



**HAL**  
open science

# Le bourreau, cet inconnu, son image et ses figures dans les représentations médiévales

Cécile Voyer

► **To cite this version:**

Cécile Voyer. Le bourreau, cet inconnu, son image et ses figures dans les représentations médiévales. *Miscellanea Juslittera*, 2017, Le bourreau en questions, 7, pp.73-99. halshs-02354251

**HAL Id: halshs-02354251**

**<https://shs.hal.science/halshs-02354251>**

Submitted on 7 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE BOURREAU, CET INCONNU.  
SON IMAGE ET SES FIGURES DANS LES REPRESENTATIONS  
MÉDIEVALES



Dans son importante thèse intitulée, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Barbara Morel a consacré au bourreau un chapitre titré « L'exécuteur public, une figure peu stigmatisée. Le bourreau, un homme ordinaire au service de la justice »<sup>1</sup>. Pour ce faire, l'auteur a choisi d'opérer une distinction entre l'iconographie « religieuse », littéraire et les représentations mettant en scène la justice communale ou royale : « le bourreau s'acharnant sur le Christ et les saints est un être fantasmagorique, chargé de toutes les haines et de tous les maux à la différence de l'exécuteur public ». Forte d'un corpus conséquent, elle poursuit en évoquant ce dernier : « simple exécutant, il cède sa prééminence dans l'image au profit des vrais protagonistes du supplice que sont les juges et le condamné. La discrétion dont fait alors preuve le personnage du bourreau peut être telle qu'il disparaît au profit du soldat, du sergent, qui deviennent les interlocuteurs privilégiés du magistrat ». Elle conclut en qualifiant le bourreau d'« homme ordinaire »<sup>2</sup>.

Après une première observation du corpus réuni, il nous a effectivement semblé que le bourreau comme figure ou pour lui-même n'intéresse que peu les concepteurs d'images : il n'est qu'un agent, un rouage dans la mécanique judiciaire et, à ce titre, seul son geste est signifiant. L'exécuteur public se réduit donc à sa fonction sociale ou plus précisément à son rôle dans l'application d'une décision de justice.

Dès lors, que peuvent bien nous apprendre les images sur le bourreau, cet inconnu ? Est-il figuré comme un « homme ordinaire » selon l'expression de Barbara Morel ? Comment un homme lié au tabou du sang peut-il être représenté comme un homme « ordinaire » ? S'il existe une tension, comment a-t-elle été traduite dans les images ?

---

<sup>1</sup> Barbara Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS, 2007, p. 279-295.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 280.

Il convient au préalable de s'interroger sur l'adjectif ordinaire employé par Barbara Morel pour titrer l'une des sous-parties de son chapitre : « Le bourreau, un homme ordinaire au service de la justice ». Ce mot n'est certes pas neutre au regard de l'historiographie. L'auteur avait-elle en tête le titre du livre de Christopher Browning, *Des hommes ordinaires, le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, paru dans sa traduction française en 1994 à Paris (*Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*)<sup>3</sup> ? Par les termes choisis, le titre de Browning contenait le postulat épistémologique de son auteur, basé sur le concept développé par Hannah Arendt. L'ouvrage avait suscité rapidement une réponse, par livre interposé, de Daniel Goldhagen dont le titre reflétait également le positionnement de son auteur, *Les Bourreaux volontaires de Hitler : Les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, 1998 (*Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, 1996). Est-ce de cela dont le qualificatif « ordinaire » employé par Barbara Morel se fait l'écho ? Si l'on paraphrase Günther Anders, le bourreau du Moyen Âge est-il alors le fils de son époque<sup>4</sup> ?

Dans une autre de ses sous-parties, intitulée « Une iconographie inspirée du réel »<sup>5</sup>, l'historienne de l'art offre, avec une phrase fort bien tournée, cette réflexion conclusive : « En retrait, dépourvu d'attribut qui caractériserait sa charge, le bourreau s'offre dans l'enluminure dans ce qu'il a de plus réel : un homme mort au monde pour avoir voué sa vie à la mort judiciaire »<sup>6</sup>. Au-delà d'un sens certain de la formule, peut-on postuler comme Barbara Morel que le bourreau est mort au monde parce qu'il donne la mort ? Si tel est le cas, comment les concepteurs d'images l'ont-ils signifié ?

## LA DEFINITION EN IMAGES DU BOURREAU

En partant du postulat que le geste fait le bourreau, nous avons décliné les interrogations sur la manière dont est figuré le bourreau, sur le rapport entre le corps de l'exécuteur et celui du supplicié, sur la proximité

<sup>3</sup> Christopher Browning, *Des hommes ordinaires, le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

<sup>4</sup> Günther Anders, *Nous, fils d'Eichmann* [*Wir Eichmannsöhne*, 1988], (trad.) S. Cornille et P. Ivernel, Payot et Rivages, 1999.

<sup>5</sup> Le titre de cette sous-partie (p. 288) mériterait également un développement en raison de l'emploi du mot « réel » alors que les images véhiculent des représentations.

<sup>6</sup> B. Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 290.

corporelle entre le bourreau et le condamné mais également sur le rapport entre la figure de l'autorité et celle de l'exécutant.

Nous avons dû opérer des choix au sein d'un vaste corpus et avons opté pour débiter cette exploration par une série d'images de David – un pouvoir juste - ordonnant l'exécution de l'Amalécite (2 S. 1, 1-16) afin d'observer les variations, les différentes manières dont les peintres ont pensé visuellement cet épisode.

#### LE POUVOIR ET SON APPLICATION : DU ROI AU BOURREAU

Au folio 114 de la célèbre bible de Sainte-Bénigne de Dijon, peinte à Dijon au cours du 2<sup>e</sup> quart du XII<sup>e</sup> siècle, figure au registre inférieur de la composition l'exécution, sur ordre du roi David, du funeste messager.



Figure 1 - Dijon, BM, ms. 2, f° 114 (cl. IRHT)

Dans la partie supérieure de l'image, l'Amalécite présente au roi en majesté les couronnes de Saul et Jonathan. Tenant les pans de son

manteau pour les écarter ou s'y agripper, David, en proie à la douleur, entreprend sans doute de se dévêtir ou de déchirer ses habits... Au registre inférieur, l'épée brandie par le bourreau forme un trait d'union entre la figure royale et celle du messenger de la partie supérieure. La composition a été pensée selon un mode vertical : la main qui tient l'arme est strictement dans l'axe vertical de la représentation de David tandis que la pointe de la lame est dans l'axe de la tête des deux représentations de l'Amalécite. La couronne tenue par le jeune informateur, preuve de la mort de Saul, est dans l'axe de la figure du bourreau : c'est elle qui scelle la condamnation à mort.

L'arme, le glaive, relie bien la figure royale au supplicié. La main de l'exécutant est sous le pied du roi : le bourreau est le bras de David lorsqu'il tranche la tête du régicide.

Dans une bible du quatrième quart du XII<sup>e</sup> siècle, réalisée dans le centre de la France – peut-être dans le Bourbonnais -, David apprenant la mort de Saul ordonne l'exécution de l'Amalécite.



Figure 2 - Bourges, BM, ms. 3, f<sup>o</sup> 88, f<sup>o</sup> 114 (cl. IRHT)

La scène figure comme dans la Bible de Sainte-Bénigne dans la lettre F du livre 2 des Rois. La composition est divisée en deux lieux : sur un fond or, David en majesté esquisse le geste de présentation tandis qu'il tient de l'autre main l'épée, attribut, ici, de sa force. Ce glaive, symbole du pouvoir, répond à celui agissant de l'exécuteur.

Sur un fond bleu parsemé de motifs blancs, le messenger, de profil, qui était en train de s'agenouiller pour montrer au roi la couronne de Saul, est immédiatement mis à mort. L'enchaînement rapide des actions est exprimé par le retournement de la figure de l'Amalécite. Toujours de profil, ce dernier, les mains encore voilées, va être exécuté. Le bourreau, de profil également, qui se tient entre la figure redoublée du messenger regarde David, le donneur d'ordre, dont il est le bras agissant. La pointe de l'épée mord sur l'aplat doré qui caractérise le lieu de la royauté. La tête bientôt tranchée du malheureux sort du champ de la représentation. Ici, supplicé et bourreau partagent le même mode de représentation et le bourreau fait corps avec sa victime.

À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le peintre de la célèbre Bible de Souvigny use de la même tradition visuelle ou se réfère explicitement au codex aujourd'hui conservé à Dijon lorsqu'il met en images l'épisode du deuxième livre de Samuel (f<sup>o</sup> 105v).



Figure 3 - Moulins, BM, ms. 1, f<sup>o</sup>105v (cl. IRHT)

Dans cette enluminure, si le condamné est de profil, le bourreau, agent d'un roi positif, est de trois quarts. Le concepteur de l'image a insisté sur l'ampleur du geste et l'épée dégainée du fourreau : la puissance du pouvoir qui a ordonné un immédiat châtement est bien signifiée.

SUPERPOSITION ET JUXTAPOSITION : LE BOURREAU, PROLONGEMENT  
DU CORPS DU ROI

L'image peinte dans le ventre de la lettre (F) au folio 85 d'une bible parisienne des années 1220-1230 offre une belle définition du bourreau. Les visages des trois protagonistes sont stéréotypés : David, muni de tous les attributs du pouvoir, ordonne la mise à mort de l'Amalécite en regardant le bourreau.



Figure 4 - Paris, Bibl. Mazarine, ms 18, f° 85 (cl. Bibl. Mazarine)

Ce dernier se tient derrière le malheureux agenouillé et en a saisi les cheveux. La vulnérabilité et la soumission impriment la figure du condamné, confrontée à l'incarnation hiératique et raide du pouvoir royal. Comme dans la Bible de Sainte-Bénigne, le bourreau fait corps avec le messenger dont il est le destin. Les traits partagés, stéréotypés, témoignent, ici, du fait que le bourreau a un visage identique à celui de la société dont il est le fruit.

Si dans la Bible de Bourges, l'épée, attribut du roi, faisait écho à celle manipulée par le bourreau (Bourges, BM, ms. 3, f° 88), ici, le doigt pointé de David, signe de la parole d'autorité, est superposé à l'épée du bourreau ; l'ordre et l'acte sont associés. Celui qui tient le glaive est un exécutant, le prolongement de l'autorité royale.

Dans un autre codex de la Bibliothèque Mazarine, à l'initiale F du Livre 2 des Rois (f° 209), peint à Paris entre 1230 et 1250 - peut-être pour le prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris -, le bourreau qui n'est pas stigmatisé fait corps avec l'Amalécite, en prière et agenouillé.



Figure 5 - Paris, Bibl. Mazarine, ms. 38, f° 209 (dessin C. Voyer)

Il lui a attrapé les cheveux et, d'un geste ample, souligné par sa tunique courte qui s'envole, il arme son bras pour trancher le cou de l'infortuné. Le geste d'autorité du roi, ici en majesté, et la main de l'exécuteur, bien serrée sur le pommeau de son épée, se rejoignent sur l'instrument du supplice. Il est difficile d'être plus explicite : le roi et le bourreau ne font qu'un au moment où l'homme est mis à mort ou plus exactement, au moment précis où le bourreau exécute la sentence, il est l'incarnation du pouvoir judiciaire de David.

Dans certaines images, les corps des trois protagonistes se superposent : la gestuelle et la proximité des personnages évoquent bien sûr l'enchaînement de l'action depuis la décision jusqu'à la mort du messager. Ainsi dans la Bible, conservée à la Bibliothèque d'Orléans, peinte dans le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle à Paris, David, debout, ordonne la mort du messager en le désignant.





Figure 6 - Orléans, BM, ms. 7, f° 154 (cl. IRHT)

Le doigt qui commande l'exécution est superposé au corps agissant du bourreau. La pointe de l'épée qui va s'abattre sur le messager touche la tête du roi tandis que l'exécuteur arc-bouté au-dessus de la victime lui tire les cheveux. Le corps du roi, celui du bourreau et celui du supplicié se touchent, marquant ainsi la chaîne de responsabilités : l'ordre, son application et ses conséquences. Le bourreau est ici présenté comme le rouage central de ce mécanisme.

D'autres solutions visuelles ont bien sûr été élaborées. Ainsi dans une Bible, réalisée en Languedoc, vers 1300, le bourreau, en bリアud court et chausses vertes, tire les cheveux du supplicié pour l'obliger à présenter son cou où l'épée s'enfonce déjà.



Figure 7 - Paris, Bibl. Mazarine, ms. 29, f° 94 (cl. Bibl. Mazarine)

Il ne figure plus entre le roi qui condamne et le régicide puni mais bien comme le pendant de David. Ce choix compositionnel est accentué par l'échelle de représentation partagée par ces deux personnages. Le souverain et l'exécutant sont ainsi réunis autour du condamné, mais aussi par son corps bientôt supplicié. La figure de David superposée à celle de l'Amalécite agenouillé la tronque en partie : les autorités judiciaire et royale sont directement associées au destin du funeste messager.

Dans ces images vétérotestamentaires du Moyen Âge central et plus tardif, le bourreau est un agent, un rouage, le bras du décideur et le destin du condamné. Il ne possède pas d'attributs : il est neutre en quelque sorte. Les images hagiographiques n'en disent pas davantage. Celles appartenant à d'autres catégories de manuscrits – histoire, chroniques, juridiques – sont-elles plus bavardes au sujet de l'exécuter public ? Ce changement de corpus aux représentations peintes des plus connues nous entraîne sur les sentiers d'un Moyen Âge plus tardif.

## LE BOURREAU, AGENT NEUTRE

Les manuscrits des chroniques fournissent les représentations parmi les plus fameuses mettant en scène les châtiments d'acteurs de crime politique ou de mœurs. Ces récits, tout comme les images qui les ponctuent, n'offrent pas un reflet de la justice à la fin du Moyen Âge, mais d'une justice qui, à travers des faits judiciaires précis, confère un sens particulier à une histoire en construction qu'elle soit universelle, nationale

ou locale<sup>7</sup>. Si les supplices décrits y sont hors normes - démembrements, écorchements ou encore éviscérations -, la figure du bourreau n'est pas affectée par la violence de la répression à laquelle il prend part. S'y exposent plutôt, nous semble-t-il, de subtiles variations sur sa neutralité. En revanche, la nature de la justice rendue (juste, expéditive, arbitraire) peut être définie par un ensemble de détails qu'il convient d'analyser.

### UN AGENT NEUTRE OU NEUTRALISÉ ?

Les manuscrits contenant les *Grandes Chroniques de France* de Jean Froissart sont, à ce titre, exemplaires. Ainsi dans le manuscrit peint à Bruges, une image évoque la décapitation pour trahison, à Bordeaux, en 1375, de Guillaume-Sanche IV de Pommiers, vicomte de Fronsac, sur l'ordre de Thomas Felton, sénéchal anglais de Gascogne.



Figure 8 - Paris, Bnf, fr. 2644, f° I (cl. BnF). Jean Froissart, *Chroniques*, peint à Bruges, vers 1470-1475, par Loyset Liédet et le Maître de Marguerite d'York, f°I.

<sup>7</sup> Sur cette question, voir la mise au point de Claude Gauvard, « Mémoire du crime, mémoire des peines. Justice et acculturation pénale en France à la fin du Moyen Âge », *Saint-Denis et la royauté, Études offertes à Bernard Guenée*, (dir.) F. Autrand, C. Gauvard et J.-M. Moeglin, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 691-692.

Le vicomte s'est en effet rallié à la cause de Charles V lorsque les finances gasconnes et anglaises n'ont plus permis de maintenir la fidélité de la noblesse. Craignant un effet de contagion en raison du rang de ce seigneur, les autorités anglo-gasconnes répriment avec fermeté ce qu'elles avaient pu tolérer pour d'autres<sup>8</sup>. Relatant l'événement, Froissart mentionne « une cruelle justice ». En tête du cortège qui se rend sur le lieu d'exécution, le bailli a levé sa baguette afin que le maître des hautes œuvres fasse son office. À l'attribut du juge répond la lourde épée du bourreau s'appêtant à fendre l'air.

L'exécuteur se tient derrière Guillaume-Sanche dont les yeux ont été bandés. Pas plus les vêtements que le visage ne distinguent le bourreau des autres protagonistes de la scène. Il est comparable à la foule rassemblée autour de l'échafaud. Les spectateurs ne regardent pas le bourreau, à peine le condamné et encore moins le corps décapité qui gît sur le sol. Certains conversent. L'adhésion de la population à la condamnation à mort est nettement signifiée par les attitudes diverses des uns et des autres, empruntées à la conversation sereine. Elle est sans doute plus particulièrement incarnée par l'homme qui salue le bailli en soulevant son couvre-chef. À une échelle supérieure, en vis-à-vis de la foule, un clerc désigne l'échafaud à un noble pourvu d'une épée, avec lequel il s'entretient. Si la vie urbaine est presque suspendue au moment de l'exécution, les habitants convergeant tous vers le lieu du supplice, le peintre a néanmoins introduit des éléments anecdotiques pour évoquer cet événement particulier au sein de la cité : un chien saute sur les jambes du gentilhomme pour attirer son attention tandis qu'un jeune garçon tente de le calmer d'un geste de la main ; un autre canidé marque l'arrêt alors qu'un marchand se tient derrière son étal.

Dans un autre codex des *Chroniques* de Jean Froissart, exécuté à Bruges entre 1470 et 1475 par Loyset Liédet et ses collaborateurs, commandé également par Louis de Bruges a été peinte au folio 126 l'exécution d'Olivier Clisson, père du futur connétable de Charles VI, le 2 août 1343 aux Halles

---

<sup>8</sup> Sur ces points, voir Françoise Beriac et Éric Ruault, « Guillaume-Sanche, Elie de Pommiers et leurs frères », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 1 | 1996, mis en ligne le 07 février 2008, consulté le 20 octobre 2016. URL : <http://crm.revues.org/2534> ; DOI : 10.4000/crm.2534



Figure 9 - Paris, Bnf, fr. 2643, f° 126 (cl. BnF)

La rubrique précise : « comment le roy de France fist décapiter le sir de cliçon et pluseurs aultres chevaliers de bretagne et de normandie ». La condamnation d'Olivier Clisson est prononcée par le roi de France, Philippe VI, sur un pur prétexte : emprisonné en Angleterre, le connétable aurait reçu un meilleur traitement que ses compagnons, preuve de sa trahison<sup>9</sup>. Le roi essayait surtout d'imposer son pouvoir en éliminant ses adversaires et en multipliant les accusations et les procès pour crime de trahison et lèse-majesté<sup>10</sup>. Sur l'échafaud, le chevalier, les yeux bandés, agenouillé remet son âme à Dieu. Le bourreau figure de dos, face aux témoins de l'exécution, dont l'un est sans doute le donneur d'ordre. Il prend appui sur l'épaule du condamné pour l'empêcher de bouger et lève son épée. Le geste est précis et professionnel. Le personnage principal est bien sûr le chevalier en chemise de pénitent, résigné à la mort mais aussi, au premier plan, les corps enchevêtrés de ses trois compagnons d'infortune aux mains encore liées. Le sang macule la blancheur de leur

<sup>9</sup> Voir la mise au point de Jean-Marie Moeglin sur l'instrumentalisation du procès d'Olivier Clisson dans l'écriture de l'histoire, « Qui a inventé la guerre de Cent ans ? – Le règne de Philippe VI dans l'historiographie médiévale et moderne (vers 1350-vers 1650) », *Écritures de l'histoire* (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), (dir.) D. Bohler, C. Magnien Simonin, Genève, Droz, 2005, p. 526 et notamment n. 12.

<sup>10</sup> Frédéric Morvan, « Les seigneurs de Clisson (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle), *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologique de Bretagne*, Actes du congrès de Clisson de septembre 2003, t. LXXXII, 2004, p. 74-75.

tunique et se répand largement sur le sol. Toutefois il ne souille ni le bourreau ni son arme. L'exécuteur des hautes œuvres n'est en effet jamais éclaboussé par le sang qu'il a fait couler : il ôte la vie sans être responsable de la mort.

Comme dans la plupart des scènes hagiographiques, l'arme utilisée et le geste font le bourreau. Sans attribut ou vêtements distinctifs, l'homme n'est « bourreau » que le temps du geste qu'il accomplit et ce, dans un cadre précis, en présence de l'autorité qui a prononcé l'exécution ou de la société au nom de laquelle la justice est rendue. C'est pourquoi dans certaines représentations, il figure de dos ou bien il a le visage de la foule. Ainsi, dans un manuscrit parisien, réalisé par le Maître François vers 1475 et qui contient l'œuvre de Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes*, traduit par Laurent de Premierfait, au folio 100, est peinte l'exécution du duc Hannon de Carthage (chap. 16, liv. 3).



Figure 10 - Londres, BL, ms. Add. 35321, f° 100 (dessin C. Voyer)

La monumentalisation de l'échafaud est notable, à l'instar du bâti, notamment ecclésial, et des remparts qui évoquent la ville de Paris<sup>11</sup>. La

<sup>11</sup> Un parti pris très différent a animé le peintre du codex contenant le *Cas des nobles hommes et femmes de Boccace*, traduit par Laurent de Premierfait, peint à Paris au milieu ou au troisième quart du xv<sup>e</sup> siècle, conservé à Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1128, f° 109v. Hannon le Grand est exécuté en pleine nature, près d'une montagne, sous le regard de ses

place des Halles sert ici de cadre à la décollation d'Hannon. Des similitudes dans la disposition des édifices s'observent en effet entre la scène de l'exécution d'Aimerigot Marcel en place des Halles du Maître Antoine de Bourgogne dans les *Chroniques* de Froissart (Londres, BL, ms. Harley 4379, f° 64, vers 1470)<sup>12</sup> et celle-ci<sup>13</sup>. Le pilori est peint derrière un bâtiment octogonal percé de fenêtres à remplages et couronné d'un toit-terrasse sur lequel se déroule le supplice<sup>14</sup>. Il est comparable au petit octogone – une fontaine - associé à l'échafaud de bois et au pilori du manuscrit des *Chroniques*.

À l'arrière-plan, le bourreau, de face, brandit son épée au-dessus de la tête du malheureux condamné, de profil et qui a déjà les mains tranchées. Il possède une échelle inférieure à celle d'Hannon mais, plus encore, à celles des Parisiens amassés au premier plan. Ce qui importait au peintre étaient donc à la fois l'idée du châtiment - fixée à la fois par le geste puissant de l'exécuteur et la transgression de l'épée sortant du lieu de la représentation – et l'assistance. Le rituel de la justice requiert la présence de spectateurs pour créer ou plus précisément *recréer* – après le désordre lié aux crimes commis – « dans l'espace symbolique, un espace social »<sup>15</sup>. Rien ne distingue le bourreau, pas plus les traits de son visage que ses vêtements, du reste de la foule : cet agent est –il un « homme ordinaire », un anonyme ou bien la figure de la neutralité, une sorte de miroir dans lequel se refléchit la société au nom de laquelle la justice agit ? Est-il d'ailleurs neutre ou neutralisé ?

#### UN PROFESSIONNEL

Si, dans les images, le bourreau ne se distingue en général ni par des vêtements<sup>16</sup> ni par des traits particuliers, en revanche son

---

trois juges. Le bourreau s'apprête à lui trancher le cou à l'aide d'une épée, ayant déjà coupé les quatre membres du malheureux. Un bloc de pierre taillée rectangulaire sert de billot.

<sup>12</sup> <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=28401>

<sup>13</sup> Un rapprochement déjà observé par B. Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 233-235.

<sup>14</sup> Le pilori est disposé au deuxième niveau d'une tourelle polygonale. Le carcan circulaire est visible grâce aux arcatures coiffées d'une toiture conique ou à six pans.

<sup>15</sup> Nous empruntons cette formule synthétique à Jacques Le Goff, « Le rituel symbolique de la vassalité », *Pour un autre Moyen Âge, Temps, travail et culture en Occident, 18 essais*, Paris, 1977, p. 398.

<sup>16</sup> Voir sur ce point la synthèse proposée par B. Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 288-289.

professionnalisme est souvent souligné. C'est pourquoi la représentation du théâtre de l'exécution ou bien la figuration d'un écart dans l'expression de son professionnalisme va servir à qualifier la justice exercée. La mise en scène de la décollation d'Edmont de Beaufort, duc de Somerset, le 6 mai 1471, dans deux enluminures de notre corpus est exemplaire pour notre propos.

Défait après la bataille de Tewkesbury, le duc est décapité devant Edouard IV à cheval, à la tête de son armée de cavaliers, dans un manuscrit contenant le récit historique intitulé *Nouvelle du recouvrement par Edouard IV de son royaume d'Angleterre*, peint en Flandres, après 1471.



Figure 11 - Besançon, BM, ms. 1168, f° 6v (cl. IRHT)

Les protagonistes sont tous en armure : les vainqueurs encore sur leur destrier tandis que les vaincus regroupés attendent la mort. Edmont de Beaufort, les yeux bandés, est agenouillé en prière face à Edouard IV. La juxtaposition du roi sur son destrier et de l'homme, genoux à terre, n'est pas sans évoquer l'image, propre au répertoire allégorique, de l'ennemi foulé aux pieds. Si le vaincu est humilié, son identité et son statut sont rappelés par la présence du tapis rouge sur lequel il est agenouillé et par



ses armes jetées à terre, identiques, ici, à celles d'Edouard IV. Le cousin du roi semble par ailleurs en prière au-dessus de l'emblème<sup>17</sup>. Derrière lui, ses partisans dont l'administrateur et le prieur de l'Hôpital de Saint-Jean-de-Jérusalem<sup>18</sup>, tête baissée et mains entravées, s'apprêtent à mourir. Le bourreau est réduit à son geste ample, puissant et à son instrument de mort. Son visage est en partie dissimulé par le casque dont il est coiffé, selon un parti pris similaire à celui qui consiste à figurer l'exécuteur de dos. Ce bourreau casqué est vraisemblablement un soldat qui a retiré son armure pour accomplir plus aisément sa tâche. L'accumulation de certains détails comme l'absence d'échafaud, le tapis sur le sol, l'armée et son roi à cheval, le soldat volontaire plutôt que le professionnel pour mettre à mort les vaincus suggère à n'en pas douter que la condamnation a été expéditive, voire immédiate après la défaite. Notons qu'une composition similaire s'observe dans le manuscrit des *Chroniques de France ou de Saint-Denis*, conservé à la British Library, où au folio 112 a été figurée l'exécution le 3 avril 1356, sans jugement, du comte d'Harcourt<sup>19</sup>.

Le propos est très différent dans un manuscrit de l'*Histoire de la rentrée victorieuse du roi Edouard IV en son royaume d'Angleterre*, peint à la fin du XV<sup>e</sup> siècle en Flandres<sup>20</sup>. Edouard IV en armes à la tête de ses troupes, appuyé sur son bâton de commandement, assiste à la décapitation du duc de Somerset, revêtu lui-même de son armure. Dans un paysage bucolique, le

---

<sup>17</sup> Ce détail est difficile à expliquer : les armes d'Edmont de Beaufort se confondent ici avec les armes d'Edouard IV. Cousin du roi, le duc de Somerset porte bien les armes de l'Angleterre mais avec une brisure qui n'apparaît pas dans cette enluminure. Humilier ou insulter les armes du « traître » vaincu était sans doute délicat. Il est probable que dans ce cas précis, les emblèmes sont utilisés pour identifier les acteurs principaux de cet épisode historique. Je remercie Laurent Hablot pour son expertise. À ce propos, voir Laurent Hablot, « Le lignage brisé : les armoiries comme signes des conflits familiaux au Moyen Âge », *La parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, (dir.) M. Aurell, Turnhout, Brepols, 2010, p. 401-410 ; *Id.*, « Emblèmes outragés, corps ravagés. L'utilisation de l'emblématique dans les châtements à la fin du Moyen Âge », *Corps outragés, corps ravagés de l'Antiquité au Moyen Âge*, (dir.) L. Bodiou, V. Mehl et M. Soria, Turnhout, Brepols, 2011, p.139-172.

<sup>18</sup> Il s'agit de Jean Langstrother. Je remercie chaleureusement Nigel Ramsay pour cette identification.

<sup>19</sup> Londres, BL, Royal 20. C. VII, enluminé à Paris, vers 1400-1405, par le Maître du second Roman de la Rose, Renaud de Montet et l'atelier du Maître de Virgile, f° 112v : <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=35215>

<sup>20</sup> Gent, Universiteitsbibliotheek, BHSL.HS.0236, *Histoire de la rentrée victorieuse du roi Edouard IV en son royaume d'Angleterre*, peint à la fin du XV<sup>e</sup> siècle en Flandres, f° 7v : <http://adore.ugent.be/OpenURL/app?id=archive.ugent.be:8805E428-B056-11DF-9EF8-933E79F64438&type=carousel&scrollto=0>

bourreau lève sa hache au-dessus du vaincu aux yeux bandés, dont la tête repose sur un billot. Le supplice se déroule sur une estrade en bois à deux degrés, ce qui suggère qu'Edmont a été dûment condamné et qu'il n'est pas exécuté à la hâte. Pour renforcer cette idée, le bourreau, homme ventru de grande taille à la bourse bien garnie, se distingue notablement des autres personnages – il est le seul à ne pas être en armure. Le concepteur de l'image a décrit un bourreau professionnel, exprimant la puissance froide de celui qui agit au nom de la justice. Derrière l'estrade, légèrement tourné vers le roi, le maître des hautes œuvres tient des deux mains la lourde hache qu'il s'apprête à abattre sur le cou du condamné. Au pied de l'échafaud, mains entravées, Jean Langstrother et les autres compagnons du duc attendent la mort avec résignation.

La comparaison entre les deux mises en scène de cet épisode témoigne d'une lecture très différente de l'événement historique par leurs concepteurs respectifs : le bourreau professionnel évoque une condamnation et une exécution légitimes tandis que le soldat qui met à mort est vraisemblablement la manifestation d'une justice expéditive, voire arbitraire.

Le bourreau professionnel est donc le signe d'une justice dûment rendue. C'est peut-être cela qui a conduit le Maître d'Antoine de Bourgogne à doter, ce qui est unique dans le corpus, le bourreau de Robert Tresilian de traits singuliers. Au folio 238v du manuscrit des *Chroniques* de Jean Froissart, exécuté à Bruges entre 1470 et 1475 pour Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuse<sup>21</sup>, a été figurée la décapitation du cousin du duc d'Irlande, chambellan de Richard II.

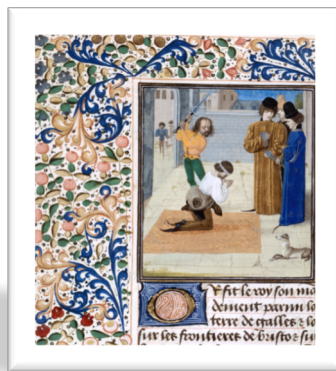


Figure 12 - Paris, BnF, fr. 2645, f° 238v (cl. BnF)

<sup>21</sup> Chambellan de Philippe le Bon, puis de Charles le Téméraire.

Robert Tresilian a été envoyé à Londres par le roi d'Angleterre, Richard II, et Robert de Verre pour recueillir des renseignements sur les opposants (les Lords appelants). Pour ce faire, selon le récit de Froissart, il se déguise en marchand. Convaincu d'espionnage, accusé de s'être rendu à Londres auprès du duc de Gloucester en « traître et espion » et non « en qualité de prud'homme », il est décapité. Si le condamné est de trois quarts dos, agenouillé sur un tapis, les traits du bourreau ont été nettement détaillés : visage rond, front dégarni, barbu, sourcils froncés... Ces caractéristiques physiques, certes peu flatteuses, visent à individualiser clairement le maître des hautes œuvres bien que le récit de Froissart ne mentionne pas son nom...

Le bourreau a les yeux baissés sur le cou qu'il s'apprête à trancher. L'expression de son visage évoque la concentration et l'effort tandis que l'ampleur de son geste s'accompagne d'une certaine élégance. Le peintre a manifestement souhaité souligner le professionnalisme de l'exécuteur par la précision de son geste. L'individualisation dont le bourreau fait l'objet procède peut-être de cette même intention. L'espion du roi - un roi par ailleurs déposé en Angleterre - est mis à mort par le bourreau, *et non un bourreau*, auxiliaire d'une justice noble et exemplaire. Trois juges aux visages parfaitement neutres, voire stéréotypés, assistent à l'exécution. L'un d'eux, la main sur le cœur, exprime néanmoins son dégoût pour le traître.

D'une manière générale, les images mettent en scène les gestes d'un professionnel, engagé physiquement dans l'exercice de son métier<sup>22</sup>. Ainsi, le pan de la tunique qui peut gêner la précision du geste dans une décollation est remonté et coincé dans la ceinture (Londres, BL, ms. Royal 20.C. VII, f° 134v, 139v)<sup>23</sup>. Le bourreau ajuste la corde derrière la nuque de l'un des pendus (Londres, BL, ms. Royal, 16. G. IV, f° 306)<sup>24</sup>. Comme des artisans bouchers sur une pièce de viande, sans plus d'affects, les exécuteurs s'appliquent à écorcher, en 1314, les frères d'Aulnay, amants des

---

<sup>22</sup> Barbara Morel consacre plusieurs paragraphes à ce propos, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>23</sup> <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=42637>  
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=13430>

<sup>24</sup> Londres, BL, ms. Royal, 16. G. IV, f° 306, *Grandes Chroniques de France*, peint à Paris, vers 1335-1345, par Mahiet et le Maître du Missel de Cambrai pour le futur roi Jean le Bon.

brus de Philippe le Bel, parce qu'ils ont menacé le lignage capétien de bâtardise, dans un manuscrit de Bernard Gui, *Fleurs des Chroniques*<sup>25</sup>.

Parfois, les peintres évoquent le labeur des bourreaux dans l'exécution de certains supplices, notamment l'entretien nécessaire du brasier des bûchers. Outre la tâche qui leur revient d'alimenter le feu à l'aide de fagots<sup>26</sup>, dans une enluminure du manuscrit des *Grandes Chroniques de France* conservé à la British Library, en raison de la forte température et des fumées qui se dégagent du bûcher des lépreux, les deux hommes qui s'activent autour du brasier se protègent le visage de leur main<sup>27</sup>. Dans une autre enluminure de ce même codex, la chaleur accablante des flammes oblige l'un des exécuteurs à s'éponger le front tandis que l'autre entretient le feu<sup>28</sup>.

Lorsque le maître des hautes œuvres témoigne d'une faiblesse tout humaine dans l'exécution de sa tâche, l'événement est interprété comme le signe d'une condamnation injuste de l'homme supplicié. Le désordre est alors introduit à nouveau dans l'espace social. Le malaise du bourreau Raoulet rapporté dans les *Grandes Chroniques de France* de la British Library est à ce titre exemplaire.

---

<sup>25</sup> Besançon, BM, ms. 677, f° 76, Bernard Gui, *Fleurs des Chroniques*, peint à Paris, après 1384 : supplice de Philippe et Gaultier d'Aulnay (intitulé marginal : « les deux chevaliers daunay qui furent escorchier tous vis pour ce quilz avoient este trouver en advoutire – adultère-. An 1314).

<sup>26</sup> Londres, BL, Add. 35321, Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes*, traduction de Laurent de Premierfait, Paris, vers 1475, enluminé par Maître François, f° 309v, les templiers sur le bûcher. Le roi ordonne en désignant à la fois le feu et le bourreau. Ce dernier accomplit l'ordre en alimentant le feu déjà bien pris à l'aide d'un fagot.

<sup>27</sup> Londres, BL, ms. Royal 20.C. VII, f° 56v  
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=41773>

<sup>28</sup> Londres, BL, ms. Royal 20.C. VII, *Grandes Chroniques de France*, Paris, vers 1400-1405, enluminé par le Maître du second Roman de la Rose, Renaud de Montet et l'atelier du Maître de Virgile (complément Royal 16. G. v1), f° 44v, Templiers sur le bûcher.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=42584>



Fig. 13 - Londres, BL, ms. Royal 20.C. VII, f° 133v (dessin C. Voyer)

Le maître charpentier du roi et le maître du Grand-Pont de Paris (Henri Metret et Jean Peret) ont été suppliciés place de Grève pour avoir comploté afin d'ouvrir les portes aux hommes du régent Charles. Or, selon la chronique, ces hommes ont eu la tête coupée et ont été écartelés « à tort et sans cause ». Au cours de l'exécution, Raoulet a manifestement été saisi d'une crise d'épilepsie : « Il chut et fut tourmenté d'une cruelle passion, tant qu'il rendit écume par la bouche. Dont plusieurs du peuple de Paris murmuraient, disant que c'était miracle et qu'il déplaisait à Dieu de ce qu'on les faisait mourir sans cause. Et lors un avocat du Chastelet, appelé maître Jehan Godart, lequel était aux fenestre de l'hôtel de ville, en place de Grève, dit hautement hélant le peuple qui était là : "Bonnes gens, ne vous vueillez émerveillé si Raoulet était ainsi chu de mauvaise maladie, car il était affecté et en (...) souvent" ». Les corps décapités d'Henri Metret et de Jean Peret gisent à côté du billot tandis que le bourreau, les poings crispés, est étendu, sa hache posée à ses côtés. Il a accompli sa macabre tâche avant de s'effondrer. Cette défaillance du bourreau entraîne un désordre, incarné principalement dans l'image par les deux personnages dans l'axe du billot. L'un se penche vers Raoulet tandis que l'autre prend la fuite. L'un des spectateurs au premier rang exprime également sa réprobation par un double geste de rejet ou de dégoût. Depuis la fenestre du premier étage de l'édifice, l'Hôtel de ville, peint à droite de l'image, l'avocat, Jean Godart, interpelle la foule avec un geste de désignation et d'autorité. Le maître des hautes œuvres évanoui à côté de ceux qui ont subi la peine capitale est le signe d'une justice qui ne rétablit pas l'harmonie sociale mais accentue la confusion et le désordre.

LE BOURREAU, UN ACTEUR PARMIS LES AUTRES DANS LE RITUEL DE L'EXECUTION

Au folio 64v d'un manuscrit, peint à Bruges pour Philippe de Commines, entre 1470 et 1472, des *Chroniques* de Froissart a été représentée l'exécution d'Aimerigot Marcel, capitaine de Grandes Compagnies, en place des Halles à Paris<sup>29</sup>. Sur un échafaud de bois, le condamné en chemise blanche et les yeux bandés fait face au regardeur qui, comme les Parisiens rassemblés autour du lieu supplice, assiste à la scène. Une foule nombreuse s'est en effet massée aux fenêtres des bâtiments qui entourent la place afin d'observer pleinement le spectacle. Le reste du public à pied ou à cheval en jouit moins aisément. Un certain nombre de personnages a les mains jointes. Une palissade de bois surmontée d'un niveau à pans de bois entoure le lieu de l'exécution, laissant voir Aimerigot et l'exécuteur<sup>30</sup>. Dans cette enceinte, outre le juge coiffé de son bonnet fourré de vair ou d'hermine et les magistrats présents au pied de l'échafaud, des clercs accompagnent le prisonnier dans ses derniers instants. Le moine encapuchonné ouvre sa main en direction d'Aimerigot au moment où l'épée du bourreau va accomplir son œuvre. Ce geste témoigne de l'ultime charité dont bénéficie le condamné : l'ouverture induit par le bras du moine est un signe d'accueil. Aimerigot bien que condamné n'est pas damné : il réintègre l'Église, sa faute ayant été lavée par sa mort. Bien que Froissart ne mentionne pas la présence de clercs lors de la décapitation du capitaine des Grandes Compagnies, celle-ci s'explique en raison de l'ordonnance de Charles VI du 12 février 1396, autorisant l'administration du sacrement de confession aux condamnés à mort<sup>31</sup>. Les juges étaient

---

<sup>29</sup> Londres, BL, ms. Harley 4379, enluminé par le Maître du Froissard de Philippe de Commines et le Maître de la Chronique d'Angleterre de Vienne pour Philippe de Commines.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=28401>

<sup>30</sup> Une porte de bois permet de desservir cette enceinte qui délimite le lieu du supplice. Cet espace est assez étroitement associé au pilori dont le peintre a soigneusement figuré l'entrée à emmarchement qui conduit au niveau d'exposition où se trouve le carcan circulaire visible grâce aux arcatures.

<sup>31</sup> Claude Gauvard note qu'« aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, la justice de France est devenue, dans l'ensemble plus coercitive qu'aux siècles précédents. La peine de mort a étendu son emprise, malgré des résistances, dont celles de l'Église, qui finit par céder en accordant la confession aux condamnés à mort en 1397. Autant qu'une mesure de piété, c'est la reconnaissance par la loi divine des décisions prises par la loi civile ». Voir « Grâce et exécution capitale : les deux visages de la justice royale française à la fin du Moyen Âge », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 153, n°2 (1995), p. 39.

incités à la proposer aux condamnés « au cas qu'ils seraient si esmeuz ou surprins de tristece, qu'il ne auraient congnoissance de la vouloir ou demander »<sup>32</sup>. Les clerks deviennent de véritables acteurs au sein d'une justice pénale terrestre qui obéit à des fins eschatologiques : « la peine de mort est entrée, par là-même, dans le giron de l'Église »<sup>33</sup>.

Dans un autre manuscrit des *Chroniques* de Jean Froissart, (BnF, fr .2646), peint à Bruges par le maître d'Antoine de Bourgogne, vers 1470-1475, et commandé par Louis de Gruuthuse, la décapitation d'Aimerigot est également figurée au folio 74.



Figure 14 - Paris, BnF, fr 2646, f° 74 (cl. BnF)

Il a été fait le choix d'un plus grand naturalisme : Aimerigot, les yeux bandés, a le cou posé sur le billot. Son surcot est ramené sur les hanches,

<sup>32</sup> Cité par Freddy Joris, *Mourir sur l'échafaud, Sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions capitales du Bas Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, 2005, p. 42.

<sup>33</sup> C. Gauvard, « Grâce et exécution capitale : les deux visages de la justice royale française à la fin du Moyen Âge », art. cit., p. 39.

laissant sa chemise entièrement apparente. Le bourreau de dos répond à l'injonction du magistrat qui tient le jugement tout en désignant discrètement le condamné. Un bailli tenant sa baguette assiste à la bonne application de la sentence. L'exécuteur n'existe ici que par son geste. Il n'est ni plus ni moins qu'un rouage dans l'exercice de la justice, à l'instar du moine agenouillé qui s'adresse au malheureux. Ce clerc manipulant la croix répond ainsi à la silhouette du bourreau qui brandit sa hache. La hache et la croix qui encadrent Aimerigot suggèrent que sa mort en réparant le crime commis lui ouvre les voies de la rédemption.

Ce discours est réitéré au folio 40v de ce même manuscrit où est mise en scène l'exécution de Pierre et Alain Roux, deux chevaliers bretons, suppliciés à Paris en 1390.



Figure 15 - Paris, BnF, fr 2646, f° 40v (cl. BnF)

La rubrique indique que les frères ont été exécutés « honteusement ». Ils sont d'ailleurs mis à mort à même le sol tandis qu'un chien, museau à terre, s'approche des rigoles de sang qui serpentent dans la rue. Le bourreau de dos et le moine de face encadrent le dernier condamné. Au cœur de la mort



pénale, les justices divine et humaine sont liées : la punition, la réparation de la faute, le rachat possible, l'espoir du salut. La mort physique permet d'expier la faute commise ici-bas : le crime n'est pas considéré dans ces images comme la promesse d'une mort bien plus terrible encore, éternelle et spirituelle. L'âme du condamné peut être sauvée au moment même où il est châtié. Cette idée a déjà été formulée au folio 26v de ce même manuscrit où a été figurée dans une initiale l'exécution de Jean Bétizac, officier du duc de Berry.



Figure 16 - Paris, BnF, fr 2646, f° 26v (cl. BnF)

Ayant suscité par des prélèvements injustifiés de très nombreuses plaintes qui ont attiré sur lui l'attention du souverain, le favori du duc est jugé et brûlé pour sodomie en 1389, à l'occasion du voyage de Charles VI en Languedoc<sup>34</sup>. La rubrique indique que l'officier est puni pour extorsions.

<sup>34</sup> Sur le procès de Jean de Bétizac, voir Claude Gauvard et Philippe Hamon, « Les sujets du roi de France face aux procès politiques (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) », dans *Les procès politiques (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Actes du colloque de Rome (20-22 janvier 2003), (dir.) Y.-M. Bercé Rome, École française de Rome, 2007, p. 479-511.

Sous les yeux des juges, le bourreau, peint de trois quarts dos, remue braises et bûchettes afin d'entretenir le brasier. Des fagots encore liés, d'autres défauts figurent au premier plan ; ce détail souligne à la fois la mise en œuvre technique et matérielle du supplice et renforce l'horrible vision du condamné. Des flammes s'élèvent en effet bien au-dessus du cadavre à la sombre carnation, qui se consume sur le bûcher.

Un moine apparaît dans le champ de la représentation en manipulant une croix. Il figure en pendant des juges : le visage décharné de Bétizac est tourné vers le signe du salut. Notons que l'activité du bourreau et du moine contraste avec le statisme et le hiératisme des deux juges : le seul geste esquissé par le notable vêtu de bleu est l'expression du rejet prononcé que lui inspire l'officier et l'adhésion au sort qui lui a été réservé.

Dans les images analysées ici, bourreaux et prêtres se côtoient quelle que soit l'appréciation portée par le concepteur des images sur la nature de la justice rendue : le condamné justement châtié ou le malheureux injustement exécuté. Au même titre que les frères Roux, véritables victimes, Aimerigot Marcel ou Bétizac peuvent espérer le salut car ils ont payé pour la faute commise ici-bas. Quoi qu'il en soit, le bourreau peut être l'expression, la manifestation, de la justice ou d'une justice qui s'accomplit : à l'arme par qui la mort physique advient peut répondre la croix qui est la possible promesse d'une vie éternelle. Le moine comme le bourreau apparaissent dès lors comme des auxiliaires de la justice.

## EN GUISE D'ÉPILOGUE

Des images particulières ont retenu l'attention de Barbara Morel dans des manuscrits enluminés en Italie entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le XIV<sup>e</sup> siècle : les visages des bourreaux y sont recouverts d'une sorte de cagoule en toile blanche alors qu'ils exécutent un condamné à la hache selon une technique singulière<sup>35</sup>. Le premier applique la hache sur le cou de l'homme tandis qu'à coups de masse, le second en fait entrer le tranchant dans ses chairs. Des mutilations peuvent également être réalisées de cette manière<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Barbara Morel en a recensé six dans son corpus : voir par exemple, Vatican, BAV, ms. Vat. lat. 1421, *Digeste nouveau*, Livre XLVIII, France du sud ou Italie, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, f° 205v, décapitation ; Paris, Bnf, ms. lat. 4484, *Digeste*, Livre XLVIII, peint en Italie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, f° 188.

<sup>36</sup> Vienne, ÖNB, ms. 2252, *Digeste nouveau*, livre XLVIII, peint en Italie à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, f° 147, amputation du pied.

Dans un manuscrit juridique peint à Bologne, au début du 14<sup>e</sup> siècle, un juge en majesté ordonne la décapitation d'un homme vêtu d'une tunique verte, représenté deux fois dans l'image<sup>37</sup>.



Figure 17 - Paris, BnF, ms. latin 4438, f° 55 (cl. BnF)

Le condamné exprime sa profonde affliction à l'idée du supplice qui l'attend. Son destin n'est déjà plus lié au juge, à qui il tourne le dos, mais aux bourreaux qui, déjà, répondent à l'injonction du magistrat en le mettant à mort. Le condamné, de profil, est étendu sur le sol alors que le bourreau cagoulé, à la tunique rose, a posé sa hache sur son cou. Le second exécuteur de bleu vêtu, le visage également dissimulé, brandit sa masse. Il n'en est pas à son premier coup puisque le sang coule de la plaie du prisonnier, dont l'agonie est lente.

Si le masque en toile est associé à ce terrible mode opératoire d'exécution, il entraîne des réflexions qui semblent finalement pouvoir être étendues à l'ensemble des représentations des bourreaux. Barbara Morel rapproche ce masque des coiffes des pénitents, ce qui induit déjà une vision négative du bourreau<sup>38</sup>. L'identité de l'exécuteur pratiquant ce type de supplices,

<sup>37</sup> Paris, BnF, ms. latin 4438, *Institutes*, livre IIII, 1<sup>er</sup> quart du XIV<sup>e</sup> siècle, f° 55. La rubrique précise : « explicit liber IIII. incipit liber IIII de obligationibus que ex delicto vel quasi delicto nascuntur. Rubrica ».

<sup>38</sup> Barbara Morel propose l'explication suivante dans son étude *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 289 : « Or seuls les bourreaux pratiquant ce mode d'exécution bénéficient de cette cagoule qui cache aux yeux du monde leur visage, comme si cette peine engendrait une nécessaire invisibilité. Peut-être est-ce la souffrance inutile de ce procédé qui entraîne une telle recherche d'anonymat ? En effet, le châtement ne comporte plus ce coup unique

rejeté, à la marge de la société devait être dissimulée à la population. Elle conclut sa démonstration dans le même sens : « Mais finalement, cette cagoule se contente de mettre l'accent sur l'effacement général du bourreau, personnage subalterne auquel on a réservé un mince espace dans ce rituel lourd qu'est le supplice. (...). En retrait, dépourvu d'attribut qui caractériserait sa charge, le bourreau s'offre dans l'enluminure dans ce qu'il a de plus réel : un homme mort au monde pour avoir voué sa vie à la mort judiciaire »<sup>39</sup>.

Il nous semble que le bourreau n'est pas « mort au monde », qu'il n'est pas « invisible » : il est en revanche réduit de manière visible et symbolique à son geste. Il est neutre : il n'a pas de visage car il n'existe pas en tant qu'individu, au moment précis où il accomplit son œuvre au nom de la justice. Il est, pourrions-nous dire, neutralisé par la mécanique judiciaire : il est sans nom, sans affect et sans hésitation et c'est à ce titre qu'il est un professionnel, le « bras aveugle » de la justice.

Cécile VOYER



---

abrégant une trop longue agonie, mais se démultiplie en autant d'interventions qu'il est nécessaire pour séparer tête et pieds de leurs attaches respectives ». « Cette cagoule ne semble être alors qu'un artifice voulu par les autorités afin de dissimuler à la foule le vrai visage de son maître des hautes œuvres ». L'auteur ajoute dans une note (n° 317, p. 290) : « En Italie, comme en France, le bourreau n'est guère estimé par la population ». Elle renvoie à l'étude d'Andrea Zorzi, « Le esecuzioni delle condanne a morte a Firenze nel tardo medioevo tra repressione penale e cerimoniale pubblico », (dir.) M. Miglio et G. Lombardi, *Simbolo e realtà della vita urbana nel tardo medioevo*, Rome, 1993, p. 153-253.

<sup>39</sup> Barbara Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 290.