

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (2001)
Heft:	1
Artikel:	Des ancêtres encombrants : manuscrits et phylactères dans la bande dessinée médiévalisante
Autor:	Chaperon, Danielle
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870221

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DES ANCÊTRES ENCOMBRANTS

MANUSCRITS ET PHYLACTÈRES DANS LA BANDE DESSINÉE MÉDIÉVALISANTE

L'hypothèse qui fut à l'origine de la recherche dont les résultats sont ici présentés, était fondée sur des souvenirs de lecture, à la fois nombreux et hétéroclites, qu'il s'agissait d'interroger. Il apparaissait que le choix d'un univers de référence médiéval contraignait le dessinateur (plus que le scénariste), comme automatiquement, à prendre en charge le rapport qu'il entretenait avec la préhistoire de son médium. Certains éléments spécifiques au vocabulaire de la BD, comme l'écriture manuscrite et le phylactère (la bulle), sont en effet imaginairement ancrés dans le Moyen Âge. Mais il semble que le contexte médiéval ne révèle pas tant un rapport personnel du dessinateur avec les origines de sa pratique artistique, qu'il ne détermine des phénomènes qui ont une portée plus générale. C'est paradoxalement son rapport avec la littérature que la BD exprime par la reprise de techniques inspirées par ses racines médiévales légendaires.

Pour tout récit de BD, le choix d'un univers de référence médiéval paraît lourd de conséquences dans la mesure où il met le médium en contact avec des signes ou des objets qui appartiennent prétendument à sa propre préhistoire. Certains éléments spécifiques au vocabulaire de la BD comme l'écriture manuscrite ou le phylactère (la bulle¹) sont en effet, dans l'imaginaire de notre culture, très liés au Moyen Âge. Les traces du contact avec les

1. Nous restituons, dans ce qui suit, le mot *phylactère* à son contexte médiéval, et nommerons bulle et cartouche narratif (ou récitatif) les supports graphiques de l'écriture dans la bande dessinée actuelle.

origines peuvent donc être, dans une série ou dans un album, symptomatisées et interprétées avec profit, car l'indifférence même est significative. On verra que l'analyse nous éclaire indéniablement sur chacun des auteurs considérés, mais il est plus intéressant de souligner que le contexte médiéval détermine surtout des phénomènes (des alternatives, des difficultés et des solutions) d'ordre général. Le lettrage et la bulle, lorsqu'ils sont confrontés à leurs ascendants putatifs et retremplés dans leur soi-disant milieu d'origine, manifestent en effet, d'une manière toute spéciale et comme par contraste, certains de leurs mécanismes fondamentaux.

L'écriture manuscrite

Dans les contrées du neuvième art, l'écriture manuscrite est reine. Guy Gauthier se charge de le rappeler :

On a peu étudié ce phénomène, mais aujourd'hui, avec l'expérience accumulée, on est obligé de l'accepter comme une règle non écrite mais à peu près impossible à transgresser : il y a, dans la bande dessinée, incompatibilité entre l'image et le texte imprimé, ou, si l'on préfère, rejet de l'image de toute lettre non dessinée. Culturel ou sémiotique, le problème demeure².

Il est juste en effet de s'étonner, tant la règle en question est incongrue dans un monde où l'écriture manuscrite a pratiquement déserté tous les usages communs de l'écriture pour ne survivre que dans le cadre de pratiques intimes, marginales voire contestataires³. Le geste du dessinateur paraît bien archaïque, qui trace des caractères sur une page destinée pourtant à être reproduite à plusieurs milliers d'exemplaires. La silhouette fantomatique d'un moine copiste s'impose alors à l'esprit. Car les techniques du moine et du lettreur se ressemblent étrangement (sans parler des outils) : conformément aux gabarits choisis, il faut tracer des repères horizontaux qui seront ensuite effacés ; il faut anticiper le nombre de lettres qui pourra occuper la place allouée, convenir du bon espacement des caractères et de sa régularité ; il faut prendre

2. Guy GAUTHIER, « Au cœur des années trente, Pellos, le solitaire du tour », *Europe*, n°720 (avril 1989), p. 109.

3. Voir à ce propos Michel THÉVOZ, *Détournement d'écriture*, Paris : Minuit, 1989.

garde aux taches et aux bavures...⁴ La BD est un îlot de calligraphie laborieuse qui résiste au sein d'une société submergée par le caractère d'imprimerie. Dans la vie sociale d'aujourd'hui, ne sont consentis à l'expansion de l'écriture manuscrite que de rares espaces consacrés à l'éloge de denrées périssables. Le caractère éphémère de ces publicités les sauve de la composition typographique ou informatique. La BD aurait-elle quelque chose en commun avec les inscriptions au blanc d'Espagne ou à la craie, sur les vitrines des bouchers ou sur les tableaux noirs des aubergistes ? Serait-elle pareillement destinée à une consommation rapide, à l'effacement et au remplacement ? Le fantôme du moine copiste, qui met sa main au service de l'inscription d'une parole éternelle, semble pourtant suggérer autre chose. Car le « problème », pour reprendre le terme de Guy Gauthier, est peut-être plus sémiotique et esthétique, que culturel.

Le corps du letteur

Si le refoulement de la typographie est indéniable et incongru, l'expulsion symétrique de l'écriture cursive est pour le moins aussi évidente et bizarre. Car ce n'est pas à proprement parler l'écriture manuscrite qui se substitue à la typographie dans la page de BD :

La graphie adoptée par la quasi-totalité des BD vise avant tout à se faire neutre [...]. À la typographie, les lettres empruntent leur aspect régulier, qu'il s'agisse de capitales ou de bas de casse, de romaines ou d'italiques : une norme est, en effet, ce qui se fait le mieux oublier. De l'écriture manuscrite, en revanche, les graphèmes conservent le *ductus* qui tempère la facture par trop fabriquée, c'est-à-dire médiatisée du message⁵.

Une sorte d'anonymat graphologique est ainsi de mise, pour produire cet hybride que l'on a coutume d'appeler le *script*:

Le script n'a rien de la souplesse du manuscrit [...] ni de toutes les particularités morphologiques où insiste le travail d'un corps (individuel ou socialisé)⁶.

4. L'encrier est un personnage fondamental (et hostile) de toutes les bande dessinées qui mettent en abyme leur production. Qu'on pense aux accidents (que de planches gâchées, que d'encre renversée...) dessinés par Gotlib dans les *Dingodossiers* ou les *Rubriques à brac*.

5. Pierre FRESNAULT-DERUELLE, «Le fantasme de la parole», *Europe*, n° 720 (avril 1989), p. 55.

6. Jan BEATENS et Pascal LEFEVRE, Pour une lecture moderne de la

Ce phénomène de neutralisation est particulièrement voyant dans le cas du contenu des « bulles ». Celles-ci s'exhalent, comme une haleine, de la bouche du personnage qui parle. Rien d'étonnant à ce que le dessinateur⁷ évite d'attirer l'attention sur une énergie expressive qui émanerait de son propre corps (bien plutôt, pour filer la métaphore, on imagine qu'il retient sa respiration...). L'écriture manuscrite désindividualisée permet donc de maintenir à distance le corps du dessinateur-lettreur qui risque à tout moment d'éclipser le personnage, c'est-à-dire de substituer un énonciateur à un autre. Mais, dira-t-on, rien n'empêche alors que l'écriture cursive — ensemble particularisé de traces d'énonciation — ne s'affirme dans les cartouches narratifs (les « récitatifs »). En effet, il semble qu'hors des bulles, l'écriture soit moins contrainte à la neutralité. Mais d'autres lois empêchent ordinairement sa libération : des contraintes de lisibilité, d'harmonisation des rythmes de lecture et de compatibilité esthétique.

On se rappellera que Töpffer, lorsqu'il « inventa » la BD en 1823⁸, instaura d'emblée dans ses histoires en estampes une parfaite équivalence graphique entre le dessin et l'écriture. L'image et le texte sont tracés dans un même mouvement désinvolte : la plume produit indifféremment, avec la même souplesse, les volutes d'un profil et les ligatures d'un mot. Cette harmonie visuelle dont le procédé de l'autographie a si heureusement facilité la reproduction, rend d'autant plus piquant l'écart qui très souvent se creuse entre la version dessinée (extravagante et comique) et la version écrite (digne et pompeuse) de l'histoire racontée. Töpffer joue avec les convenances :

L'expressivité du corps, son exubérance et ses métamorphoses sont au centre de l'esthétique de Töpffer. L'écriture manuscrite n'a donc pas seulement chez lui cette vertu, d'installer l'iconique et le verbal dans une rapport de proximité maximale et pour tout dire d'intimité ; elle inscrit le corps même de l'artiste dans la

bande dessinée, CBBD, Bruxelles : Centre belge de la Bande dessinée, 1993, p. 17.

7. Sauf si tel est son désir, bien sûr, comme dans le cadre remarquable de la bande dessinée autobiographique, genre que les auteurs de *L'Association* ont (re)mis récemment au goût du jour.

8. Les spécialistes s'accordent aujourd'hui, en Europe du moins, à faire entrer la bande dessinée dans son âge historique avec Töpffer. Les avis sont plus divers en ce qui concerne son âge préhistorique.

matière (la chair ?) d'une œuvre qui, précisément, a fait du corps et de sa représentation un enjeu majeur⁹.

L'exhibitionnisme scriptural de Töpffer, la jubilation de son corps emporté dans la narration, ne pourront pourtant pas être pris en charge sans amendement par la BD moderne : l'écriture de Töpffer, avec sa précipitation, ses repentirs et ses irrégularités n'a pas droit de cité dans les bulles. « Pour signifier le corps loquace, agit la main. Du corps au corps, le lettreur, artisan voué à l'anonymat, signe une révolution¹⁰», écrit Alain Rey pour annoncer que désormais, dans la BD, « le code graphique échappe à Gutenberg ». Cependant, le lettreur (qu'il soit une personne différente ou une fonction séparée du dessinateur) est renvoyé à son statut d'artisan. Benoît Peeters n'hésite pas à conseiller au dessinateur aussi une certaine forme d'abnégation et de renoncement :

Il est [...] un peu attristant de voir les dessinateurs se précipiter pour accrocher leurs planches sur ces cimaises que les peintres de la modernité s'étaient évertués à mettre en cause. Quels que soient les résultats sur lesquels elles débouchent, ces tentatives présentent aussi le risque non négligeable de détourner de la bande dessinée quelques-uns de ses auteurs les plus talentueux. [...] Après la peinture, la bande dessinée paraît bien laborieuse. Il n'est pourtant pas douteux que ce soient cette *modestie d'enlumineur*, ce soin accordé aux cases les plus discrètes, cette attention portée aux moindres enchaînements qui lui aient donné ses plus indiscutables chefs-d'œuvre¹¹.

Lettreur-copiste et dessinateur-enlumineur sont donc réunis dans une même posture d'humilité. L'effacement du corps de celui qui écrit au profit du corps fictif qui parle, et la maîtrise du dessinateur soumis à l'ordre du récit et de la page, fondent ainsi une manière d'ascèse.

Ne faut-il pas être moine pour ainsi mesurer son geste graphique et refouler sa propre écriture ? C'est la question que semble se poser la BD à thématique médiévale, quand elle convoque le fantôme tutélaire d'un moine — plus écrivain

9. Thierry GROENSTEEN, « Naissance d'un art », *Töpffer, L'Invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann (Savoir sur l'art), 1994, p. 91.

10. Alain REY, *Les Spectres de la bande, Essai sur la B.D.*, Paris : Minuit, 1978, p. 77.

11. Benoît PEETERS, *La Bande dessinée*, Paris, Flammarion « Dominos », 1993, p. 99. Je souligne.

d'ailleurs que dessinateur. Ainsi voit-on un chroniqueur en robe brune ouvrir le racoleur *Frédégonde*, premier volume de la série *Les Sanguinaires* de Dufossé et Cothias [voir fig. 1 et 1bis].

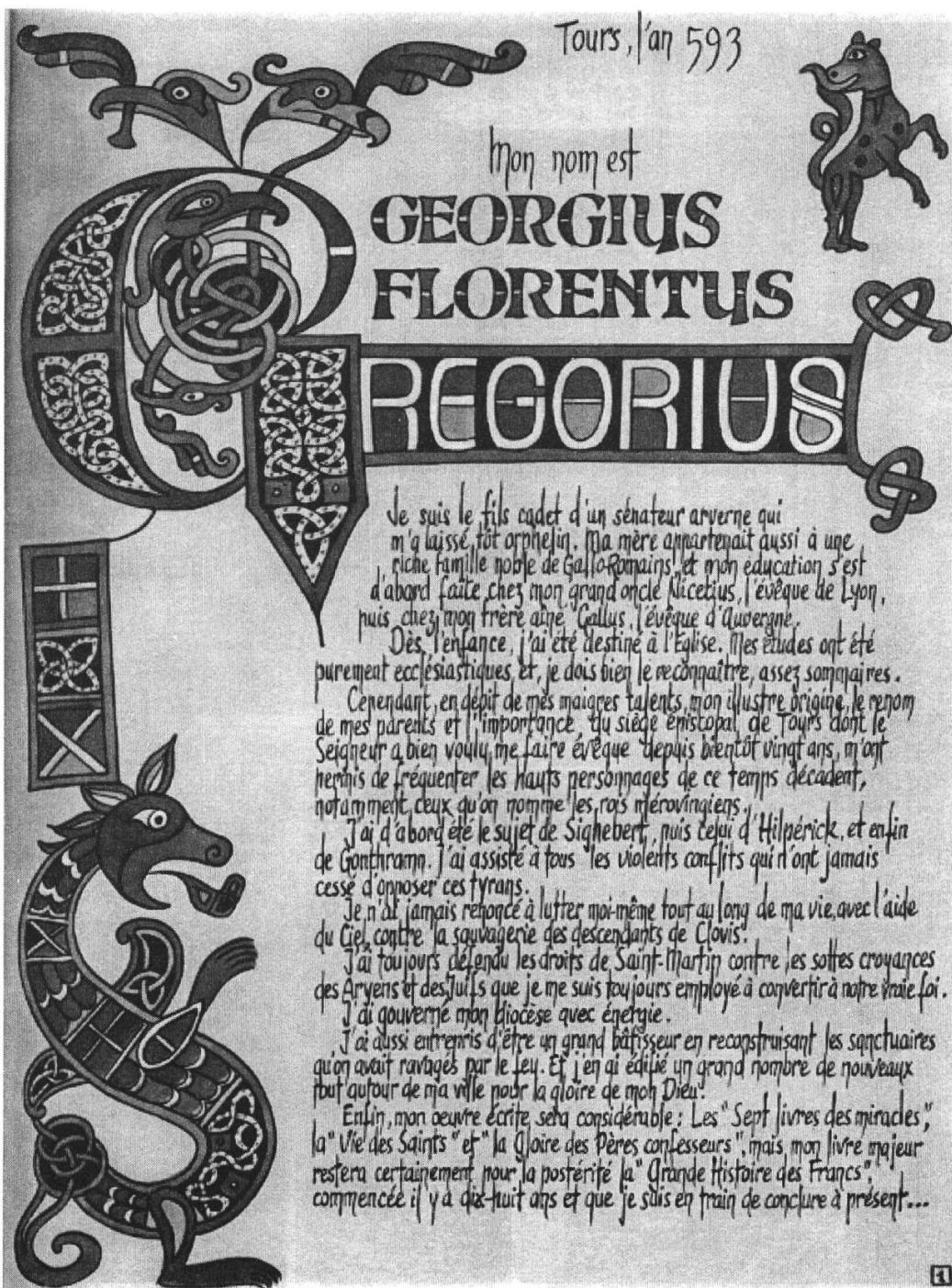


Fig. 1: DUFOSSE/COTHIAS, *Les Sanguinaires*, t. 1 *Frédégonde*, Grenoble : Glénat, 1997, p. 3.

Il s'agit de Grégoire de Tours, auteur de l'*Histoire des Francs* dont la série s'inspire très librement. Cette représentation de l'évêque dans son *scriptorium* et celle d'une page de son manuscrit servent en quelque sorte de caution historique et morale à l'étagage des turpitudes variées des personnages : Grégoire affirme entreprendre son récit dans le but de combattre « le vice et la sauvagerie des descendants de Clovis ». On ne peut pas opposer plus radicalement la violence des images à l'abstinence de l'écriture, qui se présente sur la page inaugurale comme un mélange de *script* moderne et de lettrines ornées dans le goût irlandais. Sous la plume de ce narrateur, c'est-à-dire dans l'ensemble du récit, le signifiant linguistique restera imperturbablement mesuré, régulier et lisible — tel qu'il s'était présenté à la première page — quel que soit le contexte débridé dans lequel il est engagé.

Un autre moine ouvre puis ponctue *Le Décaméron* de Vincent

Vanoli [fig. 2], une œuvre infiniment plus subtile que la précédente. Ce personnage joue le rôle de scripteur et de narrateur du récit cadre tout en assurant, par ses réapparitions et ses interventions, une continuité entre les diverses nouvelles empruntées au texte de Boccace. Nul moine ne remplit ce rôle chez ce dernier. On se souvient que chaque nouvelle histoire est racontée par une nouveau narrateur. Vanoli diversifie très habilement le style narratif au cours de son album, ne modifiant en rien la texture des images, mais intervenant sur la taille et la forme des cases, la forme des bulles, l'importance ou la disparition des cartouches narratifs (l'un des récits, par exemple, est « muet »). Le dessinateur se fait le complice de ce moine sympathique qu'il invente et propose une sorte de contraste entre l'oralité sensuelle des récits partagés et le mélancolique procès-verbal que le chapelain fera



Fig. 1 bis : *ibid.*, p. 4.

des heures qu'il passe en compagnie des Florentins, si délicieusement bavards.



Ainsi, après toutes ces années, voilà restitués quelques récits qui peuvent revenir aujourd'hui à ma mémoire, CAR j'ai eu la chance, à l'époque, de partager les après-midi des exilés.

Peut-être aussi, l'expérience du vieux moine que je suis maintenant aura fait subir certaines écorchures à leurs trames originelles, leur imprimant sa manière grossière, mais tel est le destin des choses racontées, faites pour être transformées.

Fig. 2 : Vincent VANOLI, *Le Décaméron, Un divertissement d'après Boccace*, Angoulême : Ego comme x, 2000, p. 13.

La lettre et l'image

Le fantôme obsédant du moine hante un autre domaine qu'il convient d'explorer brièvement, car la BD n'est pas le premier genre qui associe l'écriture et l'image. La question de l'illustra-

tion, en effet, est l'objet d'une attention extrême dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment même où l'embryon de la BD était en train, secrètement, de se développer. Jamais autant de discours, de manifestes et de pamphlets n'avaient été consacrés au livre et à sa fabrication. La réflexion s'était en fait intensifiée sous la pression des inventions techniques en matière de reproduction et de gravure qui ouvraient de nouvelles perspectives au monde de l'édition — jugées effrayantes ou prometteuses selon les cas. La question de l'alliance graphique de la lettre et de l'image est alors placée au cœur des débats qui divisent les bibliophiles, les imprimeurs, les dessinateurs, les éditeurs et les auteurs. Or, dans le cadre de cette recherche d'une réconciliation plastique entre les deux systèmes de signes, la référence au Moyen Âge est omniprésente. En effet ce sont les modes de production médiévaux — d'ailleurs en grande partie idéalisés — que l'on évoque souvent en exemple. William Morris, qui en Angleterre est à l'origine d'une véritable utopie du livre, se réfère à cette période pour des raisons qui ne sont pas uniquement esthétiques : déplorant l'industrialisation du monde de l'édition, il tente de recréer autour de lui une manière de corporation ou de confrérie. Il s'agit de retrouver, par le biais de l'artisanat, le respect que les modernes auraient perdu envers le livre. Au sein de la *Kelmscott Press* (1891-1898), la maison d'édition qu'il a créée, il convainc des artistes de dessiner des alphabets, d'orner des pages et des reliures... en s'inspirant de modèles médiévaux. Si Morris aime les écritures anciennes, loue leurs empâtements, leurs courbes généreuses, il méprise la typographie moderne, si maigre et si pâle. Comment pourrait-elle faire le poids visuellement face à une illustration ? Morris élit d'abord, pour ses premiers ouvrages, un caractère vénitien du XV^e siècle (le Nicholas Jenson, de 1468) qu'il redessine en lui donnant un caractère plus « gothique »; plus tard il lui préfère une véritable gothique allemande. Celle-ci, inspirée par les incunables, lui paraît en effet former un merveilleux couple avec la gravure sur bois. Walter Crane, l'un de ses illustrateurs préférés [fig. 3], rêvait lui aussi à cet âge d'or du beau livre dont l'imprimerie avait sonné le glas, au moment où la lettre avait échappé au contrôle de l'enlumineur et de l'érudit pour être confiée aux ouvriers typographes¹². Les deux premières décennies de l'imprimerie évitent

12. Voir Walter CRANE, *The Decorative Illustration of Books Old and New*, Londres : G. Bell and Sons, 1896.

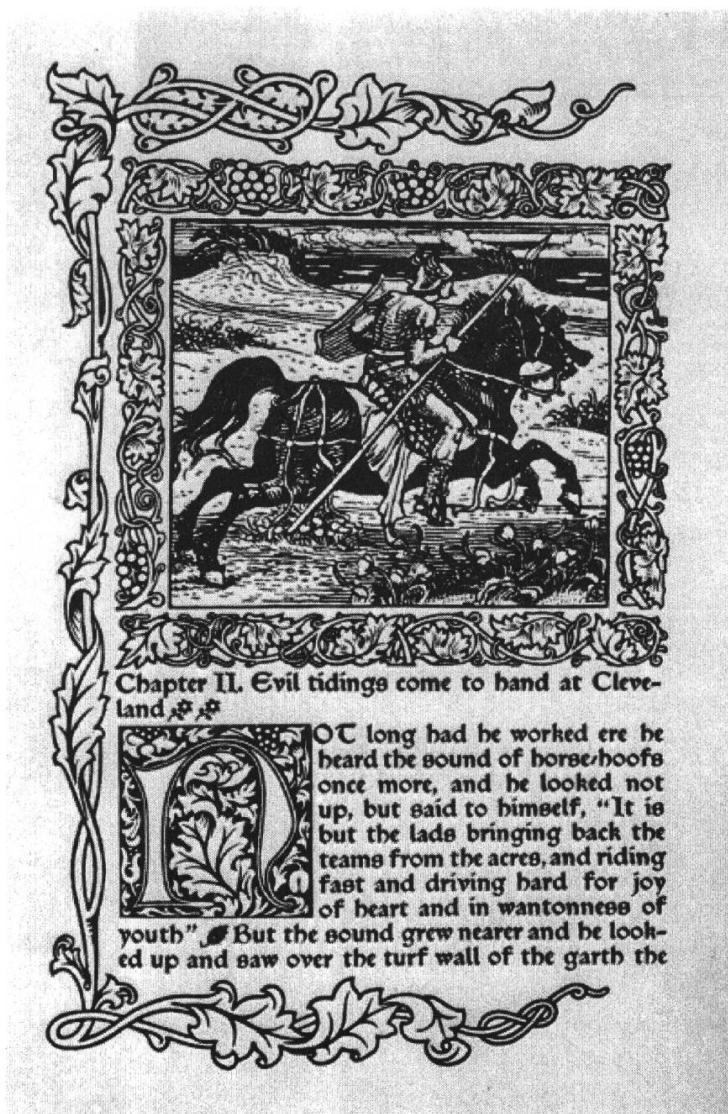


Fig. 3 : Walter CRANE (ill.), William MORRIS (texte), *The Story of the Glittering Plain*, Londres : Kelmscott Press, 1894.

Toute gravure n'est pas légitime. La seule que l'on puisse employer est celle dont le sens typographique est en harmonie avec la lettre, celle qui, se tirant en relief, offre avec le caractère d'imprimerie des valeurs concordantes et rappelle, par le jeu des noirs de l'encre et des blancs du papier, l'effet du mot imprimé¹⁴.

pourtant la condamnation, car la presse à l'époque ménageait mécaniquement une parenté esthétique entre la lettre et l'image : la gravure et les caractères étaient imprimés en même temps, avec la même encre et avec le même poids exercé sur le papier¹³. C'est à l'imitation des goûts diffusés par les art décoratifs anglais (dont la bibliophilie est une des manifestations) qu'Edouard Pelletan, grand bibliophile français, a pu affirmer :

13. Walter CRANE, *The Bases of Design*, Londres : G. Bell and Sons, 1898, p. 115.

14. Edouard PELLETAN, *Le Livre*, Paris : Pelletan, 1896, p. 7.

Nombreux sont d'ailleurs ceux qui, comme Bracquemond¹⁵, rejettent radicalement la « teinte » qui introduit un élément étranger à la « matière typographique ». Mais tous ne sont pas aussi extrémistes, et la référence aux manuscrits médiévaux permet de rêver nostalgiquement à un mariage coloré et néanmoins réussi — pour autant que les noirs se règlent les uns (les contours) sur les autres (les lettres).

La référence au Moyen Âge est donc primordiale dans le discours bibliophilique de la fin du xix^e siècle. La vogue des récits de chevalerie, des fables et des contes de fées facilite et justifie de surcroît la reprise des modèles graphiques médiévaux. Fidèles à la figure tutélaire du moine copiste et enlumineur, certains illustrateurs vont créer leur propre alphabet d'imprimerie ou « dessiner » le texte directement sur les pages illustrées [voir fig. 4]. Il est curieux de constater que lorsque la typographie courante est malgré tout imposée, comme c'est le cas généralement en France, l'illustrateur tente de trouver des solutions de compensation et des paliers de transition afin d'atténuer le choc visuel causé par un disparate douloureux. C'est le cas exemplaire des *Quatre Fils Aymon* illustré par Eugène Grasset en 1883¹⁶. Sur les pages d'ouverture les titres sont inscrits en lettres dessinées par l'illustrateur qui a pris modèle sur une *caroline* mâtinée d'entrelacs irlandais. Les illustrations, dans le corps de l'ouvrage, sont très souvent agrémentées de textes inscrits sur des phylactères, et la lettre est pareillement dessinée selon ce modèle tenu pour contemporain des faits relatés (les fils Aymon sont des vassaux en révolte contre Charlemagne). En revanche, et fonctionnant comme un système intermédiaire entre l'écriture dessinée et l'écriture imprimée, les titres de chapitres sont inscrits dans des cartouches dans une typographie gothique [voir fig. 5]. Le texte du récit prend le relais et fait pâle figure avec son Garamond un peu grêle. Le résultat, comme le souligna Walter Crane, n'est guère satisfaisant. Si la transition peut atténuer les contrastes dans la chronologie de la lecture (et encore), elle ne peut rien pour harmoniser la composi-

15. BRACQUEMOND, *Trois livres, étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, H. Béraldi, 1897, p. 90

16. *Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillans chevaliers*, Illustrée de compositions en couleurs par Eugène Grasset, gravure et impression par Charles Gillot, Paris : H. Launette, 1883.

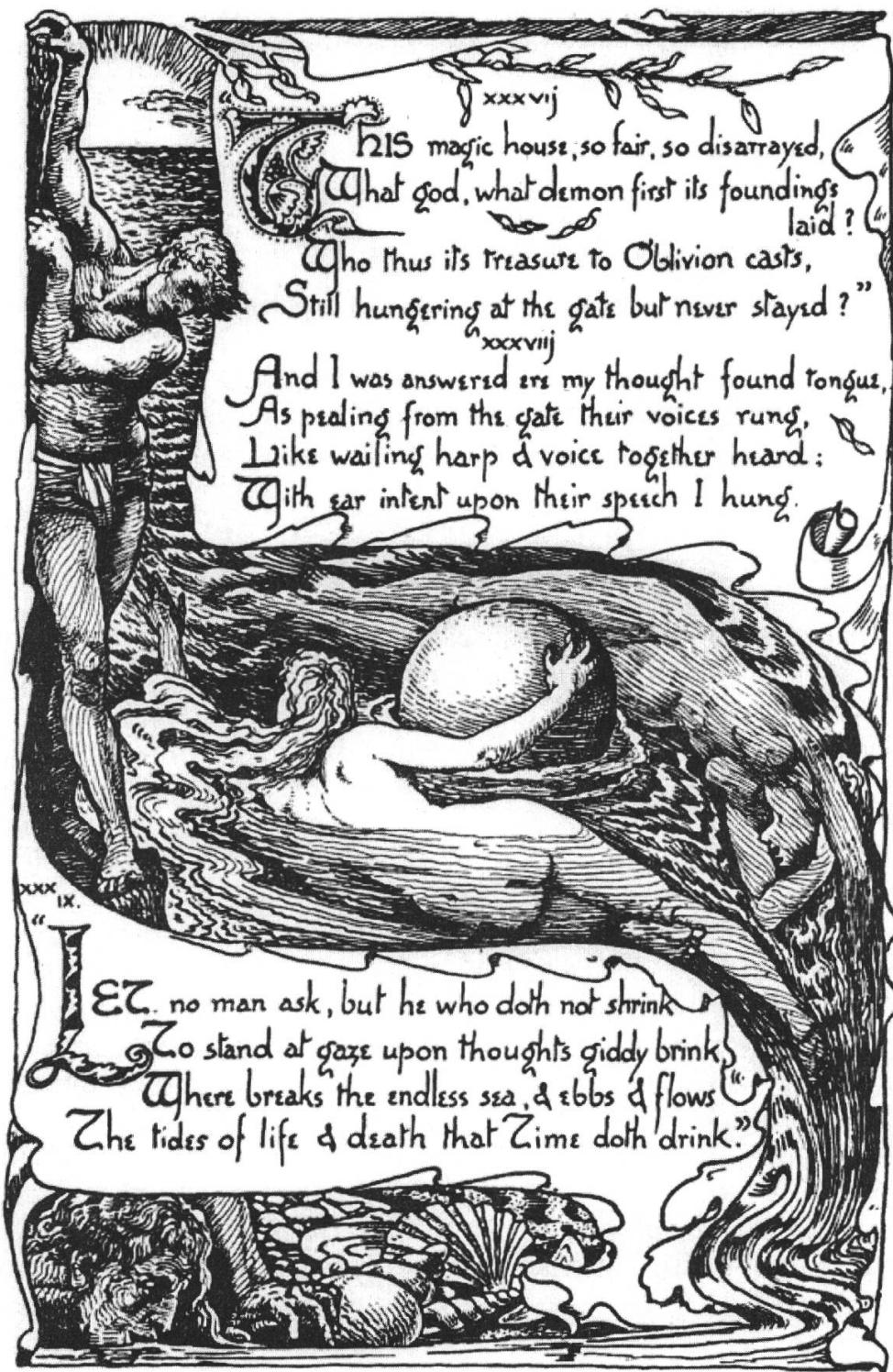


Fig. 4: Walter CRANE (texte et ill.), *The Sirens Three*, Londres : Macmillan, 1886.

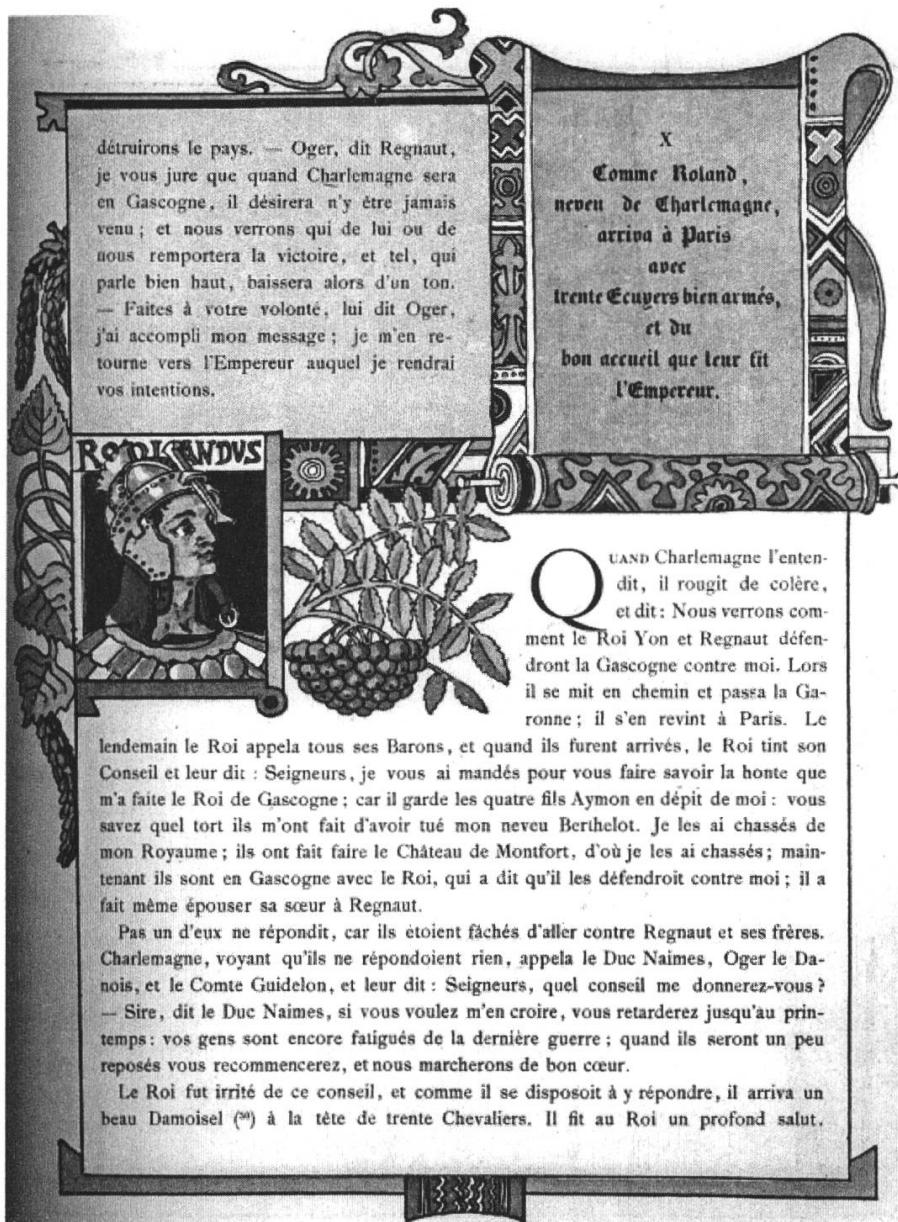


Fig. 5 : Eugène GRASSET (ill.), *Histoire des quatre fils Aymon*, Paris : Launette, 1883, p. 77.

tion spatiale de la page. Au total, le travail de Grasset apparaît comme une revanche de l'illustrateur plus qu'il ne semble être une tentative de conciliation¹⁷. Un tel conflit des écritures se reproduira, comme on le verra, dans les bandes dessinées.

17. Je me permets de renvoyer à mon article : D. Chaperon, « Eugène Grasset et Carlos Schwabe : traducteurs ou créateurs ? La hantise du texte », *Art + Architecture en Suisse* (1996/4), p. 411-25.

La lettre gothique et les autres

Si la référence médiévale a contribué, à la fin du XIX^e siècle, à revaloriser le métier d'illustrateur, elle a plus tard servi de caution culturelle¹⁸ à la BD. Un contexte diégétique médiéval pourrait donc être l'occasion de manifester une filiation gratifiante. Mais les ancêtres sont parfois des fantômes perturbants. L'écriture médiévale apparaît bel et bien dans les albums que nous avons étudiés, mais si la lettre caroline, irlandaise ou gothique est couramment exhibée, elle reste nettement cantonnée à des territoires définis : la couverture, le titre de chapitre, les mots de clôture, la quatrième de couverture. Cet usage de la lettre comme pur signal de médiévalité pittoresque, peut être fort approximatif : la lettre gothique est par exemple associée indistinctement à des récits antérieurs à Charlemagne¹⁹ ou à des aventures proches de la science-fiction²⁰. Cet usage désinvolte se limite très souvent à la page de couverture et à la graphie du titre²¹. Gotlib s'en moque dans l'un des récits hilarants de *CinémaStock*. Une parodie des films de chevalerie y est annoncée par un titre en calligraphie gothique, surornée, inscrite sur un parchemin en trompe-l'œil, lui-même cloué par une épée ; quant aux noms des auteurs, ils figurent sur le bouclier d'une panoplie. Ces signaux redondants dénoncent à leur manière les poncifs du cinéma hollywoodien, mais aussi ceux de la BD. Dans *Rhâ-gnagna*, Gotlib réitère le geste parodique, en épingleant de surcroît l'exhibitionnisme que suppose toute manifestation de virtuosité calligraphique [fig. 6]. Un note entre parenthèse agrémenté le titre : « Nous demandons à nos lecteurs d'observer le silence durant la lecture du titre qui suit, titre dont l'exécution exige une très grande concentration et présente un maximum de danger pour l'artiste qui, rappelons-le, travaille sans filet. Merci ». Le lettrage trop sophistiqué produit donc le même effet que la cursive trop personnalisée (cf. *supra*).

18. On n'hésite pas parfois à remonter aux pyramides et aux hiéroglyphes, la filière médiévale est cependant la plus courante.

19. Pour ne pas remonter jusqu'à *Astérix chez les Goths...*

20. Voir *Foc* de DURAND et BORDES, t. 1 *Les mangeurs d'espoir*; t. 2 *La confrérie de la flétrissure*, Paris : Dargaud, 1986 et 1987.

21. C'est le cas pour le célèbre *Prince Valiant* de FORSTER.

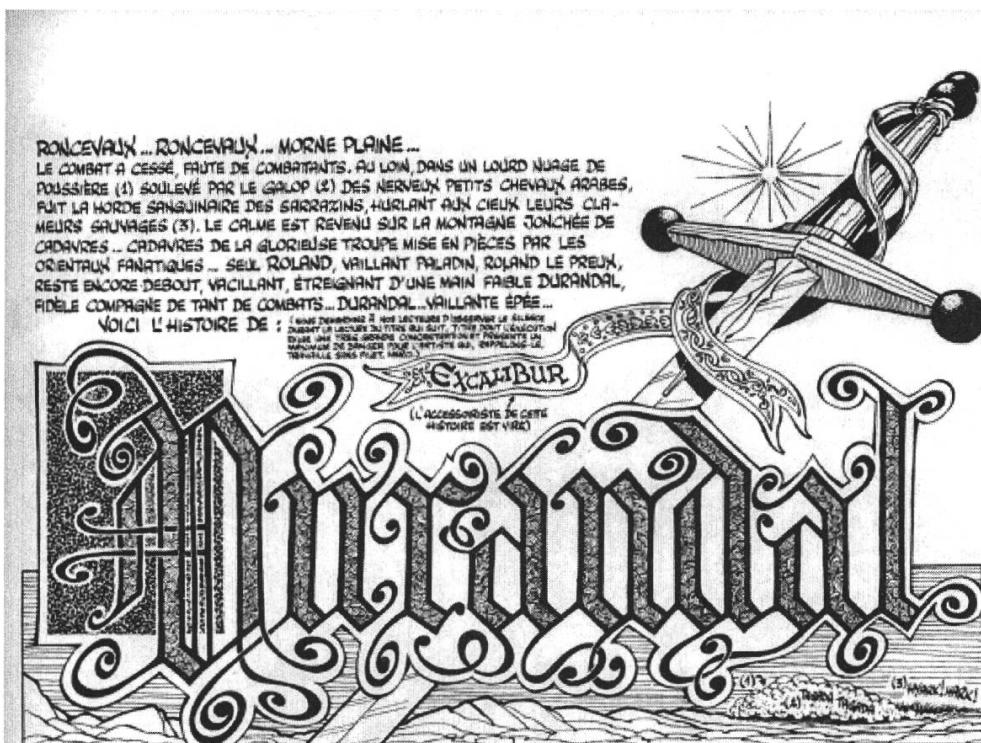


Fig. 6 : GOTLIB, *Rhâ-gnagna*, Paris : Fluide glacial, 1982, p. 25.

Les très beaux ouvrages de Ptiluc (délaisseant pour un temps ses rats) consacrés à *La Geste de Gilles de Chin et du Dragon de Mons*, — t. 1 *La mémoire et la boue*, t. 2 *Le doute et l'oubli*²² — dépassent apparemment de peu cette pratique minimale. Les titres et sous-titres figurent en lettres médiévales sur les couvertures et en première page, et tout le récit sera mené ensuite (bulles et récitatifs) en *script*. Le lecteur remarque d'autant plus que la dernière phrase du premier album est inscrite en écriture médiévale. C'est là le discours d'un narrateur qui n'est pas celui des récitatifs, mais qui place le récit à plus grande distance des faits racontés :

C'était cette époque où Dieu lui même commençait à douter de l'Homme et à lui démontrer qu'il n'était à l'Image et à la Ressemblance de Rien... sinon du Néant. [fig. 7]

Il y a du moine là-dessous, bien que le message soit plutôt hérétique. On ne sera pas étonné que Gilles de Chin, quand on le re-

22. Librement mais incontestablement inspiré de *L'Histoire de Gilles de Chin*, un roman fort peu connu du XIII^e siècle attribué à Gautier de Tournai : la référence est peu banale pour un auteur de BD !

trouvera au début du deuxième volume, a renoncé à son armure de templier pour se retirer dans un monastère (qu'il quittera bientôt car il perturbe ses collègues).

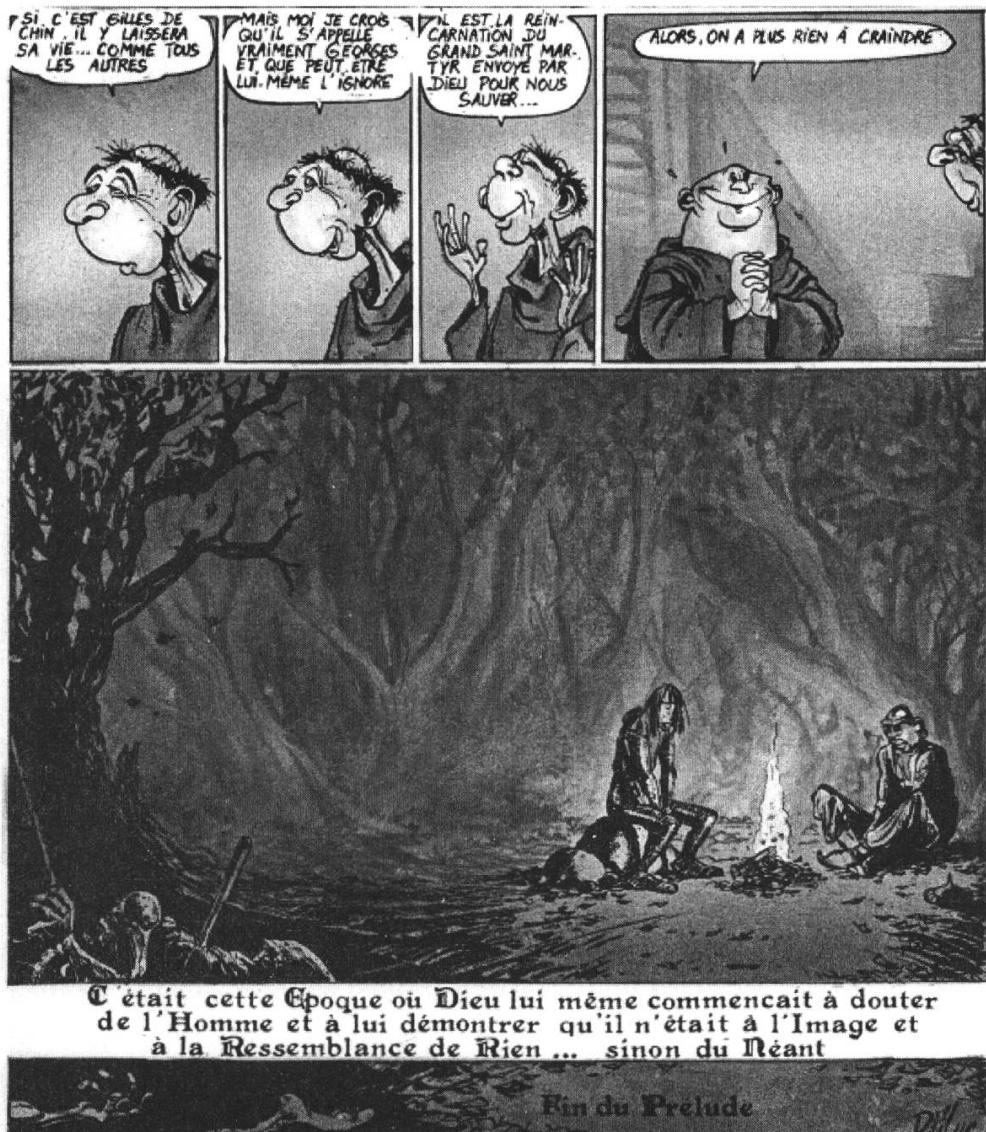


Fig. 7: PTILUC, *Geste de Gilles de Chin et du dragon de Mons*, t. 1, *La Mémoire et la boue*, Paris : Éditions Vent d'Ouest, 1989, p. 54.

La lettre gothique est parfois rejetée au profit d'une autre considérée comme plus authentique. C'est le cas dans *Arthur*, une série de Chauvel, Lereculey et Simon, sous-titrée *Une épopee celtique*. Son objectif est très clairement annoncé dans le préambule : « Cet album est le premier d'une série ayant pour ambition de retranscrire en BD le cycle arthurien dit primitif, c'est-à-dire antérieur

aux récits courtois du Moyen Âge. Il s'appuie en grande partie sur des textes et légendes galloises ». Avant même ce préambule, la couverture de l'album annonce la couleur en exhibant des caractères et des entrelacs majestueux d'inspiration irlandaise (type livre de Kells) [voir fig. 8]. Une écriture celtique du même type sert un

projet plus radical et plus militant dans *Bran Ruz*, un album d'Auclair et Deschamps consacré aux origines armoricaines du peuple breton. La couverture, là encore, est dominée par des entrelacs et une capitale ornée typiquement celtique. Mais les auteurs ne s'en tiennent pas là. Parallèlement aux épisodes compliqués de l'aventure du héros et de l'engloutissement de la ville d'Ys, se mène en effet, tout au long de l'album, une véritable guerre des calligraphies. En effet, rivalisent pour le droit d'énoncer certains récitatifs, deux cultures antagonistes, c'est-à-

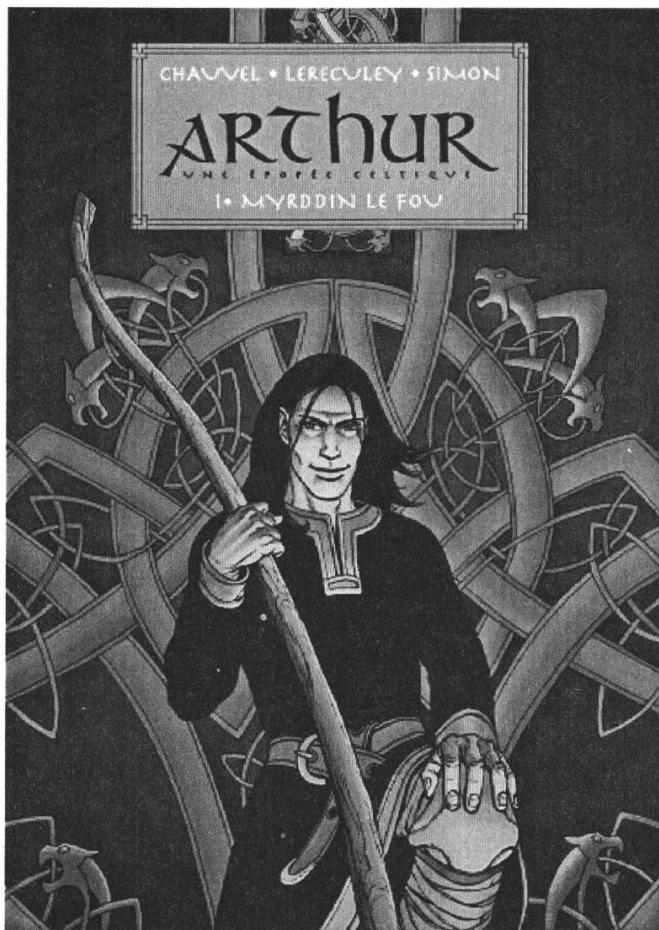


Fig. 8 : CHAUVEL/LERUCULEY/SIMON, *Arthur, Une épopée celtique*, t. 1 *Myrddin le fou*, Tournai : Delcourt, 1999, page de couverture.

dire deux écritures : l'une « celtique » (païenne et populaire), l'autre « gothique » (chrétienne et officielle, [fig. 9]). Un conflit est ainsi organisé graphiquement entre deux autorités dont chacune revendique le droit de raconter l'histoire²³ : c'est à l'Histoire de France, « tissu de mensonges qui commence par l'antiquité gréco-latine et se poursuit par la généalogie de la famille Capet », qu'Auclair et

23. Ce conflit est redoublé, dans le récit cadre, par un dialogue polémique entre le curé et l'instituteur.

Deschamps opposent la voix des Bretons. Celle-ci est issue, au début de l'album, d'un récit cadre situé au XX^e siècle et est apparemment proférée par des chanteurs bretonnants lors d'une fête régionaliste. Cette voix est relayée, dans le récit enchassé par le celle de Dahud, la fille d'une païenne d'Armorique (violée par le roi des envahisseurs venus de Bretagne) qui deviendra l'épouse du héros. Cette voix populaire porteuse de la mémoire des Gaulois et des anciens dieux, lutte contre le discours chrétien qui soutient les conquérants. Lors des transitions entre récit cadre et récit enchassé, l'écriture se transforme de manière curieuse : elle sort des bulles pour devenir narrative et ce faisant affirme progressivement ses caractères médiévalisants [voir fig. 10]. Il faut remarquer que seul le discours narratif (et en partie seulement²⁴) est affecté par la lettre médiévale, le discours des personnages reste attaché au script. C'est là une des constantes de toutes les bandes dessinées consultées, la parole directe des personnages n'est jamais transcrise en lettres médiévales, sauf si cette parole est celle d'un narrateur second, porteur à son tour d'un récit, d'une mémoire.

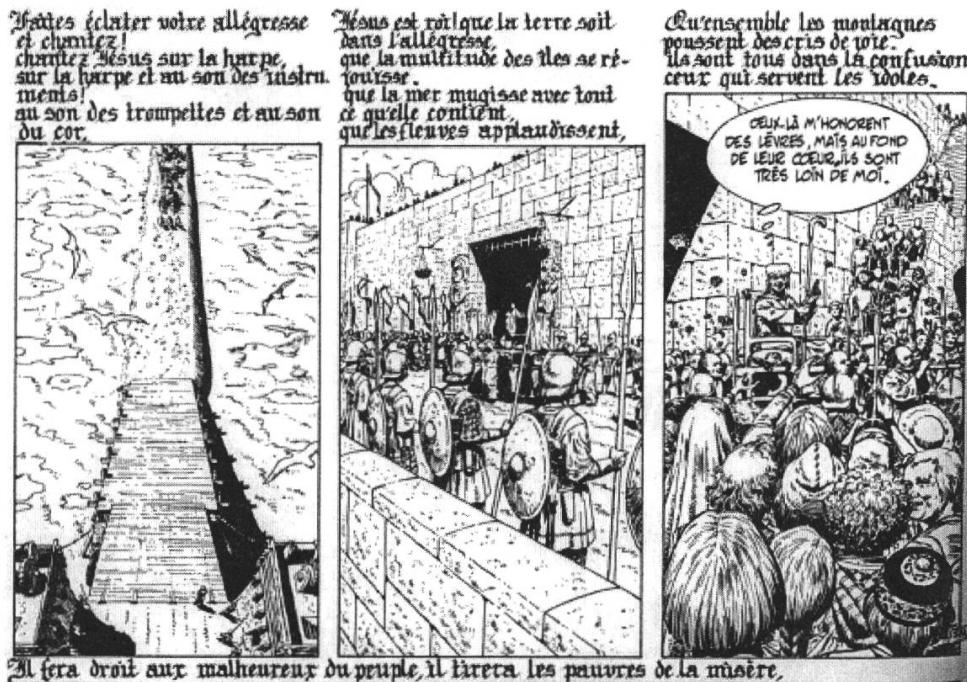


Fig. 9: AUCLAIR/DESCHAMPS, *Bran Ruz*, Casterman (les romans (à suivre)), 1981, p. 76.

24. La voix narratrice que l'on dira neutre, qui ne reproduit ni les mots des païens ni ceux des chrétiens, est inscrite selon le même mode que les paroles des personnages.

DU TEMPS DES ROIS, LE CLERGÉ DES PAROISSES RIVERAINES EMBARQUAIT TOUS LES ANS, AU JOUR DE LA GRANDE MARÉE DE PRINTEMPS, DITE MARÉE DE SAINT GWÉNOËL, POUR ALLER DIRE LA MESSE AU-DESSUS DE LA VILLE SUBMERGÉE ET PRIER DIEU AFIN QU'IL PARDONNE AUX ÂMES TOURNENTÉES.

CET USAGE S'EST PERDU AVEC BEAUCOUP D'AUTRES, MAIS KER-IS EST TOUJOURS LÀ, SANS MENTIR, À QUELQUES BRASSES SOUS LES FLOTS DE LA BAIE, NON PAS DÉTRUITE MAIS SEULEMENT ENCHANTÉE, OUI ENCHANTÉE, COMME LA BELLE AU BOIS DORMANT ! ET PAR UN BEAU JOUR, LE SORT TOURNERA AVEC LE VENT, ALORS, KER-IS RESSURGIRÀ DES FLOTS, ET PARIS, LA GRAND-VILLE DES FRANÇAIS, SERA ENGLOUTIE À SON TOUR !



Fig. 10: AUCLAIR/DESCHAMPS, *Bran Ruz*, Casterman (les romans (à suivre)), 1981, p. 185.

Force est donc de constater que malgré le fait qu'elle puisse produire un effet de vérité et de vraisemblance historique, l'écriture médiévale constitue un accident graphique qui ralentit la poussée narrative et menace la lecture — comme le ferait une écriture typographique ou une écriture cursive. Trop ornée, trop connotée ou trop travaillée, la lettre convoque immanquablement le corps de celui qui trace les caractères — et si elle est médiévale, le corps en question est presque toujours celui d'un moine...

Le phylactère

Le *script*, comme on l'a vu, est une manière pour l'écriture de se faire discrète, de même, le phylactère moderne (la bulle) tâche ordinairement de se faire oublier en tant que support matériel de l'écriture. Il est le plus souvent blanc et sans épaisseur. Le phylactère médiéval, bien au contraire, se présente dans les œuvres de l'époque comme un trompe-l'œil : il expose sa matérialité, ses découpures et ses coins prolongés en bandelettes. Que le phylactère médiéval soit ou ne soit pas l'ancêtre de la bulle, il importe peu. Ce qui nous intéresse pour l'heure c'est de voir le phylactère, dans sa forme originelle, faire néanmoins retour dans les cadre des bandes dessinées consacrées à des aventures médiévales.

Ainsi en est-il dans deux volumes de Fmurr (délaissant un temps ses brebis): *Le Pauvre Chevalier* et *Les Aveugles*. S'il n'y est aucunement fait usage de la lettre médiévale (à l'exception d'un improbable point d'interrogation gothique à la page 13 du *Pauvre Chevalier*), le phylactère est habilement utilisé. Quand le chevalier raconte à ses compagnons d'infortune comment il découvrit malencontreusement l'adultère de la reine Guenièvre, son récit est disposé sur des cartouches narratifs qui prennent la forme de phylactères colorés agrémentés de menus enroulements, déchirures et ombres portées qui accentuent la matérialité de ce qui, précisément, ne devait pas être écrit [fig. 11]. (Suite à sa découverte, le

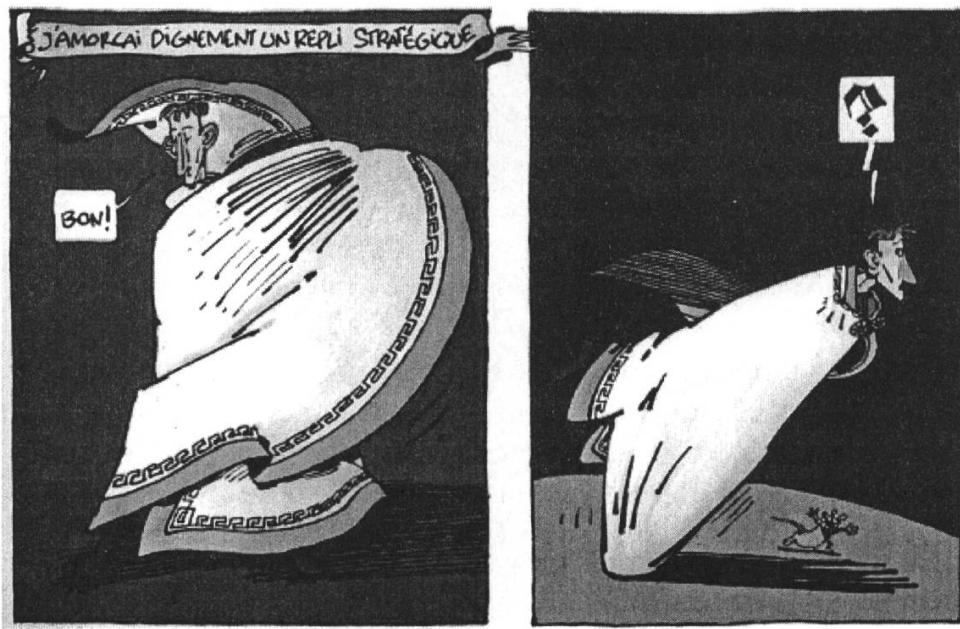


Fig. 11: F'MURR, *Le Pauvre Chevalier*, Tournai : Casterman, 1990, p. 13.



Fig. 12 : F'MURR, *Les Aveugles*,
Tournai : Casterman,
1992, p. 64.

pauvre Chevalier est poursuivi par la vindicte de la Reine.) Dans les *Aveugles*, un même traitement est appliqué à l'histoire de la fin lamentable de Merlin. Le phylactère semble voué à la biographie, mélancoliquement ruminée, des personnages. Quand le Chevalier, car il s'agit encore de lui dans *Les Aveugles*, reçoit une flèche à travers le front et qu'il sombre dans un délire fatal, il se voit mort et ce mort parle grâce à un phylactère qui est en même temps une bulle — étrange objet — dont l'appendice est un ruban plus long qui aboutit à la bouche du personnage. Celui-ci profère alors ces mots impossibles « Je suis le pauvre chevalier qui fut tué par un enfant d'une flèche dans la cervelle » [voir fig. 12]. Le plus étrange est qu'étant (momentanément) mort, le Chevalier est vêtu d'une bure et tonsuré : il est devenu le narrateur de sa propre histoire, racontée au passé simple. Le chevalier mort devient un moine qui parle — c'est-à-dire qui écrit. Car on voit bien que le phylactère produit le même effet que l'écriture médiévale, qui est d'accentuer le caractère narratif (et monastique) du texte.

L'intégration problématique de l'écriture médiévale et surtout du phylactère dans les albums étudiés, montre à quel point la référence au Moyen Âge dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la BD est sujette à caution. Il est intéressant de voir que

les phylactères médiévaux sont impropre à la représentation de la parole et ne peuvent que très exceptionnellement se substituer à la bulle actuelle. Alain Rey ne s'y est pas trompé :

[Depuis le XIII^e siècle] la figuration de la parole est liée à la représentation du support de l'écriture. Le phylactère est dessiné, ruban aux extrémités artistement roulées, portant des lettres régulières dignes de la casse de l'imprimeur. [...] Cette réduction de la parole à la lettre, cette articulation de la bouche au papier confère à ces images des caractères inversés par rapport à ceux de la bande dessinée : la bouche écrit, alors que le graphisme va parler²⁵.

La narration et le dialogue

Le phylactère médiéval présente l'écriture dans sa matérialité et paradoxalement sa caducité quand la bulle semble échapper au temps et rester suspendue dans un éternel présent, volatil et toujours frais. L'écriture du narrateur s'oppose donc parfois à la voix des personnages comme le mort s'oppose au vif, le passé au présent. Tout se passe donc comme si la BD se donnait les moyens de mettre en scène le processus de répression que Michel Thévoz voyait à l'œuvre dans toute écriture :

Cela a signifié d'abord la répression des valeurs vocales, intonatives et physionomiques de la culture orale, puis des valeurs gestuelles et tactiles de l'écriture manuscrite, bref, l'exclusion du corps primitivement associé à l'expression²⁶.

...et comme si elle était spécialement incitée à le faire dans le cadre de scénarios médiévaux. L'écriture, au Moyen Âge, de manière plus voyante qu'à tout autre époque, se présenterait-elle comme un instrument de censure (religieuse) et de répression (politique)? Avouons que le retournement est inattendu : la lettre médiévale, loin d'être pour la BD (comme elle le fut pour les livres illustrés) un modèle d'harmonie esthétique et d'idéal artisanal, serait plutôt l'emblème d'une culture littéraire autoritaire.

L'encre et le sang

Le *Chevalier Ardent* de Craenhals présente un cas de figure intéressant dans lequel le conflit entre la parole vive et l'écriture mortifiante (c'est-à-dire, on l'a compris, entre le dialogue et la narration) se trouve en quelque sorte thématisé dans l'intrigue. On

25. Alain Rey, *op. cit.*, p. 78.

26. Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 13.

sera d'abord étonné de constater que la connotation médiévale ne vient jamais perturber le signifiant linguistique dans la longue geste du Chevalier Ardent. On guettera en vain le moindre caractère, la moindre capitale ornée ; même les couvertures en sont totalement dépourvues²⁷. La graphie dans son entier est résolument moderne. Les images, c'est-à-dire la reconstitution du monde où se démènent les personnages, ont le monopole du pittoresque — le tout étant d'obédience réaliste. Si la lettre médiévale et le parchemin ont droit de cité, c'est à cette échelle seulement : les écrits sont transportés, volés ou détruits par les personnages. Aussi, ne sont-ce pas n'importe quels objets : le contrat, le blanc-seing, le laisser-passer, l'ordre de mission sont la plupart du temps émis par le pouvoir (royal, noble ou ecclésiastique). Certains albums sont obnubilés par un morceau de parchemin : le testament détourné d'Ubald-le-guerrier inaugure la série dans le premier épisode intitulé *Le Prince noir*. Jeté dans la cheminée par l'usurpateur, il résiste au feu et reste assez lisible à la fin du récit pour confondre le traître. C'est dire la force de l'écrit dans cet univers régi par la violence. Dans le deuxième volume, *Les Loups de Rougecogne*, Ardent est chargé de réunir des parcelles anarchiques en une seigneurie et d'y faire régner « la justice et la paix ». Le jeune chevalier muni d'une lettre signée par le roi fait la tournée des vassaux qui désorganisent la contrée. Mais les plus dangereux et les plus autonomes ne savent pas lire et il faudra leur imposer par la force la volonté du roi. Dans les albums suivants, le parti de l'écrit et de la loi sera confronté non seulement aux insoumis et aux ambitieux, mais à des populations superstitieuses galvanisées par la puissance qu'elles attribuent à certains objets magiques : la *Harpe sacrée* ou la *Corne de brume*. On peut constater qu'au fur et à mesure que la série se complète, la part du merveilleux s'accroît, comme si l'auteur prenait finalement le parti de l'imaginaire contre celui de l'écrit. C'est bien sûr que le merveilleux autorise plus d'inventions graphiques et plus d'échappées hors des normes du réalisme historique que l'auteur s'est

27. À l'exception amusante du mot *fin*, parfois.

28. L'invention graphique s'exerce d'abord dans des fragments de récits marqués par une sorte de focalisation interne, reproduisant les visions d'Ardent blessé, épaisé ou drogué. L'image se tord, s'alambique et les couleurs s'évadent. Cette libération de l'image pourtant finit par contaminer le réel dans la vision infernale des *Cavaliers de l'Apocalypse*, dont il est exclu de croire qu'il s'agit d'une hallucination collective.

d'abord imposées²⁸. On comprend que celui-ci soit à la recherche d'un renouvellement, mais il y a autre chose : ce développement de l'irréalisme de l'image est parallèle à l'émancipation puis à la révolte d'Ardent contre le roi Arthus. Or, l'écrit, dès le début est associé à ce roi qui se révèle cruel, manipulateur et égoïste. Arthus est la plupart du temps représenté en train de réfléchir dans son « bureau », entouré de parchemins, de cartes et de livres, et occupé à quelque nouvelle machination [voir fig. 13 et 13 bis]. Ardent se révolte bientôt contre ce roi de *scriptorium* qui veut soumettre tous ses vassaux à l'écriture de sa propre histoire, ou de sa propre légende (et celle de sa postérité, car il s'oppose avant tout aux amours d'Ardent et de la princesse Gwendoline).

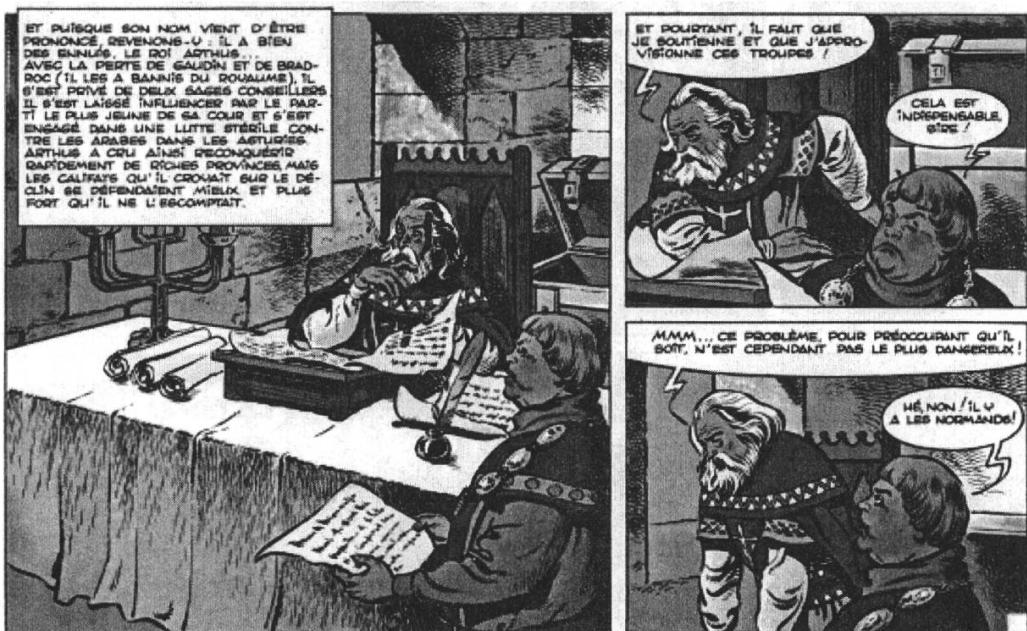


Fig. 13 : François CRAENHALS, *Chevalier Ardent, La Révolte du vassal*, Tournai : Casterman, 1979, p. 16.

Arthus est un vigoureux et noble vieillard, mais c'est aussi une sorte de vampire qui absorbe les énergies qui émanent de tous ceux qui le servent²⁹. N'est-il pas, en tant que tel, une belle représentation des ancêtres encombrants que s'est choisis imprudemment la BD ? Écriture médiévale, narrateur monastique,

29. Lui-même alimente en journées de vie un mage, bien plus vieux que lui, qu'il consulte sporadiquement.



Fig. 13 bis : François CRAENHALS, *Chevalier Ardent, La Révolte du vassal*, Tournai : Casterman, 1979, p. 17.

phylactère et parchemins, autant d'éléments qui privilégièrent manifestement l'acte narratif à la parole « sonore » et à l'action. La différence entre les écritures médiévales et le *script*, entre le phylactère et la bulle opposent non pas l'image au dessin (comme on aurait pu naïvement s'y attendre), mais une forme textuelle à une autre. Si la part narrative est attribuée au moine abstinent et au père castrateur, c'est qu'elle représente pour les auteurs de BD, plus ou moins consciemment, un surmoi culturel dont ils ne se sont pas encore débarrassés : la littérature. La BD d'inspiration médiévale semble être une occasion privilégiée de se confronter à ses propres aspirations esthétiques en repoussant symboliquement un modèle trop écrasant, ou en circonscrivant avec netteté la zone d'influence qu'on lui accorde.

Danielle CHAPERON
Université de Lausanne

