

Transcr(é)ation



Du roman graphique au film L'adaptation « parfaite » selon Igort

Lia Perrone

Volume 2, Number 1, 2023

L'adaptation – De la bande-dessinée (et comics) aux films et/ou vice versa
Adaptation – From Graphic Novels (and Comics) to Films and/or vice versa

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110898ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v2i1.15641>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perrone, L. (2023). Du roman graphique au film : l'adaptation « parfaite » selon Igort. *Transcr(é)ation*, 2(1), 1–16. <https://doi.org/10.5206/tc.v2i1.15641>

Article abstract

Released in 2019, *5* is the perfect number is the film adaptation of the homonymous graphic novel, published several years earlier by Igort who, with the shooting of this film, makes his debut as a director. The idea of transposing the story of Peppino Lo Cicero, a retired camorra hitman who eventually returns to his former life of crime to avenge the murder of his son, to the big screen came quickly to the author, as suggested by the ideas of direction and the cinematic approach present in the graphic novel. However, it took much longer to complete the project, which only came to fruition when Igort decided to direct the filming himself: this element adds a specific value to the work of adaptation that deserves to be emphasized and studied, particularly in the light of the film's notebook, in which the author-director describes the behind-the-scenes shooting. Reading this notebook, we discover that for Igort, cinema represents a new frontier to explore, a challenge that he intends to take up thanks to his experience as an author-draughtsman. More precisely, the transition from drawing to film is intended to develop certain aspects of the story, while keeping a very close link between the source work and its adaptation, not only in terms of content, but also of style, in a process of transmedia (re)creation that is both faithful and original.

© Lia Perrone, 2023



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/>

Du roman graphique au film : l'adaptation « parfaite » selon Igort

LIA PERRONE

Université Côte d'Azur

RÉSUMÉ

Sorti en 2019, 5 est le numéro parfait est l'adaptation cinématographique du roman graphique homonyme, publié plusieurs années auparavant par Igort qui, par le tournage de ce film, débute en tant que réalisateur. L'idée de transposer sur grand écran l'histoire de Peppino Lo Cicero, tueur à gages de la camorra désormais à la retraite mais qui finit par revenir à son ancienne vie criminelle pour venger l'assassinat de son fils, a surgi rapidement chez son auteur, comme le suggèrent les idées de mise en scène et l'approche cinématographique présentes dans le roman graphique. Bien plus long a été en revanche l'aboutissement de ce projet, qui a pu se concrétiser seulement lorsque Igort a décidé de diriger lui-même le tournage : cet élément ajoute au travail d'adaptation une valeur spécifique qui mérite d'être soulignée et étudiée, notamment à l'appui du carnet de notes du film, dans lequel l'auteur-réalisateur décrit les coulisses du tournage. En lisant ce carnet, on découvre que pour Igort le cinéma représente une nouvelle frontière à explorer, un défi qu'il compte relever grâce aux acquis de son expérience d'auteur-dessinateur. Plus précisément, le passage du dessin au film a vocation à développer certains aspects de l'histoire, tout en gardant un lien très étroit entre l'œuvre source et son adaptation, non seulement au niveau du contenu, mais aussi du style, dans un processus de (re)création transmédiatique à la fois fidèle et originale.

Mots clés : *Igort · roman graphique · adaptation cinématographique · réécriture · auto-adaptation*

Introduction

En 2019, plusieurs années après la publication de *5 est le numéro parfait*¹ (2002), Igor Tuveri, auteur-dessinateur connu sous le pseudonyme de Igort, présente, à la 76^{ème} édition de la Mostra de Venise², la transposition cinématographique de son roman graphique, dont il est lui-même le réalisateur. Étant jusque-là connu et reconnu pour ses qualités d'illustrateur, d'écrivain, de musicien et de scénariste, Igort endosse pour la première fois le rôle de cinéaste, non sans avoir mûrement réfléchi cette décision : « L'idée de faire un film à partir de mon livre remonte à 2004. Différents réalisateurs s'y sont essayés, et entretemps ma position a changé. Au début, en effet, je ne voulais absolument pas m'occuper de la réalisation, mais seulement de l'écriture [du scénario]³ », explique-t-il dans le carnet de notes du tournage, publié parallèlement à la sortie de *5 est le numéro parfait* dans les salles de cinéma. Ce carnet représente un précieux corollaire car Igort y retrace jour après jour toutes les étapes de la réalisation du film et donne d'importantes informations sur les choix opérés pour mener à bien cette transposition.

Exemple d'auto-adaptation, la démarche d'Igort mérite d'être étudiée précisément pour cette spécificité, qui invite d'emblée à considérer la question de la fidélité sous un angle particulier : quel travail critique l'auteur a-t-il fait sur son propre texte ? Quelle relecture et quelle interprétation ont-elles menées à cette version cinématographique ? Quels aspects du récit sont-ils concernés par cette opération ? Pour répondre à ces interrogations, l'analyse comparative s'accompagnera d'une réflexion sur la manière dont Igort a appréhendé les propriétés spécifiques des langages des deux médiums, mais aussi, compte tenu des similitudes formelles existantes⁴, sur les éléments narratifs. Cette méthode

¹ Igort, *5 è il numero Perfetto*, Bologna : Coconino Press, 2002. Pour la version française : Igort, *5 est le numéro parfait*, Paris : Casterman, 2002 (traduit de l'italien par Lidia Licari).

² Plus précisément, le film est présenté en concours lors des Journées des Auteurs. Igort, *5 è il numero perfetto*, Italia, Belgio, Francia, Propaganda Italia e Jean Vigo Italia, 2019, 103 minutes.

³ « L'idea di fare un film da questo mio libro risale al lontano 2004. Diversi registi vi si sono cimentati e, nel frattempo, la mia posizione è cambiata. In principio, infatti, non volevo assolutamente occuparmi della regia, ma solo della scrittura » (toutes les traductions de l'italien sont faites par nos soins), Igort, *5 è il numero perfetto : dietro le quinte*, Quartu Sant'Elena (CA) : Oblomov, 2019, p. 14. Igort poursuit son discours en expliquant qu'il a changé d'avis à la suite de sa rencontre avec l'acteur Toni Servillo, qu'il a désigné dès le début pour incarner le personnage principal et qui lui a suggéré cette hypothèse.

⁴ Jean-Paul Tibéri nous rappelle en effet que « le cinéma et la BD sont deux techniques du récit en images ». Tibéri, Jean-Paul, *La bande dessinée et le cinéma*, Paris : Diffusion, 1981, p. 7.

donnera une vision exhaustive des variations et permettra de comprendre leurs origines et finalités.

Un artiste voué au multilinguisme médiatique

Afin de saisir pleinement le sens de la démarche artistique d'Igort lorsqu'il a réalisé la version cinématographique de son roman graphique, il est indispensable de retracer brièvement les aspects saillants de son parcours de formation et ses débuts en tant qu'auteur-dessinateur. Né à Cagliari en 1958, le jeune Igor Tuveri quitte sa Sardaigne natale à la fin des années 70 pour entreprendre des études au DAMS⁵ de Bologne. Dans cette ville, il vit de plus près les « années de plomb », une période tristement célèbre en raison des attentats terroristes perpétrés dans tout le pays⁶, mais qui est aussi caractérisée par d'importantes transformations sociales. Les jeunes notamment participent en masse à la vie citoyenne, les villes universitaires sont en pleine effervescence politique et culturelle. Parmi celles-ci, Bologne se distingue tout particulièrement pour la présence d'un mouvement autonome très actif, dont les militants s'approprient des radios, des journaux et des revues pour communiquer leurs idées. Beaucoup de journaux indépendants apparaissent et deviennent un moyen privilégié pour lutter contre le pouvoir en inventant de nouveaux langages typographiques. Cette puissante vague de changement touche également différentes formes d'art, y compris la bande dessinée qui connaît un véritable renouvellement avec « le glissement du graphisme et de l'écriture vers des plans de signification plus actuels et performants⁷ », comme le rappelle Sergio Brancato (2017). Dans ce contexte, la carrière d'Igort commence clairement sous le signe de l'originalité : « la découverte des possibilités s'ouvrant à lui en raison du dynamisme qui caractérise cette période l'amène à expérimenter dans des directions nouvelles en conjuguant imagination littéraire [...] et avant-gardes

⁵ Diplôme d'études universitaires centré sur les Disciplines des Arts, de la Musique et du Spectacle.

⁶ En Italie, l'expression « années de plomb » indique en effet une période marquée par la violence contestatrice et le terrorisme aussi bien d'extrême droite que d'extrême gauche. Cette période s'étend du 12 décembre 1969, jour du massacre de la Piazza Fontana à Milan (17 morts et 88 blessés), au 2 août 1980, jour de l'explosion d'une bombe à la gare de Bologne (85 morts et plusieurs blessés).

⁷ « slittamento di grafica e scrittura verso piani di significazione più attuali e performativi », Sergio Brancato, *L'imperio dei segni. Igort tra Walter Benjamin e Walt Disney*, Napoli : Edizioni d'if, 2017, p. 64. À titre d'exemple, Brancato cite Hugo Pratt qui, avec les histoires de Corto Maltese, son nouveau personnage tout juste créé, domine la scène culturelle de la BD italienne.

figuratives⁸ » (Brancato, 2017, p. 71-72). Mû par une véritable « vocation au multilinguisme médiatique » (qu'il partage avec les auteurs de bandes dessinées réunis dans le groupe Valvoline⁹), il mélange les langages expressifs, si bien que « dans ses bandes dessinées convergent et sont réélaborées les substances de la littérature, de la peinture, de l'architecture et du design, du cinéma¹⁰ » (Brancato, 2017, p. 95).

Au début des années 90, un séjour au Japon lui offre la possibilité d'affiner ses talents et de s'affirmer sur la scène internationale. Cette expérience lui permet en outre de poser un regard différent sur l'Italie, qu'il observe avec une distance bénéfique, selon lui, pour retrouver ses racines et utile pour comprendre la vision des étrangers sur certains aspects de son pays. De cette posture naît l'idée d'écrire (et de dessiner) une histoire éminemment italienne, se déroulant dans un des lieux les plus emblématiques de l'identité nationale : Naples. Un retour aux origines donc, après « une véritable immersion dans la grammaire du récit oriental¹¹ », marqué toutefois par une nouveauté : le choix d'un format à l'époque encore très peu répandu au sein de la communauté des auteurs-dessinateurs italiens, celui du roman graphique, plus long par rapport aux bandes dessinées, vers lequel Igort décide de se tourner parce qu'il lui reconnaît « la capacité d'aller en profondeur [...], de définir les personnages à travers les dialogues. De pénétrer à fond dans leur vision de la vie¹² » (Igort, 2002).

⁸ « la scoperta delle possibilità indicate dal dinamismo che caratterizza il periodo lo porta a sperimentare in direzioni nuove coniugando immaginazione letteraria [...] e avanguardie figurative. »

⁹ Valvoline Motorcomics (le nom est inspiré de la publicité d'une huile pour moteurs) est un collectif de dessinateurs actif en Italie entre la fin des années 70 et le début des années 80. Ses membres (parmi les plus célèbres : Daniele Brolli, Giorgio Carpinteri, Lorenzo Mattotti) cherchent à renouveler l'esthétique et la linguistique de la bande dessinée nationale par le biais d'une expérimentation artistique constante placée sous le signe de la provocation.

¹⁰ « nei suoi fumetti convergono e vengono radicalmente rielaborate le sostanze della letteratura, della pittura, dell'architettura e del design, del cinema. »

¹¹ « una vera e propria immersione nella grammatica del racconto orientale », Igort, *5 è il numero perfetto - Postfazione*, Bologna : Coconino Press, 2002, sans numérotation des pages.

¹² « la capacità di andare in profondità [...], di definire i personaggi attraverso i dialoghi. Di penetrare a fondo nella loro visione della vita. » Il est opportun de préciser que la définition de « roman graphique » (*graphic novel*) fait débat en Italie. Comme le remarque Andrea Tosti, cette « étiquette » peut tour à tour désigner « une bande dessinée avec des caractéristiques ou vellétés littéraires ; une bande dessinée longue ; une bande dessinée auto-conclusive ; une œuvre de non-fiction en style BD ; une œuvre de fiction en style BD ; un recueil d'histoires bédiques précédemment publiées en forme sérielle » et ainsi de suite (« un fumetto con caratteristiche o velleità letterarie ; un fumetto lungo ; un fumetto autoconclusivo ; un'opera di non fiction a fumetti ; un'opera di fiction a fumetti ; una raccolta di storie a fumetti precedentemente apparse

En effet, Igort souhaite produire un récit aux tonalités intimes, focalisé sur les sentiments : l'histoire d'un homme et de son fils, d'un homme qui perd son fils ; une tragédie, mais racontée en ayant recours à l'ironie, selon sa signature stylistique, et en revisitant le genre noir pour traiter le sujet dont il a choisi de parler, la mafia, sans tomber dans le cliché des représentations glorifiantes des boss criminels. C'est ainsi qu'en 2002, après un parcours créatif assez long (la genèse du projet date de 1994), il publie la version définitive de *5 est le numéro parfait*.

À la croisée des chemins et des sources d'inspiration : *5 est le numéro parfait*, roman (ciné)matographique

Dans le Naples du début des années 70, Peppino Lo Cicero, ancien homme de main de la *camorra*¹³ désormais à la retraite, coule des journées tranquilles en s'adonnant à son passe-temps préféré, la pêche, et à l'entretien du foyer familial, dont il est le seul gardien depuis la disparition prématurée de son épouse Immacolata. Soudainement, sa vie paisible est bouleversée par l'assassinat de Nino, son fils unique à qui il a transmis le flambeau, tué dans une embuscade. Cet événement tragique replonge Peppino dans son passé criminel : animé par le désir de vengeance, il déclenche une véritable guerre mafieuse contre son clan et contre la famille rivale également, épaulé en cela par son ami fraternel Totò « le boucher » et par Rita, amour de jeunesse opportunément réapparu, qui lui donnera un peu de réconfort en l'accompagnant dans un exil doré, bien que vaguement amer, au Parador¹⁴. Impuissants face à l'issue imprévisible de cette guerre, Peppino et Rita décident en effet de quitter Naples, tandis que Totò préfère rester. Le comportement vraisemblablement courageux de ce dernier cache en réalité une lourde trahison : dans l'épilogue, Peppino comprend que la mort de Nino a été orchestrée par celui qu'il croyait être son ami, dans le but d'assurer sa propre

in forma seriale. ») Tosti, Andrea, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina : Tunué, 2016, p. 613. Parmi ces différentes définitions, on retiendra celle de « bande dessinée longue » ou, plus précisément, de « projet de bande dessinée d'une certaine ampleur qui est conçu pour être compris comme un travail unitaire » (« progetto di fumetto di una certa ampiezza che è concepito per essere compreso come un lavoro unitario », 2016, p. 612) car cette définition reflète mieux le point de vue d'Igort.

¹³ Le terme « camorra » désigne une organisation criminelle de type mafieux ancrée dans la région de Naples.

¹⁴ Le Parador est un lieu exotique et légendaire qui apparaît également dans d'autres textes de Igort. Comme l'explique Sergio Brancato, il s'agit sans doute d'une sorte de « Macondo personnel » (« Macondo personale ») de cet auteur (2017, p. 76).

ascension au pouvoir (après l'extermination de tous les chefs mafieux, Totò gagne la tête du clan rival).

Sous la surface de cette intrigue, bâtie sur une histoire de mafia assez classique, *5 est le numéro parfait* aborde en filigrane les thèmes de la nostalgie et de la solitude. Veuf et retraité, Peppino vit comme enfermé dans le passé et dans ses souvenirs. Seul son fils, qui suit sa trajectoire criminelle, assure le lien avec le présent, un présent à vrai dire intemporel car Peppino continue d'éduquer le jeune homme selon les valeurs de la *camorra* d'antan pour veiller à la bonne transmission de son héritage, sans comprendre que ce temps est révolu et que les codes mafieux ont changé. La mort de Nino le plonge dans une solitude encore plus douloureuse : « J'ai tout perdu », affirme-t-il à Rita avant d'ajouter qu'à partir de ce moment il considère ne plus avoir que ses « deux bras, [ses] deux jambes, [sa] figure. Et c'est tout. » « 2+2+1, ça fait 5 ». Voilà pourquoi « 5 est le numéro parfait », comme le répétait sans cesse son cousin, voulant dire par là « qu'il était indépendant et qu'il n'avait de comptes à rendre à personne¹⁵ » : une profession de liberté, voire de stoïcisme, susceptible toutefois d'engendrer de lourdes conséquences. En effet, le cousin de Peppino est tué de « cinq balles dans le cœur » pour ne pas avoir respecté l'ordre de déplacer les colombes qu'il élevait de l'endroit où le parrain de la famille faisait sécher son linge et avoir à la place proféré sa phrase emblématique. « C'est terrible. Tout ça pour des colombes », commente Rita, ce à quoi Peppino répond : « La vie est terrible, et le pire c'est qu'elle a le sens de l'humour », ou plutôt de l'ironie, selon le ton général du récit. Dans le prolongement de cette conception fataliste, la découverte de la trahison de son ami entraîne chez Peppino d'une part la prise de conscience que « tout se paye d'une manière ou d'une autre » et d'autre part l'« envie d'oublier », « de vieillir au soleil [du Parador], comme quelqu'un qui a l'âme en paix »¹⁶. Cet épilogue confirme la volonté d'Igort de traiter la mafia sous un angle différent par rapport aux représentations usuelles (hollywoodiennes, pour la plupart) : non seulement il adopte le point de vue d'un petit bandit quelconque (et non celui d'un boss important et redoutable), mais il montre aussi qu'il existe une possibilité de rédemption et presque de renaissance.

La ville de Naples, élue comme décor du récit pour sa capacité à réunir tragédie et comédie¹⁷, montre également un visage très différent de la « carte

¹⁵ On trouve ces répliques dans le Chapitre 3, « Camorra ».

¹⁶ Ce sont les toutes dernières répliques du personnage, à la fin du Chapitre 5, « 5 est le numéro parfait ».

¹⁷ Dans plusieurs interviews, Igort a expliqué que l'idée d'écrire *5 est le numéro parfait* est née justement de la volonté de raconter une histoire dramatique et comique en même temps, raison pour laquelle il a choisi comme décor la ville de Naples qui, à son sens, réunit ces deux tonalités.

postale » habituelle, un visage plus obscur car adapté au genre noir, avec ses atmosphères brumeuses et mélancoliques, ses ombres qu'Igort s'emploie à reproduire avec des dessins en bichromie. Toujours dans un souci de nouveauté, il s'approprie en effet certaines techniques de la peinture à huile pour s'orienter vers un choix de nudité chromatique, peu courant pour un « auteur de tradition européenne, habitué aux couleurs » (Igort, 2002), selon ses propres mots¹⁸. Son intention n'est pas pour autant de renier cette tradition, bien au contraire : lors d'un dialogue entre Peppino et un autre personnage, ce dernier revendique vigoureusement la valeur du *fumetto noir* italien¹⁹, qui n'a rien à envier aux bandes dessinées américaines. C'est une véritable déclaration de poétique de la part d'Igort car, comme évoqué précédemment, avec *5 est le numéro parfait*, il vise à livrer un récit par essence italien, qui plus est représentatif d'un imaginaire précis : celui des années 60 et 70, qu'il recrée par exemple en dessinant dans plusieurs vignettes les panneaux publicitaires faisant la promotion des produits de l'après miracle économique. Néanmoins, l'imaginaire de ce roman graphique ne se limite pas à la sphère nationale ; à l'inverse, par le biais d'allusions et de citations directes qui parsèment le récit, il renvoie à des auteurs et personnages de différents horizons. Peppino lui-même est un personnage inspiré plutôt de l'univers de la BD que d'un véritable *mafioso* : son nez si particulier (illustrations 1) rappelle la physionomie de Dick Tracy, détective infallible sorti du crayon de Chester Gould, qu'Igort déclare avoir voulu parodier en transformant ce « héros unique » en « petit bandit insignifiant²⁰ » (Igort, 2002).

¹⁸ « un autore di tradizione europea, abituato al colore ». Igort explique avoir pensé plus particulièrement « à Toulouse-Lautrec et au travail de simplification qu'il avait fait [...] lorsqu'il commença à dessiner ses célèbres affiches » (« a Toulouse-Lautrec e al lavoro di semplificazione che aveva fatto [...] quando cominciò a disegnare i suoi celebri *affiche* »).

¹⁹ On réunit sous cette appellation les bandes dessinées de thème criminel produites en Italie au début des années 60, notamment à partir de 1962 lorsque les sœurs Angela et Luciana Giussani créent la série *Diabolik*. Dans *5 est le numéro parfait* on trouve une référence explicite à *Kriminal* de Magnus (Roberto Raviola) & Bunker (Luciano Secchi), dont la couverture est dessinée dans plusieurs vignettes.

²⁰ « eroe unico », « piccolo gregario insignificante. » Igort ajoute que ce jeu ironique est renforcé par le dédoublement de la citation : Nino est en effet doté du même nez que son père et, à travers ce détail, l'auteur-dessinateur entend se moquer du concept de héros, par définition unique.



**Illustrations 1 –Le nez de Peppino Lo Cicero dans le roman graphique (2002)²¹
et recrée dans le film à l’aide du maquillage sur Toni Servillo (2019)²²**

D’autres sources d’inspiration viennent de la littérature (de Georges Simenon, à qui il dédicace son ouvrage – ainsi qu’à George Herriman, les deux étant parmi ses modèles) et du théâtre : en effet, *5 est le numéro parfait* a été conçu initialement comme une représentation de théâtre de chambre car, à l’instar de cette forme de dramaturgie, « l’action est en grande partie intérieure, même s’il y a des fusillades çà et là²³ » (Igort, 2002). Qui plus est, les personnages sont appréhendés comme des masques, des « pantins en papier²⁴ » (Igort, 2002) que l’auteur, avec son habileté, a pour mission de doter de sentiments. Enfin, on relève de multiples clins d’œil au cinéma, à commencer par le personnage de Peppino, qui rappelle aussi « certains chevaliers [des] films westerns²⁵ » (Igort, 2002). Mais ce que l’on relève par-dessus tout, c’est l’emploi de techniques cinématographiques pour « mettre en scène » l’histoire (illustration 2) : outre « les plans généraux sur lesquels les planches d’Igort ouvrent le regard » et « les très gros plans qui s’ensuivent dans des petites vignettes rapprochées et simulant un rythme rapide²⁶ », l’on retrouve des reproductions de mouvements de caméra

²¹ Voir <https://fumettologica.it/2019/08/5-e-il-numero-perfetto-il-romanzo-criminale-secondo-igort/>, consulté le 7 mars 2023.

²² Voir https://www.giornatedegli autori.com/2019/film.asp?id=9&id_film=1185, consulté le 7 mars 2023.

²³ « l’azione è più che altro interiore, anche se ci sono pistolettate qua e là. »

²⁴ « pupazzi di carta. »

²⁵ « certi cavalieri [dei] film western. » Nous pouvons également citer les renvois au cinéma asiatique (Peppino lui-même se rend dans une salle de cinéma pour voir *La main de fer*, Chang Ho Chen, 1972), mais aussi italien : les noms de Totò et Peppino font écho à ceux du duo d’acteurs comiques italiens jouant dans plusieurs films durant les années 50 et 60.

²⁶ « i campi larghi su cui aprono lo sguardo le tavole di Igort » ; « i primissimi piani che si susseguono in piccole vignette ravvicinate e incalzanti », Stivé, Valerio, « *5 è il numero perfetto*, il

(travelling, champ-contre champ ou plongées) qui s'accompagnent, comme l'a remarqué Sergio Brancato, d'une « utilisation narrative très lucide du montage, à savoir de la capacité de produire du sens à travers l'enchaînement des images, technique qu'Igort semble adapter avec un savoir-faire remarquable du langage originaire du cinéma à celui de la bande dessinée²⁷ » (Brancato, 2017, p. 102-103).



Illustration 2 – Utilisation narrative du montage inspirée du langage cinématographique²⁸

D'autre part, Igort a lui-même déclaré, à propos de l'élaboration de *5 est le numéro parfait* : « j'ai tendance à chercher des symétries ou des montages dans le récit. En termes graphiques, je me souviens qu'en dessinant ce roman je voulais

romanzo criminale secondo Igort », *Fumettologica*, 31 août 2019, <https://fumettologica.it/2019/08/5-e-il-numero-perfetto-il-romanzo-criminale-secondo-igort/>, consulté le 15 décembre 2022.

²⁷ « lucidissimo uso narrativo del montaggio, ovvero della capacità di produrre senso attraverso la concatenazione delle immagini, tecnica che Igort sembra adattare con rimarchevole perizia dal linguaggio originario del cinema a quello del fumetto. »

²⁸ Voir <http://www.igort.com/books-5phoenix-02.html>, consulté le 7 mars 2023.

saisir la pulsation de chaque scène²⁹ » (Igort, 2002). C'est donc tout naturellement que l'idée d'une adaptation cinématographique est née, renforcée sans doute par le rêve que partagent beaucoup d'auteurs de BD, de « voir un jour leur personnage porté à l'écran » et « se mettre à bouger, à vivre, à parler » (Tibéri, 1981, p. 63). Le grand succès qu'a connu le roman graphique, traduit et publié dans plusieurs pays d'Europe, aux États Unis et en Asie, a très probablement constitué une source de motivation supplémentaire pour ce projet d'adaptation.

Du crayon à la caméra, entre fidélité et quête de nouveauté

Après avoir raconté l'histoire de Peppino Lo Cicero sous la forme d'images statiques, Igort opte pour une autre approche, pour un autre médium à la fois inconnu et familier car, tout en n'ayant « jamais dirigé un film », comme il le précise dans le carnet de notes du tournage, son « expérience en tant qu'auteur de bandes dessinées avait sans doute affiné ce regard précis qui sert à transposer une image mentale dans une scène, que ce soit un photogramme ou bien une vignette³⁰ » (Igort, 2019, p. 14). Fort des compétences acquises au cours de sa carrière (« avec la bande dessinée [il faut] être costumier, scénographe, directeur de la photographie, réalisateur, tout³¹ », affirme-t-il), il se lance dans ce projet d'adaptation avec la volonté de créer un objet esthétique nouveau, différent et indépendant de l'œuvre source, bien que les deux entretiennent nécessairement un lien étroit. En effet, la trame reste inchangée, tout comme la structure narrative, qui conserve la division en cinq chapitres et l'ordre séquentiel des événements. Le film hérite en outre certains détails stylistiques : par exemple, lors des transitions d'un chapitre à un autre, les titres de ces derniers apparaissent sur l'écran rédigés avec le même lettrage et accompagnés de la même image qui est dessinée dans le roman graphique, mais en version animée. S'il est vrai, comme le suggère Annie Baron-Carvais, que « [l]e passage du papier à l'écran [...] peut se révéler une véritable trahison de par la spécificité des techniques employées », puisque « certaines libertés graphiques sont irréalisables au grand écran » (2019, p. 9), Igort évite assurément cet écueil et montre au contraire qu'il est possible de concilier le graphisme de la bande dessinée avec les techniques du cinéma. De façon

²⁹ « tendo a cercare simmetrie o montaggi nel racconto. Graficamente parlando, ricordo che nel disegnare questo romanzo mi interessava cogliere la pulsazione che ogni diversa scena conteneva in sé. »

³⁰ « mai diretto un film » ; « esperienza di autore di fumetti aveva forse affinato quello sguardo preciso che serve a trasporre un'immagine mentale in una scena, sia essa un fotogramma o una vignetta » (2019, p. 14).

³¹ « col fumetto [bisogna] essere costumista, scenografo, direttore della fotografia, regista, tutto. » Propos recueillis par Sergio Brancato (2017, p. 178).

comparable, il réussit « le saut du papier à la chair³² » (Igort, 2019, p. 9), dont il connaît l'importance, en faisant « passer un personnage dessiné plus ou moins caricatural sous les traits d'un acteur³³ » (Tibéri, 1981, p. 68-69) : Toni Servillo, qui incarne le rôle du protagoniste, se soumet à des longues séances de maquillage pour faire en sorte que le nez difforme de Peppino Lo Cicero demeure le signe caricatural de son identité. Les personnages de Totò (Carlo Buccirosso) et de Rita (Valeria Golino) viennent « compléter le schéma des caractères », « des masques tragiques³⁴ » si chers à Igort qui vise la ressemblance entre les personnages illustrés dans le roman graphique et les acteurs, notamment à travers les costumes. Ceux-ci occupent une place de premier plan dans l'adaptation (le carnet de tournage débute justement avec des annotations sur les costumes) parce qu'ils rappellent aussi une atmosphère, des lieux capables « de raconter entre les lignes quelque chose de caché concernant le personnage » et qui, pour cette raison, « doivent aller de pair avec la scénographie, et avec la photographie » dans une « triade costumes-ambiances-ombres³⁵ » (Igort, 2019, p. 12-13) qui soit en mesure de valoriser les dessins du roman graphique (le socle du *storyboard* ; quant au scénario, les textes des phylactères sont repris presque mot pour mot dans les dialogues³⁶).

La réécriture cinématographique de *5 est le numéro parfait* poursuit un objectif précis : approfondir les aspects psychologiques de l'histoire racontée. Ainsi, la ville de Naples devient le miroir de l'âme du protagoniste : représentée artificiellement comme une métropole sombre et déserte (à l'aide de moyens cinématographiques permettant de forcer le trait), elle reflète les vides existentiels de Peppino, dans une vision expressément métaphysique qu'Igort souhaite mettre en avant dès le début du film à travers une variation significative. En effet, le film s'ouvre avec une sorte de préambule, absent du roman graphique : sous une pluie battante et enveloppé dans l'obscurité de la nuit, Peppino parcourt les rues dépeuplées de Naples pendant que sa voix *over* prononce un long monologue

³² « il salto dalla carta alla carne », 2019, p. 9.

³³ À la question « Verrons-nous un jour Lucky Luke incarné par un acteur ? », Morris, auteur de la bande dessinée, répond que cela lui « paraît bien difficile » et motive son scepticisme en demandant à son tour : « Comment faire passer un personnage dessiné plus ou moins caricatural sous les traits d'un acteur ? » Propos recueillis par Jean-Paul Tibéri, 1981, p. 236.

³⁴ « lo schema dei caratteri » ; « maschere tragiche », Croci, Daniele, « 5 è il numero perfetto. La recensione del film », *Fumettologica*, 10 septembre 2019, <https://fumettologica.it/2019/09/5-numero-perfetto-film-recensione-igort/>, consulté le 16 décembre 2022.

³⁵ « raccontare tra le righe qualcosa del personaggio che era rimasto sopito » ; « i costumi devono andare di pari passo con le scene, e con la fotografia » ; « triade costumi-ambienti-ombre ».

³⁶ Cela démontre le bien-fondé du postulat de Thierry Groensteen, selon qui « la parole, en bande dessinée, est plus proche de la parole au cinéma que du texte littéraire ». Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p. 151.

retracant son passé de tueur à gages et son présent d'homme seul et solitaire, étranger à lui-même et mal à l'aise face à la modernité, comme le suggère sa rencontre inopinée avec un groupe de jeunes travestis qu'il regarde avec circonspection³⁷. Par ailleurs, cette promenade dans un Naples pluvieux et même souterrain (Peppino descend les marches du quartier Stella, situé légèrement en dessous de la ville : un Naples secret qui n'appartient qu'à lui) annonce une autre modification puisqu'elle anticipe l'intensification, dans le film, des tonalités du genre noir. La ville, élément essentiel dans les narrations qui relèvent de ce genre, occupe maintenant une place fondamentale, tout comme les scènes de fusillades. Celles-ci deviennent centrales dans le film et durent de longues minutes, entre effusions de sang, coups de pistolet et gestes chorégraphiés inspirés des scènes de combat du cinéma asiatique, qui ajoutent une pointe de grotesque à la représentation. Dans cette transposition Igort cherche en effet l'artifice parce qu'il l'estime mieux à même de raconter une réalité intérieure, celle du protagoniste, avec sa solitude profonde et son sens d'inadéquation. Initialement, il était décidé à pousser sa quête encore plus loin : parmi les séquences ayant été écartées de la version finale, figurent deux scènes dans lesquelles les moments oniriques du roman graphique (le rêve que Nino raconte à son assassin avant d'être tué et celui que Peppino confie à Rita au lendemain du massacre de son ancien chef mafieux) avaient été reconstitués sous la forme de dessins animés. À la fin du tournage, ces animations n'ont toutefois pas été intégrées dans le montage pour éviter la surabondance ainsi qu'un mélange des styles et des registres susceptibles de se révéler gênants³⁸.

Le changement sans doute le plus remarquable dans l'adaptation cinématographique concerne l'utilisation des couleurs : à l'opposé du critère de sobriété qu'il avait suivi pour le roman graphique (qui s'est traduit par une absence totale de couleurs), dans le film Igort opte pour la densité et l'intensité chromatique (illustration 3).

³⁷ Dans le film, Igort semble vouloir insister davantage sur l'inadéquation que ressent le protagoniste car cette scène, absente du roman graphique, va de pair avec une autre (que l'on retrouve aussi bien dans le film que dans le roman graphique) dans laquelle Peppino se rend dans une salle de cinéma pour assister à la projection de *La main de fer*, mais en sort aussitôt car il n'apprécie pas le film, trop éloigné de sa culture et de ses goûts cinématographiques.

³⁸ Un aperçu de ce travail est disponible dans les contenus extras du DVD, mais également dans le carnet de tournage, où sont recueillis quelques-uns de ces dessins, accompagnés d'une didascalie précisant que la décision d'écarter l'animation a été prise durant la phase de post-production (Igort, 2019, p. 168-171).



Illustration 3 – Les couleurs dans le film (Golino et Buccirosso, 2019)³⁹

Dans le passage du crayon à la caméra, d'autres sources d'inspiration se sont en effet imposées, des sources cinématographiques ayant fortement influencé son style de réalisation : souhaitant recréer l'ambiance des années 60 et 70, Igort s'est dirigé spontanément vers le cinéma d'auteur italien de cette période, précisément vers les cinéastes plus innovants, avec lesquels il partage cette sensibilité artistique orientée vers l'expérimentation et la nouveauté. Ses modèles sont notamment Michelangelo Antonioni et Federico Fellini – le premier, pour sa maîtrise des couleurs vives et pour la recherche géométrique de la modernité, le deuxième, pour sa capacité à exploiter le potentiel de l'artifice pour décrire la réalité – mais aussi Sergio Leone, qui a su réinventer le genre western et à qui il rend un hommage très explicite. La scène de l'échange de prisonniers négocié par Peppino entre le neveu du boss de la famille rivale, qu'il retient en otage, et l'assassin de son fils, est tournée comme un véritable duel western, y compris au niveau des plans (avec ce jeu de regards typique, obtenu par l'alternance de très gros plans sur les yeux d'un acteur, puis de l'autre) et du fond musical (la bande sonore originale du film reprend les musiques du cinéma italien de l'époque et elle est en partie composée par Igort lui-même). Par ces différents procédés, qui lui ont valu la nomination pour le prix du meilleur réalisateur débutant lors de la cérémonie des David di Donatello 2020⁴⁰, Igort exploite pleinement le potentiel du médium cinématographique pour donner un nouvel élan à l'histoire de Peppino

³⁹ https://www.giornatedegliautori.com/2019/film.asp?id=9&id_film=1185, consulté le 7 mars 2023.

⁴⁰ Le film était aussi nommé pour d'autres catégories, notamment pour la scénographie et les costumes. Parmi les interprètes, Toni Servillo était candidat au prix du meilleur acteur, Carlo Buccirosso concourait pour le meilleur acteur dans un second rôle et Valeria Golino a remporté le prix de la meilleure actrice dans un second rôle. Entre 2019 et 2020, *5 est le numéro parfait* a également gagné plusieurs prix cinématographiques dans des festivals moins réputés.

Lo Cicero et développer le discours commencé dans le roman graphique⁴¹. Il met ainsi en œuvre un processus de (re)création transmédiate à la fois fidèle et originale, en prouvant une fois encore son remarquable éclectisme artistique.

Conclusion

Souhaitant donner une nouvelle vie au protagoniste du récit publié en 2002, Igort relève le défi de réaliser lui-même l'adaptation cinématographique de *5 est le numéro parfait*. Cela représente également l'occasion d'explorer de manière plus tangible le potentiel esthétique d'un médium, le cinéma, qui ne lui était pas complètement étranger, compte tenu de ses similitudes avec la bande dessinée et de sa propre propension, en tant qu'auteur innovant, à puiser dans des formes et langages divers et variés. Si d'ordinaire, lorsque l'auteur de l'œuvre source se distingue de celui de l'adaptation, on évoque comme critère des variations les différentes subjectivités de l'un et de l'autre au niveau stylistique et poétique⁴² (en plus des contraintes associées aux propriétés spécifiques des deux médiums), pour Igort, c'est bien son aptitude à expérimenter, accompagnée par son goût très prononcé pour les contaminations entre genres et supports différents, qui a guidé la réécriture de son texte et les changements ayant découlé de ce travail.

Conscient du fait qu'« une transposition est une transposition » et qu'il n'est pas utile d'essayer de tout refaire à l'identique, car le film « doit répondre à ses propres règles⁴³ » (Igort, 2019, p. 20), Igort s'est attaché tant aux aspects narratifs que formels, les deux étant finalement étroitement liés : pour les premiers, un approfondissement de la psychologie du protagoniste s'est imposé, avec pour conséquence cette interprétation métaphysique dont on trouve le reflet

⁴¹ « J'ai l'impression que ce personnage aura une longue vie, je pense à d'autres histoires. D'autres atmosphères, d'autres toc qui contribueront peut-être à le rendre plus humain, plus proche », avait-il déclaré en 2002 (« ho l'impressione che questo personaggio vivrà a lungo, ho in mente altre storie. Altre atmosfere, altri tic che forse contribuiranno a renderlo più umano, più vicino »). Voir Croci, 2019. Par ailleurs, il existe un lien de quasi-filiation entre le personnage de Peppino Lo Cicero et Johnny Lo Cicero, figure centrale d'un autre texte d'Igort : la BD *Sinatra* (2001). Non seulement le nom mais aussi le profil de Johnny Lo Cicero (il s'agit d'un gangster opérant dans le New York des années 70) rappellent en effet de très près ceux du protagoniste de *5 est le numéro parfait*, et Igort a précisé qu'une partie des idées lui étant survenues pendant qu'il travaillait à ce roman graphique ont finalement trouvé leur place dans *Sinatra*.

⁴² C'est ce qu'explique Giacomo Manzoli en reprenant les recherches d'André Gauderault et Thierry Groensteen (*La transécriture. Pour une théorie de de l'adaptation*, Québec : Editions Nota Bene, 1998). Voir Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma : Carocci, 2003, p. 89.

⁴³ « una trasposizione è una trasposizione » ; « deve rispondere alle proprie regole ». Igort estime toutefois que le fait d'avoir écrit l'histoire et créé les personnages, de les avoir même dessinés est un véritable atout.

dans la représentation de la ville de Naples, nouvellement façonnée grâce aux ressources mises à disposition par le cinéma. Pour les seconds, on remarque tout d'abord qu'Igort a transposé certains éléments formels du roman graphique dans le film afin de lui donner une identité stylistique immédiatement reconnaissable. Par ailleurs, le changement de médium l'a incité à se diriger davantage vers des modèles et des sources d'inspiration cinématographiques lui ayant permis de parvenir à une synthèse très efficace entre film de genre et empreinte d'auteur⁴⁴ et de partager avec le public son imaginaire, aux antipodes de l'autoréférence : les citations, déjà nombreuses dans le roman graphique, se multiplient dans le film en rendant le dialogue intertextuel très riche. Cela témoigne de la propension d'Igort à élargir son univers narratif et artistique, entre hommages à la tradition et recherche de la modernité.

Bibliographie

Baron-Carvais, Annie, *La bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1985.

Brancato, Sergio, *L'imperio dei segni. Igort tra Walter Benjamin e Walt Disney*, Napoli : Edizioni d'if, 2017.

Croci, Daniele, « 5 è il numero perfetto. La recensione del film », *Fumettologica*, 10 septembre 2019, <https://fumettologica.it/2019/09/5-numero-perfetto-film-recensione-igort/>.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

Igort, *5 est le numéro parfait*, Italie, Belgique, France, Propaganda Italia et Jean Vigo Italia, 2019, 103 minutes.

Igort, *5 è il numero perfetto: dietro le quinte*, Quartu Sant'Elena : Oblomov, 2019.

Igort, *5 est le numéro parfait*, Paris : Casterman, 2002 (traduit de l'italien par Lidia Licari).

Igort, *5 è il numero Perfetto*, Bologna : Coconino Press, 2002.

Igort, *Sinatra*, Bologna : Coconino Press, 2001.

⁴⁴ Pour ces réflexions, nous nous inspirons de Croci, 2019.

Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma : Carocci, 2003.

Stivé, Valerio, « 5 è il numero perfetto, il romanzo criminale secondo Igort », *Fumettologica*, 31 août 2019, <https://fumettologica.it/2019/08/5-e-il-numero-perfetto-il-romanzo-criminale-secondo-igort/>

Tibéri, Jean-Paul, *La bande dessinée et le cinéma*, Paris : Diffusion, 1981.

Tosti, Andrea, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina : Tunué, 2016.

Biobibliographie de l'auteure

Lia Perrone est docteure en Langue, Littérature et Civilisation Italiennes et chercheuse associée auprès du Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Arts et Sociétés de l'Université Côte d'Azur, où elle intervient en tant que Chargée de cours au sein de la Section Italien. Ses recherches portent sur les relations entre histoire et fiction dans les récits littéraires et artistiques (théâtre, cinéma), sur les différentes formes de *réécriture*, sur la transmédialité des narrations. Depuis avril 2021, elle est aussi membre de l'Observatoire du Récit Criminel de l'Université Côte d'Azur : dans ce cadre, elle s'intéresse à l'écosystème transmédiatique des récits de mafias et fait partie de l'équipe de rédaction du carnet de recherche *orc.hypotheses.org*. Elle a publié plusieurs articles en italien et en français et co-dirigé l'ouvrage collectif *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia* (Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015). En 2020, elle a publié *Il caso Moro, tra storia e finzione* (Massa, Transeuropa).