

Chapitre 3 : Le chevalier en représentations, une esthétique du guerrier.

Que serait la mise en scène chevaleresque sans le vêtement militaire qui y est associé ? À l'évocation du chevalier, deux images viennent à l'esprit : celle épurée, et celle surchargée, ayant toutes deux une esthétique particulière et souvent complémentaire. La version surchargée est bien entendu celle des tissus et des couleurs, liée à l'héraldique. Celle épurée est liée aux harnois stylisés et de plus en plus travaillés, atteignant leur apogée au XVI^e siècle, notamment avec l'armure de François I^{er}, conservée au Musée de l'Armée, aux Invalides¹.

Ces deux versions d'un même esprit d'esthétisation de la tenue guerrière sont aussi liées à la dissociation de plus en plus grande entre guerre et tournoi. Dans les tournois du XV^e siècle, il y a une véritable débauche de tissus et couleurs, tandis que les harnois blancs de guerre se dépouillent de leurs cottes d'armes des siècles précédents.

L'héraldique et l'armement ont toujours eu une visée à la fois pratique et esthétique, mais il semble que l'esthétique joue un rôle croissant en tournoi, comme on le voit à travers le *Livre des tournois* du roi René d'Anjou, tandis que ce souci est moins marqué pour la guerre. Ainsi, dans les œuvres de Fiore dei Liberi, on ne voit pas d'héraldique, mais les vêtements et couleurs représentés n'y sont pas étrangers. Malgré un aspect pratique plus marqué pour la guerre, l'esthétique et la symbolique des objets qui y sont liés sont très développées.

Cette persistance de la symbolique médiévale a marqué les représentations contemporaines. Ainsi, le cinéma, et particulièrement le cinéma hollywoodien, ainsi que la littérature, surtout depuis les romantiques, ont régulièrement repris cet univers très coloré et esthétisé, tout en étant pourtant violent, qu'est le Moyen Âge, avec une fascination exercée par la chevalerie. Car, même si les chevaliers étaient finalement peu nombreux, les œuvres contemporaines traitant d'un Moyen Âge fantastique, réaliste ou fantasmé ont tendance à concerner surtout des personnages chevaliers ou du moins chevaleresques dans leurs esprits et leurs aventures.

¹ Voir Annexe IV. 1. f.

1. Héraldique et couleurs : l'identité mise en scène.

« L'emblématique, en effet, est toujours liée au paraître. »². Par l'emblématique, et donc l'héraldique, le chevalier se représente et est représenté. Pour un membre de la noblesse, le paraître est fondamental, et particulièrement au Moyen Âge, alors que la notion juridique de noblesse se construit. En effet, il faut, au départ, être réputé noble, vivre noblement, pour être légalement considéré comme tel. Mais même une fois la notion figée, le paraître reste essentiel pour la noblesse d'Ancien Régime.

Ainsi, lorsque l'héraldique apparaît au XII^e siècle³, elle répond à des préoccupations d'ordres pratique et social. Comme le montre Michel Pastoureau, l'héraldique a tout d'abord une fonction très pragmatique, liée à l'évolution de l'armure au XII^e siècle. Les premiers heaumes recouvrent entièrement le visage des combattants, et des symboles visibles doivent compenser cet anonymat. On voit déjà, sur la Tapisserie de Bayeux⁴, Guillaume le Conquérant devant soulever son casque à nasal pour se faire reconnaître.

Cette première héraldique du XII^e siècle ne concerne que les grands barons, et leurs couleurs servent à les reconnaître, ainsi que leur mesnie, durant les batailles et les tournois. Même si ce ne sont pas des uniformes, les surcots ornés des armoiries permettent un usage pratique similaire. Pourtant, dans la Bible de Maciejowski, datant du siècle suivant, les couleurs ne semblent nullement correspondre à un usage d'uniforme, mais individualisent chaque personnage. En effet, cette œuvre a été enluminée durant l'époque où les armoiries se répandent dans toute la société, en commençant par les bannerets et les simples chevaliers, qui adoptent des armes personnelles. Ainsi, l'héraldique permet de reconnaître un individu, de plus en plus en le remplaçant dans sa lignée, reprenant l'objectif social individualiste des chevaliers. Pour gagner en réputation, durant les mêlées, ils ne doivent pas seulement être vus, il faut aussi qu'ils soient reconnus. C'est pourquoi les hérauts d'armes acquièrent une telle importance dans les tournois et les guerres⁵. Leur expertise leur permet de reconnaître chaque individu à ses couleurs, et donc de relater les faits et gestes de chacun.

En outre, cette expertise a une utilité plus pratique sur le champ de bataille, car les armoiries n'ont rien d'un uniforme et y sont encore moins assimilables à partir du

² PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009, p.215.

³ PASTOUREAU, Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 2008 (1979).

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*

XIII^e siècle. Par conséquent, chaque armée comporte une multitude de couleurs dans des nuances très différentes. Par exemple, si le roi d'Angleterre⁶ affronte le roi de France⁷, contrairement à une vision forgée par le cinéma, ce ne sont pas deux armées aux divers symboles personnels, mais avec respectivement des nuances de rouge et de bleu qui s'affronteraient. En réalité, dans chaque camp se trouvent des armoiries d'azur (bleu), de gueules (rouge), de sinople (vert), de sable (noir), d'or (jaune) et d'argent (blanc). C'est pourquoi les hérauts d'armes ont un rôle essentiel : comme ils savent reconnaître chaque chevalier à ses armes, ils savent également qui appartient à quel camp, permettant ainsi de distinguer l'ami de l'ennemi. Ce raisonnement fonctionne en termes de camp, mais aussi d'individus, car des chevaliers de camps adverses peuvent avoir des liens personnels, et ainsi s'éviter ou se ménager durant la bataille pour ne pas se porter mutuellement atteinte. Au contraire, un adversaire prestigieux ou honni peut, à ses seules couleurs, attirer une foule d'ennemis prêts à en découdre pour la gloire ou la vengeance. On peut ainsi trouver en littérature le thème de la prise des couleurs d'un autre, selon le même principe que le meurtre de Patrocle (ayant revêtu l'armure d'Achille) par Hector dans l'*Iliade*.

La possible confusion des couleurs est largement visible dans la Bible de Maciejowski, car si l'enlumineur prend soin de glisser des détails permettant d'identifier les deux camps, des surcots de mêmes couleurs (pourtant très variées) sont indifféremment utilisés dans les deux camps. Cela rapproche donc les scènes de la Bible de Maciejowski de scènes réelles où, comme nous venons de le remarquer, les couleurs s'entremêlent d'un camp à l'autre. De plus, comme l'indique Michel Pastoureau⁸, les couleurs des combattants réels sont choisies plus selon le goût et la mode que par une profonde recherche de signification. La symbolique des couleurs et des figures est beaucoup plus présente en littérature : le sable signifie l'incognito, les gueules la violence, le sinople la jeunesse, l'argent la sagesse ; quant à l'or, il est très rare, et l'azur est absent en ce qui concerne les chevaliers de littérature.

En revanche, dans la réalité, on retrouve plusieurs armoiries d'azur, comme c'est le cas pour les surcots représentés dans la Bible de Maciejowski, où le bleu est présent sur divers personnages sans signification particulière⁹. Mais, contrairement à l'héraldique

⁶ Dont les armes sont trois léopards passants/ lions passants guardants d'or (jaune) sur champ de gueules (rouge).

⁷ Dont les armes sont des fleurs de lis d'or (jaune) sur champ d'azur (bleu).

⁸ PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009.

⁹ Folios 10r., 10v., 11r., 12r., 13r., 16v., 21r., 23v., 24r., 29v., 30v., 33r., 34v., 39r., 41r., 42r., 45v.

réelle, qui utilise très couramment des formes animalières, végétales et géométriques, les surcots et la plupart des caparaçons de la Bible de Maciejowski sont strictement *plains*¹⁰. C'est également le cas de beaucoup d'écus, bien que certains portent des symboles, parfois un peu aléatoires, mais pouvant aussi prendre tout leur sens dans l'objectif iconographique des enluminures en question.

On trouve l'aigle¹¹ entre les mains d'un chevalier israélite quelconque, comme les lunes¹² et les fleurs¹³. Tous ces motifs¹⁴ appartiennent aux Israélites, assimilés à des Croisés ; la présence de lunes, symbole traditionnellement associé aux Musulmans, peut donc étonner. Cependant, les lunes sont présentes dans l'héraldique occidentale, et les héraldistes du XIX^e siècle les ont associées à un ancêtre ayant participé aux Croisades, même si cela a été remis en cause par Michel Pastoureau¹⁵. En revanche, deux motifs semblent intentionnellement plus marqués : le chevalier israélite du folio 3v. porte une croix sur son écu, l'associant directement à un Croisé, et s'intégrant donc parfaitement dans le programme iconographique de la Bible de Maciejowski, qui fait un parallèle entre les « guerres saintes » des Israélites contre les païens et les croisades des Chrétiens contre les Musulmans¹⁶. Le second motif est floral et rappelle le style des décorations musulmanes¹⁷. Ce motif a la particularité de ne se trouver que sur les boucliers des ennemis des Israélites, c'est-à-dire sur des personnages associés aux Musulmans. Or, l'usage de boucliers ronds cumulé à ce type de motif fait bien le parallèle avec les forces opposées aux Chrétiens.

La figure la plus chargée symboliquement reste cependant le lion, que l'on retrouve à quatre reprises entre les mains d'un dirigeant¹⁸. Il est présent sous trois formes, liées à des variantes de couleur du champ et de la figure. L'animal en lui-même est toujours dessiné de la même manière : c'est un lion au sens héraldique, car il est de profil, et il est systématiquement rampant, c'est-à-dire debout, et est donc le contraire du léopard anglais. En héraldique, est dit léopard un lion de face. Sur les armoiries royales anglaises, il est passant, c'est-à-dire allongé. Étant considéré comme un bâtard de lion et de

¹⁰ Monochromes et sans dessin.

¹¹ Folio 13r.

¹² Folio 33r.

¹³ Folios 30v., 33r., 40r.

¹⁴ Voir Annexe VIII. 1.

¹⁵ PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009.

¹⁶ NOEL, William, WEISS, Daniel (dir.), *The Book of Kings : art, war and the Morgan Library's Medieval Picture Bible*, Baltimore, Walters Art Museum, 2002.

¹⁷ Folios 24v. et 33r. Voir Annexe VIII. 1.

¹⁸ Folios 9v., 24v., 39r. et 41r. Il y a une apparition anonyme d'un lion d'or sur champ de gueules au folio 33r., sur le même principe que les figures précédemment citées. Voir Annexe VIII. 1. et 2.

panthère, c'est une figure plutôt négative, contrairement au lion. Mais comme le remarque Michel Pastoureau, la codification des armoiries n'est pas encore strictement établie alors que Richard Cœur de Lion choisit les trois léopards passants comme emblème. Ainsi, il aurait probablement choisi des lions rappelant son surnom, de face (« guardants » ou regardant) pour leur donner un aspect guerrier et menaçant. Cependant, avec la codification et l'aspect négatif du léopard, les Français, pendant la Guerre de Cent Ans, mettent en avant que l'ennemi est représenté par des léopards. Pour les contrer, les rois d'Angleterre désignent leurs armes comme étant des « lions passants guardants ». Contrairement aux armoiries des rois anglais, les lions de la Bible de Maciejowski sont strictement des lions rampants héraldiques, sans interprétation divergente possible.

C'est la couleur des armoiries qui change d'un personnage à l'autre. La première combinaison est celle de l'écu de Josué, au folio 9v. : sur champ d'azur, se tient un lion rampant d'argent. La seconde se trouve sur le bouclier de Saül, au folio 24v. : sur champ d'or, se tient un lion rampant de sable. Enfin, la dernière combinaison revient à deux reprises de manière identique, aux folios 39r. et 41r., sur l'écu de David : un lion d'or sur champ d'azur¹⁹.

Dans la littérature, le lion représente la force, la justice et le pouvoir²⁰ ; or il est ici présent sur les armoiries des personnages royaux. Josué, qui n'est pas roi, mais chef de la communauté, a des attributions similaires à celles d'un monarque, mais sans en porter le titre ni la couronne. Saül et David, en revanche, ont à la fois la couronne sur leur casque et le lion sur leur écu. De plus, le choix des couleurs sur l'écu de David n'est pas anodin : la récurrence, sur des scènes assez espacées, montre que l'enlumineur a spécifiquement choisi ces armes pour David, et que ce n'est pas un simple effet d'esthétique, contrairement aux surcots dont la couleur varie sans cesse pour un même personnage. Ces couleurs sont les mêmes que celles des armoiries des rois de France : le champ est d'azur et la figure (les lis pour les Capétiens, le lion pour David) est d'or²¹. Or, la Bible de Maciejowski présente la France chrétienne comme le nouveau Peuple élu, et Louis IX comme un nouveau David. Les armoiries, de manière pratique et allégorique, affirment une fois de plus leur fonction identitaire : le lion d'or sur champ d'azur permet d'identifier directement la personne du roi David, mais le parallèle instauré permet aussi d'identifier le roi de France à la tête des Croisés.

¹⁹ Voir annexe VIII. 2.

²⁰ PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009.

²¹ Voir Annexe VIII. 3.

Malgré ce caractère identitaire fondamental, les armoiries perdent de leur importance dans les guerres du XV^e siècle. Cependant, elles suivent un mouvement inverse dans les tournois. Au XIV^e siècle, les cottes d'armes se sont raccourcies pour tous les types de combats. Elles tendent à disparaître au siècle suivant sur les champs de bataille, mais s'allongent au niveau des manches voire au niveau des jambes pour le tournoi à cheval. Ainsi, on peut voir dans les superbes illustrations du *Livre des tournois* du roi René des cottes d'armes de grandes dimensions, recouvrant presque complètement les armures. Les folios 76 et 77v.²² montrent une véritable débauche d'armoiries, sur les étendards, caparaçons et cottes. Chaque chevalier y est individualisé et identifiable, et le principe des armoiries est ici exacerbé.

Au contraire, chez Fiore dei Liberi, nulle trace d'armoiries, alors que l'on en trouve dans le manuscrit d'Ambras de 1459 de Hans Talhoffer²³. Cela peut tenir à la didactique de chaque œuvre, car le Frioulan propose des méthodes générales, alors que le Souabe se concentre sur le duel judiciaire, où la montre des armoiries fait partie de la procédure. Fiore dei Liberi va au plus pratique, puisque doter ses personnages d'armoiries n'est pas nécessaire. Cependant, on voit dans le *Florius de Arte Luctandi* que les cottes de tissu ont des manches très amples, comme pour les tenues de tournoi, et que les couleurs récurrentes sont le rouge, le vert et le bleu, très utilisées en héraldique. Même si elle est peu marquée, l'influence des armoiries reste présente. Mais les vêtements de combat du *Florius de Arte Luctandi* mettent en exergue un autre élément d'esthétisation de l'armure : la transformation de l'armure elle-même, s'inspirant de la mode civile (pour les formes et les éléments en tissu), de l'héraldique (pour les cimiers) et usant de nouvelles techniques de métallurgie pour le développement des armures stylisées.

2. Modes et armements : l'esthétisation croissante de l'armure.

Le paraître étant fondamental pour les nobles, il ne concerne pas que le costume militaire et l'armure. Les vêtements « civils », aussi, sont colorés et faits de riches étoffes. Mais, même si les usages des deux types de vêtements sont différenciés, civil et militaire

²² Présents dans PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009, aux pages 114-115. Voir Annexe IX. 3.

²³ Planche 40 de l'édition TALHOFFER, Hans (commentaires d'Olivier GAURIN), *Le combat médiéval à travers le duel judiciaire (1443-1467)*, Noisy-sur-École, Budo éditions, 2006, p. 387.

ne sont pas deux sphères isolées, et les évolutions pratiques comme les effets de mode influencent les deux à divers degrés, à commencer par la forme des vêtements et armures.

Comme indiqué en première partie de ce mémoire, les premiers hauberts, particulièrement longs, descendaient sous les genoux, avant d'être remplacés par des hauberts plus courts, complétés par les chausses de mailles. Or, l'évolution de la tenue civile va dans le même sens. Dans la Bible de Maciejowski, on voit que, malgré la persistance de tenues civiles longues, la plupart des tuniques ne descendent pas plus bas que les surcots²⁴, et que les personnages disposent de chausses en tissu. Le parallèle est clair entre l'armure et la tenue civile : le haubert et les chausses de mailles semblent être le pendant métallique des vêtements de tissu, suivant leur tendance à se raccourcir.

Mais qui évolue en premier et influence l'autre ? Comme tout phénomène historique, il n'y a pas de lien simple et net de cause à effet, mais l'on peut cependant remarquer une ligne directrice générale : les vêtements de tissu longs sont nombreux à coexister avec des armures résolument plus courtes. Serait-ce donc la mode militaire qui influence la mode civile ? L'évolution des tenues au XIV^e siècle semblerait aller dans ce sens. En effet, alors que le haubert est remplacé par le haubergeon, le hoqueton se raccourcit²⁵. En France et Angleterre, la tenue de cour, avec les pourpoints, s'inspire directement du vêtement militaire. On a tendance à rembourrer les épaules pour donner une impression de forte carrure, et à porter des coquilles à l'entrejambe, comme sur les armures. La mode masculine se veut très « virilisée », et imite donc les formes militaires, la guerre étant l'activité noble et virile par excellence.

Mais les évolutions du XV^e siècle viennent nuancer ce constat un peu trop simplificateur. En effet, l'armure reste un vêtement de fer court. Le harnois est très ajusté aux formes du corps, contrairement au haubert. Pourtant, les vêtements civils redeviennent longs et amples, comme on le voit parmi les spectateurs des folios 76 et 77v.²⁶ du *Livre des tournois*, alors que les arbitres et hérauts conservent une tenue imitant la forme d'un harnois. Cet allongement persiste au début du XVI^e siècle, comme on le voit sur l'un des célèbres portraits de Henri VIII d'Angleterre²⁷, sans que les longueurs reviennent à celles des XI^e et XII^e siècles.

²⁴ Voir Annexe IX. 1.

²⁵ BLAIR, Claude, *European armour, circa 1066 to circa 1700*, Londres, B. T. Batsford, 1958.

²⁶ Voir Annexe IX. 3.

²⁷ Voir Annexe IX. 2.

Il semble alors que la mode civile ample soit détachée de l'accoutrement militaire. Mais cela ne l'empêche pas d'influencer l'élément tissu de la tenue chevaleresque. Si, au XIV^e siècle, le surcot s'était ajusté aux nouvelles proportions de l'armure, durant le XV^e siècle, ses manches et ses pans s'allongent à nouveau. Cet allongement, pour les tenues équestres, va même plus loin que pour les accoutrements civils. Ce n'est pas le cas pour le combat à pied, où l'aspect pratique amène à garder les jambes dégagées. Toutefois, pour ce qui est des bras, des manches de formes diverses viennent à recouvrir les protections. C'est un phénomène si courant que Fiore dei Liberi les représente dans le *Florius de Arte Luctandi* alors qu'elles ont une utilité purement esthétique. On voit tout de même quelques surcots à manches courtes, plus adaptés à des situations de guerre. Cependant, la présence de fioritures en tissu chez Fiore dei Liberi montre l'importance du paraître même dans le combat.

Le chevalier est un guerrier d'élite qui se donne à voir, se donne en spectacle. En quelque sorte, la manière compte autant que le résultat, et le costume participe à la manière de combattre. Cela ne signifie pas pour autant l'excès constant de fioritures dans le vêtement. Une austérité, voire un dépouillement, n'est pas nécessairement un choix purement pratique et pragmatique : il peut y avoir un côté symbolique, notamment religieux. Dans les ordres militaires, outre les croix chrétiennes, le choix du blanc et du noir sur les surcots des Teutoniques, Hospitaliers et Templiers, ramène à la pureté, à l'austérité et à la simplicité. On parle bien de « blanc » et non d'« argent » héraldique pour le blanc des Teutoniques et des Templiers, et de « noir » plutôt que de « sable » pour les sergents Templiers et les chevaliers Hospitaliers. Il s'agit d'uniformes à connotation religieuse et non d'armoiries, qui veulent donner une image de discipline et d'esprit de corps. Cependant, le système visuel de ces uniformes s'inspire largement de l'héraldique, et s'organise comme cette dernière : sur les surcots et les écus.

L'influence de l'héraldique est donc très présente sur les tenues militaires, même quand il ne s'agit pas d'héraldique à proprement parler, que ce soit, au contraire des armoiries, pour créer un uniforme porteur d'anonymat et d'esprit de corps²⁸, ou bien une individualisation encore plus poussée avec les encombrants cimiers. Comme le montre Michel Pastoureau²⁹, les cimiers apparaissent au XIV^e siècle avec la rigidification des codes héraldiques : figures de bois présentes au sommet du casque, ils permettent plus de

²⁸ DEMURGER, Alain, « Templiers et Hospitaliers dans les combats de Terre Sainte. » in SMHES, *Le combattant au Moyen-Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

²⁹ PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009

liberté d'expression du goût et de la personnalité du chevalier, tout en s'inspirant des principes héraldiques. Les cimiers sont donc un élément d'armure parahéraldique accentuant le caractère individualiste des chevaliers. Ils sont très liés à la tenue militaire en elle-même, car ils se portent surtout sur les heaumes, dont les dimensions et formes permettent de supporter ces figures d'une certaine envergure. C'est pourquoi les cimiers tombent en désuétude à la guerre en même temps que leur support privilégié, le heaume, mais prennent des proportions démesurées dans les tournois, comme on peut le voir dans le *Livre des tournois*.

Au xv^e siècle, alors que la guerre devient plus pragmatique, la mode et l'héraldique y perdent leur place, mais n'ont jamais été aussi présentes dans les tournois. Cependant, l'influence n'est pas uniquement dans le sens des coupes civiles vers les splendides tenues de tournoi. Un certain caractère militaire est encore présent dans les modes curiales, provenant surtout des fastes des tournois, avec la livrée³⁰. Il s'agit d'une sorte d'uniforme civil porté par les gens de la maisonnée d'un prince, dont les couleurs sont celles des armoiries. Il n'y a guère de caractère militaire de reconnaissance au combat, mais comme le port de mêmes armoiries permettant de montrer son obédience à un commandant, la livrée permet de montrer son appartenance à une prestigieuse maison. Le « tissu militaire » qui, au cours du temps, devient un simple élément d'esthétique n'est pas le seul, avec d'autres fioritures comme les cimiers, à participer à l'esthétisation de l'armure chevaleresque : le métal est aussi utilisé.

On le perçoit dès le xiii^e siècle, notamment à travers le détail de la Bible de Maciejowski. Cet usage esthétique du métal est perceptible à propos du heaume, seul élément rigide visible de l'armure. Il s'agit toujours d'un jeu de couleurs. Ainsi, au folio 10v., on trouve des casques dorés, cuivrés ou de fer. Sur ceux de fer, on observe un détail plus aisément visible que sur les autres, car l'élément est d'une autre couleur : il s'agit du renfort nasal. C'est un élément pratique détourné de manière esthétique et symbolique. En effet, ce renfort est essentiel à la protection du visage, mais il n'est pas masqué ou seulement intégré au casque.

Les forgerons le font nettement ressortir, et lorsqu'on utilise du laiton pour le distinguer du fer, on utilise ce même métal doré pour le contour des œillères, formant une croix latine, hautement symbolique en cette période de croisades. L'usage d'allures cruciformes concerne aussi l'équipement offensif alors que les gardes des épées

³⁰ *Ibid.*

s'allongent. Comme pour le casque, c'est un élément pratique qui est détourné. En effet, une garde plus allongée permet de meilleures parades et protège mieux le poing que les gardes étroites des siècles précédents, voire les gardes presque absentes des premiers siècles du Moyen Âge. Or, en formant des gardes droites telles qu'on peut les voir dans la Bible de Maciejowski, c'est clairement le parallèle avec la croix chrétienne qui est mis en avant.

À partir du XIV^e siècle, alors que se multiplient les pièces d'armure rigides, l'esthétique du métal se développe et ne se limite plus au symbolisme chrétien. Avec le harnois blanc du XV^e siècle, dépouillé de tissu, les armuriers développent une esthétique propre à l'armure, et deux styles s'affirment rapidement, bientôt suivis par un troisième. Les deux premiers sont dits « italien » et « allemand »³¹, même si chaque style est produit dans les armureries des deux régions, et notamment le célèbre atelier Missaglia de Milan. Le style italien est perceptible dans les œuvres de Fiore dei Liberi : ce sont des armures aux lignes simples, épurées et arrondies, et sont souvent associées à des bassinets. Le style allemand ou gothique est, au contraire, recouvert de ciselures décoratives, et est assez ajusté au corps. Il comprend parfois quelques éléments disproportionnés, surtout au niveau des spallières ou des cubitières. Ce style est généralement associé à la salade à bavière, et se retrouve sur les armures dites maximiliennes.

En France, le style italien a longtemps dominé puis est concurrencé par le style allemand des années 1420 aux années 1450, avant qu'un style français ne s'affirme dans la seconde moitié du siècle³². Le style français s'inspire des deux autres styles européens. Les lignes sont proches du corps, comme pour le style allemand, mais ne comportent pas d'éléments agrandis ni de ciselures de type gothique, comme pour le style italien. L'armure française est généralement associée à l'armet, casque très apprécié en France, et successeur technique du grand bassinet qui a connu le même succès sur la tête des chevaliers français avant lui. L'un des chefs d'œuvres du style français est l'armure de François I^{er} conservée au Musée de l'Armée des Invalides.

Le travail sur le métal se trouve aussi sur les épées de cour, qui se distinguent des épées de guerre par leur finesse, et dont les paniers entourant la garde sont ouvragés. C'est le grand retour des épées à une main, qui donnent naissance à la rapière. La décoration

³¹ BLAIR, Claude, *European armour, circa 1066 to circa 1700*, Londres, B. T. Batsford, 1958.

³² BAPTISTE, Nicolas, « L'armure et ses typologies. Étude comparée des représentations et des objets » in JACQUET, Daniel, SCHNERB, Bertrand, *L'art chevaleresque du combat : le maniement des armes à travers les livres de combat (XIV^e-XVI^e siècles)*, Neuchâtel, Presses universitaires suisses, 2012.

des armures est particulièrement développée au XVI^e siècle, à tel point que les armures et boucliers d'apparat portent de véritables scènes sculptées dans le métal et que les visières de certains casques prennent des formes humaines ou animales.

L'individualisme et la mise en scène chevaleresques ont fait de l'armure un objet très esthétique tant dans le tissu que dans le métal, qui a parfois inspiré la mode ou s'en est inspiré, accentuant le caractère de représentation au quotidien dans la vie du chevalier. Personnage haut en couleur, à l'apparence soigneusement calculée, il n'est pas étonnant que le chevalier marque encore les représentations contemporaines (de manière plus ou moins erronée). Dans son allure comme dans son comportement, le chevalier a largement inspiré la littérature et le cinéma d'aventures, de Walter Scott à Peter Jackson. Après tout, le chevalier ne se rêvait-il pas lui-même héros romanesque ?

3. Le chevalier et ses représentations dans la littérature et le cinéma contemporains : inspiration historique et fantastique.

Le chevalier est un personnage constamment en représentation, et porte des idéaux et une image liés à l'épopée. Il n'est donc pas étonnant que la littérature romantique puis fantastique, ainsi que le cinéma hollywoodien, se soient emparés de l'image du chevalier, et particulièrement des chevaliers de la Table ronde. Qui dit chevalier dit combat, et les films et livres sont riches en batailles et duels, mettant les héros au centre de la mêlée.

Dans quelle mesure l'inspiration historique est-elle teintée de réalisme dans les œuvres de fiction ? Il existe deux types d'œuvres de fiction concernant les personnages chevaleresques : la fiction « réaliste » et la fiction « fantastique ». La première concerne les adaptations de faits réels³³ et les œuvres clairement fictionnelles, mais plausibles dans un univers réel. La seconde prend place dans des univers imaginaires, de Camelot aux divers univers d'*heroic fantasy* qui s'inspirent largement des romans arthuriens et légendes médiévales.

Quel que soit le degré de fiction d'une œuvre, il est possible d'y trouver des éléments plus ou moins proches de la réalité médiévale, et spécifiquement dans les combats. D'emblée, on peut affirmer que les affrontements ne sont jamais complètement réalistes, ne serait-ce que par leur durée et souvent les effectifs impliqués³⁴. Point nodal de l'action,

³³ Autrement dit, les films se revendiquant comme « historiques ».

³⁴ Qui concordent plus avec les effectifs très souvent exagérés des sources médiévales qu'avec les ordres de grandeur démontrés par les historiens.

le combat, voire le combat final, prend des proportions tout à fait différentes des réalités médiévales.

Une bataille qui peut durer une journée entière est compressée en quelques minutes de film ou pages de livre, pour des raisons scénaristiques et techniques évidentes. C'est pour le duel que cette distorsion temporelle peut paraître plus étonnante. Ici, il ne s'agit pas de coupes avec un focus sur les moments clés d'un affrontement trop long pour être relaté dans le détail et la totalité, mais au contraire d'un type de combat très court rallongé pour un effet dramatique et, dans les films, la beauté des gestes chorégraphiés, le tout accompagné d'une musique « épique ». C'est le contraire même du duel vu par *Fiore dei Liberi* : efficace, bref, mortel dès les premiers coups³⁵.

Le film et le roman concentrent l'attention sur le héros chevaleresque, répondant à un idéal déjà présent au Moyen Âge, mais s'incarnant de manière différente. Pour centrer l'attention sur les héros, on les place au cœur de la mêlée, dans des duels multiples et chorégraphiés, répondant à l'idéal de beauté du geste, dont on voit alors la persistance puisque l'objectif des œuvres de divertissement est de plaire au public. De plus, le visage du héros est généralement nu, quand le réalisateur lui accorde de porter une armure, ce qui n'est pas toujours le cas. On le voit, par exemple, avec le personnage de Balian d'Ibelin dans le film *Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, 2005), durant la bataille de Jérusalem contre les forces de Saladin (1187). Le film se veut « historique », c'est-à-dire proche de la réalité, même si d'évidentes libertés ont été prises quant aux événements et à l'histoire de chaque personnage, tout comme dans l'autre célèbre film historique du même réalisateur (cette fois-ci de type péplum) : *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

Or, l'aspect « historique » des films de ce réalisateur concerne avant tout le réalisme, l'authenticité de l'ambiance, du décor et des sociétés représentées. L'objectif est de plonger le spectateur dans une époque plus que de relater des événements de manière absolument fidèle. C'est pourquoi ce film nous intéresse ici dans sa manière d'aborder le combat chevaleresque en termes de techniques et d'armures, puisque l'authenticité participe pleinement à l'argumentaire commercial du film. La bataille de Jérusalem, moment clé et combat final, montre bien les tensions entre authenticité et nécessités artistiques, voire commerciales. En effet, le héros combat bien en haubert de type XII^e siècle, mais ne porte ni heaume, ni casque à nasal. Or, comme on l'a vu précédemment, l'élément le plus important d'une armure est le casque.

³⁵ MONDSCHNEIN, Ken, *The Knightly Art of Battle*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.

Bien évidemment, le réalisateur souhaite que le visage du rôle principal soit visible, l'obligeant à enfreindre une règle d'authenticité. De plus, à l'image de tous les films historiques et d'aventure, le héros se distingue de la masse pour combattre. Si, pour les simples figurants, il s'agit de confuses mêlées à l'image de celles que l'on trouve dans la Bible de Maciejowski, le héros est bien séparé. Le chevalier individualiste cherchant la réputation et la reconnaissance en aurait rêvé !

L'autre élément concernant l'authenticité des combats concerne les mouvements d'escrime que Balian d'Ibelin apprend au début du film. Le personnage de Godefroy d'Ibelin y évoque une garde haute, appelée « *positura del falcon* » (ou garde du faucon) par les Italiens. L'influence des maîtres d'armes italiens se fait sentir, d'autant plus qu'il s'agit d'une garde relativement proche de la *posta frontale ditta corona instabile*³⁶ de Fiore dei Liberi. Relevons rapidement quelques anachronismes à ce sujet : il est tout à fait possible que les Italiens soient déjà réputés comme maîtres d'armes au XII^e siècle, où se déroule l'action du film, mais la garde en question s'apparente fortement à une garde de la fin du Moyen Âge, qui plus est à deux mains. Or, l'action du film étant antérieure à la Bible de Maciejowski, on est encore à l'époque du combat à l'épée à une main accompagnée de l'écu chevaleresque, le couple épée-bouclier étant encore présent dans le *Liber de arte dimicatoria* (début XIV^e siècle). On est donc dans une démarche d'authenticité par le plausible et l'analogie, car malgré ces quelques éléments anachroniques, on est loin des mouvements irréalistes des chorégraphies de combat de bien des films à univers « médiéval ».

Plus encore que l'époque médiévale en elle-même, c'est la littérature épique médiévale qui a inspiré la littérature contemporaine et le cinéma. Les thèmes les plus récurrents sont ceux de Robin des Bois, personnage à caractère chevaleresque quand il n'est pas fait véritable chevalier croisé devenu bandit par la force des choses³⁷, et des chevaliers de la Table ronde, comme l'évoque Claude Aziza³⁸. Mais l'influence des gestes et romans médiévaux ne s'arrête pas là : la structuration des combats dans les romans contemporains comme dans les films reprend de manière générale et parfois trait pour trait les codes de la geste médiévale, tout comme le fait déjà l'iconographie de la Bible de Maciejowski au XIII^e siècle.

³⁶ *Fior di Battaglia* : folio 24v., figure 2.

³⁷ *Robin des Bois, prince des voleurs*, de Kevin Reynolds, 1991.

³⁸ AZIZA, Claude, « Hollywood à la cour du roi Arthur. », in CONTAMINE, Philippe (dir.), *Les chevaliers*, Paris, Tallandier, 2006.

Les enluminures sont tout à fait comparables aux scènes de films : charges épiques, mêlées sanglantes, coups d'une force inouïe capables de faire passer une épée dans l'acier comme un couteau dans du beurre. Là où la geste et le roman sont des sources indirectes pour l'histoire, leurs batailles sont parfois décalquées dans le divertissement d'inspiration médiévale, et à dessein. Ces déformations étaient déjà nécessaires au Moyen Âge pour donner un souffle épique à l'œuvre et captiver le public ; c'est pourquoi les auteurs et réalisateurs ne sacrifient pas cette qualité divertissante au prix de « trop » d'authenticité.

Comme le remarque Claude Aziza, c'est dans le même esprit que le mythe arthurien est remodelé par le cinéma hollywoodien pour faire naître des héros modernes à travers les chevaliers de la Table ronde, qui étaient jusqu'alors marqués par un mysticisme excessif ou entachés de scandales qui auraient choqué le public américain³⁹. Les films issus de l'univers arthurien ne dérogent pas à la règle des batailles de geste. Face au grand public, les batailles de la Bible de Maciejowski ont connu plus de pérennité que les *Fechtbücher*.

Enfin, rappelons que le chevalier n'est pas le seul héros guerrier du Moyen Âge, mais qu'il a supplanté ses homologues dans les représentations contemporaines. Le cas de *L'Anneau des Nibelungen* en est particulièrement représentatif. Il s'agit d'une saga scandinave présente dans l'*Edda poétique*, et la question de l'authenticité amènerait donc à mettre en scène un Siegfried/Sigurd à l'image d'un Viking. Or, Richard Wagner, pour sa tétralogie *L'Anneau de Nibelung* (1849 – 1876), s'inspire directement d'adaptations médiévales plus tardives et fait de Siegfried un personnage plus proche du chevalier. Il en va de même pour les interprétations plus contemporaines, comme dans *Le Seigneur des Anneaux* (1954 – 1955) de J.R.R. Tolkien et surtout son adaptation cinématographique (2001 – 2003) par Peter Jackson. Si l'auteur reprend des codes classiques médiévaux⁴⁰ en les plaçant dans un Moyen Âge fantastique incertain, proche du haut Moyen Âge, le réalisateur, dans le choix des accessoires et de l'apparence des personnages, les assimile plutôt à des chevaliers (armures, épées cruciformes, etc.).

Dans l'imaginaire contemporain, le chevalier semble avoir acquis le monopole de l'épopée. Le héros-guerrier est ramené au chevalier en armure rutilante et armé d'une

³⁹ George Martin, l'auteur du *Trône de fer*, revient dessus, et ravive crument ces scandales médiévaux avec le succès que l'on connaît au roman et à son adaptation télévisuelle.

⁴⁰ Avec un net parallèle entre la Communauté de l'Anneau (*Fellowship of the Ring*) et la Table ronde, le magicien Gandalf et Merlin, et le personnage de Boromir avec Roland, tous deux mourant dans un combat désespéré contre un ennemi représentant le Mal, et soufflant dans l'olifant pour prévenir les alliés, pour ne citer que quelques références parmi les plus évidentes.

épée, et la bataille de geste fait loi. Le héros antique ressurgit parfois comme concurrent à travers les péplums, mais le personnage chevaleresque domine le paysage « historique » et « fantastique » des œuvres de divertissement⁴¹. Ainsi, même dans des œuvres apparemment éloignées du Moyen Âge, Claude Aziza fait remarquer que le plus célèbre « avatar de la geste des chevaliers de la Table ronde [est] la saga de la *Guerre des étoiles* (George Lucas, 1977). Lancelot est devenu Ian Solo et Perceval, Skywalker », une œuvre qui, rappelons-le, qualifie ses héros de *chevaliers Jedi*⁴².

Le chevalier est un homme de guerre, mais aussi un homme de spectacle. En effet, le paraître étant un élément fondamental, le chevalier se met en scène dans plusieurs aspects de sa vie. L'élément le plus flagrant est l'héraldique, outil de reconnaissance, mais aussi affirmation de l'individualité du chevalier qui doit se faire voir, afin de gagner en réputation. L'usage de l'héraldique amène au développement d'une certaine esthétique du vêtement militaire, qui est marquée par un lien fort avec la mode civile.

En effet, l'esthétique du vêtement militaire ne concerne pas que l'héraldique, et s'articule avec la mode, en étant tantôt influencée par elle, tantôt l'influençant, pour les coupes et les couleurs. Les aspects rigides de l'armure participent également pleinement à l'esthétique, en eux-mêmes et comme support des cimiers. Il s'agit toujours d'exprimer un goût, une personnalité, en affirmant des particularités dans son accoutrement guerrier. Bien que les chevaliers vivent dans une société de groupes et de corps, ils restent bel et bien les « individualistes forcenés » décrits par Claude Gaier.

Ce sens esthétique de guerriers partageant un code d'honneur, encore perçu comme admirable malgré son manque d'efficacité militaire, a fait des chevaliers des personnages très utilisés au cinéma et dans les œuvres littéraires, avec une préférence pour les combats inspirés des gestes. Des siècles après l'extinction de la chevalerie, le chevalier a gagné son combat pour le prestige et la reconnaissance : alors que le Moyen Âge est encore perçu par le grand public comme une époque sombre, sale et troublée, le chevalier redresseur de torts en harnois blanc reste l'archétype du héros. De plus, un personnage aussi individualiste ne peut qu'être parlant et susciter l'empathie de la société

⁴¹ Le personnage du magicien étant souvent présent comme « assistant » du héros chevaleresque, marquant la persistance contemporaine de Merlin sous différentes formes.

⁴² Par cette seule dénomination, le réalisateur associe clairement le chevalier occidental à son pendant asiatique, le samouraï, et met donc en avant le caractère « chevaleresque » des personnages, entendu comme un code d'honneur, une discipline de vie, et le caractère de combattant à l'épée, faite sabre-laser dans un *space opera* finalement presque aussi proche du médiéval-fantastique que de la science-fiction.

individualiste moderne face aux corps anonymes et rustres que l'on a tendance à imaginer (à tort) pour le reste de la société médiévale.

On ne devrait pas parler *du* combat chevaleresque, mais *des* combats chevaleresques, tant les situations sont variées. Cette variété n'a rien de simplement rhétorique quant à l'étude des paramètres, car elle implique une véritable adaptation psychologique et technique du combattant, et nécessite donc une formation très variée. C'est pourquoi Fiore dei Liberi s'attache à représenter des situations différentes, qui induisent une formation complète. Dans le combat et ses paramètres, la représentation joue donc un rôle important, notamment à objectif didactique. C'est pourquoi tout entraînement est lié à une certaine mise en scène, liée à la mise en situation du chevalier en formation. Les combats d'entraînement sont en soi assez spectaculaires, ne serait-ce que par la mise en scène induite par la mise en situation, mais aussi, et surtout par les coups qui sont portés. Cette nature spectaculaire, associée à l'individualisme chevaleresque qui pousse à la prouesse et à la renommée, a transformé les entraînements en véritables spectacles.

Cependant, dans leur quête d'autoreprésentation, les chevaliers ne se sont pas limités au beau geste, et la recherche de prouesse concerne aussi les combats « sérieux ». C'est pourquoi, outre les raisons pratiques, les chevaliers cherchent à être connus et reconnus malgré l'armure qui les masque, d'où le développement de l'héraldique. Personnage aussi esthétique qu'épique, le chevalier marque encore les représentations contemporaines, que ce soit dans la littérature ou le cinéma, voire la télévision.

La représentation est fondamentale pour un chevalier, et comprendre le combat chevaleresque, c'est à la fois intégrer les aspects techniques de l'armure et du maniement des armes, mais aussi comprendre les fondements psychologiques qui guident le combattant dans ces aspects de prime abord purement pragmatiques. En somme, le chevalier veut donner l'image que le cinéma hollywoodien a retenue de lui : un preux, un protecteur, dont l'armure, le courage et la technique guerrière permettent de se lancer face au danger avec un panache qui ne doit rien au hasard.