



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

L'adaptation du *Rapport de Brodeck* : une figuration fidèle à l'original

Julie Corsin

Université de Castille-La Manche, Espagne
julie.corsin@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0003-1260-7232>



Reçu le 15-02-2020 / Évalué le 13-05-2020 / Accepté le 27-07-2020

Résumé

L'objectif de cet article est d'étudier l'adaptation en bande dessinée de Manu Larcenet du roman *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel. Pour réaliser cette étude, il est nécessaire d'avoir recours à la théorie de Benoît Berthou sur la figuration : il s'agit d'une forme d'adaptation où l'auteur tire parti des dimensions visuelles d'une œuvre afin d'en exprimer une nouvelle vision et ainsi de se la réapproprier. L'ouvrage adapté acquiert alors un nouveau statut de création autonome et originale. Manu Larcenet arrive à s'affranchir des liens avec le texte initial, tout en y restant malgré tout très fidèle. Il réussit à garder toute la grandeur du texte en faisant sienne l'histoire racontée au moyen des procédés propres à la bande dessinée : notamment la force des dessins, le traitement des couleurs, et une nouvelle perspective sur les protagonistes.

Mots-clés : Larcenet, adaptation, figuration, apport graphique, fidélité

La adaptación del *Informe de Brodeck*: una figuración fiel al original

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar la adaptación en cómics de Manu Larcenet de la novela *El Informe de Brodeck* de Philippe Claudel. Para llevar a cabo este estudio, es necesario recurrir a la teoría de la figuración de Benoît Berthou: es una forma de adaptación en la que el autor aprovecha las dimensiones visuales de una obra para expresar una nueva visión y así reapropiarse de ella. La obra adaptada adquiere un nuevo estado de creación autónoma y original. Manu Larcenet logra liberarse de los vínculos con el texto inicial, sin dejar de serle muy fiel. Logra mantener toda la grandeza del texto al hacer suya la historia contada mediante los procedimientos específicos de los cómics: especialmente la fuerza de los dibujos, el tratamiento de los colores y una nueva perspectiva sobre los protagonistas.

Palabras clave: Larcenet, adaptación, figuración, aportación gráfica, fidelidad

The adaptation of *Brodeck's Report*: a faithful figuration

Abstract

The purpose of this paper is to study Manu Larcenet's adaptation of the novel *Brodeck's Report* by Phillipe Claudel into a graphic novel. To carry out this study, it is necessary to draw upon Benoît Berthou's theory on figuration: it is a form of adaptation where the author takes advantage of the visual dimensions of a work in order to express a new vision and thus reappropriating it. The adapted work then acquires a new status of autonomous and original creation. Manu Larcenet manages to free himself from the links with the initial text, whilst remaining very faithful to it. He manages to keep the whole greatness of the text by making the story his own by means of comic book procedures: notably the strength of the drawings, the colour processing, and a new perspective on the characters.

Keywords : Larcenet, adaptation, figuration, graphic contribution, fidelity

Introduction

En 2015 puis 2016 est publiée l'adaptation en deux tomes du *Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel. Cette réappropriation de l'œuvre par Manu Larcenet connaît tout de suite une certaine renommée ainsi que de nombreuses critiques élogieuses. Le texte original (2007) présentait déjà plusieurs caractéristiques exigeant souvent la participation du lecteur pour ne pas se perdre dans les méandres du récit de Brodeck. Nous pouvons souligner parmi ces caractéristiques un chronotope¹ constamment bouleversé, ainsi qu'une narration assez complexe : Brodeck se retrouve chargé de raconter le meurtre d'un artiste arrivé au village, l'Anderer. Il dit donc penser et écrire un rapport. Or il va mettre en œuvre une double-narration, un double écrit : d'un côté il écrira le rapport à propos d'un événement auquel il n'a pas assisté ; de l'autre il racontera sa « confession », de manière clandestine : de son arrivée au village à son retour d'un camp de concentration, et les multiples drames qui se sont noués pendant son absence. Brodeck prend de ce fait la posture du narrateur. Cependant, il vit isolé du reste du village et doit reconstituer le fil d'une histoire en pointillé vécue par d'autres. Il doit, en définitive, reconstituer ce que Dominique Bonnet a appelé une « narration du silence [et] de l'allusion » (2012 : 66), où s'entremêlent « vide et rien, souffrances imaginées, souffrances imaginaires [et] non-dits ». C'est ce récit lacunaire et subjectif que va livrer Brodeck au lecteur, qui est en réalité sa confession officielle.

Pour adapter un roman en bande dessinée se pose toujours la question de la posture de l'auteur et des choix qu'il doit faire, surtout ici dans le cas d'un hypotexte² complexe présentant plusieurs enchevêtrements. Manu Larcenet a fait

le choix de rester fidèle au roman dans plusieurs aspects (texte, découpage, chronologie). Cependant, il a dû trouver des astuces pour traiter le chronotope particulier de l'œuvre initiale, ainsi que le rendu de cette double narration et des multiples voix qu'on y trouve. La difficulté principale est donc celle d'adapter graphiquement le double récit lacunaire d'un personnage dont l'activité première est de penser et écrire. Cependant, le dessinateur, dans un difficile exercice d'équilibriste, parvient non seulement à garder la substance du récit de Claudel mais aussi à s'appropriier totalement l'œuvre, et à relever graphiquement les défis posés par le texte original. Ainsi, s'il se situe dans la catégorie de la figuration comme adaptation, catégorie qui impose un renouvellement total de l'œuvre, il arrive à y rester fidèle et à superposer deux pratiques a priori opposées.

1. Méthodologie

Nous voulons ici réaliser une double démarche : d'une part, examiner les apports de Manu Larcenet au récit de Claudel, et d'autre part, voir ce qu'il reste de Philippe Claudel dans l'adaptation en bande dessinée. Pour ce faire, nous avons suivi une double approche théorique et pratique : à partir des caractéristiques remarquables du roman, nous avons procédé à une comparaison avec la bande dessinée, notamment au niveau du texte, de la focalisation du narrateur ainsi que du traitement du chronotope. Rapidement, des points communs et des différences sont apparus entre les deux médias. Pour les analyser, les remettre chacun dans son contexte, et pour surtout comprendre comment l'auteur a pu les adapter dans un média totalement différent du premier, nous avons eu recours aux concepts de figuration et dans une moindre mesure à celui de graphiation, qui permettent de rendre compte des procédés théoriques que Larcenet a réalisés. Ensuite, nous nous sommes focalisée uniquement sur les caractéristiques principales de la bande dessinée, en tant qu'objet autonome et œuvre originale, en l'étudiant pour ce qu'elle est et en faisant par conséquent abstraction des comparaisons avec l'écrit initial. De cette manière, nous avons pu croiser les données pour arriver à notre hypothèse de départ : malgré un haut niveau de fidélité au roman, *Le Rapport de Brodeck* va beaucoup plus loin que le texte dont il est l'adaptation, le degré de présence de son auteur est très élevé, puisqu'il a réussi à réinventer l'histoire en se l'appropriant totalement et en livrant une adaptation en tout point de vue brillante qui a été saluée par la critique. Larcenet la fait sienne comme s'il s'agissait d'une nouvelle création, au même titre que Blast.

2. L'adaptation comme figuration

L'une des théories sur lesquelles nous nous sommes appuyée pour réaliser notre analyse est celle de Benoît Berthou, qui classe les adaptations de bande dessinée en plusieurs catégories selon le but de l'auteur et la fidélité au texte initial. En suivant son concept, nous classons l'adaptation de Manu Larcenet parmi les figurations :

Les images ne doivent pas seulement « escorter » ou « accompagner le texte », comme dans les bandes dessinées ayant valeur de médiation vers une œuvre littéraire. Ici, « nous sommes face à des travaux guidés non par le souci d'une transmission mais par celui d'une représentation. L'ensemble des procédés graphiques mobilisés relève ainsi d'une tout autre ambition : exploiter le potentiel visuel d'une œuvre donnée afin de démontrer que l'écrit ne constitue pas forcément le seul et unique environnement permettant à une fiction donnée de se développer (Berthou, 2015 : 67).

Or c'est bien ce que tente ici Manu Larcenet : exploiter la puissance visuelle du roman malgré les difficultés propres à la narration. Dans le cas de la figuration, on « considèr[e] un texte littéraire comme l'instrument d'une exploration des possibilités qu'offre un mode d'expression donné. [...] ». Cela illustre une « conception de l'adaptation synonyme d'invention : celle-ci entend permettre à un auteur de proposer de nouvelles modalités de signification et de démontrer l'apport d'un art graphique » (Berthou, 2015 : 68). L'apport de Larcenet est ici très clair : trouver des solutions graphiques pour illustrer un homme qui écrit, mettre en scène les paysages dans lesquels se déroule l'histoire et réussir à mettre le lecteur dans la peau de Brodeck en lui faisant ressentir l'oppression.

Cependant, la théorie de Berthou « invite [...] d'emblée à écarter une toute autre question : celle de la « fidélité » d'une production par rapport à une autre » (Berthou, 2015 : 69). La définition de figuration entre ici en conflit avec cette bande dessinée. Si l'on ne peut pas parler véritablement de défi iconographique pour le Rapport de Brodeck, on doit pourtant la classer dans la catégorie de figuration bien qu'elle soit en partie immensément fidèle au récit initial. En effet, le livre de Claudel pose plusieurs problèmes d'adaptation, notamment la temporalité. Ainsi, malgré cette relation évidente à l'hypotexte, notamment dans le respect du texte, de l'ordre chronologique et du découpage, et bien que la définition de Berthou l'en exclurait, les choix du dessinateur nous permettent de la classer ainsi. En plus des aspects temporels et narratifs qui constituent un défi graphique auquel il faut trouver des solutions, la claustrophobie telle qu'elle est rendue dans la bande dessinée est démultipliée par rapport au roman. L'atmosphère angoissante de ces visages scrutant Brodeck, les non-dits, le huis-clos du village isolé sous la neige et le brouillard,

entouré du silence qui règne dans les montagnes, tout cela est construit grâce à l'apport graphique. Le lecteur doit se sentir enfermé et oppressé.

Ici, la réappropriation par le dessinateur du récit original permet deux choses : consacrer de nouveau Manu Larcenet comme un dessinateur essentiel de la bande dessinée contemporaine francophone, et surtout réaffirmer le statut de Claudel comme auteur incontournable, qui a réussi à écrire une œuvre fondamentale narratologiquement parlant. Pour paraphraser Baetens (2015 : 49), l'enjeu de l'adaptation du *Rapport de Brodeck*, c'est ce qu'il reste de Claudel à la fin du processus d'adaptation, avec les différences que cela implique et ce qu'il reste de Larcenet quand il adapte le texte écrit par un autre. Arrive-t-on à reconnaître l'un dans l'autre ? Quelle alternative va choisir Larcenet ? « Se rendre aussi invisible que possible, ou bien marquer sa propre intervention, que ce soit du point de vue du style graphique ou du style narratif [...] » ? En ce qui concerne le « style graphique », on parlera de graphiation :

*[...] que Philippe Marion définit comme « énonciation graphique ou visuelle » dans son livre *Traces en cases*. Le style d'une bande dessinée peut se décrire en fonction du degré de présence ou de visibilité de cette graphiation, avec d'un côté les auteurs qui s'efforcent de gommer autant que possible l'intervention de leur « main » [...], et de l'autre ceux qui s'ingénient au contraire à exhiber autant que possible la manière dont leur corps entier insiste ou perce dans le résultat final (Baetens, 2015 : 49).*

Ici, dans sa réappropriation de l'œuvre, Larcenet arrive à rester fidèle au texte de Claudel, mais tout en le marquant de son empreinte pour le transformer en une œuvre nouvelle. Il relève notamment magistralement certains défis de la narration en les adaptant graphiquement, mais tout en gardant ce qui fait la force du récit initial. C'est pourquoi nous parlons ici de figuration fidèle, qui oscille entre l'attachement et la réappropriation.

3. Une adaptation fidèle

Parmi les caractéristiques du roman que l'on retrouve avec exactitude dans la bande dessinée se trouve le texte original de Claudel, c'est-à-dire son talent d'écrivain. Pour ne prendre qu'un seul exemple, l'incipit commence ainsi :

Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien. Je tiens à le dire. Il faut que le monde le sache. Moi je n'ai rien fait, et lorsque j'ai su ce qui venait de se passer, j'aurais aimé ne jamais en parler, ligoter ma mémoire, la tenir bien serrée dans ses liens de façon à ce qu'elle demeure tranquille comme une fouine dans une

nasse de fer. Mais les autres m'ont forcé : « Toi, tu sais écrire, m'ont-ils dit, tu as fait des études (Claudel, 2007 : 11).

On retrouve ces paroles de Brodeck pratiquement en l'état chez Larcenet, seulement adaptées de la manière suivante :

Je m'appelle Brodeck... et je n'y suis pour rien. Il faut que tout le monde le sache. Moi, je n'ai rien fait. Et quand j'ai su ce qui s'était passé, j'aurais préféré ne jamais en parler. Mais les autres m'ont forcé. Il y a environ trois mois, quand ils m'ont demandé d'écrire le rapport, ils avaient encore tous la tête remplie de sauvagerie (Larcenet, 2015 : 32).

On voit qu'il supprime des mots, il arrange des bouts de phrases, les déplace, mais l'essentiel du texte de Claudel est bien présent. Cet attachement est une constante tout au long de l'adaptation. On y retrouve très peu de variation, uniquement quelques simplifications compréhensibles : les monologues de Brodeck sont très longs, or avec la contrainte d'adapter le récit dans des bulles, la sélection de la matière initiale prend tout son sens. Le texte est ainsi condensé, simplifié, mais l'essentiel, notamment le discours direct des personnages est en grande partie présent dans la bande dessinée. Certains récits enchâssés, comme le conte de Bilissi le pauvre tailleur de Fédorine, n'apparaissent pas. D'ailleurs, chez Larcenet, elle ne parle pas. Ces actions passent par l'image, suffisante pour transmettre du sens. Ces arrangements sont les seuls que l'on retrouve dans la bande dessinée. Le texte de Claudel est l'une des caractéristiques qui fait la force de son roman. Larcenet décide de le maintenir et se concentre plutôt sur l'image.

Le découpage de la bande dessinée est également très scrupuleux par rapport à l'original. En effet, le livre se divise en quarante chapitres. Le chapitre XIX narre la visite de Brodeck de la chambre de l'Anderer après sa mort. Or le premier tome de la bande dessinée se termine sur cet épisode, c'est-à-dire qu'il reproduit rigoureusement la première partie du récit de Claudel, des chapitres I à XIX. Puis, le tome II s'ouvre sur ce qui correspond au chapitre XX du livre, soit justement la seconde moitié du roman, et il met en scène l'ensemble des épisodes allant des chapitres XX à XXXX. Manu Larcenet a donc fait le choix de diviser l'œuvre mathématiquement en deux parties tout juste, et de les raconter en deux tomes. Le tome 1, *L'Autre*, se termine sur la visite de Brodeck dans la chambre de l'Anderer. Pour clore ce passage, l'auteur se focalise sur la main de Brodeck touchant les gouttes de sang sur le mur de la chambre. On n'en saura pas plus, là encore l'image vaut tous les mots. La toute dernière case nous montre le village perdu dans les montagnes au milieu de la neige. L'auteur crée ainsi un suspens à un moment décisif pour le lecteur, qui doit attendre un an pour que paraisse le deuxième tome, *L'Indicible*.

Dans le texte, les chapitres XIX et XX se succèdent naturellement à un jour d'intervalle (« Je me suis réveillé bien tard ce matin. [...] Hier soir, sans que je l'y invite, Schloss s'est assis en face de moi » (Claudel, 2007 : 173, 175). Dans la bande dessinée, on n'assiste au dénouement de cet épisode qu'à la parution du deuxième tome. C'est un pari risqué pour Larcenet que d'avoir découpé les deux albums ainsi, puisqu'on laisse Brodeck et le lecteur dans un moment plein de tension et de questionnements. Mais c'est aussi tout naturellement qu'il reprend dans le deuxième tome le fil chronologique du roman : « Hier soir, quand Schloss m'a montré la chambre de l'Anderer, j'ai pris peur » (Larcenet, 2016 : 10). Ainsi, ce n'est pas seulement le texte ni le découpage qui sont fidèles au roman, c'est aussi l'ordre du récit (dans le sens de séquentialité) tel qu'il apparaît dans les deux œuvres adaptante et adaptée. L'immense majorité des épisodes essentiels à la narration sont présents dans l'adaptation, dans le même ordre qu'ils apparaissent dans le texte initial et suivent la division en chapitre de Claudel. Seuls quelques épisodes sont intervertis ou adaptés graphiquement. C'est le cas d'ailleurs de cet épisode charnière entre les chapitres XIX et XX, où Larcenet reprend l'ordre successif de l'original. Cependant, avant la reprise de l'intrigue principale (Brodeck se réveillant le matin, puis racontant a posteriori sa visite chez Schloss), nous trouvons dans les premières pages du deuxième tome une remise en contexte (pages 5-6), un ensemble de cases sans texte, où se conjuguent des images d'animaux dans les bois et la cabane de Brodeck dans la neige, puis page 6, le lecteur passe directement à un cauchemar de Brodeck sur son passé dans les camps, avec la traditionnelle case des barbelés qui apparaît tel un leitmotiv tout au long des deux tomes, structurant les parties hors de la strate narrative principal. Puis Brodeck se réveille, nous retournons au présent de la narration. S'ensuivent encore deux pages d'images pratiquement sans paroles, montrant le quotidien de Brodeck. Ce n'est alors que page 10 que reprend la narration là où l'avait laissée Brodeck, sur sa visite la veille à l'auberge. C'est ce genre d'aménagement que Larcenet a fait dans le découpage et l'arrangement chronologiques des épisodes de la bande dessinée.

En plus de ce moment de transition, le début des deux œuvres sont également décalés : l'incipit du roman ne correspond qu'à la page 31 du premier tome, car Larcenet nous fait rentrer tout de suite dans l'action avec Brodeck arrivant à l'auberge le soir de l'assassinat. Nous sommes tout de suite mis face à face avec cet attroupement obscur de villageois qui viennent de tuer l'Anderer. Nous sommes instantanément confrontés à leur regard perçant. Mais nous ne savons encore rien de Brodeck et ce n'est qu'un peu après qu'il commence à se présenter et à raconter. Larcenet intervertit quelques épisodes de cette manière, ce sont les seules infidélités faites au découpage par rapport à la source, mais qui ont du sens

puisque'il s'agit de donner de la force aux images, d'acculer le lecteur et de le remettre dans l'ambiance morbide des deux tomes : dans le premier, nous sommes face à la foule, dans le deuxième, nous sommes pratiquement tout de suite de retour dans les camps.

Nous trouvons également certaines adaptations au niveau du récit en lui-même, et pas seulement son agencement. Ces aménagements sont d'une autre teneur que ceux que nous venons de voir, comme par exemple, l'exécution du cheval et de l'âne de l'Anderer n'est pas exactement la même. Dans le livre (p.346), les villageois leur attachent les pattes et les poussent dans la rivière pour qu'ils se noient. Dans la bande dessinée (II p.152), on les retrouve pendus à un arbre. On observe donc des variations mineures telles que celles-ci.

Enfin, mis à part ces infimes changements, la différence majeure entre le roman et la bande dessinée au niveau du découpage et de l'agencement chronologique du récit est la suppression de quelques épisodes qui ont pour point commun de se dérouler hors du village. En effet, chez Claudel, les villageois paient à Brodeck des études pour lesquelles il doit vivre un temps dans « la Capitale ». Dans cette partie du récit (p.206-238), Brodeck commence à entendre parler des préludes à la guerre. Cet épisode est nécessaire dans le livre puisqu'il contextualise ce qui va s'ensuivre, notamment la déportation du narrateur, son voyage en train. Cependant, Larcenet ne retranscrit ni l'un ni l'autre. En effet, il fait le choix d'adapter et de concentrer seulement les actions qui se passent dans le village et la nature enneigée avoisinante. Les seuls événements adaptés ayant lieu en dehors du village sont les cauchemars de Brodeck dans les camps. Si tout ce qui se passe en-dehors des montagnes entourant le village n'apparaît pas, c'est que le dessinateur doit enfermer le lecteur, le faire sentir claustrophobe tout comme Brodeck. Dessiner une ville, déplacer le lieu de l'action ne fonctionnerait pas car il s'agirait d'une échappée en dehors du huis-clos angoissant du village renfermé sur lui-même, confiné sous la neige et le brouillard. En enlevant ces épisodes, Larcenet donne plus de force à sa narration. Le lecteur est prisonnier, il ne peut pas fuir, il ne peut pas reprendre sa respiration. De plus, le roman présentant déjà une chronologie complexe, c'est tout naturellement que le dessinateur n'a pas cherché à la complexifier davantage.

Une fois le texte, le découpage et l'ordre du récit rigoureusement respecté, il ne reste que le dessin, le rythme, l'agencement des planches, les cases, les couleurs qui permettront de se réapproprier l'œuvre. Larcenet va réussir à marquer le texte de son empreinte grâce à la force et la minutie de ses dessins pour pallier les enchevêtrements de l'histoire : il fait la différence notamment dans la représentation du chronotope et de la narration. Ce qu'il perd en complexité, il le gagne en émotions.

4. La complexité du roman : le défi de la bande dessinée

La représentation des espaces reste là encore très fidèle à l'œuvre originale, bien qu'elle soit simplifiée puisqu'elle concentre l'action autour de deux espaces principaux : le village et son environnement et les camps de concentration. Comme l'explique Dominique Bonnet, c'est une « géographie du silence » que doit illustrer Larcenet. En effet, isolé au milieu des montagnes, et couvert de neige, le village appartient au « monde du silence », voire même à « l'absence du monde » (Bonnet, 2012 : 69). Les habitants vivent en autarcie, sous le poids de la neige, emmurés dans le silence des montagnes en hiver qui ne permettent même pas de voir l'horizon. Le lecteur imagine une immensité blanche, glacée, silencieuse et sauvage. Bonnet nous parle du blanc comme « un espace invincible, un espace de silence, une parenthèse dans le temps » (2012 : 69). Cet environnement impose toutes les caractéristiques du huis-clos. Le lecteur, tout comme les deux protagonistes, doit se sentir prisonnier, claustrophobe, étouffé. Les habitants vivant ainsi renfermés, on peut facilement s'expliquer leur caractère méfiant, influencé par le relief où ils vivent, surtout en contexte de guerre. À cela s'ajoute les non-dits, les secrets, et les regards qui s'épient. Les références aux moments ayant lieu ailleurs sont supprimées car cela offrirait un moment de répit au lecteur. Or pour que l'histoire fonctionne, pour que les dessins aient un impact sur le lecteur, celui-ci doit se sentir oppressé. Cela explique également pourquoi Larcenet choisit de garder les cauchemars de Brodeck dans les camps : outre qu'ils soient absolument nécessaires à l'histoire, c'est un autre lieu qui enferme.

Les dessins participent donc à l'oppression ressentie par le lecteur. Mais les seules respirations que nous offre la bande dessinée sont également offertes par les dessins, et non par le texte qui concentre la pression de l'intrigue. C'est le cas lorsqu'ils représentent de nombreuses scènes de nature, de paysages, d'animaux, de contemplation, de pêche, c'est-à-dire la routine quotidienne et solitaire du protagoniste qui observe son environnement. Ces pauses nous permettent de reprendre notre souffle. Absolument tout le reste est oppressant. Ces scènes peuvent éventuellement être assorties de récitatifs ou de phylactères si elles accompagnent l'action (quand Gobbler poursuit Brodeck dans la forêt (I :83-86)), mais majoritairement elles ne sont accompagnées d'aucun texte. C'est l'une des caractéristiques remarquables de cette bande dessinée : c'est une bande dessinée silencieuse, où les paysages voire même les actions s'enchaînent souvent de manière muette. On y retrouve des pages et des pages de dessins sans paroles. Le premier tome s'ouvre sur six pages de dessin sans texte, ni récitatif ni phylactère. C'est l'une des marques de Larcenet dans l'œuvre : le dessin se substitue très souvent au texte de manière remarquable et récurrente. La différence entre récitatif et phylactère

est la suivante : les phylactères sont les fameuses « bulles » de la bande dessinée qui permettent de situer et de rapporter les paroles, dialogues ou pensées des personnages, contrairement aux récitatifs qui sont traditionnellement les cadres dans lesquels on trouve des informations qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs, ni par le dessin, ni par les dialogues. Ils peuvent exprimer par exemple une durée, le temps qui passe... On considère en général qu'il s'agit de la voix d'un narrateur omniscient se situant au-dessus du récit, ou d'une voix off qui commente certains aspects de la narration.

Ces pages sans narration permettent également au lecteur de relâcher la pression, de s'échapper momentanément de l'ambiance toxique du village. Ces représentations ne rentrent d'ailleurs pas dans l'action à proprement parler, il s'agit plutôt de dessins figuratifs naturalistes et descriptifs. Ce sont des scènes de contemplation, de silence, et d'écriture qui représentent la réalité de Brodeck. On peut d'ailleurs se demander s'il s'agit de son regard, ou celui d'un narrateur externe ou d'une combinaison des deux. Ces représentations naturalistes ont une autre fonction : elles servent aussi à construire le personnage. Brodeck est un contemplateur, quelqu'un de silencieux. Les caractéristiques de la nature qu'il observe ont déteint sur lui, tout comme son travail solitaire. Ce n'est pas un personnage qui se construit seulement par la parole, ou par ses actions, il se construit surtout à travers ses silences et sa capacité d'observation. Ces scènes constituent aussi quelque part un portrait de Brodeck, elles nous servent à mieux cerner sa personnalité.

Des récitatifs accompagnent parfois certaines de ces illustrations de paysages. Ils contiennent les pensées de Brodeck, sa voix narrative en off. La fonction de ces images est encore légèrement différente : ce sont aussi des scènes destinées à accompagner sa voix narrative, son monologue intérieur qui est en fait sa confession, son deuxième écrit officieux. Nous rentrons ici dans l'une des complexités de l'adaptation : dans le roman, Brodeck parle, raconte, pense et surtout écrit. Comment représenter en bande dessinée une intrigue où l'action principale du protagoniste est d'écrire ? Manu Larcenet accompagne les récitatifs, la narration de Brodeck, par des scènes de nature, de chasse, de pêche qui montrent autre chose et font progresser l'action (c'est le cas de la visite à Stern (I : 93)). Cette astuce lui permet en même temps de se réapproprier le texte, de laisser une trace de lui-même dans l'adaptation. Lorsqu'il est fidèle au roman, Larcenet s'efface au profit de l'auteur original, son degré de présence est faible. Lorsqu'il se réaffirme et s'exhibe dans ces scènes réalistes, son degré de présence est alors en hausse et le texte est souvent absent, ou peu présent, comme pour lui laisser toute la place et le laisser se déployer. Il transmet son style graphique à l'histoire de cette manière. La graphiation ici est donc variable, Manu Larcenet arrive parfois à se camoufler et

parfois à se laisser voir, d'où un résultat unique : une figuration qui reste fidèle à l'œuvre de départ.

Le traitement de la temporalité, très complexe dans le récit initial est également mieux transmis dans l'adaptation, tout en permettant à Larcenet de laisser une trace de lui-même. Dans le roman, il y a plusieurs strates narratives. C'est l'un des défis à relever de l'adaptation qui doit réussir à transmettre les analepses (c'est-à-dire les retours en arrière sur des événements qui se sont déjà produits au moment de la narration) sans perdre le lecteur. Il y a cinq niveaux temporels chez Claudel : le présent de Brodeck, qui est le présent de la narration, le moment où il commence à raconter juste après la mort de l'Anderer. Le présent de la narration est le récit que fait Brodeck des événements qui ont conduit à l'assassinat de l'Anderer. Mais c'est une double narration : d'un côté, il y a la narration officielle du rapport demandé par le maire où il doit simplement raconter le meurtre afin de dédouaner les habitants de leur geste ; de l'autre la narration officieuse qui est sa confession, où il raconte tout ce qui a pu mener à l'assassinat, et où s'entremêlent les souvenirs de sa propre vie. Cette confession, c'est ce qu'on lit dans les récitatifs.

Les quatre autres niveaux temporels concernent le passé de Brodeck : le passé très lointain lorsqu'enfant, il est le seul survivant de son village et que Fédorine le recueille au village. Ce moment est très court dans le roman mais amplement illustré dans la bande dessinée. Puis le passé lointain avec le séjour au camp de concentration puis son retour du camp, et enfin le passé récent entre l'arrivée de l'Anderer au village et sa mort.

C'est à travers l'usage et la disposition des cases que Larcenet relève le défi des multiples niveaux narratifs et des allers-retours dans le passé, par exemple lorsqu'il intègre au récit principal la strate narrative qui correspond au passé de Brodeck dans les camps, et qui se présente sous forme de cauchemars. Prenons l'exemple du premier retour en arrière. Une grande case représentant des fils barbelés s'ouvre en plein sur la page (I :39). Chaque fois que Brodeck rêve des camps apparaît ce leitmotiv des barbelés. Page suivante, une première case horizontale donne une vue générale du camp. Seule ressort la cheminée, avec au-dessus un nuage noir de fumée. Le temps que dure l'analepse, il n'y a aucun texte. Pour l'indicible, seules les images suffisent. Larcenet alterne entre des cases verticales moyennes pour les zooms sur Brodeck ou sur les soldats et des cases plus petites qui se succèdent pour donner l'illusion de l'action. Quand se referme le flash-back (I :46), on retrouve de nouveau une grande case horizontale où l'on voit un soldat traîner le Chien Brodeck attaché par une laisse. Cette case referme la page et la parenthèse des camps. Puis, page 47, une succession de case de Brodeck se réveillant en sueur : c'était un rêve. Mais page 48, la page s'ouvre de nouveau sur une case horizontale qui

représente ces mêmes barbelés, accompagnés de récitatif où la voix off de Brodeck met enfin des mots sur l'épisode que vient de lire le lecteur. On retourne page 50 au présent de la narration avec une grande case de Brodeck en train de couper du bois qui fonctionne comme une transition. Chaque fois que Brodeck rêvera des camps, chaque fois que ces analepses seront intégrées au récit principal, Larcenet ouvre et ferme les pages avec des cases montrant les fils de fer barbelé, comme il ouvrirait et fermerait une parenthèse pour en revenir au récit principal. Ainsi, les cases sont sémantiques : elles servent de ponctuation, de transition envers les différents épisodes de narration, et nous permettent de nous situer dans les multiples axes temporels.

À propos des parties du récit ayant lieu dans le camp, on notera une grande différence entre Philippe Claudel et Manu Larcenet. Claudel donne des noms, des personnalités aux soldats. Ce sont des individus qu'il rend humain. Larcenet, lui, dessine des soldats qui n'ont pas de traits humains, pas de nez, pas de visage, pas de caractéristiques physiques distinctives. Ce sont tous les mêmes, ils ne ressemblent à rien puisqu'ils ne sont même pas représentés comme des humains. D'un côté, on perd en cruauté (ces bourreaux ne sont pas des hommes), mais on gagne en efficacité, puisqu'ils sont identifiables tout de suite. C'est un vrai choix graphique qui illustre bien la posture d'auteur de Larcenet. Il marque le récit de sa présence en faisant un choix à rebours de celui que Claudel a fait. Visuellement, les soldats représentés de cette manière ont plus de force que s'il s'agissait de citoyens lambda.

Tous ces jeux de temporalité ont un impact direct sur la narration, qui est l'autre grande complexité du roman. Brodeck est le protagoniste et le narrateur homodiegétique principal, c'est-à-dire qu'il est un personnage impliqué dans l'histoire qu'il nous raconte depuis un point de vue interne. Tout est vu selon sa perception des événements. Cependant, il reconstruit au cours de sa confession des pans de l'histoire qui lui étaient inconnus jusque-là. Pour reconstruire les moments du récit où il n'était pas présent, il donne la parole aux autres personnages : « «J'ai pas eu peur moi.» C'est le gamin Dörfer, l'aîné, qui répond à mes questions. C'est lui le premier qui a vu l'Anderer, lors de son arrivée » (Claudel, 2007 : 124).

Il y a une alternance des voix et des témoignages tout au long du roman de Philippe Claudel. Lorsqu'il parle aux autres, Brodeck retranscrit souvent la conversation directement au discours direct. C'est le cas aussi lorsqu'il entend des paroles qui ne lui sont pas directement destinées :

C'est à ce moment que les voix se sont élevées, derrière le pilier. Des voix que je reconnus immédiatement. [...] Et je compris très vite de qui il était question.

« Vous l'avez vu avec ses airs de fouine et ses yeux qui traînent partout ? lança Dorcha.

- Cet animal-là, c'est que rein schlecht « du pur mauvais », moi je vous le dis, du mauvais et du vicieux, ajouta Vogel.

- Il fait de mal à personne, fit remarquer Pfmiling, il se promène, il regarde, il sourit toujours.

- Sourire de mise cache traîtrise, tu oublies le proverbe, et puis de toute façon, t'es tellement bête et myope que tu verrais même pas le mal chez Lucifer ! » [...] (Claudel, 2007 : 128-129).

Il use aussi parfois de subterfuges narratifs, comme la lettre de Diodème, qui est la seule manière de savoir ce qui est arrivé à Emelia. Le lecteur peut s'y perdre parfois. Cependant, dans la bande dessinée, il est facile de voir la différence entre la narration de Brodeck et celle des autres personnages : les récitatifs sustentent la narration et les souvenirs de Brodeck. Il s'agit d'une voix off qui connecte entre elles les images qu'elle illustre. Les phylactères, eux, permettent la transcription du discours direct, et donc des dialogues des personnages. Quand Brodeck le narrateur s'efface au profit des personnages pour combler un trou dans l'histoire, on retrouve l'usage des bulles, ou également quand Brodeck parle directement aux autres personnages. À travers les phylactères et les récitatifs s'établit aussi la double narration : les péripéties de Brodeck dans le présent de la narration directement après la mort de l'Anderer. Il parle aux villageois pour écrire le rapport. Tout cela est transmis par les phylactères. Dans les récitatifs, nous trouvons les pensées de Brodeck pour lui-même, qui correspondent au deuxième écrit clandestin de sa confession : « je profiterai de la liberté de mouvement que me procure mon travail d'inspection pour écrire mon propre récit ». Nous voyons très bien la différence lors de la rencontre avec la mère Pitz (I : 73). Elle demande directement dans un phylactère « qu'est-ce qu'il y a, Brodeck ? ». Dans toutes les autres cases qui composent la page, on retrouve la voix off de Brodeck en récitatif qui contextualise et explique la rencontre :

Seules quelques vieilles femmes fréquentent encore la mère Pitz. Les gamins la surnomment Die fleckarei », l'Équerre, à cause de cette posture caractéristique de ceux qui ont travaillé le sol toute une vie. (Larcenet, 2015, I : 73).

Puis à la page suivante, après le discours direct de la mère Pitz, les récitatifs contiennent ce que Brodeck aimerait lui dire :

Rien, il n'y a rien, mère Pitz, rien que de très naturel. Hier soir, les hommes du village ont tué l'Anderer. Ça s'est passé à l'auberge de Schloss, aussi simplement qu'une partie de cartes. Moi, je venais juste acheter du beurre, je suis arrivé après, je n'étais pas de la tuerie. Je suis simplement chargé du rapport. Je dois

expliquer ce qui s'est passé depuis sa venue et pourquoi on ne pouvait que le tuer. C'est tout. Les mots n'ont pu dépasser mes lèvres. J'ai essayé pourtant... (Larcenet, 2015 : I :74).

Les images font avancer la narration dans le présent : pendant qu'il pense (et écrit donc cela dans sa confession), il boit, regarde des livres sur les oiseaux qui lui font penser à l'Anderer. Nous avons des récitatifs racontant une chose, puis l'image racontant ou montrant autre chose comme un procédé général dans la bande dessinée. C'est le cas par exemple lors de la visite à Stern (I : 98) où il se passe la même chose : un dialogue en bulle, les pensées/confession de Brodeck au même moment dans les récitatifs. Brodeck marche, pêche, coupe du bois et nous retrouvons ses pensées en off dans les récitatifs, fruits de sa confession officieuse. On évite ainsi la monotonie de la représentation d'un homme qui pense et qui écrit.

5. La maestría de Manu Larcenet

Une fois ces aspects purement techniques étudiés, comment Larcenet a-t-il fait pour se réapproprié l'histoire ? En effet, pour la majorité des critiques, comme Vincent Brunner par exemple, « l'album est du Larcenet pur jus » (2016). Il est vrai que le degré de présence de Manu Larcenet n'est jamais faible dans l'œuvre, malgré la fidélité totale à l'œuvre de base, comme nous venons de le voir. Après avoir relevé les défis de l'adaptation, que reste-t-il du bédéiste, de son savoir-faire et de sa singularité dans le roman graphique qui en font un objet totalement autonome, loin de la comparaison et des liens qui le rattachent à l'œuvre initiale ?

Tout d'abord, un changement de perspective. Là où Philippe Claudel a écrit l'histoire de l'antihéros Brodeck, et se perd dans les méandres de ses souvenirs et de ses réflexions, Manu Larcenet lui se plaît à raconter l'histoire de l'Anderer : chez le dessinateur, c'est lui le héros, Brodeck n'étant que le narrateur accidentel qui raconte sa (fin de) vie, le seul innocent du village, le seul lettré sachant écrire : il se voit impliqué malgré lui, on ne peut confier cette tâche à personne d'autre que lui. L'Anderer, lui, n'est pas accidentel. Pour « voir comment vivent les hommes qui sont loin de tout » (Larcenet, II : 146), il décide de rester au village de son plein gré, de peindre la nature environnante et les villageois et d'en faire une exposition. Serait-ce un parallèle avec sa propre figure d'artiste qui fait que Manu Larcenet soit plus attaché à lui qu'à Brodeck ? « Ce qui m'intéressait dans l'histoire, c'est qu'un artiste arrive dans un milieu clos, qu'il soit mystérieux, mal compris, seul contre tous et que du coup, on le bute » (Girard, 2016). Si le roman *le Rapport de Brodeck* est celui d'un homme rescapé des camps qui fait son devoir de mémoire, la description d'un village en autarcie, blessé par la guerre et par la culpabilité,

qui ne fait que se soumettre à l'arrivée des vainqueurs et permet qu'on purge le village de ces habitants impurs, limitant le rôle de l'Anderer à celui d'élément déclencheur des péripéties du conte, le dessinateur, lui, a tenté d'apporter une autre perspective personnelle sur l'histoire :

Moi, j'ai vu l'histoire d'un artiste qui arrive dans un endroit qui n'est pas fait pour les artistes. Je ne m'identifie pas du tout à Brodeck, ce n'est pas mon personnage principal. Pour moi c'est l'artiste, « l'Anderer », le personnage principal. Il est tellement différent que ça gêne les autres et qu'on finit par l'éliminer (Brunner, 2016).

Une identification telle que certains amateurs de Larcenet n'ont pas manqué de remarquer que l'Anderer, « a la tête ronde et l'air rieur, comme celui de Polza, le héros de Blast. La ressemblance est frappante. Larcenet dit : « Je me suis dessiné » (Girard, 2016). L'Anderer, dont la figure contraste tellement avec celle des autres villageois est par conséquent en quelque sorte l'autoportrait du dessinateur.

Ce point de vue qui fait de l'Anderer le vrai héros de l'histoire est un parti pris complètement différent du roman initial. Son originalité transparait d'ailleurs dans la bande dessinée, en tant que personnage radicalement différent, lunaire, et son traitement graphique n'est pas du tout le même que le reste des personnages. En effet, qu'il s'agisse de Brodeck ou des villageois, Larcenet les travaille à l'encre noire. Ils sont représentés soit par des silhouettes entièrement noires se détachant sur le blanc de la case, du décor, soit par des jeux d'ombre sur leur visage qui fait que le noir est très présent dans leur représentation : l'ombre d'une casquette sur leur figure, leurs vêtements, leur regard renfrogné, leur silhouette lorsqu'on les voit de loin, celle des soldats du camp également, la couleur noir charbon reste dominante. Si l'histoire racontée est très sombre, elle transparait ici dans la noirceur des villageois et du village en soi, tâche obscure dans la neige et le ciel. L'intérieur des maisons est très sombre également, elles sont pleines de ténèbres, tout comme les esprits et les souvenirs des villageois. La vignette la plus sombre reste probablement celle de l'arrestation de Brodeck (II : 123), on n'y trouve que des dégradés de noir, l'œil étant immédiatement attiré par le seul point lumineux, la lumière aux fenêtres d'une maison. Entièrement noires aussi sont les scènes de la mort de Diodème (II : 131). Ici, le seul point lumineux est l'eau de la rivière dans laquelle il se jette.

Larcenet joue sur les contrastes du noir et du blanc, l'ombre des montagnes noircies dans la neige, le ciel alternant le blanc pur du jour et le noir d'encre de la nuit. Les scènes à haute teneur dramatique sont pratiquement entièrement noires. Le traitement des couleurs accentue encore l'oppression que ressent le

lecteur et le personnage, dans un village petit, renfermé, et obscur, comme ses habitants. Ici, les couleurs sont bien sûr sémantiques, voulant transmettre l'idée d'enfermement, de claustrophobie, de la noirceur des âmes et de leur passé. Cela rend la bande dessinée plus éprouvante à lire, mais aussi plus poétique, notamment dans les scènes de nature. C'est le contraste fondamental entre le traitement de l'Anderer et de la nature par rapport à la noirceur du village et de ses habitants. Les scènes présentant des personnages, des maisons, des scènes de village sont sombres à souhait, le lecteur devant se sentir prisonnier. Les scènes de nature sont à dominante blanche, puisque nous sommes en hiver, les silhouettes des arbres et des animaux se découpant sur la blancheur immaculée de la neige ou de la brume. Seules les montagnes restent dans l'ombre. Là encore, ces scènes représentent des pauses, des échappées pour le lecteur qui reprend son souffle, et se libère de l'angoisse du village. Là où le noir construit des ombres, des barrières, des recoins, des limites, l'environnement est blanc et illimité, tout comme le ciel, qui ne se teint de noir que lorsque vient la nuit. C'est l'endroit où Brodeck tout comme l'Anderer peuvent être eux-mêmes et s'y promener en liberté (I, 100-104). Les dernières planches du tome II montrent cette nature sans limite, tout en pureté et en immensité : le ciel comme le sol, tout est blanc, seules les silhouettes de Brodeck et de sa famille se détachent sur la neige, s'éloignant de l'ombre sinistre des montagnes dans la brume. Ils laissent le village derrière eux et sont enfin libérés de son emprise.

Et tout comme la nature représente une pause, un souffle, une liberté face au confinement et à l'étouffement du village, l'Anderer insuffle lui une luminosité, une clarté, un sourire dans la bande dessinée, et c'est en cela que son traitement graphique diffère de celui du reste des personnages. Il se fait remarquer par rapport aux autres. Cette distinction correspond à la vision qu'a de lui Manu Larcenet, l'artiste différent qui arrive au mauvais endroit, le vrai héros du récit pour le dessinateur. En effet, malgré son chapeau sur la tête et quelques rares ombres sur son visage et ses yeux, l'Anderer est toujours dans la lumière. On distingue ses yeux et ses traits dans la blancheur, tandis qu'on distingue ceux des autres villageois dans la noirceur. On remarque aussi quelque chose de rare dans cette bande dessinée : un sourire. Même lorsque c'est sa silhouette qui est dépeinte (II : 29) lors de la fête au village, son corps et celui des enfants à qui il distribue des bonbons se détachent sur un ciel blanc sans nuage, dans une rue totalement ouverte, sans aucun obstacle en arrière-plan. Ici encore, la dominante est blanche. Lorsqu'il enlève son chapeau (II :45) il est possiblement le seul personnage à qui on voit entièrement le visage sans couvre-chef, sans aucune ombre pour noircir ses traits. Pour la stupeur des villageois, il porte d'ailleurs un tatouage sur le crâne, signe d'altérité, d'ouverture

et de modernité. Les autres villageois portent perpétuellement un couvre-chef qui assombrit leurs traits. Quand son visage est à moitié caché par l'ombre (II : 105, 136), on remarque malgré tout son œil rond, rieur, lumineux et son sourire. Il représente la clarté dans les ténèbres. Lorsqu'il découvre ses animaux tués par les villageois (II : 152), l'expression de stupeur de son visage est encore totalement blanche, cette fois de peur ou de surprise, dans une vignette entièrement noire. Ce n'est qu'après cet assassinat qu'il est gagné à son tour par l'obscurité (II : 154-155), lorsqu'il se met à crier à l'assassin dans le village et à tout détruire sur son passage. Ici, sa silhouette est entièrement noire sur fond blanc, il n'est que noirceur. Les villageois auront eu raison de sa pureté, juste avant finalement de lui enlever la vie.

Sa chambre, chez Schloss, représente un havre de paix et de culture au milieu de la barbarie : drapée de tentures, de tableaux, de livres et de masques, on devine l'amplitude d'espace encore rendue par le blanc. Ici encore, on ne peut que noter le contraste avec les maisons des notables du village, certes spacieuses et confortables, mais moins exubérantes et surtout remplies de recoins obscurs.

Ce traitement de l'Anderer comme vrai héros et antithèse du reste des villageois est donc le fait de Manu Larcenet, et l'une des différences avec l'œuvre initiale ; c'est une vraie caractéristique originale qui rend l'objet adapté complètement différent du roman. De plus, l'apport graphique est indéniable dans le traitement du physique et de la luminosité du personnage par rapport aux simples descriptions d'un texte.

Alors que dans la réutilisation hautement fidèle du texte de Claudel, Manu Larcenet camouflait sa présence, il s'exhibe dans les dessins, déployant tous ses talents de dessinateur et de graphiste dans le découpage. Son taux de présence remonte alors dans l'œuvre. Lorsqu'on regarde le paratexte de l'album, et notamment la note qui clôt le tome II, on remarque d'autres détails de son œuvre dans lesquels il se montre également. Pour la représentation de l'exposition de l'Anderer « Portraits et paysages », Larcenet s'est librement inspiré de portraits de grands peintres : « les dessins de l'Anderer sont de pâles copies d'œuvres de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, le Caravage, Camille Pissarro et Rembrandt ». Larcenet a utilisé d'ailleurs une technique totalement différente pour ces portraits (II, 137-140), qui tranche avec l'esthétique réaliste et naturaliste des autres scènes (qu'il a travaillées notamment pour les scènes de paysages d'après photo). Le lecteur comprend alors que les portraits et les gros plans renfrognés des villageois sont inspirés de vrais tableaux, et c'est notamment le cas de Brodeck. Philippe Claudel a lui-même fait des éloges pour ce traitement des couleurs et des techniques graphiques utilisées par Manu Larcenet : « Les planches de Larcenet lui évoquent

parfois « l'aspect de bois gravés », « la finesse d'eaux fortes, Rembrandt ou les gravures du peintre expressionniste allemand Kirchner » (Brunner, 2015). « J'ai été séduit par leur puissance évocatrice et leur qualité poétique, leur noirceur habitée. Il y a du souffle dans cela ».

L'adaptation a donc su innover par rapport au texte original, et Larcenet a apporté son savoir-faire en faisant bien plus qu'adapter une œuvre, il la fait totalement sienne, en y apportant son style graphique, ses techniques et surtout une nouvelle vision qui la fait s'éloigner du roman (notamment le traitement des soldats et de la partie sur les camps de concentration et le statut de personnage de l'Anderer). Ces innovations ont encore été saluées par Claudel :

La bande dessinée laisse encore une très grande place à l'imaginaire du lecteur, c'est ce qui me plaît dans le travail fait par Manu Larcenet. Il est parvenu à respecter le décalage fantastique par rapport à une réalité historique et géographique : il a trouvé le moyen de préserver cela dans la représentation des camps et des bourreaux que je trouve très réussie. Mon imaginaire n'est pas contrarié par celui qu'il a mis en place. J'ai toujours trouvé que le noir et blanc possède dureté et poésie. Le roman est sombre certes, mais l'adaptation fait la part aussi à des dimensions humaines et paysagères qui contrebalance me semble-t-il les ténèbres des thématiques (Brunner, 2015).

Là où nous avons vu, dans la première partie, que Larcenet se camouflait derrière Claudel dans la réutilisation du texte, le découpage, l'agencement, la simplification et la condensation du texte et de la complexité narrative, c'est évidemment dans la technique de représentation graphique qu'il se distingue et se montre, révélant sa présence et marquant la bande dessinée de son empreinte, qui a toujours été présente malgré la fidélité au texte de départ. D'ailleurs, le deuxième tome s'appelle L'indicible, dont la définition est la suivante : « Qui ne peut être dit, traduit par des mots, à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire ». Il se révèle beaucoup plus sombre et ténébreux que le premier tome : peu de case en pleine page, moins de blanc, plus de noir, des vignettes en plan serré qui se succèdent. C'est le tome qui raconte la détention de Brodeck, l'assassinat de l'Anderer, de ces animaux, l'arrivée des soldats, les viols, les exécutions. Ce qui est difficilement traduisible par les mots peut être mieux traduit ou en tout cas différemment par les images, et cela justifie en soi toute la théorie de l'adaptation des romans en bande dessinée : dire et montrer les narrations autrement, donner un autre point de vue, souligner certains points, en faire disparaître d'autres, magnifier une œuvre tout en en créant une nouvelle, autonome et originale. D'ailleurs, Töpffer, considéré comme l'un des créateurs de la bande dessinée, avait déjà résumé en 1840 toute la problématique de l'adaptation des œuvres d'un média à l'autre :

C'est une traduction d'une langue dans une autre. J'ai bien éprouvé dans ce divertissant travail que traduire c'est refaire et non pas contrefaire, qu'en changeant d'idiome, il faut changer en même temps d'esprit et de manière, que pour dire les mêmes choses, il faut les exprimer autrement (Dürrenmatt, 2013 : 71).

Or c'est bien ce que réussit ici Manu Larcenet, un coup de maître pour sa seule et unique adaptation à ce jour. Pour cela il exprimera les mêmes émotions, racontera la même histoire, en épurant certains passages, certains personnages, mais en gardant l'essence de ce qui fait la qualité du roman, la plume de Claudel. Il exprime différemment l'histoire en apportant son mode d'expression à lui : le dessin, mais la matière reste la même. Il arrive à synthétiser ce qui pourrait sembler antithétique, et ce que Berthou considère impossible dans sa théorie de la figuration : une grande fidélité à l'œuvre originale, mais aussi un renouvellement complet de la création grâce au dessin, qui lui permet de se la réapproprier.

Conclusion

Malgré un haut degré de fidélité à l'hypotexte, Manu Larcenet réalise ici une adaptation comme figuration, où l'apport graphique de la bande dessinée lui sert à surmonter plusieurs aspects complexes du roman original, notamment le traitement du chronotope et les strates narratives. De plus, en utilisant des outils propres à la bande dessinée tels qu'un usage sémantique des cases, des couleurs, des récitatifs et des phylactères, il arrive à représenter graphiquement l'histoire d'un homme qui écrit. De la même manière, il arrive à trouver un équilibre entre la présence de l'auteur original à travers les textes, et sa propre présence au niveau du dessin. Le lecteur assiste à la fois à une « simple » adaptation et à une réappropriation de l'œuvre. Cette autonomie qu'il donne à sa bande dessinée par rapport à l'œuvre de départ, il la doit à certain partis pris différents du roman, c'est notamment le cas dans la représentation et le traitement des soldats dans les retours en arrière dans les camps de concentration, qui donnent une toute nouvelle perspective de l'œuvre, ainsi que le point de vue sur le personnage de l'Anderer qu'il traite comme le vrai héros du récit, Brodeck n'étant que le narrateur accidentel du récit. Enfin, certains choix graphiques permettent de marquer définitivement l'œuvre de son empreinte, notamment dans le choix des couleurs, les techniques utilisées (peindre sur de grande feuille de dessin qui sont par la suite numérisées pour garder une plus grande liberté du trait), l'utilisation de photos pour peindre les scènes de nature apportant l'esthétique réaliste et naturaliste à la bande dessinée et enfin l'utilisation comme modèle de certains tableaux de maîtres pour recréer l'exposition de l'Anderer, qui constituent son inspiration pour les représentations de certains personnages comme Brodeck. Cette forme d'intertextualité n'est évidemment pas

présente dans le roman. Ainsi, si elle permet une solide grille d'analyse de départ pour les adaptations littéraires en bande dessinée, la théorie de Berthou ne pourrait s'appliquer que de manière limitée ou simplement à certaines bandes dessinées où le parti pris de l'auteur est réellement extravagant et où l'on peut vraiment parler de défi d'adaptation, comme c'est le cas par exemple de l'adaptation du *Château* de Kafka para Olivier Deprez.

L'adaptation du *Rapport de Brodeck* est un travail salué par la critique, qui la considère comme un chef-d'œuvre. Il en souligne en général la noirceur, la poésie, et le dessin qui se substitue souvent au texte pour faire passer les émotions, puisque c'est une bande dessinée qui nous présente un grand nombre de planches muettes, où le lecteur est seul face à la nature, seul face à l'horreur, seul face à l'indicible. Il serait intéressant de pouvoir l'analyser en comparaison avec celle que l'on considère l'autre chef-d'œuvre de Manu Larcenet, une œuvre totalement originale cette fois, la tétralogie de *Blast*, où la noirceur le dispute également à la liberté de dessiner.

Bibliographie

- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Baetens, J. 2015. L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? In : *Bande dessinée et adaptation* (littérature, cinéma, tv). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 41-59.
- Berthou, B. 2015. Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée, In : *Bande dessinée et adaptation* (littérature, cinéma, tv). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p.61-79.
- Bonnet, D. 2012. « Le Rapport de Brodeck : sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono ». *Cédille, revista de estudios franceses*, n° 8, p.65-75. [En ligne] : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1402> [consulté le 30 mai 2020].
- Brunner, V. 2015. « Le Rapport de Brodeck », le génie ordinaire de Manu Larcenet », Slate. [En ligne] : <http://www.slate.fr/story/102971/seconde-vie-de-brodeck> [consulté le 30 mai 2020].
- Brunner, V. 2016. « Manu Larcenet, dessinateur : "Se couper de l'actualité pour ne pas devenir une boule de haine", *Télérama*. [En ligne] : <https://www.telerama.fr/sortir/manu-larcenet-dessinateur-se-couper-de-l-actualite-pour-ne-pas-devenir-une-boule-de-haine,144049.php#xtor=EPR> [consulté le 30 mai 2020].
- Claudel, P. 2007. *Le Rapport de Brodeck*. Paris : Editions Stock.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classique Garnier.
- Faye, T. 2015. (Dé)constructions narratives et persistance du texte : images du Cid, entre performance épique et bande dessinée. In : *Bande dessinée et adaptation* (littérature, cinéma, tv). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal p.81-100.
- Girard, Q. 2016. « « Le Rapport de Brodeck », Larcenet dessine l'indicible », *Libération*. [En ligne] : https://next.liberation.fr/livres/2016/06/10/le-rapport-de-brodeck-larcenet-dessine-l-indicible_1458673 [consulté le 30 mai 2020].
- [Indicible] *TLFi* : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS, Université de Lorraine.
- Larcenet, M. 2015. *Le Rapport de Brodeck*. Tome 1/2. L'Autre. Paris : Dargaud.
- Larcenet, M. 2016. *Le Rapport de Brodeck*. Tome 2/2. L'Indicible. Paris : Dargaud.

Notes

1. Le chronotope, notion définie par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. » (Bakhtine, 1978 : 237). En d'autres termes, les notions d'espace et de temps sont liées entre elles dans la pratique du roman.

2. L'hypotexte, c'est-à-dire, le texte source sur lequel est adapté la bande dessinée, ici le *Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel.