CLASSIQUES
GARNIER

GUY (Madeleine), « Le Moyen Âge dans *Merlin* de Joann Sfar : une culture savante au service d'une réécriture pleine d'humour », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 243-255

DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0251

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CRMH

Le Moyen Âge dans *Merlin* de Joann Sfar : une culture savante au service d'une réécriture pleine d'humour

Abstract : The comic strip Merlin *represents the childhood of the famous wizard inherited from the arthurian medieval novels. In the four albums scripted by Joann Sfar, there is a presence of numerous intertextual references, which are based on a scholarly approach of the medieval culture. And that is quite surprising given that it is a comic strip for all audiences, which means that most of the readers don't share this precise knowledge of the Middle-Ages. Moreover, these medieval historical or literary references often come with a polymorphous humour, which undermines the scholarly approach of these same references. By this mean, the author claims his omnipotence as the creator of this new Merlin's* enfance.

Résumé : La bande dessinée Merlin *met en scène l'enfance de l'enchanteur légué par la tradition du roman médiéval arthurien. Dans les quatre albums scénarisés par Joann Sfar, cette mise en scène s'accompagne de la présence de nombreux emprunts intertextuels précis, qui reposent sur une approche savante de la culture du Moyen Âge. Phénomène qui surprend dans cette bande dessinée tous publics, dont les lecteurs, pour la plupart, ne partagent pas les références du scénariste. De plus, ces emprunts à l'histoire ou à la littérature médiévales sont souvent l'occasion du développement d'un humour fantasque et décomplexé, qui vient en quelque sorte vider de leur potentiel narratif, mais surtout de toute autorité savante, ces mêmes références. Cette utilisation désinvolte se donne alors comme l'affirmation de la toute puissance du démiurge littéraire qu'est le scénariste, dans cette nouvelle* enfance *de Merlin.*

Dans la veine plutôt féconde de l'inspiration médiévale en bande dessinée, la plupart des albums – comme un rapide parcours de répertoires de bandes dessinées en ligne le montre facilement – se placent dans une perspective sérieuse, de vérité ou pseudo-vérité historique, revendiquée dès la couverture par un style graphique réaliste. Bien peu d'auteurs choisissent la voie de la parodie et de l'humour. La série *Merlin* s'inscrit néanmoins dans cette voie-là.

Dans les quatre premiers albums, qu'il a scénarisés, Joann Sfar s'amuse à mettre en scène l'enfance de Merlin, ce mage dont le rôle prépondérant dans la destinée d'Arthur a été tant de fois souligné depuis son apparition dans la littérature médiévale[1]. À l'image traditionnelle de l'enchanteur vieillissant que l'on trouve dans certains romans du Moyen Âge mais aussi dans les adaptations contemporaines telles que le dessin animé de Walt Disney, Sfar substitue celle d'un petit garçon espiègle qui ne maîtrise pas les rudiments de la magie mais déambule dans un

[1] C'est grâce à son intervention qu'Arthur est conçu, dans le *Merlin* de Robert de Boron (édition critique par A. Micha, Paris-Genève, Droz, 1980, p. 225-254). Et il joue un rôle de conseiller politique et personnel – présidant notamment à son mariage – dans certaines des continuations données à ce roman (*cf.* par exemple, la Suite dite « post-*Vulgate* » : *La Suite du Roman de Merlin*, édition critique par G. Roussineau, Paris-Genève, Droz, 2006).

© 2013 Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

univers médiévalisant en compagnie des deux amis dont l'auteur l'a affublé : Jambon, magicien qu'un mauvais sort a transformé en cochon, et Tartine, ogre bêta qui a renoncé à manger les enfants.

Le dessin anti-réaliste de José-Luis Munuera, illustrateur de la série, souligne le ton parodique qui y est adopté en inscrivant l'ensemble dans un univers reconnaissable comme Moyen Âge mais aux attaches chronologiques floues et qui ne craint pas les détails erronés. Dans le scénario, en revanche, la référence au Moyen Âge semble mieux maîtrisée. Tout d'abord, de nombreux emprunts proviennent de sources littéraires ou historiques aisément identifiables (la littérature merlinienne, *Le Roman de Renart*, etc.) et, en outre, les jeux de décalage par rapport à l'univers cadre sont souvent signalés comme tels. Ce qui surprend le plus à la lecture de cette bande dessinée pour petits et grands, ce n'est finalement pas que le contexte médiéval serve de prétexte au déferlement d'un humour iconoclaste et polymorphe. Cette pratique a déjà souvent fait ses preuves, notamment dans le désopilant *Holy Grail* des Monty Python. Là où la série – du moins dans les albums scénarisés par Sfar – est vraiment novatrice, c'est dans la présence d'un rapport savant au Moyen Âge et dans l'exposition de références qui sont hors de portée pour un jeune public mais aussi pour un public adulte non spécialiste. La découverte d'un tel décalage conduit à étudier de façon plus profonde et plus complète le mode de réécriture employé par le scénariste dans cette nouvelle histoire de Merlin[2]. Joann Sfar, en homme cultivé, maîtrise ces références précises. Mais quel est le but poursuivi par la mise en scène de celles-ci dans une série destinée à un public très large ? Cette présence surprend d'autant plus qu'elle n'est pas exploitée en tant que telle, mais que les emprunts à l'histoire ou à la littérature médiévales sont souvent l'occasion du développement d'un humour fantasque et décomplexé, qui vient en quelque sorte dégonfler, vider de leur potentiel narratif, mais surtout de toute autorité savante, ces mêmes références. D'où une tension dans l'écriture entre trois pôles : l'horizon d'attente du lecteur – âgé, pour reprendre l'expression consacrée, de 7 à 77 ans –, la présence de références médiévales savantes qui sont souvent destinées à un public de *happy few*, et le traitement de ces mêmes références qui se fait sur un mode iconoclaste et parodique.

Quel est donc le rapport exact de cette bande dessinée, et notamment des albums *Jambon et Tartine, Le Roman de la mère de Renart* et *Merlin va à la plage*, au monde médiéval ? Quelles sont les références et comment sont-elles utilisées ? Par quel biais le décalage entre les différents univers est-il pris en charge ? Notre article cherchera à répondre à ces questions, en montrant également comment ce rapport savant, qui par certains côtés se retrouve jusque dans le mode d'écriture, ouvre paradoxalement un espace de liberté et de jeu pour l'auteur.

---

[2] Bien que cette ce recours plein de dérision au Moyen Âge soit poursuivi par le scénariste Morvan dans les albums postérieurs de la série – ainsi que l'a très bien étudié B. Ribémont dans son article « Mythe médiéval, BD et dérision : Tristan et Iseut via Merlin », *Mythe et bande dessinée*, études réunies par V. Alary et D. Corrado, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 419-436 – nous n'avons retenu pour cette étude que les albums scénarisés par J. Sfar, dans lesquels la dimension savante des références nous semblait plus systématique et plus aboutie.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

Références médiévales multiples

La première des sources auxquelles il est fait appel est, bien entendu, la matière arthurienne, et, plus précisément, l'histoire de Merlin. Le Merlin mis en scène n'est encore qu'un enfant qui n'est pas doté de pouvoirs magiques – bien qu'il cherche à les acquérir – mais il conserve certains traits caractéristiques du personnage de la légende. Tout d'abord, son origine. La première scène de *Jambon et Tartine* montre des enfants, parmi lesquels Merlin, qui, dans une attitude tout enfantine, se vantent de ce que font leurs pères[3]. La question ayant été posée à Merlin, celui-ci répond – alors que ses camarades ne lui connaissent pas de père – : « Mon père c'est…LE DIABLE !! » et ajoute :

> Oui, quand je suis né, j'étais couvert de poils et ma mère a pleuré car j'étais poilu comme mon père, et ses larmes ont fait tomber les poils et c'est pour ça que je parais normal mais je suis un grand magicien[4] !

Bien que cette réponse provoque l'hilarité des autres garçons, elle n'en est pas moins conforme au récit de la naissance de Merlin telle qu'on le trouve dans le *Merlin* de Robert de Boron : « dès sa naissance, il eut naturellement les pouvoirs et l'intelligence du diable, son père »[5], et plus loin : « Quand les femmes prirent le nouveau-né dans leurs bras, elles furent saisies d'une grande frayeur en le voyant plus velu et plus poilu que tous les enfants qu'elles avaient vus. »[6] Dans *Merlin va à la plage*, le garçon manifeste un autre trait du Merlin médiéval : sa compétence prophétique[7]. Mais celle-ci se produit après qu'il a bu dans le Graal, alors que dans les textes médiévaux, c'est par Dieu que Merlin a accès à l'avenir, tandis qu'il a accès au passé par le Diable, son père :

> L'enfant eut donc la science du démon, la connaissance de ce qui avait été dit et fait dans le passé. Mais grâce au repentir de la mère […], Notre Seigneur qui sait tout ne voulut pas que la faute de la mère pût nuire à l'enfant : il lui donna la faculté de connaître l'avenir[8].

---

[3] Comme le relève B. Ribémont dans son article, « cette situation correspond à celle que relate Geoffroy de Monmouth dans son *Historia regum Britanie* : lorsque les envoyés de Vortigern arrivent à Kaermerdin, à la recherche d'un enfant sans père […], ils assistent à une querelle entre deux garçons, Dinabut et Merlin. » (« Mythe médiéval, BD et dérision », p. 424).

[4] J. Sfar et J.-L. Munuera, *Merlin. Jambon et Tartine*, Dargaud, Paris, 1997, p. 4. L'album sera désormais désigné par son seul titre.

[5] « Et quant il fu nez, si ot et dut avoir le pooir et l'enging dou deable, com cil qui l'avait conceu. » (Robert de Boron, *op. cit.*, p. 49 ; pour la traduction : Robert de Boron, *Merlin*, présenté, traduit et annoté par A. Micha, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 40).

[6] « Et quant les femmes le reçurent de terre, si n'i ot onques cele qui grant paor n'eust, por ce qu'eles le virent plus velu et plus poil avoit qu'eles n'avoient onques veu a autre enfant avoir » (*ibid.* ; pour la traduction, *op. cit.*, p. 41).

[7] J. Sfar et J.-L. Munuera, *Merlin. Merlin va à la plage*, Paris, Dargaud, 2003, p. 19. L'album sera désormais désigné par son seul titre.

[8] « Ne vost pas Diex que deables i perdist chose qui li deust avenir […] il eust lor art de savoir les choses qui estoient et faites et dites et alees, et tot ce sot il. Et […] por la repantance de la

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

À côté de Merlin, on trouve, de façon logique, le personnage de Viviane, représentée sous les traits d'une horrible petite pimbêche, fille du seigneur Noctiflore. L'intrigue de *Jambon et Tartine* est structurée autour de la rencontre, houleuse, entre Merlin et Viviane et des événements qui en découlent. Parmi ceux-ci, on trouve la découverte par la petite fille de « l'île d'Avallon », « château de la Dame du lac » et « paradis des sorcières ». Cette multiplication des noms montre que ce personnage offre une condensation des deux figures de magiciennes qui entourent traditionnellement Merlin : la Dame du Lac, Viviane (ou Niniane), et la fée Morgane, associée au domaine d'Avalon[9]. La référence savante n'empêche donc pas le scénariste de prendre certaines libertés avec elle – à l'exemple d'autres réécritures contemporaines de la matière arthurienne[10]. L'autre pan de la matière arthurienne qui est mis en scène est l'histoire du Graal. La source semble être ici *Le conte du Graal* de Chrétien de Troyes. C'est à l'occasion de ses vacances, dans *Merlin va à la plage*, que Merlin se rend chez son grand-père, qui est, grâce à un certain irrespect pour toute généalogie léguée par la tradition, le « roi pêcheur ». Il est, selon le narrateur, « gardien de GRAAL » – comme on est gardien de phare[11] –, ce dernier étant défini comme « une coupe avec du sang dedans enfin, quelque chose de très important », et dessiné dans la vignette suivante comme une coupe dorée[12]. En outre, si le roi d'Angleterre, dans cet album, se prénomme Harold – puisque le roi d'Angleterre au moment de la bataille d'Hastings se nomme ainsi –, il délaisse le combat contre les Saxons pour se rendre au devant des troupes françaises qui débarquent, car, dit-il, il a pressenti leur arrivée grâce au « lien mystique » qui l'unit à sa terre[13]. Cette mention discrète rappelle à un lecteur qui connaît la matière arthurienne le lien qui unit le roi à sa terre et comment la blessure du Roi pêcheur transforme son territoire en *terre gaste*[14].

---

mere […], vost Nostre Sire que le péchié de sa mere ne li poist nuire : si le dona pooir et sens de savoir les choses qui estoient a avenir. » (Robert de Boron, *op. cit.*, p. 49-50 ; pour la traduction, *op. cit.*, p. 40).

[9] Chez Geoffroy de Monmouth déjà, Morgane est l'une des enchanteresses accueillant Arthur en Avalon. Cette association est reprise dans la littérature arthurienne. Ainsi, lorsque Arthur demande à Morgane chez qui il réside de l'accompagner à Kamaalot, elle lui répond : « Cher frère […] ne me faites pas cette demande ; en effet, jamais je ne me rendrai à votre cour. Sans aucun doute, lorsque je partirai d'ici, ce sera pour aller dans l'île d'Avalon où vivent ensemble les dames qui détiennent toutes les connaissances magiques du monde. » (*La Mort du roi Arthur*, traduit d'après l'édition de J. Frappier par M. Santucci, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 75).

[10] Ainsi en est-il, par exemple, dans les romans de Marion Zimmer Bradley, où, si Viviane et Morgane restent deux figures différentes, elles sont toutes deux liées à l'espace d'Avalon.

[11] Cette dénomination fait du nom propre un nom commun et transforme l'objet sacré par excellence, finalité de la quête de tous les chevaliers, en un verre à pied presque ordinaire (*cf. Merlin va à la plage*, p. 19).

[12] *Merlin va à la plage*, p. 8.

[13] *Ibid.*, p. 32.

[14] Voir notamment la mention qui en est faite dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, par la jeune fille qui explique la situation à Perceval : « Et sais-tu ce qu'il en adviendra, / quand le roi n'aura de terre à tenir et ne sera guéri de sa plaie ? / Les dames en perdront leurs

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

La deuxième source littéraire aisément reconnaissable est *Le Roman de Renart* mis en récit dans l'album au titre parlant : *Le Roman de la mère de Renart*. Le ton est donné dès le récit-cadre puisque le père, faisant la lecture à ses enfants, présente la forêt médiévale comme « le royaume des animaux, gouverné par Noble le lion »[15]. Quant à l'intrigue, elle est construite autour de la rencontre de Merlin et de ses compagnons avec le loup Ysengrin, et leur tentative commune de représailles sur Renart. En effet, comme cela est raconté dans la branche X du texte médiéval[16], Ysengrin s'est fait piéger par la glace alors qu'il tentait de pêcher avec sa queue, sur les conseils de son « copain Renart » et ne doit qu'à l'intervention de Merlin, Jambon et Tartine d'en sortir entier[17]. Est aussi évoqué le viol d'Hersent par Renart[18], qu'Ysengrin donne comme preuve des multiples méfaits du goupil à son égard. Et c'est par un jeu de mots plutôt leste (« lèche-majesté »[19]) qu'est rappelé le crime de lèse-majesté dont Renart se rend coupable en violant la reine dans la branche Ib[20]. La dernière scène, enfin, se situe dans une référence explicite à La Fontaine, par la citation des deux premiers vers de la fable « Le Corbeau et le Renard »[21], mais elle rappelle aussi la situation identique que l'on trouve dans la branche IX qui confronte Renart à Tiécelin, le corbeau[22]. Le subterfuge du renard qui se fait passer pour sa propre mère afin d'échapper à Ysengrin et se saisir du cochon n'est pas non plus sans rappeler – même si le *topos* de l'animal sauvage caché sous les vêtements d'une vieille femme est issu du folklore des contes – les déguisements sur lesquels Renart

---

maris, / les terres en seront ruinées, / et les jeunes filles, sans secours / resteront orphelines » ; « Et sez ti qu'il en avenra / Do roir qui terre ne tanra / Ne n'iert de sa plaie gariz ? / Dames en perdront lor mariz, / Terres en seront essilliees / Et puceles desconseilliees, / Qui orferines remanront » (*Le Conte du Graal*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 334-335).

[15] J. Sfar et J.-L. Munuera, *Merlin. Le Roman de la mère de Renart*, Paris, Dargaud, 2001, p. 3. L'album sera désormais désigné par son seul titre.

[16] *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'A. Strubel, Paris, Gallimard, 1998, branche X, « Renart et les anguilles », p. 317-319.

[17] *Le Roman de la mère de Renart*, p. 5-6. Les trois compagnons urinent sur la glace pour la faire fondre et n'avoir pas à couper la queue du loup, sort qu'Ysengrin subit dans le texte médiéval.

[18] *Ibid*., p. 5. Ysengrin se lance dans le récit de cet événement (« Ma femme lui a couru après, mais il est passé dans un tunnel étroit, elle l'a suivi et elle est resté coincée avec les fesses hors du tunnel, alors il est sorti, il est revenu par une autre entrée, et quand il s'est trouvé derrière elle, vous savez ce qu'il a fait ?... ») mais Jambon l'arrête par soucis de pudeur (« Non, ça va, on devine, Compère Loup »). Ysengrin se trouve ici comme dans la branche I, « Le jugement de Renart », dans la position du mari trompé qui raconte le déshonneur subi par sa femme (*op. cit.*, p. 3-4), mais la précision du récit, pour ce qui est de la description de la stratégie du goupil, est issue de la branche qui narre directement le crime originel : la branche IX, « Tiécelin. Le Viol d'Hersent », *ibid*., p. 301-303.

[19] *Le Roman de la mère de Renart*, p. 10.

[20] *Le Roman de Renart*, éd. cit., branche Ib, « Le Siège de Maupertuis », p. 49.

[21] *Le Roman de la mère de Renart*, p. 47.

[22] *Le Roman de Renart*, éd. cit., branche IX, « Tiécelin. Le Viol d'Hersent », p. 293.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

fonde parfois ses ruses, dans le texte médiéval[23]. Et tout comme son modèle, le Renart de Joann Sfar est un habile plaideur et trouve dans cette habileté le moyen d'échapper à la mort[24]. Mais la mention la plus intéressante, celle qui manifeste le plus un rapport savant aux sources, est celle de l'explicitation du terme *goupil*. Alors que Tartine demande : « C'est quoi, un goupil ? », Jambon répond : « C'est un renard, mais on dit 'goupil' parce que ça met bien dans l'ambiance moyen âge. » Ce à quoi Merlin rétorque : « WA ! n'importe quoi ! Un renard qui s'appelle Renart, c'est pour ça qu'il se fait appeler Goupil ! C'est Goupil le renard ! » Mais Jambon, décidément, a le dernier mot : « Tu es un inculte ! Le nom propre, c'est Renart. 'Goupil', ça n'est pas un nom. Ça veut dire 'renard' en moyen âge. »[25] Malgré l'utilisation de l'expression « en moyen âge » qui remplace, de façon humoristique et probablement plus facile à comprendre pour un public de non spécialistes, le terme *ancien français*, l'auteur souligne son rapport savant à la source littéraire, comme le montre la note de bas de page qui accompagne ce débat et le tranche : « Car, comme chacun sait, Renart s'écrit bien avec un t dans *Le Roman de Renart*… Jambon dit bien la vérité ! » C'est l'unique note que l'on trouve dans les albums scénarisés par Sfar et c'est également le seul moment où il cite directement sa source littéraire. Mais, bien sûr, l'étrangeté de cette référence savante est quelque peu minimisée par l'expression « comme chacun sait », qui, s'ajoutant à la mise en page pseudo-savante, manifeste le détournement parodique des références sérieuses, dans la série.

La troisième source médiévale de cette bande dessinée est historique ; il s'agit de la bataille d'Hastings. La motivation narrative de l'album *Merlin va à la plage* consiste dans le fait qu'il manque une partie de la tapisserie de Bayeux et qu'« il s'agit justement du bout où on raconte comment un petit anglais a mis une bonne raclée à Guillaume le Conquérant. Un petit anglais avec un cochon et un ogre »[26]. L'intrigue met donc en présence Merlin et ses compagnons, Guillaume le Conquérant – chef de guerre imbu de lui-même mais peu brillant lorsque les événements semblent tourner à son désavantage – et Harold, roi flegmatique et désabusé qui préfère abandonner le pouvoir pour « prendre le temps de vivre »[27]. C'est, en effet, par une pirouette scénaristique que Joann Sfar retrouve la vérité historique du dénouement. Dans sa version, l'aide de Merlin a permis aux Anglais de prendre le dessus sur les troupes françaises[28], et Guillaume ne devient roi d'Angleterre que parce qu'il a trouvé sur la plage la couronne qu'Harold vient d'abandonner[29]. Nous voyons donc que la référence historique réelle n'est pas traitée

---

[23] Voir à ce propos, le début de la branche Ic « Renart tenturier », *op. cit.*, p. 63, et la branche XIV, « Renart le noir », *ibid.*, p. 435-512.

[24] Ainsi parvient-il – après avoir demandé, comme le personnage médiéval, un répit pour se confesser (*Le Roman de la mère de Renart*, p. 36, et *Le Roman de Renart*, branche Ib, *op. cit.*, p. 55) – à convaincre son créateur, le démiurge, de ne pas le faire disparaître d'une œuvre dont il est le personnage principal (p. 38).

[25] *Le Roman de la mère de Renart*, p. 8.

[26] *Merlin va à la plage*, p. 6.

[27] *Ibid.*, p. 42.

[28] *Ibid.*, p. 41.

[29] *Ibid.*, p. 46.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

pour elle-même mais sert de base à la mise en place d'une intrigue originale et fantasque sous le signe du brouillage humoristique des références (puisque l'on trouve aussi l'intervention d'une « aviation » britannique – en réalité des chevaliers catapultés par Tartine – préfigurant celle de la bataille d'Angleterre durant la Seconde guerre mondiale[30], le face à face entre une armée de cochons mercenaires déserteurs et celle des poulets restés fidèles à Guillaume le Conquérant[31], l'abdication d'Harold dont nous venons de parler, etc.).

Modes de traitement des références savantes

Comment le scénariste-t-il utilise ces sources médiévales savantes ? Il semble que ce soit sur cette même tonalité humoristique qu'elles sont, à chaque fois, employées, et que leur efficacité narrative en soit, d'une certaine façon, diminuée. Par exemple, le lieu magique que découvre Viviane lorsqu'elle tombe dans l'eau n'est pas, ici, englouti sous un voile aquatique illusoire comme l'est la demeure de la Dame du Lac dans *Lancelot*[32], mais bien situé au fond d'un lac véritable[33]. Il y a là une parodie évidente qui consiste à prendre l'image léguée par la littérature médiévale au pied de la lettre. Le merveilleux du roman source cède alors la place à un fantastique joyeux, puisque les sorcières deviennent des êtres amphibies, capables de respirer sous l'eau. Le personnage du Roi pêcheur fait l'objet d'un même type d'exagération parodique. L'infirmité dont il est affligé suite à une blessure, qui fait de lui « le roi maihaignié »[34], se transforme, dans l'album *Merlin va à la plage*, en une narcolepsie au dernier degré puisque ce personnage, qui « passe ses journées à attendre le poisson en roupillant »[35], reste endormi durant toute la

[30] *Merlin va à la plage*, p. 41.

[31] *Ibid*., p. 37.

[32] « [La demoiselle] et Lambègue poursuivent leur chemin jusqu'à ce qu'ils soient venus au lac. Ils entrent alors dans le lac. Il faisait déjà nuit, quand ils arrivèrent ; et Lambègue s'étonnait fort que la demoiselle osât entrer à cette heure dans une grande étendue d'eau. Mais il ne sut rien, jusqu'à ce qu'il se trouvât devant de grandes portes, à l'entrée d'une grande maison. Il regarde autour de lui. Il ne voit plus trace de lac, qui lui avait paru tout à l'heure si grand » ; « Et antre la demoisele et Lanbegue chevauchant tant qu'ils sont venu au lac. Ils antrent ans ; si estoit ja nuiz quant ils vindrent, et mout se merveilla Lambegues comment la demoisele osoit a cele hore entrer dedanz cele eire qui si estoit granz. Mais il n'en sot onques mot tant qu'il se vit tres devant unes granz portes a l'antree d'une haute maison. Il regarda entour soi, mais il ne vit mie del lac qu'il avoit ores si grant veü, si s'an mervoille trop durement. » (*Lancelot du Lac*, texte présenté, traduit et annoté par F. Mosès, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 300-301).

[33] *Jambon et Tartine*, p. 43.

[34] « Il a été, au cours d'une bataille, / blessé et vraiment mutilé / à tel point qu'il ne peut plus se soutenir par lui-même. / C'est un javelot qui l'a blessé / entre les deux hanches. / Il en ressent encore une telle souffrance / qu'il ne peut monter à cheval. » ; « Il fu en une bataille / Navrez et mehaigniez sanz faille / Si que puis aidier ne se pot. / Si fut navrez d'un javelot / Parmi les hanches amedeus, / S'en est encore si engoisseus / Qu'il ne se puet sor cheval monter » (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 256-257).

[35] *Merlin va à la plage*, p. 8.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

durée de l'album, quelles que soient les péripéties. Le roi Harold, vu par Joann Sfar, n'est pas non plus à l'abri de cette chute dans le burlesque. Il y a bien une vérité historique dans la blessure qu'il reçoit à l'œil, mais celle-ci est trivialisée – et dédramatisée, car elle ne conduit pas à la mort – par le fait qu'il s'agit d'un coup d'« aiguillette de poulet »[36] – les coqs gaulois s'étant joints à la bataille. La référence savante n'est donc convoquée que pour être presque aussitôt détournée, et ne conduit qu'à un développement comique sans valeur narrative. Ce relatif désintérêt pour l'autorité des sources est même parfois totalement assumé. Ainsi, la portée de la mention du Graal, au moment où le grand-père de Merlin est présenté, est réduite à néant par le commentaire qui la suit :

> Mais heureusement [le grand-père de Merlin n'affrontait jamais de chevalier] car la quête du Graal est une invention des poètes… Dans la réalité, les chevaliers préféraient courir après les filles et se massacrer que chercher la sagesse[37].

Ainsi le scénariste annonce-t-il qu'il ne va pas faire usage dans son récit de l'objet dont il a été question – ou seulement de façon anecdotique – et que, par conséquent, l'identification du grand-père de Merlin au Roi pêcheur n'est elle-même qu'un prétexte pour justifier la présence de Merlin au bord de la mer. Les références savantes semblent donc servir principalement de base au développement tous azimuts d'un humour parodique. Ainsi, le *topos* médiéval de la forêt comme lieu sauvage et dangereux, lieu du tout autre et de la féerie, n'est pas exploité pleinement par l'auteur mais conduit une nouvelle fois au rire, ou au sourire, du lecteur. En effet, au moment où, sur ordre de la princesse Viviane, Merlin et Jambon sont jetés dans la forêt, celle-ci s'anime et cherche à retenir de ses branches les deux personnages. La raison en est donnée par Jambon : il s'agit d'un « bois constrictor »[38]. Ce jeu de paronomase constitue donc une version contemporaine et humoristique du *topos* médiéval, mais qui trouve un développement limité dans le récit et n'atteint pas la dimension topique de son modèle. Ces exemples montrent que certaines références médiévales précises ne vont pas au-delà de la simple allusion. À un développement complet dans le droit fil de la tradition médiévale, Joann Sfar préfère une succession de clins d'œil hétérogènes dont il contrebalance l'hétérogénéité par un même traitement humoristique. Cette tonalité permet également de faire accepter plus facilement la présence de ces sources savantes dans une œuvre de divertissement destinée au grand public. En outre, l'utilisation ciblée des sources dans la mise en place d'un récit fantasque et la tonalité humoristique de leur retraitement laisse une grande liberté à l'auteur qui peut, notamment, pousser le jeu de l'intertextualité à son maximum en mêlant ses références. Ceci est le principe général de la série puisque le personnage de Merlin se trouve mis en scène dans des contextes auxquels il est totalement étranger, mais il trouve une illustration plus poussée dans *Merlin va à la plage* avec la convocation simultanée de la matière

[36] *Merlin va à la plage*, p. 39.
[37] *Ibid*., p. 8.
[38] On peut également voir dans cette forêt qui s'anime une référence à l'œuvre d'un autre auteur maîtrisant parfaitement les références médiévales : celle de J. R. R. Tolkien, à travers la figure des Ents (voir la trilogie du *Seigneur des anneaux*).

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

romanesque du Graal et la référence historique d'Hastings. Ainsi, bien que le scénariste se limite dans l'utilisation des sources savantes pour elles-mêmes, il se donne un nouvel espace de création par le biais des intertextualités multipliées[39].

Mise en évidence ludique des anachronismes

Se penchant sur la reprise de motifs ou d'œuvres médiévales dans la production contemporaine, Nathalie Koble et Mireille Séguy soulignent que la spécificité de cette pratique, par rapport à toute autre entreprise de réécriture intégrale, réside dans le fait que : « Dans le cas des réécritures d'œuvres médiévales, la distance est […] posée comme une donnée de départ incontournable, qui précède le travail d'écriture »[40]. C'est d'autant plus vrai dans cette bande dessinée où l'auteur se plaît à la souligner de manière explicite.

La série *Merlin* respecte l'attache chronologique de son sujet, l'enfance de Merlin, en ancrant son récit dans le Moyen Âge, qui est plusieurs fois mentionné comme tel. Ainsi *Le Roman de la mère de Renart* s'ouvre-t-il sur l'expression « au Moyen Âge » qui vient préciser le contexte chronologique, désigné de façon beaucoup plus vague dans le premier tome par le syntagme « il y a fort longtemps ». De la même façon, l'intrigue de l'album *Merlin va à la plage* est censé commencer le « 10 octobre du Moyen Âge »[41]. Mais ces mentions explicites du contexte ne se trouvent pas seulement dans le récit cadre[42], la scène de lecture de l'histoire de Merlin par le dragon à ses enfants, mais aussi dans les dialogues mêmes des personnages qui manifestent une conscience aiguë de l'époque dans laquelle ils sont plongés. Furieux que son « talent poétique » n'ait pas été reconnu, Merlin s'écrit :

> J'te jure ! c'est pas pour rien que ça s'appelle le Moyen Âge ! Dès qu'il y en a un qui essaie de sortir la tête de la boue, paf ! on le recolle dedans ! Quelle médiocrité ! Bande de moyens, va [43]!

L'utilisation des termes *médiocrité* et *moyens* souligne donc le fait que Merlin associe son époque à un certain retard dans l'évolution de la culture et des mœurs – de même que le terme *Moyen Âge* désigne cette époque comme une transition peu glorieuse entre le faste de l'Antiquité et la magnificence de la Renaissance. Merlin partage donc, non pas avec ses contemporains, mais bien avec le lecteur d'aujourd'hui les habituels préjugés négatifs sur cette période. Cet état

---

[39] Comme nous l'évoquerons un peu plus en détail à la fin de notre étude, l'intertextualité ne se limite pas, en effet, aux seules sources médiévales, mais il est fait un très large emploi des contes pour enfants et l'on trouve même des références cinématographiques. Ce principe de mélange et d'hétérogénéité participe fortement de la tonalité comique et burlesque de la série.

[40] N. Koble et M. Séguy, « Passé présent. Le Moyen Âge en questions », *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, sous la direction de N. Koble et M. Séguy, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009, p. 13.

[41] *Merlin va à la plage*, p. 6.

[42] Pour une analyse détaillée de ce récit cadre et de la manière dont il instaure un contrat de lecture fondé sur une connivence avec le lecteur, voir l'article de B. Ribémont (art. cit., p. 423).

[43] *Ibid.*, p. 7.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

d'esprit se retrouve lorsque Jambon est poursuivi par une vieille femme qui veut censurer son apparition. Il déclare : « C'est le Moyen Âge »[44]. D'autres fois, ainsi que nous l'avons montré dans le cas de *goupil*, c'est l'emploi de termes médiévaux qui est souligné comme contribuant à l'« ambiance moyen âge ».

Mais l'ancrage de la série dans un contexte historique précis n'empêche pas Joann Sfar d'user amplement de la portée humoristique des anachronismes. Cependant, ceux-ci sont parfois accompagnés de commentaires qui précisent encore davantage la primauté du contexte médiéval au lieu de laisser libre cours au flou que ces décalages pourraient entraîner. Alors que les trois compagnons et la princesse qu'ils viennent d'enlever se trouvent au sommet de la plus haute tour du château, sans aucun moyen pour s'échapper, Merlin a l'idée de fabriquer un ballon dirigeable. Ses paroles sont alors suivies de ce commentaire du narrateur : « Merlin est très en avance sur son temps pour son âge. »[45] Dans *Le Roman de la mère de Renart*, alors que Merlin et Tartine mettent en doute l'identité de la mère d'Ysengrin sous prétexte qu'« il faudrait pas [les] prendre pour des demeurés, [ils ont] lu le Petit chaperon rouge, [eux]. Alors le loup déguisé en grand-mère qui veut manger des mioches, [ils connaissent] », leur interlocutrice répond : « Ah bon, ça a déjà été écrit, au Moyen Âge, *Le Petit chaperon rouge* ? »[46] L'auteur ajoute donc, au jeu des anachronismes, un jeu sur leur soulignement qui pose le rôle premier de la référence médiévale, sans s'interdire d'explorer les possibilités créatrices et humoristiques d'un élargissement à d'autres époques. L'image du Moyen Âge qui est alors donnée n'en est que plus ludique et polymorphe.

Utilisation de modes d'écriture médiévaux

Il semble que le rapport que l'auteur entretient avec le Moyen Âge, dans la série *Merlin*, ne se résume pas à la convocation de sources savantes dans la trame de son récit mais qu'il emploie également des modalités d'écriture et de création typiquement médiévales. L'idée même qui se trouve au fondement de la série, celle de raconter l'enfance d'un héros très connu mais dont seule la vie d'adulte a été mise en récit, correspond exactement au principe des *enfances* médiévales, lesquelles venaient prendre place dans un cycle pour le continuer alors même que la matière commençait à s'en épuiser. Quand l'histoire de la vie d'un personnage avait été déroulée jusqu'à sa mort, il ne restait plus qu'à se tourner vers son origine. De la même façon, Joann Sfar s'intéresse ici à un personnage légendaire dont tout a déjà été dit. C'est dans une narration au programme déterminé – puisqu'elle est censée conduire aux récits déjà existants – que s'engouffre l'auteur, tout en en faisant sauter les cadres par le recours à l'humour et à une intertextualité multiple. Sa bande dessinée s'offre donc comme une *enfance* concurrente de celle qu'avait écrite

[44] *Jambon et Tartine*, p. 24.

[45] *Jambon et Tartine*, p. 34. En cela, Merlin ressemble quelque peu au personnage de Mark Twain, apportant le progrès du XIXe siècle à la cour du Roi Arthur (voir M. Twain, *A Connecticut Yankee in King's Arthur Court*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996 [1889], chapitre X). Il en diffère, néanmoins, en ce qu'il n'a, quant à lui, jamais vécu à une autre époque que le Moyen Âge et fait donc preuve d'une intuition digne d'un Léonard de Vinci, quand le héros de Twain se contente d'un transfert de technologies.

[46] *Le Roman de la mère de Renart*, p. 25.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

Robert de Boron au début de son *Merlin*[47]. Et ce mode d'écriture en parallèle est typique de l'écriture cyclique, dans laquelle les mêmes épisodes sont souvent relatés par plusieurs œuvres dans des perspectives différentes[48]. Le scénariste reprend aussi un autre *topos* fréquemment utilisé par les rédacteurs de romans cycliques pour justifier leurs propres récits, lorsqu'il s'appuie sur l'incomplétude des sources – en l'occurrence l'incomplétude avérée de la tapisserie de Bayeux – pour proposer, dans *Merlin va à la plage*, sa propre narration de la bataille d'Hastings. Ce faisant, il fait réintégrer à la fiction la dimension de l'Histoire et accomplit ainsi le mouvement inverse de cette matière arthurienne et merlinique, qui trouva son origine dans les chroniques de Geoffroy de Monmouth et de Wace. La revendication d'authenticité qui accompagne cette démarche totalisatrice (« Même si cet épisode n'est pas relaté dans la tapisserie de Bayeux, je puis vous assurer qu'il est authentique »[49]) reprend, elle aussi, un *topos* médiéval : celui de la protestation de vérité accomplie par l'auteur dans le prologue de nombreuses œuvres fictionnelles.

Il nous semble que l'on peut également trouver dans une référence à un genre médiéval la raison d'un phénomène assez surprenant. Bien que cette série soit également destinée à un jeune public, on y trouve plusieurs occurrences d'un humour grivois qui s'exprime, en outre, souvent sous une forme versifiée (ou du moins rimée). Jambon explique ainsi aux « dryades mamelues » – ce sont ses mots – qu'il vient de rencontrer dans le château pourquoi il a été changé en porc par ces alexandrins :

> Ma priapique ardeur me fit changer en porc
> par un bigot seigneur jaloux de mes exploits.
> Car sa lance toujours restait dans le fourreau
> tandis que ma vigueur repeuplait son château[50].

Quelques pages plus loin, on trouve un autre exemple de ces vers grivois dans une scène annexe dont les deux personnages n'ont d'autre fonction narrative que la représentation du dialogue suivant :

> – Messire Grolent, c'est inespéré ! Voici bientôt deux ans que la nuit je vous guette.
> – C'est que je suis timide, Dame Trombinette et qu'il me faut du temps pour quitter ma cachette.
> – Pendant ces deux années je me suis morfondue et plus d'un sachez-le m'a réchauffé le[51]…

Bien que ces passages se donnent pour de la prose, on peut y trouver quelques vers blancs – notamment des alexandrins – et une ébauche de jeux de rimes. On est donc loin des distiques d'octosyllabes des textes médiévaux en vers.

---

[47] Robert de Boron, *op. cit.*, p. 49-109.
[48] Voir par exemple l'existence de plusieurs *Suites* concurrentes au *Merlin* de Robert de Boron.
[49] *Merlin va à la plage*, p. 47.
[50] *Jambon et Tartine*, p. 24.
[51] *Ibid.*, p. 28.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

Néanmoins, l'association de cette tentative de versification à un humour grivois nous fait songer au genre du fabliau, où l'on retrouve le même type d'alliance. L'auteur s'appuierait donc sur l'exemple de ce genre médiéval pour dépasser, par le biais de cette intertextualité, les limites qui lui sont imposées par l'horizon d'attente de ses plus jeunes lecteurs. Bien loin de viser, comme de nombreuses œuvres proposées à un jeune public, à une certaine édification du lecteur, ces albums ne comportent aucune leçon. Et cette absence de moralité est revendiquée à la fin du *Roman de la mère de Renart*, par le biais de l'interprétation contradictoire qu'en font les deux jeunes auditeurs : « La morale c'est qu'on peut vraiment mourir dans la vie et qu'il faut faire attention à pas faire de bêtises », dit l'un. « Non, non moi je trouve que, au contraire, ça veut dire que la vie est courte et qu'il faut en profiter pour faire toutes les bêtises qu'on veut », rétorque l'autre. Le père laisse la question en suspens en refusant de répondre et changeant de sujet : « La morale, c'est qu'il est l'heure de dormir. »[52] Or, on ne saurait s'abstenir de noter que cette mise en abyme de l'absence de portée morale des albums se trouve précisément dans celui qui se donne comme réécriture du *Roman de Renart*, œuvre qui cultive elle aussi – du moins pour ce qui est des premières branches – et tout comme les fabliaux, l'époché en ce qui concerne l'éventuelle leçon à tirer de ces récits[53]. La reprise de ce texte central de la littérature médiévale ne se limite donc pas au réemploi de personnages et de situations plus ou moins connues, mais se traduit également par l'adoption d'une attitude similaire de la part de l'auteur : refusant de faire de son œuvre un outil pédagogique, il la place sous le double signe de la liberté et du rire.

De façon étonnante pour une œuvre de divertissement destinée à un large public, les albums de la série *Merlin* scénarisés par Joann Sfar mettent donc en scène un Moyen Âge qui n'est pas seulement une référence vague, ne se nourrissant que de la culture générale. Au contraire, plusieurs sources littéraires et historiques précises sont convoquées, lesquelles requièrent une connaissance quelque peu poussée de l'univers médiéval, hors de portée, dans la plupart des cas, du public visé, mais que semble parfaitement maîtriser l'auteur. Dans la vague médiévalisante qui s'empare de la culture occidentale depuis quelques années, il adopte une posture savante qu'il fonde sur la connaissance directe de certains textes médiévaux et non pas sur la simple consultation de la production contemporaine mettant en scène cette époque.

Cette posture fait néanmoins l'objet d'un investissement ironique puisque les motifs médiévaux qui sont intégrés à la série (Merlin et Viviane, le Roi pêcheur, Renart, la bataille d'Hastings) ne le sont pas dans une véritable perspective savante. Au contraire, ils subissent un retraitement profond, sous le signe de l'humour, qui fait fi de leur contexte respectif, pratique volontairement quelques inexactitudes, et mélange avec bonheur le vrai et le faux, le monde adulte et le monde enfantin, le médiéval et le non médiéval. L'intertextualité n'est, en effet, pas seulement fondée sur des sources médiévales. On trouve également une ample utilisation des contes,

[52] *Le Roman de la mère de Renart*, p. 48.

[53] Ainsi, ce sont les autres personnages qui emploient le mot de « diablerie » pour qualifier les actions de Renart dans la branche I et non le narrateur. Celui-ci se garde bien de juger son personnage, qui se trouve, de fait, au-delà des catégories du bien et du mal.

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

des *Trois petits cochons* à *La Princesse au petit pois*, en passant par *Le Petit chaperon rouge*, mais aussi des références à des films pour enfants (*Mary Poppins*) ou non (dans *Le Roman de la mère de Renart*, c'est toute une scène d'*Hannibal*, suite du *Silence des agneaux*, qui est reprise). Ces références anachroniques et annexes sont traitées de la même façon que les références médiévales : avec humour. L'auteur n'utilise jamais aucun des apports intertextuels comme on pourrait s'y attendre. Joann Sfar ne sert pas les motifs mais il s'en sert pour les inclure, à son gré et selon un principe humoristique constant, dans une bande dessinée originale qui, grâce à la parodie et au mélange des matériaux hétérogènes, dépasse toujours l'horizon d'attente du lecteur, quel qu'il soit (parent ou enfant).

C'est pourquoi la conclusion d'Alain Corbellari à propos de cette bande dessinée, dans son article sur « Les nouvelles métamorphoses de Merlin », nous semble injustifiée et faire montre d'une certaine incompréhension de la pratique auctoriale :

> [I]l n'est pas question de jouer sur des décalages trop subtils entre le nouveau récit et son hypertexte. Le scénariste a-t-il jugé qu'il fallait ôter tout soupçon d'intellectualisme à ses narrations ou a-t-il simplement lui-même des idées trop floues sur les intertextes en jeu[54] ?

L'absence de subtilité de l'humour, soulignée à juste titre par Alain Corbellari, fait au contraire partie de la stratégie de l'auteur qui, bien que disposant tout à fait des connaissances nécessaires, prend délibérément des libertés avec elles. C'est davantage la présence de références savantes qui choque ici que le détournement dont elles font l'objet, compte tenu de la tonalité de cette bande dessinée qui se donne d'emblée comme une bande dessinée anti-réaliste (le style graphique est on ne peut plus clair sur ce point) et adressée à un large public. Mais plus qu'une bande dessinée pour petits et grands enfants, c'est une véritable *enfance*, au sens médiéval du terme, que Joann Sfar nous donne à lire ici. Dès lors, l'utilisation désinvolte de ces références est bien plutôt l'affirmation de la toute puissance du démiurge littéraire qu'il est, n'en faisant qu'à sa guise et l'affirmant haut et fort. Une relation complexe s'instaure alors avec les lecteurs : l'album joue de la diversité de leurs compétences pour multiplier les niveaux de sens possibles, et renouveler le plaisir en fonction de la connivence qui s'établit à chaque lecture.

Madeleine Guy
Université de Poitiers

[54] A. Corbellari, « Les nouvelles métamorphoses de Merlin. Merlin dans la bande dessinée », *L'esplumeoir*, 4, 2005, p. 57 (p. 49-60).

© 2014. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.