

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:	Le chevalier et son double : la représentation du souverain dans la BD médiévalisante
Autor:	Corbellari, Alain
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870223

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: 24.01.2026

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

LE CHEVALIER ET SON DOUBLE. LA REPRÉSENTATION DU SOUVERAIN DANS LA BD MÉDIÉVALISANTE

Le problème du *réalisme* dans un art qui, comme la BD, superpose plusieurs codes sémiotiques, est particulièrement complexe ; à partir d'une piste iconique précise (la figure du souverain), on aimeraient proposer ici une réflexion sur les possibilités et les limites de la représentation historique tant du point de vue de l'exigence d'exactitude que de celui de l'exploration symbolique : où l'on voit entre autres que le comique n'exclut pas forcément la pertinence de la réflexion.

S'il est un personnage généreusement employé par la bande dessinée médiévalisante, c'est bien celui du chevalier. La constatation est d'autant plus banale que la BD a longtemps été utilisée comme succédané du roman populaire et que, comme telle, elle était toute désignée pour relayer une image de héros qui, via la Bibliothèque Bleue, descendait directement des romans de chevalerie eux-mêmes. On comprendra cependant que, l'originalité conceptuelle de la BD consistant dans le renversement de la traditionnelle prééminence du texte sur l'image que même les romans les plus abondamment illustrés n'avaient jamais contestée avant son éclosion, c'est avant tout à l'analyse des représentations graphiques que j'aimerais ici inviter le lecteur, même si le départ d'avec les intentions scénaristiques ne peut pas (j'aimerais dire : *par définition*) en être totalement dissocié. Système de signes complexes, la BD joue d'une interaction des codes à l'originalité de laquelle il convient de rendre justice et que j'espère ne pas trop trahir ici.

Certes, l'on ne saurait proposer dans ces quelques pages un historique, même succinct, de la représentation iconographique du

chevalier médiéval de la Renaissance à nos jours ; il est cependant évident que la représentation du chevalier n'est pas née *ex nihilo* de la première BD chevaleresque digne de ce nom, à savoir le *Prince Valiant* de Foster, et, afin donc de conserver à cette étude des dimensions raisonnables, on se restreindra ici non tant à la représentation du chevalier lui-même qu'à celle de son suzerain, qui peut en apparaître comme la représentation idéale et sublimée et dont le caractère plus immédiatement symbolique nous dispensera d'aborder de fastidieuses discussions de détail que ne sauraient manquer de susciter une attention trop grande portée aux innombrables *realia* dont les dessinateurs de BD sont rarement avares.

Un point méthodologique, d'abord. Il semble peu risqué d'affirmer que le souci d'exactitude historique dans la figuration du passé a connu un affinement lent et constant de la Renaissance à nos jours. Le Romantisme même, malgré le net progrès dont on le crédite généralement en la matière, s'est bien souvent contenté des anachronismes les plus criants : comme le notent Michel Stanesco et Michel Zink, la référence constante aux éditions des textes médiévaux imprimées et illustrées au XVI^e siècle « explique pourquoi un Walter Scott, les poètes romantiques allemands ou les graveurs des XVIII^e-XIX^e siècle habilleront obstinément leurs chevaliers médiévaux dans des costumes de la Renaissance »¹. Des distorsions qui sont pour nous évidentes l'étaient beaucoup moins pour, par exemple, les peintres préraphaélites qui auraient sans doute rétorqué à cette affirmation que, malgré leur attachement premier au symbolisme, leur souci de la vraisemblance était bien supérieur à celui des artistes des générations qui les avaient précédés, ce en quoi ils n'auraient pas eu tort, mais ne les absout pas pour autant à nos yeux. L'exactitude d'aujourd'hui semble donc fatallement destinée à devenir l'approximation de demain² et l'observation de Marshall McLuhan qui estimait, en 1964,

1. Michel STANESCO et Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris : PUF, 1992, p. 189.

2. Erwin PANOFSKY le disait déjà : « dans leurs relations, les chroniqueurs contemporains ou à peu près contemporains d'une représentation artistique, ne sont évidemment capables d'en mesurer le "naturalisme" qu'avec la toise fournie pas les conquêtes de leur temps et les notions que celles-ci ont rendues possibles. Boccace, par exemple, jugeait les peintures de Giotto "à s'y méprendre, vraies comme la vie", alors que pour un spectateur ultérieur elles "auront un style"» (*La Perspective comme forme symbolique*, tr. de l'allemand sous la dir. de Guy Ballangé, Paris : Minuit, 1975, p. 86).

qu'« Hollywood, parmi tant d'illusions, doit pourtant offrir des reconstitutions exactes et savantes de beaucoup de scènes du passé »³, nous fait sourire aujourd'hui que le kitsch du film historique hollywoodien est depuis longtemps un poncif avéré⁴. Il est vrai que nous ne devons pas minimiser le grand tournant qui s'est produit autour de 1970 dans le rapport de l'Occidental au passé, rapport qu'ont symbolisé, en France tout particulièrement, deux importants « phénomènes de société », à savoir l'explosion de la musique « baroque » et l'engouement du grand public pour la recherche socio-historique. Des attitudes inconcevables en 1960, sinon pour une élite, sont aujourd'hui tenues comme allant de soi par la *doxa* la plus courante : on ne conteste plus guère l'intérêt de jouer la musique antérieure à Mozart sur des instruments reconstitués et on a durablement pris goût aux « tranches de vie » qui nous ramènent dans le plus lointain passé⁵. Corollairement, et pour nous rapprocher du domaine qui nous intéresse ici, l'explosion de la population universitaire a été très sensiblement favorable à la cause des études d'ancien français : le constat désabusé d'un Raymond Queneau qui disait, en 1962, qu'un siècle et demi de recherches érudites n'avait pas réussi à faire de l'ancien français une langue aussi familière aux gens cultivés que le latin⁶, n'est plus guère d'actualité, et cela pas uniquement à cause de la perte d'audience (tout aussi peu contestable) du latin. Se demander si l'idée que nous n'avons jamais mieux qu'aujourd'hui mesuré l'altérité du passé est une réalité ou une illusion d'optique n'a pas de sens : nous sommes prisonniers de notre indépassable situation.

La conclusion que l'on peut tirer de ces quelques remarques est qu'il serait de mauvaise méthode de juger synchroniquement d'oeuvres qui, telles celles de notre corpus, s'étalent sur plus de

3. Marshall McLUHAN, *Pour comprendre les média*, tr. J. Paré, Paris : Mame / Seuil, 1968, p. 329.

4. Dont, au demeurant, le récent et si bâclé *Gladiator* de Ridley Scott tendrait à nous prouver la permanence.

5. On date d'habitude l'engouement des Français pour l'histoire du succès inattendu du *Montaillou village occitan* d'Emmanuel LEROY-LADURIE (Paris : Gallimard, 1975) : emblématique de la « nouvelle histoire », l'attention portée non plus aux grands événements mais aux petites gens du passé annonçait le renouveau du roman et de la BD historiques.

6. Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Raymond Queneau*, Paris : Gallimard, 1962, p. 86.

soixante ans de création. Il se pourrait bien que l'illusion référentielle produite par les albums de *Prince Valiant* sur leurs premiers lecteurs des années 30 ne soit pas si éloignée que l'on croit de celle dont se vantent les plus modernes productions de la BD historique. L'écart d'une représentation donnée par rapport à la «réalité» ne peut se juger qu'en fonction d'une norme relative: l'horizon d'attente spécifique de ses destinataires, lesquels sont, et dans un médium aussi lié à des impératifs commerciaux que la BD plus encore qu'ailleurs, ses contemporains les plus immédiats.



Fig. 1



Fig. 2 (Merlin, Keu et Arthur)

Les influences qui s'exercent sur Foster sont assez faciles à identifier: que son chevalier soit massivement d'inspiration préraphaélite, l'ordre trop apprêté de sa coiffure «à la Jeanne d'Arc»

suffirait à l'attester [fig. 1]. Quant à son roi Arthur [fig. 2], il inaugure sans surprise une longue suite d'empereurs «à la barbe fleurie», souverains chenus à l'allure de sages ou de prophètes, dont la tradition ininterrompue remonte au Moyen Âge lui-même⁷. Délicieusement parodié par Gotlib dans *La Rubrique-à-Brac* [fig.

7. On sait qu'il se produit à la fin du Moyen Âge, sous l'influence du réalisme naissant, un changement iconographique capital dans la représentation de Dieu, qui, longtemps exclusivement représenté sous l'apparence juvénile de son hypostase incarnée (le Christ), devient progressivement le vieillard chenu que l'on caricature encore. On trouve dans Henry MARTIN, *Les Miniatures françaises du XIII^e au XV^e siècle*, Paris/Bruxelles : Van Oest, 1924, des images du Dieu-vieillard datant des premières années du XV^e siècle (fig. CV et CVI), mais on se souvient par ailleurs que les retables plus tardifs de Van Eyck et Van der Weyden montrent encore un Dieu de majesté à figure christique.

3], le roi Arthur de Foster se retrouve sans modification graphique notable dans l'Arthur très librement adapté de *Chevalier Ardent* [fig. 4] qui, compte tenu du décor féodal très élaboré et tardif dans lequel le situe Craenhals, représente un curieux mixte de souverain légendaire et de roi de France des XIII^e-XIV^e siècles, et dans



Fig. 3

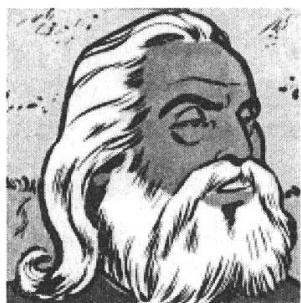


Fig. 4

l'Arthur, lui, beaucoup plus proche de son prétendu milieu historique natif (la Romanité crépusculaire) des *Héros cavaliers*. Cette dernière série ne se signale pourtant pas pour autant par son respect des traditions légendaires : Perceval y devient un soudard et Tristan et Iseut de très vulgaires amants furtifs. Signalons que dans le deuxième tome, Arthur retrouve Merlin, dont il se révèle le sosie [fig. 5].

La pérennité du Charlemagne « à la barbe fleurie », Goscinny nous en donne la clé dans deux développements humoristiques aussi irrésistibles que lumineux. Dans les *Dingodossiers*, d'abord, opposant la représentation « officielle » des personnages historiques à ce que l'objectif du photo-



Fig. 5

graphe aurait saisi « si la photographie avait existé depuis long-temps » (t. 1, p. 78), il fait dessiner à Gotlib d'un côté, éclairés par une lumière diaphane, un Charlemagne lointain à barbe blanche et à couronne impériale, séparant les mauvais écoliers des bons sous l'oeil grave d'un moine ascétique, et de l'autre un quadragénaire rigolard à moustaches noires et au couvre-chef approximatif, assis sans dignité inutile devant des élèves chahuteurs menés par un chapelain hilare à la panse rabelaisienne [fig. 6]. Dans les *Divagations de M. Sait-Tout* (dessins de Martial), par ailleurs, le

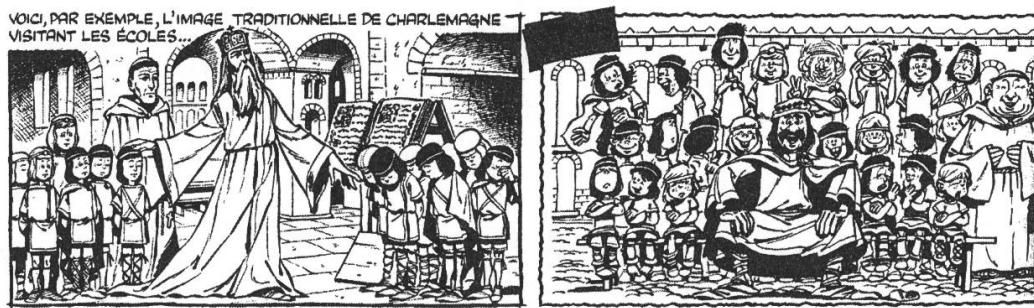


Fig. 6

même Goscinny oppose, dans la première bande d'une délirante réécriture du mythe de l'invention de l'école, un Charlemagne barbu réfuté par le narrateur et un Charlemagne tout aussi malencontreusement rendu imberbe par un barbier confus de ne pas avoir attendu le commentaire précisant que Charlemagne « portait seulement la moustache » [fig. 7]. Sous la satire perce une revendication claire : finissons-en avec le poncif *scolaire* d'un Charlemagne à tous égards « légendaire ». L'idée de *remplacer* l'image d'Épinal ne doit évidemment pas être prise ici au pied de



Fig. 7

la lettre, puisqu'elle n'est que le ressort de la stratégie humoristique : Goscinny sait très bien, dans le premier cas, qu'il ne substitue à une image culturelle figée qu'un placage anachronique de la décontraction moderne (d'ailleurs, la représentation du moine bedonnant n'est pas sans faire appel à un autre cliché traditionnel); mais dans le même mouvement il n'en mine pas moins profondément la crédibilité d'une tradition historienne incapable de se renouveler ; l'air de rien, Goscinny lance en fait ici un plaidoyer pour le dépoussiérage de la science historique, en même temps qu'un appel à une mémoire vive du passé : pour que celui-ci ne disparaîsse pas de l'horizon de la culture, il faut le sauver du dessèchement scolaire. Du sens historique de Goscinny, on ne retient généralement que le monstrueux anachronisme d'avoir attribué la culture mégalithique aux Celtes, mais on a moins souvent souligné la profonde imprégnation « humaniste » (au sens très précis que recouvre le mot « humanités » dans la France républicaine) de ses scénarii. Le phénoménal succès d'*Astérix* masque, d'autant plus opportunément qu'elle est aujourd'hui particulièrement brûlante, la question de la compréhension du soubassement épistémologique de l'humour que véhicule cette série. Il n'est en effet sans doute pas exagéré de considérer qu'une bonne moitié des gags verbaux d'*Astérix*, repose sur un tissu d'allusions culturelles que le commun des lecteurs de l'an 2000 ne comprend plus, alors que la même proportion des lecteurs de 1960 le maîtrisait grâce à son bagage scolaire (citations latines, etc.): c'est dire le profond déplacement de valeurs opéré en moins d'un demi-siècle dans le fonds de la culture occidentale (nous retrouvons Queneau)! Et c'est, du même coup, suggérer une compréhension peut-être inattendue du tournant observé autour de 1970 dans notre rapport au passé : nous aurions en fait d'autant moins de mérite à jauger « correctement » l'altérité du passé que nous nous en sentirions objectivement de plus en plus séparés. Dans ces circonstances, le credo de la fameuse collection « *Vécu* » des éditions Glénat, « des personnages fictifs évoluant dans un cadre historique réel »⁸, ne menace-t-il pas d'être un leurre, un paravent commode destiné à

8. Formule du directeur de la collection, Henri Filippini, cité in Stan BARETS, *Vécu. L'Album du 10e anniversaire*, Grenoble : Glénat, 1994, p. 3. Le titre de cet ouvrage nous rappelle d'ailleurs opportunément que le lancement de la collection « *Vécu* » est postérieur au tournant épistémologique que nous signalions, lequel pourrait bien entretenir des rapports avec la fuyante notion de « postmodernité ».

contenter des spécialistes de plus en plus exigeants, face à des lecteurs qui ne feraient que reproduire mimétiquement cette exigence sans être en mesure d'en vérifier la satisfaction ? En d'autres termes, l'exactitude des détails historiques, qui passe pour être aujourd'hui de règle⁹, ne servirait-elle pas à faire oublier au lecteur son incapacité de plus en plus grande à retrouver l'esprit qui animait le passé ?

Sans doute cette question excède-t-elle le cadre du présent article, mais je ne m'interdirai pas de m'en souvenir en examinant maintenant quelques cas plus concrets de représentations de souverains médiévaux dans la BD. La figure du roi mythique est-elle épuisée ? Il est frappant de voir à travers les exemples fournis par Goscinny que le passage d'un Charlemagne légendaire à un Charlemagne prétendument historique se marque par une rectification iconographique, et je crois, en effet, que l'on chercherait en vain, parmi les BD au décor médiéval historiquement flou, une série dont le souverain de référence s'écarteraient trop sensiblement du modèle de l' « empereur à la barbe fleurie »¹⁰. Dans le fond, la BD ne fait ici que perpétuer le *topos* qui commande la représentation médiévale du souverain idéal ; nous aurons d'autres occasions de vérifier que cette prégnance archétypique n'est pas isolée.

Je continuerai donc mon enquête en examinant les représentations que donne la BD des souverains historiquement avérés. D'emblée, un exemple apparaît particulièrement révélateur : celui de Philippe Auguste. La BD chevaleresque l'a largement préféré à son petit-fils Saint Louis pour des raisons compréhensibles : bien que la Septième Croisade eût incontestablement pu fournir un

9. Au point qu'une BD aussi délibérément délirante et parodique que *La Chanson de Dagobert* de Hugot comprend des éléments de décor (chapelle et palais mérovingiens, char à boeufs, etc.) indéniablement documentés. Détail subtil, en p. 47 : la perspective du dessin et les paysans du premier plan rappellent les miniatures des *Très Riches Heures du duc de Berry*, mais le *castrum* à l'arrière-plan fait bien son VII^e siècle. Même l'improbable réplique de Dagobert qui, voulant faire déposer le pape, s'écrie « Le petit Muhammad de la Mecque me paraît très bien. Il ferait un très bon pape du renouveau » (p. 37) s'appuie sur une chronologie correcte : Mahomet et Dagobert étaient effectivement contemporains (par contre, le « Grand Inquisiteur » qui apparaît à la page précédente est évidemment un monstrueux anachronisme).

10. Je n'ai relevé qu'une semi-exception (et dans une BD particulièrement parodique) : *Le Pauvre Chevalier* de F'murr, où le roi Arthur est un moustachu peu amène assez éloigné des canons de la respectabilité royale.

beau prétexte à grand spectacle, Saint Louis appartient trop, dans l'imaginaire populaire, à la chevalerie « célestielles » pour être la figure tutélaire de l'esprit guerrier du Moyen Âge, considération que l'exemple d'une des BD les plus ouvertement chrétiennes de notre corpus (*Thierry de Royaumont*) viendra même étonnamment confirmer. Et ne parlons pas de Philippe le Bel à propos de qui n'existe à ma connaissance qu'une série BD, de surcroît extrêmement parodique (*Les Aventures d'Evanhouy*), où, contre toute vraisemblance historique (sinon à s'inspirer de la réputation de manipulateur du personnage), le bourreau des Templiers nous est présenté sous les traits d'un grotesque nabot [fig. 8] essentiellement occupé à falsifier les annales de son règne pour créer la légende d'un souverain d'une extraordinaire beauté.

Quatre séries ou albums de notre corpus mettent par contre directement en scène Philippe Auguste, tous quatre dans un registre « sérieux » d'inspiration réaliste. On ne s'étonnera pas qu'en l'absence de tout « portrait d'époque » du souverain (c'est d'ailleurs là l'intérêt de l'enquête), les quatre dessinateurs aient chacun imaginé un Philippe Auguste radicalement différent qui, à chaque fois, illustre exemplairement les présupposés idéologiques sur lesquels s'appuient leurs reconstitutions.

L'exemple le plus ancien date de la fin des années 50 : dans le premier épisode du *Chevalier blanc* de Liliane et Fred Funcken, le jeune Jehan de Dardemont est chargé par Philippe Auguste lui-même, lors d'une cérémonie nocturne et secrète, de succéder à son père disparu comme chevalier justicier (on aimerait dire « chevalier à gage ») d'un petit coin du royaume. Ce Philippe Auguste à grande barbe blanche [fig. 9] est le frère craché de l'Arthur-Charlemagne traditionnel et s'inscrit donc dans le cadre large des représentations « républicaines » du souverain à la fois



Fig. 8



Fig. 9

juste et sage chez qui la composante religieuse est subordonnée à la symbolique du « père de la nation ». Significativement, cette série qui se signale par la finesse et la précision historique de son dessin (au point que les Funcken abandonneront la BD pour rédiger et illustrer de splendides ouvrages de vulgarisation sur le costume militaire à travers les âges¹¹) évolue, dans les épisodes suivants,

vers l'illustration d'un Moyen Âge nettement plus tardif (jusqu'au début du xv^e siècle) d'où Philippe Auguste, caution préliminaire capitale, se trouve évidemment évacué !

Splendidement scénarisé par un prêtre heureusement peu bégueule, on se doute que le mythique *Thierry de Royaumont* développe une toute autre idée de la royauté. Malgré le caractère (discrètement) édifiant de la série, les auteurs n'ont pas situé l'action à l'époque de Saint Louis, les lendemains de la Cinquième Croisade semblant leur fournir, par l'évocation des revers de Jean de Brienne, une idéale entrée en matière. Mais à qui pense le dessinateur en brossant les traits d'un jeune roi imberbe à la longue chevelure blonde [fig. 10] ? On aura immanquablement reconnu ici une autre image d'Épinal : le Saint Louis de la légende nationale, aux traits calqués sur ceux de la fameuse statue aujourd'hui à peu près sûrement attachée au nom de Philippe le Bel. Forget et Sève jouent et gagnent ainsi sur les deux tableaux : leur Philippe Auguste bénéficie de l'aura iconique du martyr de Tunis, tout en apparaissant comme l'intransigeant garant de la chevalerie la moins éthérente.



Fig. 10

11. C'est la collection « Uniformes et armes » parue à Tournai, chez Casterman, à partir de 1965.

Philippe Auguste intervient également dans la dernière planche de l'assez lourdement didactique BD inspirée du *Guillaume le Maréchal* de Georges Duby, album qui illustre sans doute davantage la popularité de l'auteur de *Mâle Moyen Âge* que le génie de son concepteur, mais qu'importe : également imberbe, mais empâté, Philippe Auguste y est représenté sous les traits d'un souverain dans la force de l'âge [fig. 11], vivante incarnation de la solidité d'une administration sans faille, qui reçoit la nouvelle de la mort du « dernier des grands chevaliers » à l'ultime page d'un album où il n'apparaît guère par ailleurs. Ce Philippe Auguste est revenu de ses campagnes et gouverne un royaume assagi, conscient que les temps héroïques, auxquels rien ne nous suggère ici qu'il ait personnellement participé, sont définitivement révolus : on retrouve ici la vision chère à Duby d'un précoce crépuscule de la chevalerie.

Enfin l'exemple le plus récent s'inscrit résolument dans le paradigme du roman historique fortement documenté. Plus encore que *Guillaume le Maréchal*, qui illustrait plus qu'il n'animait le récit de Duby, *L'Empereur du dernier jour* tente de nous installer au coeur de l'Histoire. Titre emblématique de la collection « Vécu », cette série qui répudie toute idéalisation met en scène la rivalité de Richard Coeur de Lion et de Philippe Auguste vers l'époque de la III^e Croisade. Le contraste graphique des deux souverains [fig. 12] a ici quasiment valeur d'antithèse : Richard possède une longue chevelure blonde et un corps vigoureux ; il est d'autant plus séduisant que l'on ne fait pas secret de ses penchants homosexuels, qui sont même le principal ressort de l'intrigue, puisque le véritable héros de la série est en fait un jeune paysan dont le roi d'Angleterre s'entiche et qui l'accompagne dans toutes ses équipées, lui décernant en passant, à titre de boutade (après la glorieuse prise de Chypre), son surnom de « Coeur-de-Lion ». *Se non è vero...* Au surplus, ce genre d'interférence entre l'histoire et la fiction illustre bien le principe de la collection « Vécu »: Alexandre Dumas n'aurait pas renié la trouvaille.

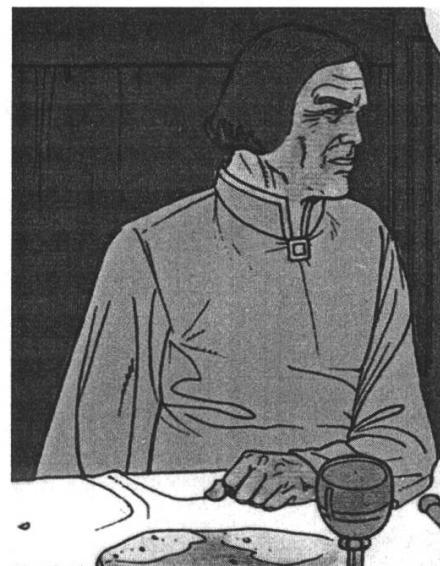


Fig. 11



Fig. 12

Philippe Auguste, par contre, a des cheveux noirs et courts et un menton plutôt carré : sans que le scénariste le diabolise (il ne manque pas, par moments, de paraître autant sinon plus sympathique que Richard, dont il n'a pas le côté parfois excessivement impé-

tueux), il n'en est pas moins connoté négativement par son graphisme. En effet, autre point sur lequel la BD se révèle l'héritière directe de l'iconographie médiévale, le symbolisme contrasté du blond (positif) et du noir (négatif) y reste souvent tout aussi prégnant aujourd'hui qu'à l'époque de Chrétien de Troyes¹². Une curieuse faiblesse graphique de *L'Empereur du dernier jour* vient d'ailleurs s'ajouter, à la manière d'un lapsus, à cette dévalorisation du roi de France : Jean sans Terre [fig. 13] et Philippe Auguste, qui sont finalement les deux ennemis les plus directs (par le sang comme par les intérêts) de Richard, se ressemblent en effet sous la plume du dessinateur au point de gêner la compréhension de l'intrigue dans le premier tome. Le trait « virilisant » de Boubé tend d'ailleurs à vieillir les personnages et si Richard affiche sans trop d'invraisemblance les trente-deux ans qu'il avait effectivement à son avènement en 1189, Philippe Auguste a l'air plus mûr et plus posé que lui, alors qu'il n'avait

12. La blondeur de beaucoup de héros de BD (Tintin, Alix, Lefranc, Buck Danny, etc.) est un phénomène suffisamment massif pour que l'on n'ait pas besoin ici d'y insister.

en réalité que vingt-quatre ans à la même date ! Mais le contraste du jeune lion fougueux et du vieux renard prudent était sans doute nécessaire aux auteurs. Dans le troisième album, qui narre les dissensions des deux rois en Palestine, on nous raconte avec un évident souci d'exactitude historique les ennuis de santé dont les souverains furent victimes : Richard en laisse pousser sa barbe, tandis que Philippe y perd les trois-quarts de ses cheveux. Ainsi redistribués, les rôles physiognomoniques accentuent encore l'avantage moral du roi d'Angleterre qui sort mûri de ses épreuves, tandis que le caractère sec et chafouin du roi de France ne peut en être que renforcé.

Notons que Guillaume le Maréchal est également présent dans la série et qu'il ne s'y distingue ni par la noblesse de ses sentiments ni par la sagesse supérieure de son jugement : avec sa barbe

noire et le bandeau qui le coiffe [fig. 14], il évoque même curieusement la silhouette anachronique d'un pirate, connotation convaincante eu égard au rôle que lui confie le scénariste, mais dont on ne saurait affirmer qu'elle est totalement consciente chez le dessinateur.

Étalés sur quarante ans d'histoire de la BD, nos quatre Philippe Auguste se laissent facilement répartir en deux groupes : les deux plus anciens représentent le pouvoir dans ses aspects les plus nobles, le premier en tant que garant de la justice, le second dans un sens encore plus nettement religieux ; conformément à leur rôle, ils portent une couronne. Or, les deux plus récents, fortement laïcisés, n'en exhibent aucune ! Dans *L'Étoile Polaire*, série dont



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

l'esprit rappelle *L'Empereur du dernier jour*, en plus romanesque encore (le héros, au service du roi de France, cherche à déjouer un complot templier!), intervient un Louis VII aux traits de vieil adolescent sournois et velléitaire et guère plus enclin à porter la couronne [fig. 15]. Toute dimension spirituelle a décidément disparu ici: le héros est un aventurier moyennement scrupuleux que rien ne distingue, dans sa mentalité, de ceux du xx^e siècle, les femmes sont entreprenantes dans tous les sens du terme et les conjurés ne sont que de vulgaires conspirateurs n'hésitant pas à faire Louis VII prisonnier. Le médiéviste est extrêmement tenté de dénoncer l'invraisemblance de ce XII^e siècle cynique et athée; surtout, l'épisode de ce roi molesté sans ménagement par des manants apparaît comme le dernier stade d'une foncière mécompréhension de la civilisation médiévale et du

caractère sacré de la personne royale. Qu'importe, aimeraient-on rétorquer, si l'aventure est palpitante, mais il est clair ici que la minutie de la reconstitution n'est plus que l'alibi d'un romanesque qui, pour sa fantaisie psychologique, n'a rien à envier au péplum hollywoodien.

Sur un point, pourtant, le Louis VII de *L'Étoile Polaire* peut sembler crédible: comme nous l'avons signalé, il a l'apparence d'un être faible et chétif et peut par là apparaître comme relativement proche de son modèle historique¹³. Pourtant, ici encore, la

13. Une BD pourtant plutôt récente, *Bohémond de Saint-Gilles* (vol. 4: *L'Or des croisés*, Paris : Fleurus, 1983, p. 8) montre, partant en croisade, un Louis VII et une Aliénor extrêmement conventionnels: le roi est un barbu couronné à cheveux longs, plein de prestance, que, visiblement, seule la vraisemblance historique (Louis VII était encore jeune à cette époque) a empêché le dessinateur de représenter en Charlemagne chenu. Quant au héros, et ce trait conventionnel frappe lui aussi d'autant plus que la reconstitution historique de la série est assez soignée, il apparaît, avec sa coupe « Jeanne d'Arc », comme un frère jumeau de Prince Valiant !



Fig. 16

Nous serions par contre bien en peine de comparer l'Aliénor de *L'Étoile Polaire* à celle qui apparaît dans *L'Empereur du dernier jour*, car quarante ans séparent le chronotope des deux récits. Néanmoins, la reine douairière du second,

dimension spirituelle du personnage n'apparaît guère : l'on ne reconnaît certes pas dans ce monarque en quête d'appuis celui dont Aliénor d'Aquitaine disait qu'il était « un moine plutôt qu'un homme ». Le personnage de la reine, quant à lui, concentre dans cette BD tous les attributs traditionnels de la sorcière sans scrupules : avec ses cheveux noirs, ses yeux méchants, sa beauté froide [fig. 16], elle n'est pas faite pour inspirer la sympathie du lecteur et s'apparente graphiquement d'assez près à la Mathilde de Toscane qui, dans *Godefroy de Bouillon*, s'acharne à perdre le héros éponyme [fig. 17].



Fig. 17



Fig. 18

traitée d'« ogresse » (t. 2, p. 40), ne laisse pas d'être inquiétante également [fig. 18]; on notera de plus qu'elle porte la couronne, comme si son autorité tutélaire délivrait le dessinateur de raidir son Richard Coeur-de-Lion en lui attribuant le même signe distinctif.

J'ai évité ici d'évoquer la représentation en BD de souverains dont la figure nous était par ailleurs connue, pour l'évidente raison que la représentation autorisée s'interpose dans ce cas entre le dessin et l'imagination du dessinateur. On admirera d'autant plus l'ironie de F'murr qui dans sa *Jehanne au pied du mur* trouve une convaincante ressemblance entre Charles VII et Donald Duck [fig. 19: comparer avec le portrait de Fouquet, fig. 20] et en propose un fort irrévérencieux amalgame, puisqu'en prêtant au roi qui a abandonné Jeanne d'Arc la voix du personnage disneyen il suggère efficacement que le roi en question était un demeuré¹⁴. Pour des Charles VII « réalistes », on consultera les *Jhen* et les *Giovani* de Pleyers, en constatant que le personnage y est épouvantablement terne¹⁵.

Un fameux tableau réaliste mérite cependant de nous arrêter ici, car il s'agit sans doute du premier réel « portrait » conservé d'un souverain européen ; il revêt à ce titre une importance fondamentale dans l'histoire de l'art, ainsi que, comme nous espérons le démontrer, dans l'imaginaire médiéval de la modernité : c'est l'effigie de Jean le Bon. Certes, je n'ignore pas que certains voient aujourd'hui dans ce portrait [fig. 21] celui non du vaincu



Fig. 19

14. Dans les plaisantes aventures de *Bec-en-fer*, seule série, à ma connaissance, à mêler style animalier, effets comiques appuyés et reconstitution historique minutieuse (au point de faire de certains albums de véritables reportages sur le xv^e siècle !), Charles VI (l'action se passe en 1412) est peint sous les traits d'un oiseau mal identifiable mais sans aucune dévalorisation : même sa folie est traitée avec bonhomie et indulgence (il n'y a, en effet, pas grande dommage à « faire l'avion » à l'époque de la Guerre de Cent ans !).

15. Quant aux Louis XI récents (on en trouve en effet dans d'anciennes séries historiques de seconde zone ; citons aussi sa fugitive apparition dans une unique case de la « Notre-Dame de Paris » des *Cinémastock*), je n'en ai trouvé, outre le Louis XI jeune et mal caractérisé de *Giovani*, qu'un exemple, dans une habile reconstitution mi-caricaturale, mi-réaliste des guerres de Bourgogne, *Charles le Hardi*.



Fig. 20

de Poitiers, mais de son fils Charles V, mais l'histoire de la réception de cette image serait, je crois, incompréhensible si on devait la rapporter au « sage » fondateur de la Bibliothèque du Louvre. Que voit-on en effet sur ce célèbre panneau de bois ? Un personnage de profil aux yeux chafouins et à l'inquiétante barbiche. Cette description n'appelle-t-elle pas immédiatement le souvenir de tous les traîtres mis en scène par le cinéma et la BD médiévalisants ? Trois exemples me viennent

aussitôt à l'esprit : le félon du *Chevalier blanc* [fig. 22], le mauvais seigneur de l'aventure de Blake et Mortimer intitulée *Le Piège diabolique*¹⁶ [fig. 23] et le traître de la parodie de film de chevalerie de *Cinemastock* [fig. 24], cette dernière occurrence étant naturellement particulièrement parlante, puisque Gotlib et Alexis y démontent tous les clichés, aussi bien narratifs que graphiques, de l'aventure médiévale¹⁷. Même si je dois reconnaître que ma description du portrait de Jean II était tendancieuse, la confrontation du tableau du Louvre avec le cliché récurrent du traître à la barbe rare me semble suffisamment frappante pour m'autoriser à énoncer l'hypothèse suivante : si elle n'en est pas tout entière issue, la représentation privilégiée du traître médiéval s'autorise fortement du portrait de Jean « Le Bon », souverain très contesté (de là ma réticence — toute sentimentale — à y reconnaître Charles V), qui pouvait idéalement fournir la caution documentaire nécessaire à attester la crédibilité de son type.

16. Mais, clin d'œil d'auteur, Jacobs n'a pas résisté à la tentation de doter ce méchant seigneur du nez d'Olrik (rappelons que cet album est le seul où l'éternel ennemi de Blake et Mortimer n'intervient pas).

17. Notons sans surprise que le souverain y est du type « barbe fleurie ». On trouverait également à foison des traîtres bien typés dans les aventures de *Johan et Pirlouit*. On aura cependant, je l'espère, compris que le souci d'exhaustivité n'était à aucun moment le but premier de cet article...

Jacobs nous offre d'ailleurs, dans *Le Piège diabolique*, un exemple parfait de la démarche identificatrice liée à cet archétype iconographique : projeté en plein Moyen Âge par le chronoscaphe du professeur Miloch, Mortimer découvre la nouvelle époque qu'il a atteinte à travers un « minuscule orifice creusé dans le roc », qui est une évidente métaphore de l'obturateur de la caméra ou de l'appareil photographique ; le « récitatif » de Jacobs nous précise alors que « Mortimer découvre avec stupeur une scène dont les personnages semblent sortis d'une miniature du XIV^e siècle » [fig. 23]. On aura compris que ce « semblent » est l'indice d'une convention dont personne n'est dupe et qui autorise le tour de passe-passe consistant à présenter comme transmis sans médiation ce qui n'est que l'effet de la documentation. Feignant d'authentifier son dessin, Jacobs en affirme en réalité la facticité. De surcroît, cette vignette, qui date de 1960, confirme notre pressentiment sur l'accroissement de l'exigence réaliste dans la représentation du passé ; un lecteur d'aujourd'hui s'aperçoit assez vite que, tout perfectionniste qu'il soit,



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Jacobs est ici singulièrement approximatif : les pièces d'armures hésitent entre le XIV^e et le XV^e siècle, la tapisserie est pour le moins étrange et les couleurs des habits, en particulier ceux des paysans, sont trop vives pour être crédibles (le petit paysan en chemise blanche et pantalon brun représente même un cas extrême d'invraisemblance : Jacobs semble avoir dessiné ici un jeune aristocrate du XIX^e siècle en tenue décontractée !). Mais l'important reste le contrat de vérification proposé par Jacobs : nulle part ailleurs que dans cette scène qui est la seule de toute l'oeuvre de Jacobs à se situer dans le passé, n'apparaît mieux la dimension fondamentalement théâtrale de ses albums, ainsi que la profonde solidarité qu'y entretiennent la science-fiction et la reconstitution historique. Quoi qu'on en ait dit, la BD n'était pas pour Jacobs astreinte au réalisme, mais à son illusion. Toujours prise dans une *représentation* de type éminemment « classique », la fi-

ET ENFIN LE CAPITAINE DE LA GARDE ROYALE (OU GRAND CHAMBELLAN OU MAÎTRE DES CEREMONIES OU PREMIER GARDE DU CORPS) QUI EST LE MÉCHANT (OU TRAITRE OU FOURBE OU FELON) DE L'HISTOIRE.



Fig. 24

guration narrative s'avoue ici l'effet d'une *mise en scène* parfaitement assumée. Les dessinateurs d'aujourd'hui prennent souvent le chemin inverse : en accumulant les garanties d'exactitude, ils jouent à plein de l'effet de réel pour présenter, sous le couvert de l'exotisme temporel, des histoires de meurtres, de trahisons et d'héroïsme qui n'ont plus de rapport nécessaire avec l'époque illustrée.

L'évolution des personnages de souverains a dessiné une nette tendance des séries BD médiévalisantes à augmenter la précision de leur ancrage temporel, en même temps que l'abandon des poncifs traditionnels menait à une forte laïcisation de l'aventure. Le Moyen Âge vague des années 50 et 60 était tout nimbé d'idéalisme et de bons sentiments ; celui, plus précis, d'aujourd'hui tend à se perdre dans le prosaïsme. Mais de la vérité des comportements décrits, on tendrait à dire, comme de la figure de l'authentique Philippe Auguste, qu'elle reste décidément introuvable, comme si, écartelée entre le trop et le trop peu, la narration graphique échouait décidément à parler d'autre chose que de l'immuable présent d'un lecteur qui ne se rassasiera jamais de trouver des aliments à son rêve le plus intérieur.

Alain CORBELLARI
Université de Lausanne