

Format de citation

Mayade-Claustre, Julie: Rezension über: Barbara Morel, Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIII e au XVe siècle, Paris: Éditions du CTHS, 2007, in: ~ Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2008, 6 - Arts visuels, S. 1415-1417, DOI: 10.15463/rec.1189724812

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées. Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

proposent une « vision idéalisée » du profane (p. 87). Le monopole médiéval du discours par contre-modèle affirmé par les auteurs étant peut-être à nuancer, la mise en relation du déclin des *marginalia* à la moitié du XIV^e siècle avec l'accès d'un nouveau public et l'avènement de la lecture silencieuse est fort intéressante. Les nouveaux lecteurs risquant de se méprendre sur le dispositif centre/marge, la transgression normative se déplace dans l'espace public où le discours ecclésiastique en garantit un décryptage correct (gargouilles, miséricordes). Dans le chapitre suivant – qui aurait pu aussi bien ouvrir l'ouvrage comme preuve de la distance entre notre regard et le médiéval –, les graffitis et les images protectrices obscènes sont privés de toute intention contestataire et pornographique, et ramenés aux fonctions originaires (substituts symboliques, repoussoirs du mal), tandis qu'est soulignée la longue durée de tels usages.

Où se cache alors la transgression en image au Moyen Âge ? S'appuyant sur les interventions destructrices, la réponse est dans les montages qui relient ce que les codes en vigueur destinent à des espaces distincts (chap. V, schéma p. 148). De tels cas n'exprimeraient toutefois pas une volonté subversive : ils seraient plutôt produits soit par inadvertance, soit en raison du changement des conventions. Dans le sillage de Jean-Claude Bonne, le parcours aboutit aux images qui, n'étant pas des représentations, dépassent la transgression telle qu'on l'a envisagée jusque-là (chap. VI). On se situe alors dans l'ornemental, où la non-finitude règne, où paradoxalement, si la transgression n'est plus possible, la dynamique même des images insignifiantes est celle de la transgression. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre que des images visualisant la transgression absolue, celle divine dans la démarche de la théologie négative, ont eu recours à l'ornemental, tout comme que ce genre de transgression est l'issue d'un livre inspiré d'une vision positive et dynamique de la transgression ou, comme le suggère l'*Épilogue*, spinoziste.

Tout n'a pas été abordé dans cette esquisse critique : nous n'avons pas fait état, entre autres, du riche éventail d'exemples souvent originaux. Les index thématiques et des noms permettent, en outre, de repérer les nombreux

filis et références du discours, tandis qu'une quarantaine de figures dans le texte en facilitent la lecture. Par ailleurs, une révision plus attentive aurait été souhaitable pour éliminer les quelques coquilles, surtout dans les notes.

Pour revenir sur les perspectives générales du livre, on peut remarquer qu'y coexistent deux diachronies différentes. D'un côté, on avance que le Moyen Âge n'a connu aucune transgression intentionnelle en image, car tout ce qui en relève à nos yeux est soit montré comme dépositaire d'autres fonctions, soit expliqué comme partie d'un « discours normatif globalisant » (p. 81). Il en ressort l'impression d'une production visuelle entièrement contrôlée (ce qui serait discutable de manière générale mais qui a son sens quand on se limite, comme dans cet ouvrage, à la production ecclésiastique). De l'autre côté, concernant le montage, on insiste sur le passage de la grande liberté et finesse des systèmes médiévaux à la banalité des modernes, dont la linéarité (des modes de lecture, de la relation texte/image), le noir et blanc (de l'imprimerie) et enfin la censure seraient les traits pertinents. Les deux diachronies, bien entendu, ne sont pas contradictoires, mais leur articulation pose différentes questions qu'il serait intéressant d'approfondir.

Un dernier commentaire s'attache à la forme de ce livre. Il est le produit non seulement d'un projet collectif mais aussi, ce qui est plus rare, d'une rédaction collective, de telle sorte que les voix singulières des auteurs s'éclipsent et qu'une quatrième en surgit. La transgression des conventions aboutit à un style proche de celui de l'essai et, à n'en pas douter, efficace. Ce point donne à ce livre un sens supplémentaire et tout à fait remarquable dans la production universitaire actuelle.

ELISA BRILLI

Barbara Morel

Une iconographie de la répression judiciaire.

Le châtimement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle

Paris, Éditions du CTHS, 2007, 447 p.

Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat d'histoire de l'art, se présente d'abord comme

un beau catalogue de deux cents miniatures médiévales ayant pour thème les châtiments. Le volume publié reflète parfaitement le foisonnement de cette iconographie aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, comme l'étendue du travail de recherche effectué par l'auteur pour la constitution d'un imposant corpus de 763 images. Toutefois, le soin apporté aux reproductions ainsi généreusement offertes au lecteur contraste avec les négligences manifestes de la relecture du commentaire, en particulier dans sa première partie. Outre le manque de clarté, voire l'incohérence, de certaines phrases, certains propos feront sursauter l'historien le plus placide, et ce dès l'introduction dans laquelle l'auteur écrit que le châtimement est « envisagé comme une composante essentielle de la société médiévale » (p. 16), car « le supplice encadre de toute évidence l'univers mental de l'homme vivant au Moyen Âge » (p. 19). Le démenti de ces assertions vient heureusement dans la conclusion, mais le corps du commentaire tend régulièrement à soutenir ces poncifs les plus éculés sur les comportements médiévaux. L'auteur ne s'est-il pas interdit d'emblée de rendre compte du foisonnement des représentations des châtiments judiciaires en refusant de les comparer avec l'iconographie de l'Enfer – déjà balisée par Jérôme Baschet – ou celle du martyr des saints ? On peut se demander s'il n'eût pas été judicieux de substituer, afin de ne pas alourdir un corpus déjà considérable, de telles images à celles prises à l'iconographie de supplices byzantins et musulmans qui n'avaient aucune fonction judiciaire, mais sur lesquels l'auteur s'étend pourtant longuement. La comparaison aurait peut-être été intéressante du point de vue de l'histoire des formes et de la circulation des motifs iconographiques.

La première partie surprend en s'interrogeant sur la « banalisation du châtimement par l'image ». Si on lit avec intérêt que les trois quarts du corpus figurent trois peines, la pendaison, la décapitation ou le bûcher, de sorte que l'enluminure du châtimement se présente selon les justes mots de l'auteur comme « un vocabulaire simplifié du fait juridique » (p. 59), l'interprétation qui en est livrée suscite le doute. Doit-on vraiment y voir le « reflet d'une justice pénale ordinaire » ? Y aurait-il un rap-

port univoque entre la fréquence de la représentation peinte de la pendaison et la fréquence réelle de ce châtimement ? Jacques Chiffolleau a évoqué dès 1984 le « système de l'amende » qui prédomine dans les justices du bas Moyen Âge, Claude Gauvard a insisté sur la fréquence des accords et des grâces permettant de résoudre des crimes et de court-circuiter la justice pénale, éléments que l'auteur mentionne en passant dans la seconde partie de l'ouvrage (p. 297). De telles contradictions d'un chapitre à l'autre, voire d'une page à l'autre, ne laissent pas de désarçonner le lecteur, ainsi privé d'une ligne interprétative claire.

Toujours dans sa première partie, l'auteur considère que la fréquence de la représentation des châtiments capitaux, en particulier dans les fort nombreux manuscrits de Boccace, témoigne « d'une large acceptation du châtimement » (p. 78 et p. 103), sans toutefois préciser ce que l'historien est en mesure de savoir de la réception de ces images par les commanditaires, acheteurs et lecteurs de manuscrits enluminés. Peut-on suggérer que si l'image de la pendaison revêt un caractère générique comme représentation de la justice pénale, c'est moins par un réalisme que par un souci d'exemplarité de l'iconographie médiévale du châtimement ? Or, l'auteur s'intéresse non seulement à l'explication de la fréquence de la représentation de ces châtiments capitaux, mais aussi à son effet possible. Barbara Morel évoque alors « l'effet d'accoutumance insidieux » (p. 77) et la « banalisation » (p. 78) du châtimement produits par ces manuscrits, commentaire qui tient du poncif moraliste.

C'est que l'intérêt du commentaire de B. Morel ne doit pas être cherché dans ces tentatives d'interprétation générale, mais au contraire dans la minutie avec laquelle elle analyse son vaste corpus. Ainsi montre-t-elle la simplicité de la grammaire iconographique de la prison, qui consistait en quatre motifs principaux : la tour-prison, le prisonnier dans sa geôle figurant le plus souvent Boèce, le prisonnier forcé à entrer dans sa geôle, le prisonnier parvenant à sortir. Qu'il nous soit permis ici de suggérer deux éléments possibles d'interprétation de cette grammaire. La fréquence de la représentation de la tour-prison en dehors de tout contexte urbain, le fond de la peinture

étant occupé le plus souvent par des motifs géométriques, appelle une première remarque. Cette représentation archétypale rend le visage du prisonnier visible derrière les barreaux d'une prison située au sommet d'une tour, le plus souvent, semble-t-il, faisant face à un homme libre, juge ou simple fidèle l'exhortant à la patience. Est-ce là une représentation de l'isolement total du prisonnier, comme le veut l'auteur, ou au contraire de sa présence au monde ? La représentation de la mise sous écrou, très finement analysée par l'auteur, le prisonnier étant poussé sous la voûte d'une tour par des hommes de main, semble quant à elle très significative d'une conception essentiellement coercitive de l'emprisonnement.

La seconde partie recèle de fines analyses de certains motifs iconographiques, tels que le gibet et le pilori. Les miniatures identifient assez nettement les gibets par le nombre de leurs piliers (deux à quatre) et par leur architecture, en fonction de la puissance de leur détenteur, le gibet de Montfaucon se distinguant nettement de tous les autres avec ses seize piliers maçonnés sur deux étages. Dans l'enluminure, le gibet revêt deux significations allégoriques principales, traduisant soit la mort promise à un protagoniste du récit, soit le pouvoir justicier exercé par un acteur de l'histoire. Le gibet, comme le moulin ou le château, apparaît ainsi dans le langage figuré comme un signe très efficace de la seigneurie.

B. Morel relève la visibilité nouvelle de la foule dans les représentations des supplices au ^{xv}^e siècle, à l'instar des productions de l'atelier de Jean Fouquet, qu'elle interprète comme une évolution vers un vérisme plus maîtrisé. Toutefois, à de rares exceptions près, les peintres ne prêtent que peu d'attention à cette foule, mise en scène dans une attitude révérencieuse ou indifférente. Fort logiquement, le bourreau est toujours représenté comme le détenteur d'un savoir-faire exerçant son office au service d'un juste pouvoir. Le visage du condamné est figuré le plus souvent avec l'impassibilité de celui qui accepte son châtiment, aussi douloureux soit-il. Ainsi l'iconographie du supplice valorise-t-elle très largement la répression judiciaire, gommant soigneusement, dans la très grande majorité des cas, tout caractère sanglant ou morbide. La présence d'un moine s'impose dans cette représentation

au ^{xv}^e siècle, à la suite de l'ordonnance de Charles VI qui autorisa l'administration du sacrement de confession aux condamnés à mort, rappelant que la justice pénale humaine obéit à des fins eschatologiques.

Cet ouvrage se recommande donc moins par des lignes d'interprétation théoriques, au mieux hésitantes, que par le catalogue d'images et par les analyses de détail qu'il met à la disposition des lecteurs et de futurs interprètes.

JULIE MAYADE-CLAUSTRE

Marta Madero

Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval

Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, 160 p.

Si pour Léonard de Vinci, la peinture est une *cosa mentale* qui appartient de plein droit aux arts libéraux, tandis que pour les humanistes, Dante est un *creator* au sens presque théologique du terme, les ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles entretiennent un rapport très différent à ces deux activités manuelles que sont la peinture et l'écriture. Dans l'univers des métiers urbains, peinture et écriture sont d'abord des réalisations artisanales inscrites dans l'ordre de la matière et relèvent de transactions commerciales régies par le droit des obligations et des contrats. Les historiens de l'art, à la suite de Michael Baxandall, ont largement tiré parti depuis trente ans de ce cadre juridique producteur de sources notariées pour proposer une histoire économique et sociale de la peinture qui a son équivalent dans le domaine des écritures et des contrats de copistes. On sait moins, en revanche, que le discours sur la peinture et l'écriture dans le droit médiéval ne s'est pas limité aux actes de la pratique, mais qu'il a également été l'objet de spéculations universitaires très élaborées autour d'un *casus*, la *tabula picta*. La question de savoir qui, de celui qui a payé les matériaux ou de celui qui a réalisé l'opération, est le propriétaire d'un support, la *tabula*, sur lequel a été apposée une matière, peinture ou écriture, et partant, ce qui constitue la valeur de cet ensemble, a été traitée par plusieurs juristes en Italie et en France méridionale durant les ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles.