépeint quelques aspects de la réalité, le spectateur regarde un film polar pour son suspense et les sensations fortes qu'il lui procure à travers les différents choix esthétiques et thématiques effectués par les cinéastes. Le genre polar considéré comme genre populaire se ramifie sous plusieurs sous-genres. Agnès Deyzieux précise que le sous-genre néopolar, datant des années 80 selon ses termes,

tout en continuant de fouiner dans les recoins les plus sombres de la nature humaine, dénonce les inégalités et les injustices sociales, puisant son inspiration dans les faits divers ou les scandales de l'histoire contemporaine. Engagé, parfois militant, le néopolar est le roman contemporain par excellence et contestataire, dénonçant le racisme, les inégalités sociales et les magouilles du pouvoir. La violence n'y est pas montrée comme le fait exclusif de quelques criminels mais comme la conséquence directe de la corruption totale de la société (y compris police, justice et politiciens)<sup>20</sup>.

- 7 En effet, comme tout genre, le polar peut se ramifier sous plusieurs types. Le sous-genre du néo-polar correspond à une représentation qui se veut plus authentique et plus engagée puisqu'elle se base d'un côté sur des faits divers réels et que, de l'autre côté, elle n'épargne aucune classe ou catégorie de sa critique en projetant de dévoiler le mal peu importe son origine. Dans *Les Aventures de Tintin*, l'intrigue se base souvent sur des faits divers en recourant au support de la presse ce qui donne un effet plus réaliste et plus pertinent de la fiction.

Selon Poirson-Dechonne, le cinéma policier français « s'inspire d'origines multiples, livres, remakes, faits divers, qui l'enrichissent. En dépit de sa diversité, il présente un point commun avec le roman : son orientation politique. La vitalité du film policier passe par le contournement des genres<sup>21</sup> ». Ceci revient à dire qu'en France, le film policier se spécifie par une grande diversification de thématiques et de constantes se rapportant à ce genre. Nous nous rangeons comme cette linguiste à la considération que polar est synonyme de film policier. Ce genre contient entre autres le film noir, film de gangsters etc. Même si pour d'autres spécialistes le terme « polar » correspond au genre noir en particulier, nous optons pour cette première acception plus intégratrice. Dans ce même sens, selon le TLFi aussi, nous retrouvons que le syntagme « polar » renvoie à un « Roman ou film policier<sup>22</sup> ». Pourtant, d'autres chercheurs<sup>23</sup> choisissent de le confondre avec le genre noir plus extrémiste. Selon Delphine Letort<sup>24</sup>, le récit du film noir ébranle les habitudes *spectatorielles* en leur interdisant une lecture moralisatrice

son récit énigmatique malmène les protagonistes dont les enquêtes dévoilent maladroitement les ressorts d'un monde gangrené par la corruption. Privé de repères sécurisants à l'écran, le spectateur se trouve brusquement plongé dans un univers où moralité et justice ne sont guère plus de valeurs sûres .

- 8 C'est selon nous où réside tout l'intérêt de ce genre dans la mesure où il fait réfléchir le spectateur en remettant en cause ses rôles habituels. En le ramenant sur de fausses pistes, le récepteur est lancé dans un nouveau monde de débauche où la morale est la première à être remise en question.

En nous basant sur les propos des différents spécialistes cités plus haut, nous pouvons identifier certaines caractéristiques de ce genre qui sont devenues des lieux communs du film polar qui constitueront des références pour comparer les occurrences de notre corpus en particulier.

- 9 D'abord, du point de vue esthétique tous ces chercheurs notent l'influence de l'expressionnisme allemand, « des éclairages en clair-obscur sèment le trouble à l'écran, intensifient le mystère et le danger d'un univers urbain où des hommes en complets sombres, armés de revolvers<sup>25</sup> », la priorité accordée au « conflit des personnages » par rapport au crime lui-même, qui est secondaire ; le style « dur, cassant » [hard, brittle] ; l'utilisation maximale des possibilités du dialogue ; « l'authenticité des personnages et de l'action » ; le « tempo très rapide » obtenu grâce à l' « économie caractéristique de l'expression » qui a « une influence très nette sur l'écriture dans d'autres domaines », il y a de l'action en permanence caractéristique indispensable du polar selon Raymond Chandler<sup>26</sup>, mais aussi des thématiques récurrentes comme la corruption, la transposition de l'univers propre du détective à l'univers sordide des criminels, l'impassibilité extérieure, la solitude, l'incertitude mais aussi le criminel qui n'est pas nettement défini. Et c'est à travers le deuxième axe, que nous essayerons de retrouver quelques unes de ces constantes dans la bande dessinée choisie.

## Le genre de la bande dessinée d'Hergé

- 10 Le genre polar s'est ancré à travers la récurrence de certains thèmes dans la littérature, les septième et neuvième arts. Tout en s'influant les uns les autres, chacune de ces formes d'expressions artistiques s'est distinguée par un langage spécifique. Traitant d'affaires policières, le polar se ramifie en plusieurs sous-types selon l'époque et le pays. Quand le *comic book*<sup>27</sup> noir connaît son apogée en Amérique, la censure va donner des caractéristiques moins sombres à la bande dessinée polar en France. De fait, afin d'éviter la démoralisation du public jeune des bandes dessinées, la *Comic Code Authority* (1971) « stipule que le crime ne doit jamais rester impuni et que les créatures cauchemardesques doivent disparaître<sup>28</sup> ». C'est dans ce cadre que s'inscrivent les deux albums de bande dessinée de notre corpus. En effet,

Les auteurs franco-belges vont ainsi créer leurs propres héros de bande dessinée policière. Mais ceux-ci, coincés par la censure mora-

lisatrice, évolueront dans un monde moins noir, se situant plutôt dans la tradition policière d'aventure (J. Valhardi), de l'énigme à élucider ou dans un registre plus proche du fantastique<sup>29</sup>.

11 Cette remarque est particulièrement pertinente dans la mesure où nous choisissons d'effectuer notre étude à travers une bande dessinée franco-belge qui va être adaptée par un réalisateur américain. C'est cette divergence de données socioculturelles, soulignée entre autres par Deyzieux, qui va nous permettre de présenter des hypothèses de lecture et de mettre l'accent sur les différences les plus importantes entre les deux versions médiatiques dans le cadre du phénomène de l'adaptation.

Même si la bande dessinée sélectionnée pour notre corpus se démarque de certains codes classiques<sup>30</sup> du roman noir, elle traite d'affaires criminelles et d'énigmes tout en impliquant le lecteur dans la recherche du coupable avec le protagoniste. Nous relevons des constantes telles que le fait de se baser sur des faits divers et la solution de l'énigme par le protagoniste juste à la fin de l'épisode. Ce procédé permet à la fois de garder le suspens et de stimuler la curiosité chez les lecteurs dans la recherche des pistes et des hypothèses potentielles. Dans ce contexte, nous rappelons que selon Pierre Masson, « Le propre d'un récit d'aventures est de re-proposer, en fin d'histoire, une situation déjà présentée initialement, mais transformée, généralement dans un sens positif : le mystère est éclairci, les coupables sont punis<sup>31</sup> ».

Nous pensons qu'à travers *Les Aventures de Tintin*, Hergé donne une vision qui se rapproche de celle des polars qui se veulent réalistes dans la présentation du protagoniste et de la société universelle où il y a des meurtriers, des voleurs, et des kidnappeurs. Il n'y a pas l'idéalisation et l'optimisme auxquels nous sommes habitués dans la littérature de jeunesse.

D'abord, nous attirons l'attention sur l'aspect formel à travers le fait que Tintin dans la bande dessinée porte l'imperméable comme caractéristique déterminante du personnage du détective dans plusieurs polars classiques comme dans le film *Le faucon maltais* de John Huston<sup>32</sup>. Ce type d'habit que nous retrouvons souvent dans ce genre insinue, entre autres, la froideur de la fiction selon Letort<sup>33</sup>. Ensuite, nous rappelons que même s'ils s'inscrivent sous le cadre d'enquêtes policières, les écrivains et les cinéastes du polar préfèrent le domaine

du privé dans la mesure où un policier défend la loi et qu'il a derrière lui une institution et une organisation. Le privé, lui, est seul, et il travaille par intuition selon Letort<sup>34</sup>, c'est pourquoi ce genre de personnage est privilégié pour le rôle de protagoniste. Dans ce même sens, nous rapportons les propos de Claude Mesplède à ce sujet :

Et si le détective privé dur à cuire est au début du genre le protagoniste idéal pour résoudre les enquêtes, son choix répond à deux raisons. La première est évidente. Comment confier ce rôle à un membre de la police dont tous les lecteurs savaient qu'ils étaient corrompus ? La seconde raison peut trouver une explication à travers les mythes de la société américaine. Il a été dit que le roman noir, par essence urbain succède à l'épopée de la prairie et de son justicier solitaire. On peut également considérer le privé comme son successeur, jouant dans l'imaginaire collectif le rôle de cet empêchement d'exploiter en rond, de ce fouineur qui sait décrypter la société américaine au cœur d'une intrigue destinée à entraîner le lecteur à la découverte d'une vérité occultée par les possédants. Et c'est pour cette vision pessimiste et cette atmosphère tragique que ces récits appartiennent au roman noir<sup>35</sup>.

- 12 De même, chez Hergé, le héros est un reporter alors que les deux policiers Dupont et Dupond servent plutôt comme ressort comique. C'est le journaliste qui se charge de résoudre l'énigme et de retrouver les criminels et les policiers trouvent la solution toute prête et se chargent du côté légal et officiel des affaires même s'ils peuvent parfois aider ou assister le protagoniste. Dans les deux albums du corpus et leur adaptation filmique, Tintin est la figure de référence à laquelle les autres personnages s'adressent pour rassembler les indices. Le protagoniste, malgré son jeune âge et sa profession, est celui qui fournit l'effort intellectuel indispensable à la résolution des crimes et des meurtres traités notamment dans les deux albums adaptés. Ensuite, nous pouvons nous intéresser à une deuxième constante des polars que nous retrouvons dans les albums étudiées. Nous remarquons en nous intéressant à la composante discursive que les propos et le registre de langue de certains personnages (surtout les criminels) peut être caractérisé d'acérbe et d'argotique comme dans cette occurrence que nous rapportons de l'album numéro onze : « Mille tonnerres !... Halte !... Halte !... Le gremlin !... Il a filé <sup>36</sup>! ».

La troisième caractéristique que nous retrouvons dans plusieurs polars est la mort de plusieurs personnages et pour des raisons très anodines, ce qui met en exergue la violence et l'enracinement de la criminalité. En effet, dans l'album *Le secret de la licorne* et son adaptation, le personnage de Barnabé est tué devant la porte de Tintin juste parce que les autres marchands à la recherche d'un trésor croient qu'il les a trahis. Si nous étudions la planche<sup>37</sup> représentant cette scène, nous pouvons remarquer qu'en plus du contexte banal qui accompagne la mise en scène du meurtre du personnage, plusieurs éléments dans la scène attirent l'attention sur autre chose que le message de la mort. En effet, il n'y a pas de mise en scène spécifique ni de traitement dramatique dans la mesure où l'assassinat a lieu au milieu de la rue devant la porte de la maison. Le bédéiste recourt à des couleurs vives pour souligner le cadre temporel en plein jour et qui transmet plutôt une ambiance joviale en contraste avec le message thanatique. De plus, l'idéogramme de spirale qui renvoie souvent au message de perte de connaissance au neuvième art banalise encore la mort. En opposition à la gravité de la situation, Hergé recourt à plusieurs signes iconiques et textuels qui s'inscrivent sous un registre comique. C'est le cas par exemple de la posture du personnage en train d'agoniser qui tombe progressivement. En outre, le discours qui accompagne ce moment est majoritairement constitué d'insultes proférées par le capitaine. En plus de son statut inutile, puisque les tueurs sont déjà partis et ne l'entendent même pas, les énoncés peuvent s'inscrire sous une lecture comique à travers la figure de gradation et le vocabulaire improbable et en même temps caractéristique de ce personnage.

Dans cet énoncé « Bandits ! Gredins ! Gangsters », le personnage ne fait que prononcer des insultes évidentes et sans intérêt. C'est ce qui est noté par Tintin dans l'énoncé qui suit « Capitaine ! Capitaine ! Aidez-moi ! » produit dans le but d'interrompre la suite d'insultes proférée par le personnage du capitaine et récepteur de ce dernier énoncé à travers l'interpellation anaphorique. Dans les cases représentant la mort du personnage, le bédéiste l'accompagne en plus d'une touche d'humour à travers le chien Milou qui attire le regard du lecteur (vignettes 3 et 4) parce que le chapeau de la victime est tombé sur sa tête. En effet, le bédéiste belge à travers ce cas de figure par exemple reste détaché de la tragédie qu'il met en scène ce qui se rapproche au cinéma du procédé de la caméra objective caractéristique du polar.

Aussi, retrouvons-nous le lieu commun des criminels qui s'enrichissent et vivent dans des résidences somptueuses par l'argent volé ou acquis de manière illégale comme le cas dans la bande dessinée du personnage de Sakharine et des frères L'oiseau. En effet, les détails du décor et de la richesse sont mis en exergue dans la bande dessinée comme dans le film à travers le grand nombre d'œuvres d'art, l'espace des demeures où le personnage principal se perd, l'architecture, etc. A travers les données explicitées ci-dessus, notre étude nous donne certains points caractéristiques qui nous permettent d'inscrire les albums de notre corpus sous le genre général du polar. Pour résumer, les albums étudiés, comme toutes les bandes dessinées polars traitent d'affaires criminelles et de délit. En gardant l'élément de suspense, ces albums invitent le lecteur à chercher le coupable en oscillant ainsi entre genre policier et genre à énigme. Qu'en est-il du film qui s'adresse à un public plus universel ? Quels sont les caractéristiques acquises lors de l'adaptation de la bande dessinée en l'animation de Spielberg ? Comment se transforme les codes stripologiques du polar en codes cinématographiques ?

## Le rapport entre la bande dessinée et son adaptation

13 Dans ce troisième axe, nous projetons de mener une réflexion sur la transposition des procédés spécifiques de l'univers d'Hergé dans l'animation de Steven Spielberg. Ainsi, voulons-nous étudier les outils cinématographiques à travers lesquels, le cinéaste remplace le langage stripologique. Nous voulons voir si le rôle du spectateur est le même que celui du lecteur dans le décryptage des indices éparpillés dans les diverses vignettes et si les choix effectués par Spielberg font appartenir la fiction à un polar plus noir.

Comme première étape, nous proposons de comparer les deux versions de la bande dessinée originelle et de son adaptation cinématographique. Dans l'objectif d'éviter toute ambiguïté thématique, nous précisons que les deux supports transmettent une intrigue similaire en se basant sur le onzième et le douzième album des *Aventures de Tintin*. En plus de l'intrigue générale basée sur ces deux albums, Steven Spielberg intègre quelques séquences à partir du neuvième album. Cet album a une position importante dans la série d'Hergé dans la mesure où il met en scène l'introduction pour la première fois du personnage du capitaine Haddock. Le réalisateur effectue ce choix parce qu'il doit présenter un contenu cohérent et complet dans son film d'animation même pour un public qui n'a jamais eu l'occasion de lire la bande dessinée originelle. Le cinéaste a jugé important d'intégrer dans cette intrigue, l'épisode de la première rencontre entre le protagoniste et le capitaine afin de ne pas modifier la logique et l'univers du bédéiste.

Les deux albums et le film d'animation racontent l'histoire de Tintin, un reporter qui, suite à l'achat d'une maquette d'un bateau, se trouve entraîné dans une aventure pour retrouver un trésor caché. Or, d'autres criminels s'opposent au protagoniste et à sa bande d'amis pour parvenir au trésor avant. Les références directes au langage de bande dessinée sont surtout repérables dans le générique d'ouverture du film dans lequel le personnage animé de Tintin saute entre les strips, des onomatopées, des idéogrammes et des vignettes extraites de la bande dessinée d'Hergé sont utilisés de manière intégrale dans ce générique qui dure quatre minutes. Un clin d'œil est effectué de la part de Spielberg au créateur de la bande dessinée en mettant en scène le personnage d'Hergé qui peint le portrait de Tintin au début du film. Nous reconnaissons sa représentation en animé à travers ses traits physiques mais aussi son accent belge dans le discours qu'il prononce.

En comparant les couvertures des albums adaptés et l'affiche du film, nous remarquons que Spielberg s'inspire surtout du onzième album d'une part à travers la reprise intégrale des signes linguistiques du titre de l'album et d'autre part, à travers la reprise partielle des signes iconiques sur la couverture. Malgré une divergence notable sur l'échelle chromatique, nous retrouvons sur l'affiche du film de Spielberg et sur le onzième album des *Aventures de Tintin* des éléments presque identiques comme le bateau de la licorne au centre accompagné de l'image du protagoniste, de son chien et de quelques autres personnages notables dans cette intrigue et dans l'univers de Tintin en général.

Nous notons que l'affiche du film est plus riche quantitativement puisqu'elle intègre quelques éléments importants des deux autres albums (comme la représentation de l'hydravion et la scène de la fuite en chaloupe extraits du neuvième album). Nous constatons que la palette de couleurs est plus réduite et moins vive sur l'affiche du film. Spielberg exploite les effets de contraste, le flou et le brouillard pour donner un effet de mystère à son affiche contrairement aux couvertures de la bande dessinée.

Evidemment, nous pouvons rapporter une multitude de modifications entre la bande dessinée et son adaptation mais nous concentrons notre intérêt sur celles qui se rapportent aux lieux communs du polar et du film noir. Nous rappelons que le terme « noir » a été utilisé par des critiques français pour décrire un ensemble de films américains ayant un certain nombre de points communs au XXe siècle. Ce n'est qu'après une vingtaine d'années que ce phénomène a été remarqué et commenté par les chercheurs américains qui ont gardé cette expression « noir » d'origine française. Inscrit sous le genre policier, ce type est selon Frank Nino<sup>38</sup> plus dur, il met plus l'accent sur les visages, les comportements, la noirceur morale et les paroles par le biais du système de narration subjective.

Dans les albums du corpus, nous avons remarqué qu'il n'y a pas d'obscurité dans les cases. Pourtant, Spielberg ajoute dans son adaptation certains endroits inquiétants qui sont absents dans la bande dessinée d'Hergé comme l'intrusion au château de Sakharine. En effet, les décors-types du polar sont les lieux inhabités et menaçants truffés de recoins obscurs, ou les rues en brouillard ce qui donne une ambiance plus lugubre. Cet effet est aussi accentué à travers un éclairage fondé sur un fort contraste entre l'ombre et la lumière. Ce jeu de luminosité durcit l'expression des personnages dans l'animation. Plusieurs scènes diurnes dans la bande dessinée deviennent nocturnes dans le film en se rapprochant ainsi de l'ambiance du polar noir à travers l'obscurité de certaines parties du plan, et la préférence d'espaces clos ou restreints pour accentuer l'étouffement.

Nous étudions à titre d'exemple, la même séquence qui suit le vol de la maquette du bateau.

Dans la planche<sup>39</sup> extraite du onzième album de la bande dessinée d'Hergé<sup>40</sup>, la scène a lieu pendant le jour. Tintin, soupçonnant Sakharine d'avoir volé sa maquette, rend visite à ce dernier. Il sonne à la porte et le personnage de Sakharine le fait entrer normalement pour enfin lui demander si c'est lui qui a volé son bateau. Or, dans le film cette même séquence est exploitée de manière à produire un effet de suspens et de tension chez le spectateur.

En effet, dans l'animation de Spielberg suite au vol de la maquette du bateau, Tintin qui soupçonne Sakharine s'introduit dans sa demeure pendant la nuit, ce qui donne lieu à une séquence caractéristique du polar noir à travers un espace menaçant, truffé de recoins sombres et un jeu d'obscurité dans certaines parties des plans<sup>41</sup>. Chaque décision prise par l'adaptateur peut être objet à interprétation dans la mesure où elle est effectuée de manière consciente et dévoile ainsi l'intention du cinéaste derrière son adaptation. Ces modifications présentent pour nous où réside l'intérêt majeur de l'exercice de l'adaptation en général.

De fait, ce choix de changer une scène normale de la bande dessinée originelle en une scène d'intrusion avec plusieurs éléments inquiétants, nous permet de supposer que l'un des objectifs de reprise de Spielberg est de rendre cette bande dessinée plus noire et plus angoissante en ciblant peut-être un public différent probablement plus mature et plus américain. Nous rappelons le trait souligné au début du premier axe en rapport avec la différence entre les attentes et les habitudes du récepteur français et celles du récepteur américain. Le récepteur américain étant plus conventionné à la violence dans ce genre de thématique se distingue du récepteur français et en particulier du lecteur des bandes dessinées qui reçoit un contenu plus maîtrisé par la censure et dans ce cas moins sombre.

En outre, nous pouvons citer une autre modification majeure dans le scénario à travers le choix du cinéaste de montrer un indice qui n'est pas partagé avec le lecteur par Hergé. Quand la maquette du bateau tombe, dans l'animation et au premier plan est montrée le parchemin qui est l'indice que cherche tous les autres personnages de la fiction. Or, ce parchemin même s'il tombe au même endroit dans la bande dessinée, Hergé choisit de laisser son lecteur dans l'ignorance comme son protagoniste. Ce n'est qu'en s'avancant dans la lecture des planches que le lecteur découvre au même temps que le protagoniste qu'il était tombé à ce moment. Or, dans l'animation il est mis en évidence au premier plan<sup>42</sup>. Dans l'animation, à travers l'indice que nous avons comme spectateur et qui est ignoré par Tintin, Spielberg invite déjà le spectateur à user de son raisonnement et des ses déductions en plus d'accentuer un effet de suspens et d'attente. La caméra de Spielberg est ainsi non subjective dans la mesure où on voit ce que le personnage principal ne voit pas contrairement au cas dans la bande dessinée. Le spectateur a une marge d'avance à ce stade par rapport au lecteur.

Par ailleurs, nous notons que le côté humoristique est omniprésent dans les albums d'Hergé à travers les gags, les idéogrammes et autres procédés du genre de la bande dessinée. Néanmoins, ce trait n'est pas aussi présent dans l'animation de Spielberg. De fait, plusieurs scènes comiques sont supprimées de l'intrigue du film comme dans la scène du meurtre de Barnabé où le réalisateur préfère une scène sérieuse et dramatique en supprimant l'épisode du chapeau qui tombe sur la tête de Milou, le chien de Tintin. Même sa position et sa manière de tomber dont nous avons souligné<sup>43</sup> l'étrangeté dans la bande dessinée sont présentées de manière plus réaliste dans le film d'animation de Spielberg.

De fait, la représentation de cette scène dans l'animation est ce que l'on pourrait qualifier de plus noire. Sur la planche représentant le meurtre de ce personnage, Hergé utilise dans la plupart des cases un plan d'ensemble. Dans les dernières cases de la bande en bas, Hergé utilise des plans rapprochés taille mais avec un angle de vue en plongée pour garder cette distance avec la mort du personnage. Le message de la mort du personnage est transmis à travers l'idéogramme de spirale autour de la tête sans montrer du sang.

Dans cette scène, Spielberg n'a pas recours à ce procédé d'idéogramme caractéristique du neuvième art. Même si nous précisons que les idéogrammes caractéristiques de l'écriture d'Hergé sont représentés dans l'animation de Spielberg dans d'autres séquences parfois intégralement avec des étoiles ou des oiseaux au dessus de la tête. Mais pour transmettre le message de la mort, Spielberg choisit un procédé plus direct et plus crédible. En effet, dans le film d'animation, le sang se trouve au centre du message car c'est à travers ses traces de sang que la victime leur indique l'identité de son meurtrier. Alors que dans la bande dessinée, il pointe juste à des oiseaux qui est le nom des coupables. Le cinéaste utilise aussi de nombreux gros plans du visage du personnage agonisant pour souligner sa souffrance. De plus, sur le plan sonore, le cinéaste nous fait entendre sa respiration difficile au premier plan sonore ce qui rapproche la victime du spectateur. Tous ces aspects de l'animation accentuent l'ambiance de polar noir et la tension que ressent le spectateur à propos de ces crimes.

Enfin, l'ambiance lugubre est accentuée dans l'animation de Spielberg à travers la mise en scène du brouillard et de la fumée qui sont des éléments communs des films polars. Le brouillard et la fumée qui sort d'installations souterraines sont des procédés très récurrents dans l'animation de Spielberg. Le réalisateur y a recours dans plusieurs objectifs comme le fait de dissimuler des parties du champ, ajouter de l'ambiguïté dans un lieu ou rendre une scène plus angoissante. Pourtant, nous ne trouvons aucune trace de ce procédé de brouillard ou de fumée dans les albums de la bande dessinée originelle. En effet, même si Steven Spielberg arrive à mettre en animation une Europe intemporelle caractéristique de l'univers d'Hergé et de son protagoniste, certains effets sont plutôt caractéristiques des métropoles américaines.

## Conclusion

- 14 Pour conclure, nous voudrions souligner que malgré la popularité de Tintin, Hergé n'a jamais eu de rapport direct avec le cinéma et c'est dans ce contexte que nous rapportons les propos de François Schuiten et Benoît Peeters à ce sujet « le cinéma et la télévision constituaient d'abord pour Hergé des possibilités de promotion pour ses albums, des exploitations secondaires d'une œuvre dont l'essentiel se

jouait ailleurs<sup>44</sup> ». Pourtant Spielberg a su produire une adaptation totale qui respecte la mise en forme du récit source et l'univers d'Hergé. En plus des idéogrammes et autres codes du discours stripologique, le cinéaste a pu accentuer l'ambiance recherchée à travers l'exploitation d'une musique caractéristique des moments de suspens. Ainsi, s'inscrit-il dans la lignée des cinéastes contemporains qui luttent contre ce stéréotype du film polar très sérieux en traitant des problèmes plus universels.

## NOTE DE FIN

---

<sup>1</sup> Nous rappelons que la stripologie renvoie à l'étude de la bande dessinée en référence au terme anglais « *strip* » qui équivaut au terme « bande » en français. Il s'agit d'un terme utilisé par FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009.

<sup>2</sup> SCHUITEN François et PEETERS Benoît, *L'Aventure des images, de la bande dessinée au multimédia*, Paris, les Editions Autrement, 1996, p. 43.

<sup>3</sup> FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée*, *op.cit.*, p.5.

<sup>4</sup> AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, éd. Nathan, 1990, p. 312.

<sup>5</sup> SCHUITEN François et PEETERS Benoît, *L'Aventure des images*, *op.cit.*, p. 127.

<sup>6</sup> *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn*, (*Les aventures de Tintin, le secret de la licorne*), Steven Spielberg, avec Jamie Bell, Andy Serkis, Etats Unis/Nouvelle Zélande, 2011, aventure/animation, 107 minutes.

<sup>7</sup> HERGÉ, *Les Aventures de Tintin, le secret de la licorne*, Belgique, Casterman, 1943.

<sup>8</sup> HERGÉ, *Les Aventures de Tintin, Le trésor de Rackham le Rouge*, Belgique, Casterman, 1945.

<sup>9</sup> HERGÉ, *Les Aventures de Tintin, Le Crabe aux pinces d'or*, Belgique, Casterman, 1944.

<sup>10</sup> Certains utilisent le terme « Transmédia storytelling » pour souligner la circulation de contenus narratifs.

<sup>11</sup> JENKINS Henry, *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006, pp. 95-96.

12 Nous appliquons cette méthode en nous inspirant des outils d'analyse proposés par Christian METZ (2003) et Pierre MASSON (1985). La lecture paradigmatique signifie l'interprétation de l'unité de sens (en l'occurrence le plan) sans prendre en compte le contexte, contrairement à la lecture syntagmatique qui renvoie au fait d'interpréter l'unité de sens en prenant en compte le contexte général des plans-séquences.

13 Comme MASSON Pierre.

14 Comme METZ Christian.

15 TADIÉ Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Hors collection, éd. Presses Universitaires de France, 2006, p. 248.

16 MONTALBAN Manuel Vásquez, « L'ambition poétique: Sur deux films de Bertrand Tavernier », in *Positif - Revue mensuelle de cinéma*; Paris, 1995, p.105.

17 TADIÉ Benoît, *Le polar américain, op.cit.*

18 TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier ([http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov\\_poetique\\_de\\_la\\_prose\\_fr.htm#01](http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov_poetique_de_la_prose_fr.htm#01)) », in *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

19 ODIN Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », in *Réseaux*, n°99, 2000, p. 59.

20 DEYZIEUX Agnès, « Les grands courants de la bande dessinée », in *Le français aujourd'hui*, n°161, 2008, p. 24.

21 POIRSON-DECHONNE Marion, « Polar français au cinéma (1961-2011), Une esthétique au service d'un engagement politique », in *Mouvements*, n° 67, 2011, p. 24.

22 Trésor de la langue française informatisé, consulté le 26/05/2022, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1220006955;r=1;nat=;sol=1;>

23 Comme Benoît TADIÉ (2006) et Raymond CHANDLER (1950).

24 LETORT Delphine, *Du film noir au néo-noir: mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.64.

25 Id.

26 RAYMOND Chandler, *The Simple Art of Murder*, Vintage Crime/Black Lizard, 1988, p. 317.

27 Bande dessinée en anglais.

28 Dans FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée*, *op.cit.*, p.44.

29 DEYZIEUX Agnès, « Les grands courants de la bande dessinée », *op.cit.*

30 Criminels sans scrupules, la police corrompue, l'environnement sordide des quartiers des bas fonds, atmosphère nocturne selon *ibid.*

31 MASSON Pierre, *Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1985, p. 113.

32 *The Maltese falcon*, (*Le Faucon maltais*), John Huston, avec Humphrey Bogart, Mary Astor, Etats Unis, 1941, film noir, 100 minutes.

33 LETORT Delphine, *Du film noir au néo-noir: mythes et stéréotypes de l'Amérique*, *op.cit.*

34 *Id.*

35 MESPLEDE Claude, « Du roman noir au film », in *Mouvements*, n° 67, La Découverte, Paris, 2011, p. 12.

36 HERGÉ, *Les Aventures de Tintin, le secret de la licorne*, *op.cit.*, p. 41.

37 *Ibid.*, p. 31.

38 NINO Frank, « Un nouveau genre policier : l'aventure criminelle », in *L'Écran français*, n° 61, 1946, p. 8.

39 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, le secret de la licorne*, *op. cit.*, p.11.

40 *Id.*

41 *Les Aventures de Tintin, le secret de la licorne*, Steven Spielberg, *op. cit.*, 11min 45, 40min10, etc.

42 *Ibid.*, 21min17.

43 Dans le deuxième axe.

44 SCHUITEN François et PEETERS Benoît, *L'aventure des images*, *op.cit.*, p. 47.

## RÉSUMÉS

---

### Français

Dans cet article, nous voulons étudier l'adaptation des neuvième, onzième et douzième albums de la BD d'Hergé en film d'animation de Spielberg. Sur le plan méthodologique, même s'il s'agit de deux médias différents, des analogies peuvent être analysées étant donné le rapport thématique d'une part

et la similarité des outils analytiques des deux types de discours cinématographique et stripologique d'autre part.

### **English**

In this paper, we want to study the adaptation of the ninth, eleventh and twelfth albums of Hergé's comic book into a Spielberg animated film. On the methodological side, even if they are two different media, analogies can be analyzed given the thematic relationship and the similarity of the analytical tools in the two types of cinema's and comic's discourse. We plan to organize this article along three parts in order to highlight the theme of the "polar".

## **INDEX**

---

### **Mots-clés**

bande dessinée, cinéma, adaptation, polar

### **Keywords**

comic book, cinema, adaptation, polar

## **AUTEUR**

---

### **Syrine FARHAT**

maître-assistante à l'ISEAH du Kef, Tunisie ; farhatsyrine05@gmail.com