



CLASSIQUES
GARNIER

CROIZY-NAQUET (Catherine), VALETTE (Jean-René), « *Tibaud ou les Croisades. Le feuilleton historique, ou la croisade revisitée à “usage commun”* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 37, 2019 – 1, p. 233-271

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-09701-3.p.0233](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09701-3.p.0233)

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.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CROIZY-NAQUET (Catherine), VALETTE (Jean-René), « *Thibaud ou les Croisades*. Le feuilleton historique, ou la croisade revisitée à “usage commun” »

RÉSUMÉ – Diffusé par l'ORTF entre novembre 1968 et décembre 1969, *Thibaud ou les Croisades* est le premier feuilleton historique sur le sujet. Il invite à interroger l'image qui est donnée des croisades dans le contexte politique et socio-culturel des années 70. Examiner la fabrique du feuilleton, puis celle de la croisade permet de saisir comment est perçu et représenté ce phénomène complexe et ce qu'il révèle, à une période donnée, sur les mentalités et l'imaginaire d'une société.

MOTS-CLÉS – histoire, croisades, feuilleton, télévision

CROIZY-NAQUET (Catherine), VALETTE (Jean-René), « *Thibaud ou les Croisades*. Historical dramas, or the Crusades revisited for “common use” »

ABSTRACT – *Thibaud ou les Croisades*, broadcast by ORTF between November 1968 and December 1969, was the first historical television series set during the Crusades. It allows us to explore the representation of the Crusades in the political and socio-cultural context of the 1970s. By examining the construction of the series and the Crusade, we can learn how this complex phenomenon was perceived and portrayed, and what it reveals about a society's mentalities and imaginations during the period.

KEYWORDS – history, Crusades, television series, TV

THIBAUD OU LES CROISADES

Le feuilleton historique,
ou la croisade revisitée « à usage commun¹ »

Pour Basile, pour Emmanuel.

Dans le cadre de ce dossier thématique consacré à la croisade vue par des chroniqueurs et historiens contemporains de l'événement, il y a sans doute quelque incongruité à s'intéresser à un feuilleton historique de la fin des années 1960, *Thibaud ou les Croisades*, réalisé et diffusé dans la France gaullienne et pompidolienne². Ce double décentrement, chronologique et esthétique, invite pourtant à s'interroger sur la manière dont cet événement inscrit dans la longue durée est relu au prisme de la fiction historique ; il invite aussi à apprécier les fondements de cette captation de l'histoire et d'une construction idéologique qui a prospéré jusqu'à nos jours : il n'est qu'à voir la fortune du terme *croisade*, qui appartient au langage général et la reprise de ses paradigmes dans divers contextes géopolitiques³. Dans ce feuilleton, la représentation historique donne à lire moins l'histoire dans toute sa complexité qu'une version stylisée d'un passé, dans laquelle puissent communier tous les téléspectateurs. Elle touche au domaine des mentalités⁴, car elle reflète les hantises, les

1 Voir le sous-titre de chapitre choisi par P. Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, Paris, L'Âge d'homme, 1983, p. 206.

2 Voir S. Berstein et J.-P. Rioux, *La France de l'expansion 2. L'apogée Pompidou (1969-1974)*, Paris, Seuil, 1995.

3 Voir Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 208 *sqq.* Sur la pérennisation de l'imaginaire de la croisade (la prise eschatologique de la croix, du désir sacrificiel, etc.), voir D. Crouzet et J.-M. Le Gall, *Au péril des guerres de religion*, Paris, PUF, 2015, p. 35 *sqq.*

4 On sait combien ce terme, lié à l'école des Annales, est complexe, renvoyant à l'étude des comportements, des sensibilités, des représentations ; voir Fr. Dosse, « Mentalités »,

attentes et les soifs d'une époque, ses zones d'ombre, voire ses utopies. Elle incite à considérer le rapport que noue une société avec son passé, proche ou éloigné, et avec l'histoire qu'elle fabrique, une histoire encadrée dans un « espace d'expérience » et un « horizon d'attente » l'orientant essentiellement⁵. Une telle saisie de l'histoire par la fiction illustre le concept de réception productive, forgé par H.-R. Jauss et richement approfondi par la suite, appliqué au matériau historique, référent extérieur appuyé sur des écrits, passible d'être manipulé et interprété, voire vidé de sa substance.

Le titre même de ce feuilleton télévisé mérite à cet égard de retenir l'intérêt. Comment évaluer l'équivalence qu'il pose entre le héros de la fiction et les croisades, entre *l'histoire* recréée autour du personnage de Thibaud à la fin du xx^e siècle et *l'Histoire* des croisades⁶? Quelle image *Thibaud ou les Croisades* donne-t-il des expéditions en Terre Sainte à un moment où les questions d'actualité (notamment la guerre d'Algérie, la colonisation et la décolonisation, la guerre du Vietnam, le conflit israélo-palestinien) sont plus ou moins brûlantes? Afin d'observer, grâce à ce cas d'étude, les modes de perception et de représentation du phénomène complexe qu'est la croisade, nous distinguerons deux niveaux : la fabrique du feuilleton, la fabrique des croisades.

Historiographies II. Concepts et débats, Paris, Gallimard, 2010, t. II, p. 664-675.

- 5 Voir R. Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. de l'allemand J. Hooek et M.-Cl. Hooek, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990. Les catégories d'*espace d'expérience* et d'*horizon d'attente*, pour « thématiser le temps historique » donnent le moyen de mieux appréhender la place occupée par l'utopie au sein des imaginaires du temps dont le feuilleton est un avatar.
- 6 Suivant sur ce point Dominique Boutet, « pour éviter toute confusion, nous distinguerons systématiquement Histoire (avec une majuscule) et histoire (avec une minuscule), selon que le référent est de nature "historique" ou de nature "littéraire" (narrative) », *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, puf, 1999, p. 3, n. 2.

LA FABRIQUE DU FEUILLETON⁷

« Que le cinéma puisse devenir avant toute chose une machine à raconter des histoires, voilà qui n'avait pas été prévu », écrit Ch. Metz, et pourtant cette « rencontre du cinéma et de la narrativité » s'est imposée tandis que le « long-métrage de fiction romanesque dessinait de plus en plus nettement la voie royale de l'expression filmique⁸ ». Cette narrativité fondamentale retient également l'attention d'A. Gaudreault dans un livre intitulé *Du littéraire au filmique*⁹, livre dont l'éditeur a confié la préface à P. Ricœur. L'hommage rendu par le philosophe n'est pas mince : le mérite essentiel de l'ouvrage d'A. Gaudreault est, à ses yeux, de « se battre avec une force égale sur deux fronts : celui de l'unité générique de la communication narrative – et celui de la spécificité du récit filmique, à côté du récit scriptural et du récit scénique ». Ce livre enjoint, en effet, à « poser la question de confiance par excellence : qu'est-ce que le *narrable*, pris en deçà de son triple investissement : *écrit, scénique, filmique*¹⁰ ? ». Il contribue à maintenir l'idée du récit à un haut niveau de généralité à la différence de ceux qui ne parlent le plus souvent que « par analogie vague et finalement par emprunt déguisé au récit littéraire, ce qui revient à refuser son autonomie à l'art filmique¹¹ ». Dans les limites de cette étude, c'est à un tel niveau de généralité que nous souhaiterions nous situer à notre tour en distinguant deux plans, celui de l'énonciation et celui de l'énoncé.

7 Au terme *feuilleton* il convient sans doute de préférer celui de *série*, peu employé dans les années 50-60. Par commodité, nous conservons pour l'instant le vocable en usage à l'époque où *Thibaud ou les Croisades* a été créé.

8 Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, t. 1, p. 96, cité par P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Colin, 2005, p. 9.

9 Voir A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Colin, 1999 [1988].

10 Ricœur, Préface à l'ouvrage de Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, p. 16 et 14.

11 Ricœur, Préface, p. 15. Voici ce que précise Paul Ricœur : « Adossé à cette définition générique du récit, l'auteur peut reconstituer ce qu'il appelle le système filmique, c'est-à-dire la faculté combinatoire qu'aurait le cinéma de faire tenir ensemble une hiérarchie d'opérations, liées au tournage et au montage, qui toutes ensemble assurent au récit filmique son droit égal face au récit scriptural et au récit scénique. »

ÉNONCIATION¹²

Sous le titre « L'appel du désert », le premier épisode de *Thibaud ou les Croisades* est diffusé le samedi 2 novembre 1968, de 20h30 à 21h00. Voici comment *Télérama*¹³ le présente :

C'est votre nouveau feuilleton du samedi soir. Rachel Fabien nous entraîne à Jérusalem, au début du XI^e siècle. Entre la première et la deuxième croisade, un équilibre précaire s'établit entre les Français et les Arabes. Thibaud, le Chevalier blanc, bon combattant, bon chrétien, est le symbole de la croisade victorieuse. Il conforme chacun de ses actes à son idéal de chevalerie et de charité chrétienne. Tourné en Tunisie et au Maroc, ce film à grand spectacle vous offre un nouveau héros, Thibaud, le preu [sic] chevalier¹⁴.

Ce rendez-vous hebdomadaire est le premier d'une longue série : de novembre 1968 à janvier 1969, puis d'octobre à décembre 1969, deux ensembles de 13 épisodes de 26 minutes chacun sont présentés sur la première chaîne de l'ORTF. Sur la page de gauche du magazine télévisuel, en regard des lignes et de la photographie introduisant le premier épisode, figure un encart publicitaire vantant « les robes *Perles d'Orient* inspirées du feuilleton de la Télévision Française *Thibaud les Croisades* chaque samedi 1^{re} chaîne¹⁵ ». Se trouvent ainsi scellées les noces de la culture de masse et de la société de consommation... De toute évidence, « la "télé" – l'appellation est passée dans le langage courant en 1965 – s'est installée en pleine pâte sociale, au centre des activités de loisir et de culture de l'immense majorité des Français¹⁶ ».

Trois semaines plus tard, dans le n° 983 daté du dimanche 17 novembre 1968, *Télérama* consacre sa page de couverture au feuilleton nouveau-né

12 Par référence aux travaux de C. Kerbrat-Orecchioni, nous donnons un sens large au concept d'énonciation. Ce dernier peut, en effet, se définir par les « relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif », à savoir « les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s)), la situation de communication, les circonstances spatio-temporelles, les conditions générales de la production/réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers de discours, etc. » (*L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980, p. 30-31).

13 Fondé en 1947 par G. Montaron, *Télérama* est à l'origine un hebdomadaire catholique de gauche. Il fut développé dans le sillage de *Témoignage chrétien* pour traiter des vecteurs de la nouvelle culture de l'après-guerre (radio, cinéma et télévision).

14 *Télérama*, n° 980, dimanche 27 octobre 1968, p. 49.

15 *Télérama*, n° 980, dimanche 27 octobre 1968, p. 48. Voir l'illustration figurant à la fin de cet article.

16 Berstein et Rioux, *La France de l'expansion* 2, p. 259.

en offrant le portrait du héros-titre, dessiné d'après un cliché le représentant coiffé d'un keffieh blanc et enveloppé d'un manteau à rayures noires et blanches¹⁷. Creusant l'écart fictionnel, ce choix esthétique fait porter un double accent : sur le personnage plutôt que sur A. Laurence, le comédien qui incarne Thibaud ; sur l'identité du héros, sous le costume d'un Arabe (il est coiffé d'un keffieh blanc¹⁸) plutôt que sous celui d'un chevalier franc¹⁹. Au moment où la page de la décolonisation vient d'être tournée et où le conflit israélo-palestinien fait rage, un tel parti ne manque sans doute pas d'audace.

Comme en témoignent la parution du livre de J. Capé dès 1968²⁰, la diffusion d'un livre-disque²¹ ou encore la fabrication de figurines que l'on peut se procurer sur la Toile encore aujourd'hui, *Thibaud* a suscité un vif engouement. Avant de connaître un relatif oubli²², il a bénéficié du succès que l'époque assurait à ces productions télévisuelles.

Tandis que la télévision apparaît d'emblée comme « la forme idéale de diffusion du feuilleton²³ », l'apparition de la fiction historique, en 1963,

17 Ce cliché figure à l'intérieur du même numéro, à la page 3. Il est extrait du douzième épisode de la première série, « Le seigneur du Hauran », soit I, 12, suivant le référencement que nous adopterons désormais (le premier chiffre indique la série et le second le numéro de l'épisode).

18 Voir l'illustration figurant à la fin de cet article.

19 Par comparaison, voir la couverture de *Télé 7 jours* qui, au même moment, donne une photo d'André Lawrence dans tout l'éclat de sa jeunesse, revêtu de son costume blanc de chevalier. *Télérama* ne renonce pourtant pas à la personnalisation, qui est la marque de fabrique de *Télé 7 jours* ; une présentation de l'acteur figure à l'intérieur du magazine, en marge du cliché signalé précédemment : « On connaît encore peu en France André Lawrence (Thibaud), comédien canadien, marié, père de deux enfants, qui après ses études à Montréal et un stage de photographie dans l'armée de l'Air de son pays devint un passionné de théâtre. Ses premiers succès, il les obtint à Londres, puis à Rome, où il tourna dans les studios de Cinecittà, la Mecque du cinéma italien. Marcel Camus en fit la vedette de son film *Le Chant du monde* et il vient de terminer un film avec Gardner Mac Kay, l'ex-capitaine Troy au séduisant sourire : *Quatre filles à Madrid*. Les aventures lointaines du chevalier blanc permettront-elles à André Lawrence de figurer au palmarès des héros de feuilletons TV ? » (*Télérama*, n° 983, dimanche 17 novembre 1968, p. 3)

20 Voir J. Capé, *Thibaud les Croisades*, Paris, Éditions Solar, 1968. Après un bref prologue, les 13 chapitres du livre suivent le récit mis en images par les 13 épisodes de la première série.

21 Voir *Thibaud chevalier des croisades*, d'après le grand film à épisodes de la télévision française, raconté et interprété par André Laurence, musique de Georges Delerue, un livre-disque 33 tours, « Le Petit Ménestrel » / Éditions Lucien Adès, 1969.

22 Après cette période, indépendamment des rares rediffusions télévisuelles, les cassettes-vidéo puis les dvd ont constitué pour le grand public les seuls moyens d'accès à la série. Depuis quelques années, *YouTube* met l'ensemble des épisodes à la disposition des internautes.

23 J. Baudou et J.-J. Schleret, *Les Feuilletons historiques de la télévision française*, Paris, Huitième Art, 1992, p. 9. Voir le succès des feuilletons *Le Temps des copains* (1961) et *Janique aimée* (1963).

avec le *Chevalier de Maison-Rouge* (d'après Alexandre Dumas) marque, en effet, le début d'un véritable âge d'or. L'ouverture d'une deuxième chaîne de télévision en avril 1964, puis l'apparition de la couleur (1967) favorisent l'essor des feuilletons. À quatre ans d'intervalle, le tournage en couleur de *Thibaud* succède aux aventures en noir et blanc de *Thierry la Fronde* (1964), héros dans lequel J.-Cl. Deret, le créateur du feuilleton, voit « un maquisard de la guerre de Cent Ans²⁴ ». Dans les deux cas, le Moyen Âge fait signe vers le contexte historique du téléspectateur.

En quelques années, la télévision est devenue

« l'eau et le gaz à tous les étages » de la culture de masse, [...] le médium souverain de l'âge nouveau, celui qui vise au cœur de la cible : le grand public « populaire », c'est-à-dire socialement indistinct et aspirant au bonheur simple²⁵.

Dès 1962, dans *L'Esprit du temps*, E. Morin avait signalé

l'avènement d'une culture nouvelle, aux formes importées des États-Unis et fille du développement des *mass media*, dont l'allant bousculait et marginalisait la « culture cultivée » des intellectuels et des élites, dédaignait les héritages nationaux et séduisait surtout les jeunes²⁶.

Aux « écartèlements des cultures et des croyances », « une volonté publique a été opposée », soulignent S. Bernstein et J.-P. Rioux, laquelle donne lieu à « la première politique culturelle au sens plein que le pays ait connu²⁷ ». Parmi ses formes, il faut mentionner l'ORTF, dont l'histoire s'articule en deux temps. Avant 1964, sous les directions de J. d'Arcy puis d'A. Olivier, le service public, jaloux de son monopole, « avait offert tout en un de l'information, de la distraction et de l'instruction dans une ambiance vertueuse et bon enfant », grâce à « la toute-puissance des premiers réalisateurs de "l'École des Buttes-Chaumont", souvent de gauche, qui avaient ouvert la télévision au monde entier et fait assaut d'éducation populaire dans le style des années 1930 et 1940 ». Par contraste, la décennie 1964-1974 est « autrement trouble et conflictuelle, tant le médium est secoué par sa propre croissance » :

24 J.-Cl. Deret, entretien donné à *Télé 7 Jours* cité par Baudou et Schleret, *Les Feuilletons historiques*, p. 25.

25 Bernstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 259.

26 Bernstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 254.

27 Bernstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 283.

« Il y eut de fortes raisons politiques qui poussèrent à considérer après 1968 que la télévision devait d'abord "distraire" », notent S. Bernstein et J.-P. Rioux. Dès 1969, « au grand dam des nostalgiques de la culture populaire et des adeptes d'une télévision "de qualité" qui jouerait sur l'éclectisme des goûts des téléspectateurs », « l'unicité des programmes pour tous les publics a vécu²⁸ ».

C'est à l'inspiration de la première période qu'il convient de rattacher *Thibaud ou les Croisades*. En 1967, M. Mizrahi, alors directeur du bureau des textes de la société de production Telfrance, avec le concours de la scénariste R. Fabien, conçoit le projet d'un feuilleton historique. L'ORTF en confie les rênes à J. Drimal, qui avait réalisé *Thierry la Fronde*, et à son équipe de scénaristes (l'écrivain alsacien R. Ehni, le dramaturge B. Dabry, le dialoguiste A. Tudal). Après le départ de J. Drimal, la réalisation d'une deuxième série d'épisodes échoit à H. Colpi, monteur d'H.-G. Clouzot (*Le Mystère Picasso*) et d'A. Resnais (*Hiroshima mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*), mais aussi auteur d'un long métrage adapté de M. Duras, *Une aussi longue absence*, qui lui valut la Palme d'or en 1961. De nouveaux scénaristes s'ajoutent aux anciens (sauf R. Ehni) : R. Mazoyer, Fr. Benys, Ph. Verro. Précisons qu'à côté des paysages grandioses du Maroc et de la Tunisie, Aigues-Mortes et le Grau-du-Roi ont servi de décor aux extérieurs et que le tournage de la série en anglais et en français a joué dans le choix des acteurs principaux (A. Laurence, qui n'a pas voulu être doublé pour les scènes de combat, et A. Meunier). Pour les rôles secondaires, des figurants autochtones et des acteurs de complément ont été sollicités pour incarner indifféremment des soldats francs, turcs, arabes, des marchands, des pillards, etc. La musique originale du feuilleton est l'œuvre de G. Delerue, ancien élève de D. Milhaud et compositeur préféré de la Nouvelle Vague.

ÉNONCÉ

Après l'examen du « cadre énonciatif », il convient de s'attacher à l'énoncé, c'est-à-dire au récit fictionnel lui-même, en l'envisageant dans sa triple composante, syntaxique, morphologique et sémantique.

28 Bernstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 261-262.

Syntaxe : feuilletons et séries

Fruits du double héritage de la radio et du cinéma, les fictions télévisuelles se répartissent originellement en trois catégories : le téléfilm, le feuilleton et la série. Comme le précise St. Benassi, cette classification « regroupe les fictions télévisuelles en fonction de leurs formes syntaxiques, ou, si l'on préfère, selon qu'elles développent une narration unique et courte (c'est le cas de la *dramatique* et du téléfilm) ou une narration plurielle, c'est-à-dire *longue et fractionnée* dans le cas du feuilleton, *courte et répétée*, dans le cas de la série²⁹ ». Parmi ces deux types de fictions plurielles, *Thibaud ou les Croisades* relève *stricto sensu* de la série, selon un terme qui s'imposera peu à peu. Si la rhétorique du feuilleton est gouvernée par la métonymie, la série est placée sous l'empire de la métaphore dans la mesure où la mise en paradigme à laquelle elle procède repose sur une « opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles autour d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant³⁰ ». Tel est bien le cas de *Thibaud ou les Croisades*, dont le titre associe le « héros permanent » et l'« horizon de référence ». Au fond, c'est à l'unification du paradigme que contribue inlassablement la diversité syntagmatique des actants et des situations³¹. Ce point n'a pas échappé à U. Eco, pour qui les séries « sont construites à partir d'une situation donnée et de quelques personnages pivots, immuables, autour desquels évolue un certain nombre de personnages secondaires auxquels il appartient de donner l'impression que le nouvel épisode diffère du précédent, alors que le schéma narratif est le même ». Tout leur plaisir vient de l'itération. En ce sens, elles répondent « au désir des enfants d'entendre toujours la même histoire » ; elles reposent sur notre besoin d'être rassuré par « le retour de l'identique, très superficiellement modifié³² ».

En confrontant *feuilletonisation* et *sérialisation*, St. Benassi montre bien en quoi le jeu sur l'identité et la variabilité affecte différemment

29 St. Benassi, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2000, p. 35.

30 N. Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, *sit-com*, *soap-opera*, *telenova* : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *CinémaAction*, 57, 1990, cité par Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, p. 46.

31 Voir à cet égard les branches du *Roman de Renart*, œuvre sérielle s'il en est, et les analyses de J.-R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

32 U. Eco, cité par Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, p. 81.

les paramètres sémantiques, spatiaux, temporels, narratifs et discursifs du récit fictionnel : « Il semble que dans le cas de la série, les *variations* soient davantage d'ordre spatial et/ou discursif, tandis que les invariants seraient plutôt d'ordre sémantique, temporel et/ou narratif³³. »

C'est ainsi que le prototype de chaque série, parfois nommé *pilote*, « détermine généralement comme acquises et immuables les données axiologiques et idéologiques que l'on retrouve dans chaque épisode³⁴ ». C'est ainsi que *Thibaud ou les Croisades* s'ouvre par un épisode au titre significatif, « L'appel du désert ». Le protagoniste y acquiert un nom, Thibaud, mais surtout un surnom, celui de *Chevalier blanc*. En le baptisant ainsi, le scénariste fait également surgir à ses côtés un autre chevalier blanc, un mystérieux nomade issu du « peuple du désert », qui déclare n'aimer ni les Francs ni les Turcs et qui l'accueille par ses mots : « Tu es l'hôte très honoré du prince blanc ; je sais qui tu es : le chevalier blanc, mon frère. Qu'Allah soit remercié et que ton Dieu le soit aussi. » Ce premier épisode ne saurait répondre à une nécessité d'*exposition*, au sens que le théâtre donne à ce mot. Comme le font les romans arthuriens, il prête au téléspectateur une familiarité immédiate avec les protagonistes. Sans doute apprend-on que Thibaud est issu d'une mère musulmane et d'un baron franc, mais une autre logique prévaut, qui consiste à inscrire le paradigme axiologique et idéologique dans le champ de l'utopie : « Tu es un homme du désert, comme moi, lui dit son hôte, tu veux sacrifier toute ta vie à une idée. » Il s'agit aussi de ménager une rencontre avec un héros qui n'évoluera pas. À l'instar du même imperméable élimé que l'inspecteur Colombo porte pendant plus de 35 ans, la tunique blanche de Thibaud reste inaltérée.

Du côté des invariants, il faut également ranger le rythme et le schéma du récit, identiques d'un épisode à l'autre, même si chacun d'eux possède sa propre unité diégétique. Sous ce rapport, *Thibaud ou les Croisades* relève du type « classique », fondé sur « trois moments soumis à une tension nœud/dénouement » :

1. Une *séquence initiale* où le héros se voit proposer un contrat. [...] La situation initiale de chaque occurrence est une situation d'*euphorie* jusqu'à l'introduction d'une tension (le contrat) correspondant au nœud du récit ;
2. Une *séquence actionnelle* où le héros, après une suite d'échecs (généralement deux ou trois), remplit

33 Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, p. 47.

34 *Ibid.*

son contrat. La fin de cette séquence correspond au dénouement, c'est-à-dire à la suppression de cette tension. [...] 3. Une *séquence finale* où, de retour à sa position initiale (*euphorie*), le héros est de nouveau en attente d'un autre contrat³⁵.

Il arrive que le principe contractuel soit thématiqué comme dans « Le seigneur du Hauran » (I, 12), où Thibaud promet solennellement à la dame de Rochefort qu'il retrouvera son mari et son fils disparus en Palestine quelques années plus tôt et qu'il prendra sous sa protection sa fille Cécile. L'épisode organisé autour de la défense de la forteresse de Safed (I, 2) s'achève, quant à lui, comme il avait commencé, sur une note « euphorique », par le souhait de Blanchot de retrouver aussi vite que possible la compagnie des danseuses de Jérusalem.

Du côté de la variation, en revanche, « la *sérialisation* semble essentiellement favoriser les changements de lieux ainsi que la démultiplication des figures, thèmes et motifs discursifs³⁶ ». *Thibaud ou les Croisades* n'échappe pas à cette règle. Le héros gagne Jérusalem, Jaffa, Tripoli, Antioche, Karak ; il fréquente les forteresses de Safed ou de Massada, les châteaux de Coucy ou de Monteil ; il côtoie Foulques, Mélisande, Sibylle présentée comme la fille du roi Foulques (en réalité sa petite-fille), Hugues de Puiset, Pierre et Isabelle de Coucy, Raymond de Poitiers, la princesse Alix, etc. ; il affronte Zengi, les Turcs, la secte des assassins, sans compter les pillards et les brigands de toute sorte. Il serait trop long de dresser la liste des thèmes et des motifs sollicités par les scénaristes. Et pour rendre compte de la diversité des registres, il suffit peut-être de citer l'épisode consacré au prétendu « mariage de Blanchot » (II, 11) ou les aventures mi-héroïques, mi-burlesques organisées autour du personnage de Douglas, Écossais hâbleur, querelleur et truculent (« La course de Tripoli », II, 2) : pour la possession d'un cheval, une rivalité effrénée et pittoresque l'opposera à Thibaud.

Morphologie : le système des personnages

Si les séries et les feuilletons se définissent comme un « ensemble d'œuvres audiovisuelles formant système autour de personnages et/ou de thèmes communs³⁷ », le rôle structurant joué par la figure de

35 Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, p. 82-83.

36 Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, p. 47-48.

37 Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, p. 46.

Thibaud reste à préciser. L'originalité est d'avoir fait du protagoniste un « poulain », c'est-à-dire un Franc né en Palestine d'une mère arabe et d'un père chrétien³⁸, en l'occurrence d'un baron au service du roi Foulques V d'Anjou, successeur du roi Baudouin II, dont il a épousé la fille, Mélisande, le 2 juin 1129³⁹. Pour consolider son royaume et asseoir sa souveraineté, Baudouin II a encouragé ses troupes à s'implanter dans les villes et les campagnes et à s'intégrer aux autochtones, d'où la population mixte évoquée en un passage resté célèbre par le chroniqueur franc Foucher de Chartres († 1127)⁴⁰.

Le *pilote* de la première série fait brièvement allusion à la naissance de Thibaud, mais il faut attendre celui qui ouvre la seconde série pour que son « roman familial » soit véritablement scénarisé. Dans cet épisode intitulé « Les deux croix » (II, 1), Thibaud, accompagné de Blanchot, revient au château de ses parents pour découvrir avec étonnement que leurs tombes sont régulièrement entretenues par une jeune bergère qui fut la compagne de jeu de Thibaud – au grand dam de Kaddour, musulman fanatique !

La vision que ce dernier incarne correspond à celle que livre la chanson de geste. Elle est fondée sur « un manichéisme structurel qui annexe tous les plans, et aplatit la variété du réel pour que se glorifient l'ethnie, la patrie (la “douce France”), la seigneurie qu'un dessein divin lance à la reconquête de l'espace humain⁴¹ ». Elle repose sur « une “bipolarisation” absolue que traduit, dynamiquement, le thème de la croisade⁴² ». D'un côté les bons, de l'autre les méchants ; d'un côté les chrétiens, de l'autre les païens : « au monde lumineux et plein du Bien s'oppose le monde noir et vide du Mal, symétrique de l'autre⁴³ ». Entre les deux groupes, sur lesquels se fonde la « typologie des agents » épiques « par nature » en

38 Sur les « poulains » et le choix de ce terme, voir M. Balard, *Les Latins en Orient (x^e-xv^e siècles)*, Paris, PUF, 2006, p. 93-94.

39 Voir J. Prawer, *Histoire du royaume latin de Jérusalem*, trad. G. Nahon, Paris, Éditions du CNRS, 1969-1970, vol. 2, rééd. 2003. Il semble que ce soit la seule et unique apparition de la reine de Jérusalem à l'écran. Voir l'épisode « Hugues de Puiset » (I, 10).

40 « Occidentaux nous fûmes, et nous voilà transformés en Orientaux. Le Romain ou le Franc d'hier est devenu, transplanté, un Galiléen ou un Palestinien. Celui qui habitait Reims ou Chartres se voit citoyen de Tyr ou d'Antioche. » (Foucher de Chartres, *Historia Hierosolymita*, éd. H. Hagenmeyer, Heidelberg, Winter, 1913, p. 748, cité et trad. par A.-M. Eddé, *Saladin*, Paris, Flammarion, 2008, p. 383).

41 D. Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 175.

42 Madelénat, *L'Épopée*, p. 173.

43 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 327.

conflit permanent, s'établit une « zone d'échange » qui évite au système sémantique la solidification et permet aux personnages de changer de fonction : le repentir et la conversion, où le méchant devient bon, la trahison et le reniement, où le bon devient méchant⁴⁴. Tels sont bien les ressorts de l'épisode que nous considérons. Pour effacer la « trahison » de la jeune bergère, renégate à ses yeux, Kaddour invite Thibaud non seulement à l'épouser, mais aussi à se convertir – peu avant de découvrir que celle-ci a déjà abjuré. Dès lors, aucune solution n'est possible, un combat sans merci s'engage, épée contre cimenterre, et, juste avant de trépasser, Kaddour tue lâchement la jeune femme.

En vertu de cette structuration, de même que les chrétiens comptent des méchants parmi eux (Ganelon), de même il existe de bons sarrasins, ce qu'illustre, de son côté, le roman médiéval⁴⁵. *Thibaud ou les Croisades* s'emploie à multiplier ces figures favorables, en les rattachant surtout au « peuple du désert ». Et la fiction télévisuelle déploie sans cesse de nouveaux parallèles : ainsi l'un des épisodes⁴⁶ repose-t-il sur le massacre par des chevaliers chrétiens d'un groupe de pèlerins en route pour la Mecque. Il faut pourtant se garder de confondre la symétrie que forge inlassablement *Thibaud* avec la construction spéculaire sur laquelle sont fondées les premières chansons de geste. Sans doute les deux camps y réunissent-ils autour d'un chef les barons avides de prouesses (Marsile et Baligant tiennent conseil de pairs, comme Charles). Sans doute, au plan métaphysique, à Dieu et à ses anges correspond la trinité Mahomet – Apollin – Tervagan, accompagnée de démons mineurs. Cependant, « ces analogies institutionnelles soulignent une inversion et une dissymétrie : les sarrasins offrent une caricature simiesque de la chrétienté⁴⁷ ». Ordonnée à une implacable axiologie (les païens ont le tort et les chrétiens le droit, d'après un vers célèbre de la *Chanson de Roland*), leur mise en scène relève, en réalité, d'une « usurpation de ressemblance », selon l'expression que la théologie médiévale applique au diable, à partir du texte paulinien qui présente le maître du mensonge comme un voleur (Ph. 2, 6).

44 Voir Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 325-326.

45 Voir C. Girbea, *Le Bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

46 « Pour les beaux yeux d'Isabelle » (I, 5).

47 Madelénat, *L'Épopée*, p. 175.

Dans *Thibaud ou les Croisades*, en revanche, le monde sarrasin jouit d'une égale consistance ontologique, comme s'il s'agissait avant tout de soutenir l'opposition qui, dans les deux camps, distingue entre les bons et les méchants. Afin de mieux serrer la réflexion, sans doute convient-il ici de faire appel à la « relation antagoniste du charnel et du spirituel » dans laquelle A. Guerreau-Jalabert voit « comme la matrice à travers laquelle sont perçus et pensés, dans la société chrétienne médiévale, divers pans de la réalité matérielle, pratique et idéale⁴⁸ ». Si cette relation est inscrite dans l'être même de l'homme, fait d'esprit et de chair, elle peut aussi s'étendre, à l'échelle de notre série, au couple Thibaud/Blanchot, qui dédouble le composé humain en une figure spirituelle et en une figure charnelle, à l'instar de Don Quichotte et de Sancho Panza. Dans la perspective d'A. Guerreau-Jalabert, il faut élargir encore le champ d'application de ce modèle à l'organisation sociale et à l'ordre de l'univers. Le schème *spiritus/carō* permettrait ainsi de penser les relations clercs/laïcs, homme/femme, Dieu/homme, Dieu/diable, etc.⁴⁹ À cet égard, tandis que la chanson de geste réserve le pôle charnel au monde sarrasin et le pôle spirituel aux chrétiens, en vertu d'une « typologie structurelle d'une étonnante fixité⁵⁰ », *Thibaud* inscrit la dialectique charnel/spirituel au cœur de chaque camp.

Comme dans les romans de Chrétien de Troyes, la figure du chevalier occupe le devant de la scène. La prééminence de l'institution chevaleresque est clairement affirmée dans le *Conte du Graal* : elle est le plus haut ordre que Dieu ait fait et, comme le rappelle M. Stanesco à propos de ce roman, la littérature courtoise « ignore ou méprise l'ecclésiastique, elle célèbre dans l'ermite l'ancien chevalier⁵¹ ». À l'instar de Gauvain, Thibaud s'offre comme le « soleil de toute chevalerie » et, si les génériques des deux séries diffèrent légèrement, ils donnent tous deux à voir une

48 A. Guerreau-Jalabert, « Le temps des créations, XI^e-XIII^e siècles », *Histoire culturelle de la France, I : Le Moyen Âge*, éd. J.-P. Boudet, A. Guerreau-Jalabert et M. Sot, Paris, Seuil, 1997, p. 107-221, ici p. 236.

49 Pour une présentation de cette grille de lecture, voir A. Guerreau-Jalabert, « *Spiritus et caro* dans la littérature courtoise : une perspective historique », *L'Unique change de scène. Écritures spirituelles et discours amoureux (XI^e-XVII^e siècle)*, éd. V. Ferrer, B. Marczuk et J.-R. Valette, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 41-62.

50 Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 326.

51 M. Stanesco, « Parole autoritaire et "accord des semblances" dans la *Queste del Saint Graal* » [1998], repris dans M. Stanesco, *D'armes et d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 249-260, ici p. 260.

ample et superbe chevauchée, étendards et gonfanons déployés, portée par la musique envoûtante de G. Delerue. À ce primat de la chevalerie, la figure historique et mythique de Saladin procure, dans l'autre camp, un incontestable point d'appui et si, pour respecter la chronologie, *Thibaud ou les Croisades* ne la sollicite pas, il n'hésite pas à multiplier les nobles figures sarrasines qui en constituent autant d'avatars⁵².

Comme dans les romans du Graal et comme dans la *Queste del Saint Graal*, où le clerc semble pourtant imposer son discours au détriment de l'histoire chevaleresque, le monde ecclésiastique est tenu en lisière quand il n'est pas purement et simplement absent. C'est tout au plus un élément du décor, tel le couvent où trouve refuge la princesse Sibylle, qui se déguise en moniale pour échapper à l'émissaire dépêché par son père (« Sybille et Thibaud », I, 4). Moines, prêtres ou évêques sont absents de la série. Les seuls personnages susceptibles d'être rattachés à l'Église sont les Templiers, ces moines-chevaliers que saint Bernard a imaginés en appelant de ses vœux une *nova militia* propre à mener les combats de Dieu sur un double plan (« *gemino conflictu* »), « *tum adversus carnem et sanguinem, tum contra spiritualia nequitiae in caelestibus*⁵³ ».

Grâce à eux, charnel et spirituel semblent s'équilibrer. Dans la fiction télévisuelle, cependant, cet idéal appartient déjà au passé, au temps de la première croisade, comme le dit à Blanchot l'un de ses anciens compagnons d'armes, surnommé le Scorpion de Judée depuis qu'il massacre les Templiers que la soif de l'or a fait basculer vers le pôle charnel :

Tu as raison, Blanchot, le tombeau de notre Seigneur Jésus est devenu un lieu de commerce ; le prêtre trafique au lieu de prêcher l'évangile, le marchand est devenu un voleur et le voleur un lâche.

– Oui, c'est bien vrai, répond son interlocuteur. La sainte croix et Jésus sont bien oubliés. Seuls comptent aujourd'hui l'or, les richesses, les châteaux, tout ce que l'homme amasse sur la terre.

– Et ce sont les mêmes hommes pourtant qui furent des lions jadis. La vie était belle alors, ardente⁵⁴.

52 Voir notamment J. Tolan, « Miroir de la chevalerie : Saladin dans l'imaginaire européen médiéval », *L'Europe latine et le monde arabe. Cultures en conflit et en convergence*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 75-96 ; Eddé, *Saladin*.

53 « Contre la chair et le sang et contre les esprits du mal dans les espaces célestes » (Bernard de Clairvaux, *Éloge de la nouvelle chevalerie*, éd. et trad. P.-Y. Emery, Paris, Cerf, 1990, § 1). La formule est empruntée à saint Paul (Ép. 6, 12).

54 « Le Scorpion de Judée » (I, 3).

Comment comprendre la sévérité du regard porté sur les Templiers alors même que ces derniers portent, semble-t-il, le même manteau blanc que Thibaud ?

Loin d'être isolée, l'institution des Templiers doit être rapportée à la « prolifération des chevaleries imaginaires », dans laquelle D. Barthélemy voit « le grand fait culturel du XII^e siècle français » : « on parlerait presque de choc des imaginations, ajoute l'historien, si elles ne se mêlaient et ne s'influençaient un peu mutuellement⁵⁵ ». À examiner de près cette dialectique, il est possible de dégager deux grandes logiques symétriques et convergentes : d'un côté, l'appropriation par l'Église d'un usage légitime des armes, qui débouche sur la formation des ordres dits « religieux-militaires » ; de l'autre, « l'appropriation laïque de Dieu⁵⁶ », sur laquelle sont fondés les romans du Graal. L'élaboration de la figure du chevalier « en une *militia* siamoise de la *militia spiritualis* », selon l'heureuse formule de J. Morsel⁵⁷, prend tout son sens, en effet, si l'on considère « les formes sociales éminemment codées » que revêt « la concurrence entre les deux fractions de l'aristocratie⁵⁸ ». Parmi ces formes prend place la fiction dite littéraire, grâce à laquelle l'*ordo* chevaleresque reproduit en décalque la bipartition ecclésiastique charnel/spirituel, l'accaparant pour mieux se substituer à elle. Tel est le sens qu'il convient de donner à la distinction entre une chevalerie *terrienne* et une chevalerie *celestielle*, selon les termes du *Lancelot en prose*, distinction destinée à « marginalise[r], voire [à] élimine[r] complètement le clergé de l'ordre social au profit des seuls chevaliers⁵⁹ ». C'est à cette perspective, celle du défi laïque, dont relève la littérature chevaleresque en langue vernaculaire en se construisant en contrepoint à la fois dans et contre les textes ecclésiastiques, qu'il convient de rattacher la figure de Thibaud. Celle-ci ne saurait donc se confondre avec les Templiers. Thibaud s'offre comme un *chevalier céleste*, comme un chevalier spirituel, mais relevant d'une spiritualité décléricalisée.

55 D. Barthélemy, *La Chevalerie. De la Germanie antique à la France du XI^e siècle*, Paris, Fayard, 2007, p. 374.

56 Nous empruntons cette formule à J. Morsel, *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (V^e-XV^e siècle)*, Paris, Colin, 2004, p. 160.

57 Morsel, *L'Aristocratie médiévale*, p. 166.

58 Morsel, *L'Aristocratie médiévale*, p. 167.

59 Morsel, *L'Aristocratie médiévale*, p. 162.

Sens et référence : « l'aveu de la fiction⁶⁰ »

Comme l'a montré X. Storelli, le chevalier constitue, dès le XII^e siècle, une figure achronique. L'usage anachronique qu'en fait l'historiographie anglo-normande lui apparaît comme le signe précurseur d'une « conception atemporelle de la chevalerie, qui aurait été instituée depuis les premiers temps de l'humanité ». Sous cet angle, « l'idéal chevaleresque, dont la perfection est repoussée dans un passé mythique, serait toujours à accomplir de nouveau, à réactualiser, à restaurer⁶¹. » C'est à Chrétien de Troyes qu'il revient d'avoir fixé la chevalerie dans son achronie. Grâce à lui, « le monde arthurien est devenu mythique et presque atemporel » :

C'est désormais une utopie ouverte à l'aventure et au parcours symbolique du héros dans lequel prime la quête du sens. Alors seulement, la fiction courtoise et chevaleresque se détache de la gangue historique dont elle est issue⁶².

Après avoir rapporté l'institution par Arthur de la Table Ronde, Robert Wace, le traducteur de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, signale un vide dans sa chronique : les douze ans de paix que connaît alors le royaume d'Arthur et durant lesquels, dit-il, eurent lieu les nombreuses aventures que l'on conte sur Arthur. Comme le note E. Baumgartner :

Tout se passe comme si Chrétien, qui fut un lecteur très attentif de Wace, avait en quelque sorte accaparé ce temps mort dans le règne d'Arthur pour y déployer librement, en marge de l'histoire [...], la part de la merveille⁶³.

Que *Thibaud ou les Croisades* s'inscrive dans un intervalle entre la Première et la Deuxième Croisade, en une période de latence comparable à celle qu'exploite Chrétien⁶⁴, invite à esquisser un parallèle. En évitant de s'attacher à une croisade en particulier pour mieux les évoquer toutes,

60 Nous empruntons cette formule à M. Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 [1992], p. 142.

61 X. Storelli, « La chevalerie comme catégorie achronique dans l'historiographie anglo-normande du XII^e siècle », *Mito e storia nella tradizione cavalleresca*, Spoleto, Fondazione Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, ici p. 95-96.

62 Storelli, « La chevalerie comme catégorie achronique », ici p. 136-137.

63 E. Baumgartner, *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, 2003, p. 15.

64 L'histoire se situe vers 1135 près de 40 ans après la première croisade lancée par le pape Urbain II en 1095 et prêchée par Pierre l'Ermite, dans le royaume franc de Jérusalem.

Thibaud se hausse au plan du mythe – du mythe des croisades, auquel il identifie son héros. C'est ce que souligne le titre de la série.

Rompant avec les romans d'antiquité, les récits arthuriens signent ce que M. Zink nomme « l'aveu de la fiction » :

En quittant l'Antiquité et le monde méditerranéen pour la Bretagne et le temps du roi Arthur, le roman renonce à la vérité historique, référentielle, et doit se chercher une autre vérité. Une vérité qui est celle du sens ; un sens qui se nourrit pour l'essentiel d'une réflexion sur la chevalerie et l'amour⁶⁵.

Et si, selon la formule d'E. Auerbach, « le réalisme des romans courtois se limite à la peinture d'une seule classe de la société⁶⁶ », celle des *bel-latores*, il faut ajouter que ce réalisme est peint aux couleurs de l'idéal :

Il est digne de remarquer que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, [la description] est conçue, si divers qu'en soient les objets, dans une intention élogieuse. Elle est destinée à exciter l'admiration ; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur⁶⁷.

C'est bien, en effet, dans le cadre de cette perspective épideictique, à travers l'écriture de la merveille et selon l'orientation imprimée par une courtoisie dans laquelle J. Le Goff voyait le premier idéal laïc, qu'il faut inscrire la figure de Thibaud ainsi que l'univers dans lequel il évolue. À côté de la chevalerie qui occupe le premier plan, figure l'amour et notamment, parmi les langages de l'amour⁶⁸, celui que l'on dit courtois, bien illustré par l'épisode intitulé « Sibylle et Thibaud » (I, 4). Après avoir cueilli une rose dans le jardin où il a rencontré la jeune femme, le héros lui offre en retour, dès le lendemain, une rose des sables... Au cours du voyage qui les mène jusqu'au château du mari de Sybille, les deux jeunes gens apprennent à se connaître et à s'aimer. Mus par une haute idée de l'honneur et de la chevalerie, ils se quitteront avec noblesse à la

Rappelons qu'en 1100, Baudouin de Boulogne, le frère de Godefroy de Bouillon devient roi de Jérusalem ; il est couronné par le patriarche Daimbert de Pise.

65 Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, p. 143.

66 E. Auerbach *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 142.

67 E. Faral, « Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle », *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913, p. 307.

68 Voir J. J. Baldwin, *Les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, trad. B. Bonne, Paris, Fayard, 1997 [1994].

fin du voyage, tant il est vrai que la *fin'amor*, fille de l'utopie, se déploie dans « les espaces dégagés de la gratuité, de la liberté ludique⁶⁹ ». Loin du pôle charnel incarné par le mari, par la *seigneurie*, cet art d'aimer se comprend par référence à la *chevalerie*, celle du *fin'amant*.

Si le propos essentiel des romans courtois est de « représenter, d'un point de vue lui-même féodal, les mœurs et les idéaux de la chevalerie féodale », pour autant « ses formes extérieures ne sont pas négligées ; elles sont dépeintes à loisir⁷⁰ ». Comme le souligne E. Faral :

Il semble que ç'ait été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus⁷¹.

Dans *Thibaud*, l'art du décor repose sur ce que M.-M. Davy nomme un « langage roman⁷² », langage fondé sur le symbole, la stylisation des formes et un certain parti de théâtralité, conforme au découpage en scènes que l'on rencontre dans les romans de Chrétien de Troyes⁷³. À cette grammaire visuelle répond, selon une formule souvent employée par la critique, la musique « lyrique et chevaleresque » de G. Delerue. Si l'on dit souvent que la musique est l'âme d'un film, cette âme entraîne Thibaud moins vers le genre théâtral⁷⁴ que vers le romanesque des grands espaces et des longues chevauchées, au gré de *leitmotive* savamment concertés⁷⁵.

Au fond, c'est à une écriture de l'idéal qu'est ordonné *Thibaud ou les Croisades*, dans la lignée des romans chevaleresques et courtois des

69 G. Duby, « Que sait-on de l'amour en France au XII^e siècle ? » [1988], repris dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1408.

70 Auerbach, *Mimésis*, p. 140.

71 Faral, « Le merveilleux et ses sources », p. 307.

72 M.-M. Davy, *Essai sur la symbolique romane (XII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1955.

73 Jusqu'à un certain point, un parallèle pourrait être esquissé avec le *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer, sorti sur les écrans de cinéma en 1978. Au cours d'une rencontre avec Jacques Le Goff, le cinéaste explique qu'il s'est efforcé d'« évoquer l'espace roman », un espace « sans ombres », qu'il a tenté d'exprimer par le moyen d'« un théâtre qui n'existait pas », « une certaine conception plastique du Moyen Âge » (*Ça cinéma*, 17, 1979, p. 9, 10 et 12).

74 À titre de comparaison, se reporter à la musique que Georges Delerue a composée pour l'opéra de Boris Vian, *Le Chevalier de neige*, sous les deux versions de l'œuvre, lyrique et dramatique (B. Vian, *Le Chevalier de neige*, Paris, Bourgois, 1974).

75 Voir G. Loison, livret de huit pages, notes internes français-anglais, dans *Thibaud ou les croisades*. *Fortune*, Bande originale des séries TV d'Henri Colpi (1968/1969), Music box Records.

XII^e et XIII^e siècles. Cette fiction télévisuelle de la fin des années 60 s'accorde bien, sous ce rapport, à la définition de Fr. Jullien, qui voit dans l'idéal une invention européenne : « détaché de l'expérience », il « représente l'absolu de notre aspiration⁷⁶ ». Le blanc manteau de Thibaud, immaculé en toute circonstance, est une *merveille* au sens médiéval du terme. Il relève d'une vérité du sens, et non de la référence. Et c'est bien parce qu'il est « détaché de l'expérience » que l'idéal en tant que tel (et notamment l'idéal chevaleresque) est transhistorique.

Le détachement n'est pourtant pas son seul mode d'être :

L'idéal est concept, et force à la fois. Il exige son incarnation en même temps qu'il se prévaut de l'impossibilité de celle-ci. Tout en se proclamant d'un autre monde, il est le plus en mesure de mobiliser effectivement celui-ci et de le transformer⁷⁷.

Pour désigner l'envers historicisé de l'idéal, pour définir « la pensée dans toutes ses fonctions, présente et agissante dans toutes les activités de l'homme, lequel n'existe qu'en société⁷⁸ », l'anthropologie avance la notion d'idéel. À l'encontre d'un imaginaire conçu comme supplément de rêve ou arrière-plan illusoire, M. Godelier observe que « tout rapport social, quel qu'il soit, inclut une part idéelle, une part de pensée, de représentations », précisant :

Ces représentations ne sont pas seulement la forme que revêt ce rapport pour la conscience, mais font partie de son contenu. Il ne faut pas confondre *idéelle* avec *idéale* [...]. Loin d'être une instance séparée des rapports sociaux, d'être leur apparence, leur reflet déformé-déformant dans la conscience sociale, elles sont une part de ces rapports sociaux dès que ceux-ci commencent à se former et elles sont une des conditions de leur formation⁷⁹.

La « part idéelle du réel » sur laquelle reposent les romans arthuriens a fait l'objet de recherches socio-historiques (A. Guerreau-Jalabert ou J. Morsel, notamment). Reste à étudier celle que met en œuvre *Thibaud* en offrant aux téléspectateurs du début du XXI^e siècle la fiction d'un chevalier idéal au temps des croisades.

76 Fr. Jullien, *L'Invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris, Gallimard, 2017 [2008], p. 13 et 11.

77 Jullien, *L'Invention de l'idéal*, p. 19-20.

78 M. Godelier, *L'Idéel et le matériel*, Paris, Flammarion, 2010 [1984], p. 199.

79 Godelier, *L'Idéel et le matériel*, p. 171-172.

LA FABRIQUE DES CROISADES

La recontextualisation à la fin des années 1960, ou la focalisation sur le plan de l'idéal et/ou de la référence, éclaire la fabrique des croisades au sein de *Tibaud ou les Croisades*⁸⁰. C'est le premier feuilleton qui appréhende en effet un passé soigneusement contourné jusqu'alors par la littérature populaire et le cinéma de l'hexagone⁸¹. En fonction du contexte historique, caractérisé ces années-là par le développement de l'ère de consommation corrélée à la culture de masse, les croisades y sont envisagées selon un double processus : d'une part, un accaparement de l'Histoire des croisades à partir de la mobilisation d'un fonds documentaire ; d'autre part, sa déshistoricisation causée par l'Histoire contemporaine marquée au sceau de la guerre d'Algérie et de la décolonisation qui, bousculant le système de représentation des rapports politiques et socio-culturels, enclenche dans un effet de boomerang la rehistoricisation de l'Histoire des croisades.

SOURCES HISTORIQUES, ENGAGEMENTS INTELLECTUELS, MÉDIATIONS CULTURELLES

Les réalisateurs de films et les scénaristes, écrivains et dramaturges, n'éprouvent pas le besoin propre aux historiens de métier de documenter les sources auxquelles ils s'adossent, et nulle archive télévisuelle ne vient, à notre connaissance, les identifier.

L'adaptation télévisée ne laisse rien filtrer des recherches universitaires qui traitent des croisades, ni de leur définition, ni de leur nature. Elle écarte les questionnements et les critiques qu'elles avivent ou ravivent

80 Dans le cadre de cet article, il s'agit simplement d'évoquer les événements marquants qui présentent un lien direct avec la fabrique du feuilleton, d'où le caractère succinct et forcément réducteur de leur appréciation.

81 À l'étranger, en revanche, la production cinématographique est active autour des principaux personnages de la croisade ; voir Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 205-206. On peut citer les films suivants : Enrico Guazzoni, *La Jérusalem délivrée*, 1911 ; C. B. de Mille, *The Crusades*, 1935 (l'action est centrée sur l'année 1187) ; David Butler, *Richard Cœur de Lion et les croisés*, 1954 (d'après le roman éponyme de Walter Scott) ; Ingmar Bergman, *Le 7^e sceau*, 1957 (qui raconte le retour d'un chevalier croisé dans une Suède ravagée par la peste) ; Andrzej Wajda, *La Croisade maudite*, 1968 (d'après le roman du même nom de Jerzy Andrzejewski, daté de 1960 et où est évoquée la croisade des enfants).

immanquablement au gré des soubresauts de l'Histoire. Chr. Tyerman s'est employé à synthétiser les domaines où elles sont volontiers convoquées⁸² : « *cultural and religious identity, economic and political expansion, imperialism and colonisation, the ideology legitimacy and pathology of public violence, the experience of war [...] , inter-ethnic and inter-faith relations [...]* »⁸³. Aux lendemains de la guerre d'Algérie, le feuilleton ne pouvait manquer, semble-t-il, d'attirer l'attention sur le lien noué entre le colonialisme et la croisade. Ce lien, de longue date déjà, est rationalisé dans le premier vingtième siècle par les travaux d'historiens comme, pour ne citer qu'eux, R. Grousset, développant le concept de colonies françaises, J. Richard, parlant en 1953 de colonies franques, ou encore, hors de France, J. Prayer⁸⁴. D'autres aspects gagnent en visibilité, dont la mise en cause d'une vision purement eurocentrique, qui favorise un déplacement du regard sur l'Orient : en témoigne l'article pionnier d'E. Sivan, daté de 1972, « *Modern Arab Historiography of the Crusades* »⁸⁵. Plus tardive, cette approche n'affecte pas encore la façon dont sont reçues les croisades, au moins dans le grand public. Pour apprécier *Thibaud*, on ne trouve guère d'éléments non plus dans les prises de position différentielles des intellectuels sur la guerre d'Algérie⁸⁶. Si la colonisation et la décolonisation ont beaucoup agité les esprits aux alentours des années 1960 et ont fait évoluer les « cultures politiques⁸⁷ », l'heure n'est plus aux polémiques. « La mémoire de la guerre d'Algérie était effacée », constate B. Stora : pour les intellectuels en 1967 ou 1968, d'autres causes en effet primaient : le Vietnam, le gaullisme, « la société de l'époque très fermée, étouffante⁸⁸ ».

82 Voir Chr. Tyerman, *The Debate on the Crusades*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2010, p. 216-232 ; *The Invention of the Crusades*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 1-7 et le premier chapitre.

83 Tyerman, *The Debate on the Crusades*, p. 5.

84 Pour les origines de ces mouvements de pensée, courants et influences, et leur analyse, voir Tyerman, *The Invention of the Crusades*, p. 121 *sqq.*

85 E. Sivan, « *Modern Arab Historiography of the Crusades* », *Asian and African Studies*, 8, 1972, p. 109-149 ; voir aussi E. Sivan, *L'Islam et la Croisade, idéologie et propagande dans les réactions musulmanes aux croisades*, Paris, Maisonneuve, 1968.

86 Voir J.-P. Rioux, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, éd. J.-P. Rioux et J.-Fr. Sirinelli, Paris, Éditions complexes, 1991, p. 33-55 ; Cl. Liauzu, « *Ceux qui ont fait la guerre à la guerre* », *La Guerre d'Algérie, 1954-2004, la fin de l'amnésie*, éd. M. Harbi et B. Stora, Paris, Laffont, 2004, p. 161-170.

87 Rioux, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, p. 19.

88 Propos de l'auteur dans un entretien à propos de la sortie de son ouvrage *Les Mémoires dangereuses : de l'Algérie coloniale à la France d'aujourd'hui*, suivi de *Le Transfert d'une mémoire* :

L'écriture du feuilleton s'avère donc *a priori* imperméable au monde universitaire et intellectuel, à l'encontre des nouvelles habitudes qui se sont installées aujourd'hui de solliciter un conseiller historique pour l'écriture du scénario⁸⁹. L'entreprise créative des réalisateurs relève bien davantage de l'avènement d'une « culture de masse » et de la marginalisation de la culture « cultivée » des intellectuels et des élites⁹⁰. Désireux de transmettre une culture populaire accessible, les hommes de télévision puisent, peut-on supposer, faits et chronologie dans un savoir issu de l'enseignement scolaire de l'Histoire, encore influencé par Lavisse et les penseurs de l'école républicaine⁹¹. Comme l'observe S. Citron :

Lavisse fixa, pour les écoles, un TEXTE du passé, organisé autour d'une France sans commencement, incarnée dans une Gaule mythique, succession d'actes de guerre et de conquêtes licites puisqu'ils construisaient une patrie préexistant à sa formation. Les abus de pouvoir servant la grandeur et l'unité de l'État étaient soit légitimés, soit occultés⁹².

Dans l'idée de Lavisse et des « Pères de la République » cités par l'historienne, l'Histoire que l'on écrit et que l'on enseigne, qui enregistre et vulgarise la science instituée, est un opérateur de « réassurance nationale », associant une visée cognitive et une finalité politique patriotique. J. Le Goff va dans ce sens : « l'histoire de Lavisse et de Malet-Isaac était celle d'une nation rassemblée autour de la conscience de son unité affirmée, vaille que vaille, de la valeur universelle de son modèle⁹³ ». Le manuel d'A. Malet et J. Isaac, *Le Moyen Âge jusqu'à la guerre de 100 ans* (classe de 4^e), dont le dernier tome paraît en 1961, réserve un chapitre

de l'Algérie française au racisme anti-arabe, avec A. Jenni, Paris, Albin Michel, 2015.

89 Aujourd'hui, en effet, des historiens sont sollicités dans la création de séries : témoin Jean-Pierre Azéma pour la série *Un village français*, diffusée sur France 3 depuis 2009 ; comme conseiller historique, il commente et contextualise, au moyen de témoignages, l'intrigue qui rapporte la vie des habitants d'un village fictif du Jura pendant l'occupation allemande durant la Seconde Guerre mondiale.

90 Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 254.

91 Voir P. Garcia et J. Leduc, *L'Enseignement de l'histoire en France, de l'Ancien Régime à nos jours*, Paris, Colin, 2003.

92 S. Citron, *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée*, Paris, Éditions de l'Atelier / Éditions ouvrières, Paris, 2008 [1987], p. 17.

93 Cité dans l'article de Fr. Lorcerie, « L'histoire dans le second degré en France au prisme de l'immigration musulmane : des programmes aux manuels », *Manuels et altérités dans l'espace méditerranéen : enjeux institutionnels et linguistiques*, éd. M. Verdelhan-Bourgade, A. Denimal et A. Diabaté, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 21-44, ici p. 22.

entier aux croisades d'Orient, où la première croisade est jugée « la plus extraordinaire » des grandes expéditions féodales⁹⁴. Dans *Thibaud*, la première croisade, âge d'or perdu de la chevalerie au service du Christ, est remémorée avec nostalgie par Blanchot, alors au côté de Raymond de Saint Jean (II, 9). La croisade, susceptible d'alimenter le « roman national⁹⁵ », est donc affaire de bravoure, de patriotisme et de providentialisme⁹⁶, par l'héroïsme des faits et des gestes de ses participants. Les manuels scolaires, respectant les instructions de l'Éducation Nationale⁹⁷, ne modifient guère par la suite l'apologie plus ou moins dissimulée de la supériorité occidentale et française, acquise dans la science et dans les mentalités, certains versant même dans l'histoire mythologique⁹⁸. Et il faut attendre le BO spécial n°4 de 1987 pour qu'une évolution s'opère autour du mot de civilisation : « les croisades ne sont plus évoquées seulement comme un épisode guerrier mais comme un fait de civilisation où chacun affirme son identité tout en se pénétrant de l'influence de l'autre⁹⁹ ».

La télévision se fait le medium privilégié de cette histoire propagée par les manuels. Elle joue un rôle majeur dans la culture de masse, qu'elle construit et revendique pour un grand public sans distinction sociale et en recherche du *happy end*¹⁰⁰. Les réalisateurs se conforment à l'ambition de l'ORTF, qui entend faire de ce type de feuilleton un outil à la fois de promotion culturelle et d'apprentissage de la citoyenneté. *Thibaud* enrichit, fût-ce modestement et pour une petite

94 Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 207. Le sens religieux des croisades est également pris en considération, mais, semble-t-il, dans ces années, de manière plus discrète ; voir dans l'édition 1957 du *Nouveau Larousse Classique* la définition que cite Rousset : « expédition armée de catholiques contre les hérétiques et les Infidèles ».

95 L'expression « roman national » est une expression popularisée par P. Nora en conclusion du dernier tome de ses *Lieux de mémoire*. L'historien l'a empruntée au sociologue P. Yonnet, *Voyage au centre du malaise français, l'antiracisme et le roman national*, Paris, Gallimard, 1993. Cette expression renvoie aux figures tutélaires que sont Michelet et Lavis. Elle est réactivée particulièrement depuis une décennie : voir N. Offenstadt, *L'Histoire bling-bling. Le retour du roman national*, Paris, Stock, 2009.

96 Voir Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 207.

97 Voir Lorcerie, « L'histoire dans le second degré en France au prisme de l'immigration musulmane [...] », p. 24.

98 Voir Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, n. 6, p. 208, citant Cl. Billard et P. Guibbert, *Histoire mythologique des Français*, Paris, 1976.

99 Lorcerie, « L'histoire dans le second degré en France au prisme de l'immigration musulmane [...] », p. 27.

100 Voir Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 264.

génération¹⁰¹, « l'album des images » qu'invoquent S. Berstein et J.-P. Rioux¹⁰², et contribue à une culture populaire de bonne qualité et à la louange de l'esprit civique. Les critiques, peu nombreux, rendent justice à ce programme d'apparence consensuelle. Dans *Télérama*, Cl.-M. Trémois se félicite qu'enfin le Moyen Âge soit restitué « sans que cela sente le carton bouilli et le déguisement de carnaval », et le même *Télérama*, on l'a vu, précise ce renouvellement culturel du médiéval, par l'entremise d'un personnage de fiction peu susceptible *a priori* de froisser les sensibilités, « un nouveau héros, Thibaud, le preu (*sic*) chevalier ».

La mise en contexte du feuilleton éclaire sa tonalité, sa teneur et son parti pris grand spectacle. Elle montre comment il quitte le territoire de l'Histoire pour rejoindre les rives de l'imaginaire, que J. Le Goff cerne par trois concepts : celui de représentation non pas littérale d'une réalité extérieure, mais « la traduction mentale d'une réalité extérieure » perçue suivant un processus d'abstraction, une traduction créatrice qui la déborde ; celui de symbolique qui renvoie « l'objet considéré à un système de valeurs sous-jacent, historique ou idéal » ; enfin celui d'idéologique, qui présuppose une vision du monde soumettant la représentation du monde à un sens¹⁰³. Ces concepts entrelacés commandent le style d'un feuilleton qui se détourne de la référence à l'Histoire des croisades pour esquisser un nouvel idéal consonant avec la fin des années 1960.

DÉSHISTORICISER LA CROISADE

Le titre *Thibaud ou les Croisades*, avec l'emploi de la conjonction de coordination qui fait dépendre les croisades de Thibaud, emblématise, on l'a dit, cette prise de possession de l'Histoire médiévale et la déshistoricisation qui la frappe simultanément. Par le truchement d'un héros fictif, le fait historique coupé de sa référence est rendu plastique et malléable :

101 Un sondage rapide et sauvage révèle que ce feuilleton n'est vraiment connu que par la génération née au début des années 1960, qui a pu en transmettre la connaissance à ses descendants.

102 Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 263.

103 J. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, Préface de la première édition (Gallimard, 1985), p. 423 *sqq.* Pour une application à un texte traitant de la troisième croisade, voir aussi C. Croizy-Naquet, « Histoire et imaginaire aux XII^e et XIII^e siècles », *Paysages de l'imaginaire : bilans et perspectives*, PRIS MA, 25/1-2, 2010, p. 117-130.

il se transforme, s'embellit, voire se dénature, révisant positivement le passé et prédisant une forme d'avenir qui est aussi une forme de pensée sur la vie en société. Certes, Thibaud porte le nom d'un célèbre croisé, Thibaut de Champagne¹⁰⁴ ; certes, le costume, la parole, l'espace et le décor oriental sont médiévalisés. Mieux : le feuilleton conserve les traces de l'aura de Jérusalem, dont la pensée agite, dès les origines, les prédicateurs, Urbain II en tête, et nourrit la mentalité et l'imaginaire des croisés. Il laisse affleurer la nature d'exception de la croisade et du pèlerinage en Terre Sainte à travers les souvenirs de Blanchot : un combat lancé au nom de Dieu contre les païens diabolisés¹⁰⁵ pour le Bien de la chrétienté ; une bataille sous l'égide de la protection miraculeuse de Dieu, qui dispense aux combattants honneur et récompenses célestes et réserve aux victimes la vie éternelle et la couronne des martyrs¹⁰⁶. Blanchot constate d'ailleurs avec une certaine envie que Thibaud réussit dans toutes ses entreprises, comme s'il était l' élu de Dieu. Cette remarque, qui oriente vers un processus de rémunération céleste de ses mérites et de son engagement, ne qualifie pas cependant le héros en idéal du croisé prêt à tout sacrifier, dans la dynamique du « génocide joyeux » évoqué par J.-Ch. Payen¹⁰⁷.

Le Chevalier blanc n'incarne guère l'esprit des croisades, tel que le définit J. Richard¹⁰⁸ : il n'en véhicule que partiellement l'idéologie¹⁰⁹ et n'en illustre qu'avec quelque distance les croyances et les actes. Thibaut n'est ni Roland, le héros épique tout habité par la foi et ses exigences sans concession, ni Godefroy de Bouillon, le personnage historique, héroïsé, emporté par sa mission de reconquête¹¹⁰. Le moment de l'action entre deux croisades justifie ce détournement de la référence à la figure

104 Si l'on se fie à la chronologie, ce serait Thibaut II de Champagne, mais l'important est plus l'effet médiéval que suscite le prénom que la précision historique.

105 Voir, par exemple, *l'Estoire de la guerre sainte*, éd. C. Croizy-Naquet, Paris, Champion, 2014, v. 48 avec le mot *diable*. D'ailleurs, quand le terme *diable* ou *démon* est employé par un templier, c'est pour être corrigé par les propos et les actions de Thibaud.

106 Voir J. Richard, « L'indulgence de croisade et le pèlerinage en Terre sainte », *Il Concilio di Piacenza et le crociate*, Piacenza, Tip. Le. Co. Editore, 1996, p. 220.

107 J.-Ch. Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6/3-4, 1979, p. 226-236.

108 Voir J. Richard, *L'Esprit de la croisade*, éd. J. Richard, Paris, Le Cerf, 2000.

109 Voir P. Alphandéry et A. Dupront, *La Chrétienté et l'idée de croisade*, Paris, Albin Michel, 3 vol., 1954-1959, rééd. 1995.

110 Sur les croisades, leur contexte, l'idée et les pratiques, se reporter, par exemple, à G. Constable, *Crusaders and Crusading in the Twelfth Century*, Aldershot, Ashgate, 2009.

archétypale du croisé et à la « réalité » des croisades, fût-elle partiellement conservée dans sa factualité¹¹¹. Mais les réalisateurs instruisent un changement de paradigme axiologique, comme on l'a dit, qui apparente bien davantage Thibaud à l'idéal du chevalier courtois. S'agissant de la référence historique, ils instaurent un double décalage : pour la période médiévale, en versant le personnage dans le champ du roman et, pour la période contemporaine, en dénaturant la figure historique du croisé que donne à percevoir l'historiographie des croisades. Avec ce personnage de fiction qui ressortit à la catégorie achronique définie par X. Storelli, telle qu'elle s'est concrétisée avec Chrétien de Troyes¹¹², ils inventent un personnage modélisant, tout de bonté et d'audace bien comprise, qui fascine les enfants et en qui il est loisible de se mirer. Thibaud ressemble aux héros qui, sans jamais « défamiliariser » le spectateur, peuplent l'écran des années 1960-1980¹¹³. Dans un empan temporel et générique plus large, il partage avec des figures historiques et légendaires des stéréotypes déclinés à l'envi, mais situés précisément en contexte depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours¹¹⁴. Il entre dans le panthéon des grands modèles médiévaux que sont Roland, Charlemagne, Richard Cœur de Lion, Louis IX, que Joinville, parmi d'autres, s'est évertué à dépeindre en saint homme¹¹⁵, et, bien sûr, Godefroy de Bouillon, que Blanchot mentionne avec admiration (I. 9)¹¹⁶.

La déshistoricisation est accusée en corollaire par une réécriture du passé sur un mode elliptique et sélectif. L'entre-temps arraché à l'Histoire, c'est-à-dire un moment de calme relatif entre les deux premières croisades, sous le règne de Foulques v, n'est, il est vrai, guère contraignant, comme l'est une expédition dont les faits sont consignés par le menu dans les chroniques. Il ouvre un espace fictionnel que les

111 Voir *La Chanson de Roland*, éd. C. Segre, nouvelle édition refondue traduite de l'italien par M. Tyssens, Genève, Droz, 2003.

112 Voir Storelli, « La chevalerie comme catégorie achronique ».

113 Tel Lagardère, héros d'une série télévisée créée par Marcel Jullian en 1967.

114 Voir, à titre d'illustration, le catalogue de la Bibliothèque nationale de France issu de l'exposition *Héros d'Achille à Zidane*, éd. O. Faliu et M. Tourret, Paris, Seuil, 2007.

115 Voir Jean de Joinville, *La Vie de saint Louis*, éd. et trad. J. Monfrin, Paris, Garnier, 1995.

116 Rappelons que Godefroy entre la liste des Neuf Preux : le motif se lit pour la première fois dans les *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon en 1312. Dans sa forme canonique, il repose sur une succession de trois triades : une triade païenne composée d'Hector de Troie, d'Alexandre le Grand et de Jules César ; une triade biblique avec Josué, David et Judas Macchabée ; et enfin une triade chrétienne constituée du roi Arthur, de Charlemagne et de Godefroy de Bouillon.

scénaristes ont beau jeu de combler par le foisonnement d'aventures qu'ils annexent à la trame historique¹¹⁷. De nombreux épisodes se rattachent à des données enregistrées par les historiens, mais leur emploi en fait plutôt un matériau adjuvant de la fiction. Le « Crime du Templier » (II, 9) en fournit un exemple. Dans cet épisode, le roi Foulques décide de conclure une alliance avec la secte des Assassins. Une brève introduction pédagogique en voix-off livre quelques informations exactes sur cette secte musulmane composée d'Ismaélites nizârites, alors réfugiée dans les montagnes. Elle est réputée pour son recours aux assassinats sous les ordres de son chef, appelé le Vieux de la Montagne – il en est ainsi dans le feuilleton –, assassinats accomplis avec un zèle tout fanatique¹¹⁸. Elle fait de la terreur une arme politique dirigée contre les dirigeants, tant musulmans que chrétiens, qui refusent la création d'un imâmat¹¹⁹. D'entrée, il est dit que le royaume chrétien de Jérusalem a besoin de la secte pour contrer les offensives de leur ennemi commun, Zenghi, atabeg de Mossoul et d'Alep. Mais le roi se heurte à l'opposition des Templiers, qui refusent de pactiser avec le « diable », le « démon ». L'un d'entre eux, le Frère Ulrich, tue de son épée l'envoyé du Vieux de la Montagne, Akbar, lors d'un affrontement régulier. Thibaud, qui se rend sans hésiter auprès du redoutable Vieux de la Montagne au péril de sa vie, sauve la situation par un stratagème, ménageant à la fois la secte des Assassins et les Templiers pour le plus grand bénéfice de Foulques v. C'est là pure invention, mais une invention tirant profit de la réalité des échanges réels entre Assassins et chrétiens, grâce à laquelle les réalisateurs, une fois de plus, rehaussent l'image idéalisée/idéale du chevalier croisé en chevalier *celestiel*. À travers l'accord passé, ils insistent sur la nécessité de concilier la foi et la politique, de conjuguer les engagements célestes et terrestres dans un univers où l'emprise des clercs a cédé devant l'éclosion d'une nouvelle figure chevaleresque et où l'empire du *miles Christi*, ici enfermé

117 Pour la période considérée, voir en particulier Balard, *Les Latins en Orient (x^e-xv^e siècles)*, p. 76-78.

118 Voir B. Lewis, *Les Assassins. Terrorisme et politique dans l'Islam médiéval*, trad. A. Péliissier, Paris, Berger-Levréau, 1982, rééd. Bruxelles, Complexe, 2001 ; F. Daftary, *Les Ismaéliens. Histoire et traditions d'une communauté musulmane*, Paris, Fayard, 2003 ; du même, *Légendes des Assassins. Mythes sur Les Ismaéliens*, Paris, Vrin, 2007.

119 Parmi les victimes, citons, côté sunnite, Mawdûd, Bursuqî et, côté chrétien, Raymond II de Tripoli, Conrad de Montferrat. Sur ce dernier, voir C. Croizy-Naquet, « Légende ou histoire ? Les Assassins dans l'Estoire de la guerre sainte d'Ambroise et dans la *Chronique d'Ernoul et de Bernard le trésorier* », *Le Moyen Âge*, 117, 2011, p. 237-257.

dans sa logique vindicatoire, est désavoué. D'autres épisodes reprennent, avec la même liberté et la même distance à l'endroit de la réalité, faits et personnages historiques. Le conflit qui naît entre Hugues de Puiset, comte de Jaffa, et le roi Foulques au sujet de la reine Mélisende est résolu par Thibaud sans qu'en soient détaillés exhaustivement les ressorts privés et surtout politiques (I, 10)¹²⁰. L'Histoire est « enromancée » à la façon médiévale et se dissout dans une fiction historique derrière l'histoire d'un héros fictif.

L'événement historique que P. Veyne conçoit comme « une différence » qui « se détache sur fond d'uniformité¹²¹ » est de la sorte sciemment sacrifié au profit d'une collecte de faits entremêlant les acteurs historiques et les personnages fictifs dont les mœurs et coutumes et le langage structurent le *story telling*, à des fins ludiques et pédagogiques. Le feuilleton accumule du reste les péripéties aux registres les plus variés sans référent identifiable et les images d'Épinal¹²², qui se tissent au savoir historique comme autant de vignettes (danse du ventre des danseuses orientales, scènes de banquets et de tavernes, *decorum* royal, gestuelle). Dans cette recomposition, le feuilleton n'est que lointainement inféodé à l'Histoire et à l'imaginaire des croisades que les manuels élaborent et réenchangent comme un épisode glorieux, même malheureux, qui ensemence des modèles vivaces dans la mémoire collective¹²³.

Cette réécriture conduit plus fondamentalement à décentrer les raisons et les finalités des croisades. La domination de l'*ecclesia* médiévale, « institution totale », selon A. Guerreau-Jalabert¹²⁴, qui

120 Sur ce point, voir notamment M. Balard, « Melisende, reine de Jérusalem », *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, éd. M. Goulet, Paris, Picard, 2004, p. 449-455.

121 P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 15. Pour une définition de cette notion, voir Fr. Dosse, « Événement », *Historiographies II. Concepts et débats*, p. 744-756.

122 Les réalisateurs déploient toute l'« imagerie » à disposition : le mot s'entend au sens d'ensemble d'images, de figures, de métaphores ou de représentations mentales (images d'Épinal).

123 Sur ce point, voir Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 205. On se situe là dans ce que Paul Ricœur appelle la mémoire *manipulée* en raison des manipulations idéologiques effectuées pour légitimer tel ou tel fait, tel ou tel personnage comme constitutif de l'identité nationale ; voir P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 98.

124 Sur ce point, parmi d'autres études, voir A. Guerreau-Jalabert, « L'*ecclesia* médiévale, une institution totale », *Les Tendances actuelles de l'histoire en France et en Allemagne*, éd. J.-Cl. Schmitt et O. Gerhart Oexle, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 219-226.

sous-tend modes d'être et modes de penser est ainsi « actualisée », en l'occurrence dévitalisée, par la place relative concédée aux religions ou aux spiritualités chrétienne et musulmane¹²⁵. La sacralisation de la violence dénotant la guerre sainte¹²⁶ – violence et sacré liant passion et intolérance – est ignorée et privée de son inscription dans la longue durée, seule garante de sa pérennité¹²⁷, au profit d'un beau spectacle savamment orchestré – la chorégraphie des combats est d'ailleurs confiée à un maître d'armes –, qui ne heurte pas la sensibilité du jeune public. Thibaud prône inlassablement le respect des cultures et des religions, repoussant toute velléité de conversion ou d'éradication de l'adversaire, et, dans une interprétation anachronique de la charité chrétienne, milite pour la primauté de la tolérance, à l'aune de laquelle se fait la peinture des personnages¹²⁸. Un tel discours pouvait être audible à un moment où l'église catholique pâtiissait à la fois d'un certain désinvestissement et d'un brouillage relatif de ses valeurs – on a parlé d'un « christianisme éclaté¹²⁹ » – et où l'islam des immigrés était discrètement présent¹³⁰.

Le feuilleton échappe pour partie à l'agrandissement épique et à la restitution historiographique qui prévalent dans les œuvres médiévales relatant les croisades, et plus encore au déferlement de réalisme qui habite les séries contemporaines, et réfléchit les apories, les inquiétudes, les violences de la société. La veine pacifiante qui la parcourt coupe les expéditions en Terre Sainte de leur histoire et fait obstacle à toute historicisation en leur ôtant leur réalité et leur altérité. Défendant les valeurs humanistes et surtout la tolérance comme façon d'être au monde, *Thibaud* tend à faire des croisades la rencontre virtuellement harmonieuse des civilisations, sous le regard lucide mais confiant d'un héros transcendant les différences en vertu du respect de chacun.

125 Voir Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, en particulier le chapitre XIII, « Actualisations ».

126 Voir notamment Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 25-26.

127 Voir Rousset, *Histoire d'une idéologie des croisades*, p. 13.

128 Sur l'importance de cette vertu théologale, voir notamment A. Guerreau-Jalabert, « *Spiritus et caritas*. Le baptême dans la société médiévale », p. 133-203 et la lecture proposée ci-dessus. Voir aussi de la même auteure, « *Caritas y don en la sociedad medieval occidental* », *Hispania. Revista española de historia*, 60/1, 2000, p. 27-62.

129 Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 280, en référence à l'ouvrage de M. de Certeau et J.-M. Domenach, Paris, Seuil, 1974.

130 Voir Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 281 *sqq.*

Si les réalisateurs se risquent ainsi sur le terrain de l'Histoire, c'est donc pour mieux s'en affranchir et s'épanouir dans l'espace de la fiction, sans chercher, contrairement aux séries actuelles inspirées de l'Histoire¹³¹, à interroger l'événement et moins encore à l'inquiéter. En cela, le feuilleton est conforme à la logique des programmations télévisuelles et à la mise en place de grilles calibrées dictant le genre de la fiction historique. Les connaissances sur la/les croisade(s), telles qu'elles sont réinvesties, ne créent pas d'écart avec le téléspectateur et n'encourent pas le risque de le décevoir. Obéissant à son horizon d'attente, elles cultivent l'émotion et la sensation ; elles flattent le désir d'ailleurs et d'autrefois et le plaisir : plaisir des paysages, des costumes, des combats réglés avec soin, des personnages qui font rêver, qui font peur ou qui font rire. En somme, le feuilleton raconte la croisade sans la croisade, la *semblance* sans la *senefiance*, ou une *senefiance* réduite à un message universalisant qui se garde des pièges du manichéisme, en auréolant de prestige autant les figures orientales que les figures occidentales. Cette déshistoricisation, qui s'effectue en soustrayant l'événement à son temps historique, n'est pas réductible à la seule motivation ludique et pédagogique. Le silence sélectif peut se comprendre en faisant retour à l'Histoire contemporaine, à l'idéal qui lui est attaché, car « les silences sont autant l'histoire que l'histoire », dit M. Ferro¹³².

REHISTORICISER LA CROISADE

Les choix qui président à l'écriture du scénario réfèrent, sans qu'ils soient forcément concertés et formalisés, au contexte historique et géopolitique qui se dessine au sortir de la « guerre d'Algérie », cette guerre sans nom¹³³. L'image télévisuelle qui transforme l'Histoire médiévale découvre les tabous, les interdits, les non-dits de la société de la fin des années 60. Les réalisateurs relisent librement l'Histoire médiévale, en vertu d'un

131 Voir de ce point de vue D. Moïsi, *Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris, Stock, 2016.

132 M. Ferro, *Une histoire sous surveillance*, Paris, Calmann Lévy, 1985, p. 8.

133 Puisque l'État refusait de reconnaître l'état de guerre : voir notamment G. Pervillé, « Les historiens de la guerre d'Algérie et ses enjeux politiques en France », *Concurrence des passés. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, éd. M. Crivello, P. Garcia et N. Offenstadt, Paris – Aix-en-Provence, PUP, 2006, p. 257-269, ici p. 257 ; Sl. Benaïssa, « La guerre d'Algérie : une "guerre sans nom" ? », *Les Mots pour la dire*, éd. C. Brun, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 167-176.

présent qui interfère avec le passé¹³⁴. La colonisation et la décolonisation sont soigneusement mises sous le boisseau, sans doute parce que la guerre du Vietnam en particulier est au cœur de l'actualité, sans doute aussi parce que les traumatismes profonds qu'elles ont provoqués sont restés tus.

Sensibles à la proximité des situations au Moyen Orient à quelques siècles de distance, en une redite, les scénaristes « translatent » la croisade dans un jeu de miroir entre un passé reconstruit et valorisé et un présent problématique, qui incline à réhabiliter en filigrane les colonisateurs. Par l'usage fictionnel de la croisade grâce au personnage de Thibaud, le feuilleton aide à dépasser ou plutôt à contourner et éviter « [le] souvenir vif et douloureux, [le] sentiment de culpabilité pour les crimes commis, [le] constat d'illégitimité imposé par la décolonisation » qu'ont laissés la guerre d'Algérie à peine une décennie plus tôt¹³⁵. Le silence sur la « véritable » Histoire des croisades, compensé par l'accent mis sur la dimension humaniste, s'explique donc parce que *Thibaud* touche à « tous ces martyrs collectifs, que les guerres, croisades et autres djihads font subir aux vaincus¹³⁶ ». Histoire des croisades, histoire de la guerre d'Algérie se recouvrent ainsi sur un même lit de silence, consenti ou imposé, aux motivations variées¹³⁷.

L'absence de commémoration officielle qui signe une « politique de l'oubli » et l'impossibilité de trouver un consensus entre des camps ou des « mémoires concurrentes¹³⁸ » sont exacerbées par la censure qui, au même moment, s'exerce impitoyablement au cinéma¹³⁹. Songeons aux films interdits : *La Bataille d'Alger* de G. Pontecorvo (1969), *Avoir vingt ans dans les Aurès* de R. Vauthier, Prix de la critique à Cannes en 1972 et qui aborde de front la guerre d'Algérie et les responsabilités françaises¹⁴⁰.

134 Voir S. Thénault, « France-Algérie pour un traitement commun du passé de la guerre d'indépendance », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 85, 2005, p. 119-128, ici p. 128.

135 Thénault, « France-Algérie », p. 124.

136 Ferro, *Une histoire sous surveillance*, p. 6.

137 Cela n'empêche pas que des recherches soient conduites de manière individuelle ; voir Pervillé, « Les historiens de la guerre d'Algérie », p. 258.

138 Pervillé, « Les historiens de la guerre d'Algérie », p. 257-258.

139 Même si la censure ne paraît pas de mise, et contrairement aux apparences, la guerre du Vietnam ne produit pas plus de fictions que la guerre d'Algérie ; voir B. Stora, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam, le mythe de l'avalanche », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 49, 1996, p. 149-155.

140 Un tel déni d'Histoire touche du reste aussi la période de la collaboration ; voir Pervillé, « Les historiens de la guerre d'Algérie », p. 260 : « bien loin de faire l'objet de débats dépassionnés et sereins, la guerre d'Algérie a rejoint Vichy parmi les enjeux de mémoire

À la télévision, la censure s'exerce plus ou moins souterrainement¹⁴¹. Les réalisateurs, qui ne sont pas des militants engagés, pratiquent plutôt une autocensure. Ils se tiennent à distance de l'Histoire pour complaire aux commandes passées par l'ORTF : divertir et édifier la jeunesse, promouvoir une France glorieuse. Ils brandissent la carte de la fiction, produisant une « contre-histoire » des croisades¹⁴², assumée car fictionnalisée, qui, par ses impensés, recadre implicitement la tragédie récente. En ce sens, c'est bien l'époque qui construit la croisade, si l'on suit Chr. Tyerman, qui cite H. E. Mayer : « *the crusades filtered through the material of own mind*¹⁴³ », et c'est bien, pourrait-on ajouter, la croisade recomposée et revisitée qui construit à son tour le moment contemporain ou la représentation mentale qu'on aspire à lui donner. Cette reconstruction accuse évidemment la forte allégeance des réalisateurs à la Télévision, et celle de la Télévision au pouvoir établi et à la société, impréparés à faire face aux bouleversements existentiels nés des « événements » de la guerre d'Algérie¹⁴⁴. Elle entretient, dans une sorte d'amnésie par anticipation, la « blessure », comme le dit le titre de l'ouvrage de J. Daniel¹⁴⁵, à propos de cette guerre « à la fois guerre civile, affrontement culturel et religieux [...] révolution sociale et mouvement national¹⁴⁶ ». Dans un tel contexte, le feuilleton est l'expression oblique, interstitielle, d'un inconscient collectif fait de traumatismes à vif que la pâte historique d'hier avantageusement remodelée à l'honneur des Francs aide à enfouir¹⁴⁷.

Thibaud n'est pas, on l'a constaté, lénifiant pour autant : il est même en soi un défi. Faire d'un croisé chrétien le croisé d'une musulmane et d'un chrétien et, en conséquence, le médiateur des cultures, comme le montre si bien le portrait de Thibaud dans *Télérama* avec son keffieh, a en effet quelque chose de transgressif. Le fait d'être « poulain » permet d'hypostasier les conflits pérennes qui opposent Francs et musulmans,

les plus controversés ». Voir aussi J. Bourdon, « La guerre d'Algérie à la télévision », *La France en guerre d'Algérie*, éd. L. Gervereau et al., Paris, BDIC, 1992, p. 242-246.

141 Sur ses différents aspects, voir J. Bourdon, « Censure et télévision », *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, éd. P. Ory, Paris, Éditions complexes, 1997, p. 313-322.

142 Expression de Ferro, *Une histoire sous surveillance*, p. 71.

143 Tyerman, *The Debate on the Crusades*, p. 125, qui cite H. E. Mayer, *The Crusades*, trad. J. Gillingham, Londres, Oxford University Press, 1972, p. 281.

144 Sur le pouvoir et la télévision, voir Bourdon, « La guerre d'Algérie à la télévision », p. 313-316.

145 J. Daniel, *La Blessure*, suivi de *Le Temps qui vient*, Paris, Grasset, 1992.

146 Cité dans *Les Mots pour la dire*, éd. Brun, p. 71.

147 Voir *La Guerre d'Algérie, 1954-2004, la fin de l'amnésie*, éd. Harbi et Stora.

colons et colonisés/décolonisés, et de remédier au clivage frontal et manichéen entre deux civilisations grâce à la conduite exemplaire d'un héros achronique. Justicier dont la mission est de maintenir la loi et l'ordre dans une Palestine où cohabitent, plus que ne se confrontent, Francs, Sarrasins, Juifs et Turcs, il personnifie la reconnaissance de l'autre comme le fondement de la société. Thibaud rédime, côté occidental, les figures d'hier et d'aujourd'hui placées sous le signe de la violence : celle du croisé appelé par Dieu à mener la guerre sainte louée dans les chansons de geste et figuré par les Templiers et celle du colonial convaincu de sa mission civilisatrice. Le feuilleton ne s'exempte pas tout à fait, il est vrai, des constructions fantasmées par l'Occident avec ses clichés orientalistes¹⁴⁸. Dans une verve comique, la figuration de marchands lâches, apeurés, musulmans ou juifs, soumis au bon blanc, en donne un aperçu, avec l'accent ou le parler ordinairement attribué aux Orientaux dans la veine « y'a bon banania », slogan apposé sur l'affiche représentant un tirailleur sénégalais hilare, abandonné en 1967, mais dénoncé dès 1948 par Léopold Ségar Senghor dans le poème liminaire à L.-G. Damas de son recueil *Hosties noires*. Toutefois, ce comique n'épargne pas les Occidentaux, dont la langue mâtinée d'un vocabulaire et de formules à la médiévale vire également à la caricature. Le baron avare qualifiant les musulmans de « frères couleur de boudin » et proclamant vouloir « brûler tout ce qui adore Mahommed » (*sic*) est décrédibilisé par l'excès de ses propos, qui déclenchent le rire. Le feuilleton ne s'abandonne donc jamais à l'apologie de Soi : il joue du retournement des clichés et rétablit l'équilibre – l'égalité ? – entre les peuples.

Par sa facture et son style, il s'instaure comme un acte de résistance à l'apologie des conquêtes, quelles qu'elles soient, rejetant la veine patriotique et religieuse longtemps nourrie dans l'Histoire officielle. En rejetant un ordre régi par l'extrémisme et par tout excès de violence, il exhorte au dialogue interculturel sans renier les croyances. À la marge de l'Histoire qu'elle remodèle, à la marge aussi des bouleversements causés par mai 1968 dans la politique comme dans les mœurs¹⁴⁹, et malgré la fièvre contestataire secouant l'ORTF¹⁵⁰, les réalisateurs créent

148 Sur ce point, voir l'étude pionnière et polémique d'Edward Saïd, plus tardive (1978), sur cette vision de l'Occident au prisme de la colonisation et de l'impérialisme culturel jusqu'aux années 1970 : *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

149 Le feuilleton a été écrit, il est vrai, dès 1967.

150 Voir Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 261.

un feuilleton humaniste fondé sur l'aspiration à croire que le bien est possible. Esquissant sa partition des droits de l'homme, *Thibaud* ouvre une brèche salvatrice dans un monde ébranlé dans ses certitudes et en proie à de profonds antagonismes plus ou moins mis en sourdine. La croisade, ainsi réécrite ou re-présentée, ni dans la repentance ni dans la complaisance, est projetée dans l'avenir : conciliant idéal et idéal sur le champ de l'utopie, elle prend les couleurs de combats légitimes et jamais gratuits, où le bon, qu'il soit occidental ou oriental, finit toujours par l'emporter, avec la bénédiction du Blanc Chevalier qui clôt les épisodes. Cette réécriture fait sens dans l'ère de consommation en pleine effervescence à la fin des années 1960, évaluée « comme un défi modernisateur lancé aux Français depuis l'achèvement de la décolonisation en 1962¹⁵¹ ». Soucieuse de tracer un chemin de vie, elle entre en résonance avec la « mythologie du bonheur » qui se façonne alors¹⁵².

Néanmoins, la confiance en l'avenir, prégnante dans l'ode à la tolérance qui valorise une façon d'être qu'on pourrait nommer « esprit Thibaud » et fait table rase d'un passé dérangeant, est empreinte d'une nuance déceptive. D'une part, Thibaud, et il n'est pas seul¹⁵³, déplore l'importance grandissante de l'esprit mercantile au détriment de la cause sacrée du Christ et des lieux saints. D'autre part, il s'estime, quant à lui, en décalage avec ce monde ; il se dit inapte à l'amour terrestre et fatigué par la violence : « notre royaume chrétien en Orient ne se maintient que par la force » (II, 9). Et plus encore, il se trouve empêché dans sa volonté d'étancher sa soif de spiritualité. Il est logique qu'il quitte alors le terrain. S'il faut bien achever la seconde série, n'y a-t-il pas, dans ce retrait ou cette retraite, comme le sentiment de la faillite d'un idéal ? N'y a-t-il pas le pressentiment, alors qu'une crise socio-culturelle et économique s'amorce à l'aube des années 1970, que les noces de la culture de masse et de l'ère de consommation, d'où s'absente la spiritualité, fût-elle décléricalisée, sont vouées à creuser de nouveaux écarts et à générer de nouvelles violences¹⁵⁴ ?

La méthode adoptée pour fabriquer les croisades révèle dans *Thibaud ou les Croisades* un feuilleton historique qui a tout pour satisfaire les codes

151 Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 262.

152 Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 273.

153 Voir ci-dessus l'échange entre Blanchot et l'un de ces compagnons d'armes regrettant les temps passés.

154 Voir Berstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 240.

de l'apprentissage civique et du divertissement pédagogique élaborés à la Télé. Support de projection imaginaire sur la toile de fond des croisades, il n'aide assurément pas à dire l'Histoire médiévale, en lui posant des questions décisives pour un présent tourmenté. Il propose un discours sur le monde qui délivre, par une axiologie universalisante, une image optimiste de l'avenir. Il peut sembler aux antipodes des séries actuelles, devenues, comme le démontre D. Moïsi, « des outils incontournables de compréhension des émotions du monde, de la politique, de la transformation des mœurs aux progrès de la science, sans parler du sport¹⁵⁵ ». Sa force pourtant est qu'il filtre l'inconscient collectif et se fait le témoin des rapports difficiles que la France entretient alors avec son Histoire passée et récente et qu'il en donne à percevoir les linéaments. Le silence dont il se pare sur les questions les plus sensibles est en effet corrigé par une revendication au vivre ensemble, sans souci d'indisposer acteurs et commentateurs des événements par sa vision irénique. Après *Thibaud*, l'engouement se porte sur des périodes historiques plus consensuelles et au potentiel romanesque affiché, avec les feuilletons *Quentin Durward* en 1971, *Les Rois maudits* en 1972, *Gaston Phébus* en 1978¹⁵⁶. Le cinéma s'est emparé par la suite de la croisade, bien plus tardivement, en 2005, avec R. Scott et son film *Kingdom of Heaven* où, cette fois, même sous le couvert de la fiction, elle est comme saisie à bras-le-corps par le souci de la reconstitution historique¹⁵⁷. Le filon semble s'être tari, à moins d'en voir aujourd'hui des rémanences dans les séries nées après le 11 septembre 2001, comme *Homeland*, où la problématique de la croisade, sous les avatars d'une guerre contre le terrorisme, renaît d'une autre manière¹⁵⁸.

Relire ainsi à quelque cinquante ans de distance un feuilleton qui a illuminé l'enfance de toute une génération et continue de séduire

155 Moïsi, *Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, p. 18.

156 Feuilletons tirés respectivement des romans de Walter Scott, de Maurice Druon et de Myriam et Gaston de Béarn.

157 Sur les faits, voir, entre autres, Chr. Tyerman, *God's War : A New History of the Crusades*, Londres, Penguin, 2007. Le film a été mal accueilli par certains historiens, dont Jonathan Riley-Smith, pour le message qu'il transmet ; voir, par exemple, son interview par Charlotte Edwards au *Daily Telegraph*, le 17 janvier 2004, « Ridley Scott's new Crusades film panders to Osama bin Laden ».

158 *Homeland* est une série américaine créée par Howard Gordon et Alex Gansa, d'après la série télévisée israélienne *Hatufim* de Gideon Raff (première saison en 2011). Voir A. Pichard, « Homeland, un antidote à la guerre contre le terrorisme ? », *TVSeries. La guerre en séries I*, 9, 2016, en ligne.

un certain public a quelque chose de vertigineux. Moins parce que *Thibaud ou les croisades* n'est pas calibré suivant les nouvelles attentes du public que par ce qu'il dit à la fois sur le temps d'alors, voire sur le temps d'aujourd'hui. C'est comme un écheveau nouveau aux multiples fils qu'il est malaisé de démêler. Il plonge, par son sujet, dans des problématiques dont l'actualité prouve qu'elles ne sont pas résolues ni en passe de l'être rapidement.

CONCLUSION

En dressant un bilan contrasté du rôle joué par l'ORTF, S. Bernstein et J.-P. Rioux observent : « Il n'empêche : le cheminement a été original, le pli de la culture de masse est joliment pris et l'album des images est somptueux. » Et d'évoquer les bons vieux feuilletons à la française (sans toutefois mentionner *Thibaud ou les Croisades*) : « cette fête des images », précisent-ils, « signale sans conteste la suprématie de la "télé" dans la promotion et la diffusion de la culture de masse¹⁵⁹ ». « Fête des images » sans doute, mais il ne faudrait pas conclure trop vite à la gratuité, à la futilité ou à la vanité de telles productions fictionnelles. Comme l'écrit J. Rancière en invoquant Aristote :

Ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité. Dans les fictions avouées de la littérature comme dans les fictions inavouées de la politique, de la science sociale ou du journalisme, il s'agit toujours de construire les formes perceptibles et pensables d'un monde commun¹⁶⁰.

La construction dont il s'agit intervient au moment précis où émerge une « autre France », celle de la prospérité et de la consommation, une France qui « a continûment provoqué l'intelligence et la création depuis le début des années 1960, dès que la page de la décolonisation a été tournée¹⁶¹ ». Quels en sont les fruits, rapportés aux traumatismes du

159 Bernstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 263-264.

160 J. Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017, Quatrième de couverture.

161 Bernstein et Rioux, *La France de l'expansion 2*, p. 240.

passé proche ? Dans l'introduction du livre précédemment cité sur *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français* (1991), J.-P. Rioux écrit :

La déchirure est toujours là, individuelle et collective, dans une société où les intellectuels, comme tant d'autres, n'ont pas encore conduit à leur terme le nécessaire travail du deuil à propos d'une guerre close depuis bientôt trente ans. Un signe ne trompe pas : cette guerre n'a pas secrété son témoignage éclatant. Nous n'avons pas parlé ici des créateurs, de tous ceux qui auraient pu la saisir pour l'exorciser par une œuvre. Voilà peut-être le plus troublant : qu'est donc cette guerre, sans nom mais peuplée de tant de visages défaits, qui n'a fait naître aucun *Temps retrouvé* et aucun *Guernica*¹⁶² ?

Sans doute *Thibaud ou les Croisades* n'est-il pas comparable au *Temps retrouvé* ou au *Guernica* que Jean-Pierre Rioux appelle de ses vœux. Idéal ou idéal, du moins enchante-t-il l'imagination tout en développant une leçon de tolérance « à usage commun ».

Catherine CROIZY-NAQUET
 Université Paris III –
 Sorbonne Nouvelle
 EA 173 –
 Centre d'Études du Moyen Âge

Jean-René VALETTE
 Sorbonne Université
 EA 4349 – Étude et édition
 de textes médiévaux

162 Rioux, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, p. 52-53.

samedi



2 NOVEMBRE

12.30 FLASH
De Luc Lancelotti

12.35 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
De Luc Lancelotti

13. TELE-MIDI
L'été, ça se passe à Paris

15. SUD-EST - AFRIQUE DU SUD
De Luc Lancelotti

16.30 SAMEDI ET COMPAGNIE
Une émission de Luc Lancelotti

17.30 LES PETITS ANIMAUX
De Luc Lancelotti

18.30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
De Luc Lancelotti

19.30 LES PETITS ANIMAUX
De Luc Lancelotti

20.30 THIBAUD OU LES CROISADES
De Luc Lancelotti

12.30 FLASH
De Luc Lancelotti

12.35 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
De Luc Lancelotti

13. TELE-MIDI
L'été, ça se passe à Paris

15. SUD-EST - AFRIQUE DU SUD
De Luc Lancelotti

16.30 SAMEDI ET COMPAGNIE
Une émission de Luc Lancelotti

17.30 LES PETITS ANIMAUX
De Luc Lancelotti

18.30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
De Luc Lancelotti

19.30 LES PETITS ANIMAUX
De Luc Lancelotti

20.30 THIBAUD OU LES CROISADES
De Luc Lancelotti

les robes **PERLES D'ORIENT** inspirées du feuillet de la Télévision Française

THIBAUD les Croisades

chaque samedi

1^{ère} CHAÎNE

sont en vente dans les Maisons exposant le panneau

HeKo "le signe de Paris"

Renseignements : 120, rue Réaumur, Paris 2^e

21. FABIOLA
De Luc Lancelotti

22.30 DISCORAMA
De Luc Lancelotti

23.15 TELE-NUIT
De Luc Lancelotti

NOTEZ POUR LA SEMAINE DU 2 AU 10 NOVEMBRE

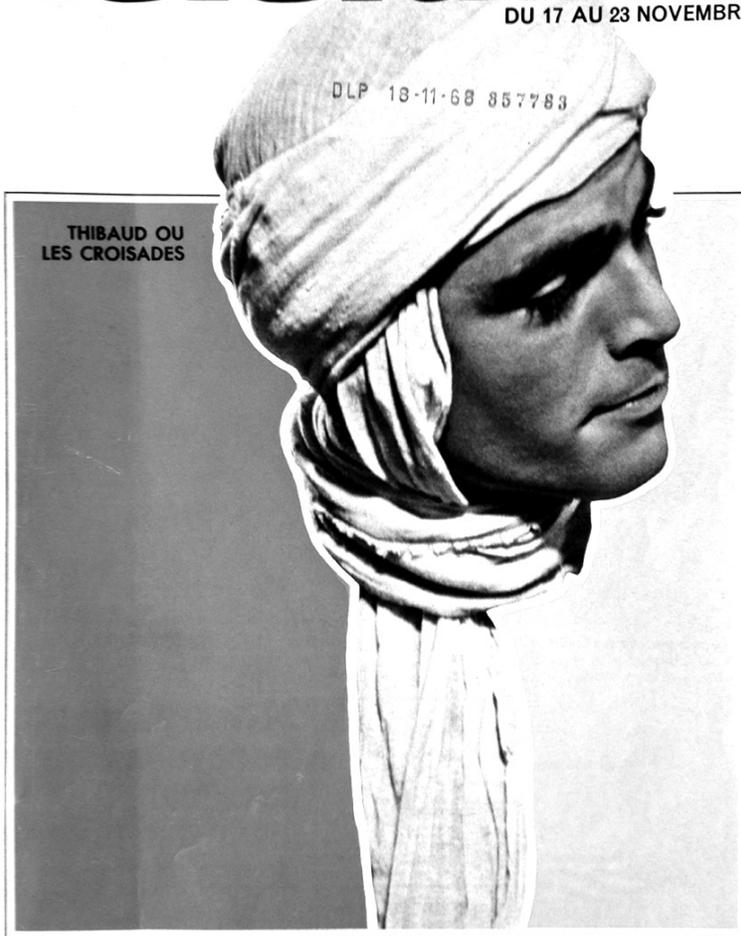
PREMIÈRE CHAÎNE
DIMANCHE à 20h45 FABIOLA (III) film de Luc Lancelotti
LUNDI à 20h30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
MARDI à 20h30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
MERCREDI à 20h30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
JEUDI à 20h30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
VENDREDI à 20h30 LES CHEVAUX DE VAUGIRARD
SAMEDI à 21h ANNA THIBAUD

DEUXIÈME CHAÎNE
DIMANCHE à 20h30 THIBAUD Les 4 Batailles
LUNDI à 20h30 Le Parc au soleil
MARDI à 20h30 Valérie en public
MERCREDI à 20h30 Faut pas s'arrêter
JEUDI à 20h30 Les Grands
VENDREDI à 20h30 Les Grands
SAMEDI à 21h30 Les Grands

Fig. 1 – Télérama, n°980, dimanche 27 octobre 1968, p. 48-49.

Télérama

DU 17 AU 23 NOVEMBRE



DIMANCHE 17 NOVEMBRE 1968 • 1,20 F • N° 983

FIG. 2 – *Télérama*, n°983, dimanche 17 novembre 1968, couverture.