

Sous la direction de
Jacques Bouineau et Nathalie Cros

Amis et ennemis en Méditerranée

*Textes préparés et mis en forme par
Didier Colus*



MEDITERRANÉES

L'Harmattan

Philia, amicitia, egomet à la Renaissance

Jacques BOUINEAU

Commençons par la fin : la Renaissance. Comme pour presque toute période historique, il est impossible d'en donner des bornes précises. À ceux qui la cantonnent entre des limites restreintes (1440-1520) s'opposent ceux qui la font débuter à l'an mil pour l'achever au XVIII^e siècle. Je retiens pour ma part 1439¹-1610² et je fais mienne en l'adaptant cette phrase de Fernand Braudel : « La vraie, la seule Renaissance (en changeant son appellation à la rigueur) est cette courte période, cet instant de l'histoire d'Occident qui, au milieu d'une série de siècles pessimistes, brille sous le signe éphémère et anormal du bonheur³. » Braudel assignait 1520⁴ comme terme à la Renaissance, mais jusqu'au milieu du XVI^e siècle, exception faite d'immenses traumatismes comme la dictature théocratique de Savonarole (1494-1498) ou le sac de Rome (1527) par les troupes impériales, un souffle nouveau caresse la chrétienté. Dans la seconde moitié du siècle les conflits religieux empoisonnent les débats et la vie, mais un esprit demeure, porté haut par Montaigne et qui s'achève dans un tourbillon chez le Caravage.

¹ Concile de Florence auquel participent les Grecs, apportant des sources inconnues des Latins et donnant non seulement un coup de fouet à la culture, mais une stimulation sans pareille à la réflexion sur l'homme.

² Année de la mort du Caravage et d'Henri IV.

³ Fernand BRAUDEL, *Le Modèle italien*, Paris, Flammarion « Champs arts », 2008, p. 9.

⁴ L'année de la mort de Raphaël.

Quel souffle ?

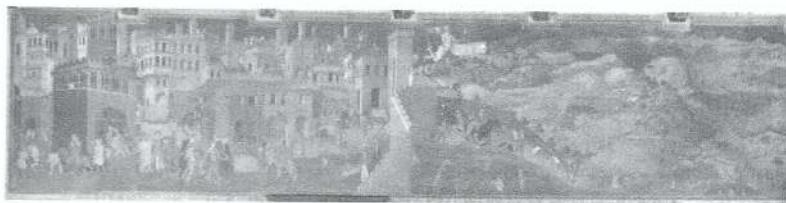
Celui engendré par le néo-platonisme qui place l'être humain au-devant et en regard de la religion, ce qui autorise toutes les critiques. Marsile Ficin pratique une énième confrontation entre philosophie et religion. D'apparence il reste d'une fidélité absolue au dogme chrétien, mais l'ambiguïté de ses formulations ouvre des portes qui aboutiront très loin de ses démonstrations. En un mot et pour camper le décor qui nous préoccupent ici : l'amitié chez Ficin débouche-t-elle sur un rapport uniquement éthétré ? La *communis opinio doctorum* répond par l'affirmative, mais certaines opinions divergent⁵ et de toute façon des évolutions, bien connues en philosophie, singulièrement celle de Francesco Patrizi⁶ qui, dans sa réflexion sur le baiser, réhabilite les sens inférieurs (le goût, l'odorat et le toucher) par rapport aux sens supérieurs (la vue et l'ouïe) de Ficin, ces évolutions donc sont moins éthérées.

Qu'est-ce donc que l'amitié à la Renaissance ? Je ne vous ferai pas l'injure de vous traduire *philia et amicitia*. Je relèverai simplement une chose : durant cette période éclate une jubilation, une joie de vivre – ternie par les guerres dites de religion (1562-1598) – qui modifie le regard que les hommes portent sur le monde, sur les autres et sur

⁵ « Pourquoi croyez-vous que Ficin traduise en toscan son commentaire du Banquet de Platon, le fameux *De amore* ? Pardi ! pour vulgariser l'éros platonicien, et opérer la soudure sociale entre Socrate et Florence. » Stéphane TOUSSAINT, *Le songe de Botticelli*, Paris, Hazan, 2022, p. 100.

⁶ Partant de la lettre de Ficin (le véritable amour ne met en jeu que les sens supérieurs – vue et ouïe – là où les sens inférieurs – toucher, odorat et goût – sont réservés à l'amour bestial), partant de cela donc, il opère une révolution en nuancant : entre l'amour spirituel et l'amour bestial peut s'intercaler « l'amour humain sensuel et non bestial », Florence VUILLEUMIER LAURENS, « Les “Basia” de Jean Second et la tradition philosophique de Marsile Ficin à Francesco Patrizi », in Périne GALAND-HALLYN (éd.), *La poétique de Jean Second et son influence au XVI^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres – Klincksieck, 2000, p. 36.

eux-mêmes. L'art est le meilleur truchement de cette métamorphose et je partirai donc de lui. Mais comme je suis juriste, je me pose parallèlement une question simple : que devient le sujet d'un souverain ou le citoyen d'une ville ? La définition juridique que l'on en donne n'est-elle pas affectée par l'irruption de la sensibilité dans l'espace public ?



Les effets du bon gouvernement dans la cité et dans la campagne
Palais public de Sienne
Ambrogio LORENZETTI (1285-1348)

Partons de l'allégorie d'Ambroggio Lorenzetti⁷. L'homme y est considéré comme sujet de droit (une *persona*⁸). Leon Battista Alberti (1404-1472) introduit une nouveauté révolutionnaire : l'*historia*⁹, animée par une

⁷ Depuis « Ambroggio Lorenzetti, la ville est construite de lignes droites avec une préférence pour les verticales, tandis que la campagne est faite de lignes courbes et ondulées avec une tendance à l'horizontalité. La ville est ce que les hommes élèvent par la raison et la technique au-delà du sol ». Giulio Carlo ARGAN, « Le Traité de re aedificatoria », in Giulio Carlo ARGAN et Rudolf WITTKOWER, *Perspective et histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Éd. de la Passion, 1990, p. 92.

⁸ Jacques BOUINEAU, 1789-1799 : *Les Toges du Pouvoir ou la Révolution de Droit Antique*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail et éditions Eché, 1986, XLVII + 556 p.

⁹ « La notion désigne tour à tour l'histoire racontée, le récit de l'action, et la surface peinte [...] Cela ne signifie pas qu'elle s'épuise dans ces deux termes ; elle n'est pas plus le signifié (l'histoire) que le signifiant (la matière picturale), mais bien l'instance qui les réunit, le troisième

émotion¹⁰ née de la sympathie¹¹. L'homme entre ainsi en osmose (je nomme ce phénomène *krasis*¹²) avec son environnement. Pourquoi ? « L'*historia* représente la nature et la recrée, tout comme elle permet de recréer celui qui s'y fond et de lui procurer du plaisir¹³. » Or la peinture est une *historia* et devient donc ainsi un véhicule qui permet au spectateur de passer de l'autre côté du miroir. Celui qui effectue ce voyage n'est alors plus une *persona*. Il devient ce que je nomme un *egomet*¹⁴. Comme l'écrit Pierre Legendre : « L'homme vit deux vies en une : une vie de fiction, de jeu, de théâtre, soutient sa vie de réalité¹⁵. » La

terme qui les synthétise. L'*historia* est à strictement parler une *représentation*. » Leon Battista ALBERTI, *La peinture* [texte latin, traduction française, version italienne. Edition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant], Paris, Seuil, 2004, p. 26.

¹⁰ : « L'émotion [...] semble se produire dans l'immédiateté et la continuité d'un rapport de *sympathie* entre le spectateur et tel personnage peint. » *Ibid.*, p. 29.

¹¹ « La sympathie [...] est principe de mobilité [...] Bien plus, en attirant les choses les unes vers les autres par un mouvement extérieur et visible, elle suscite en secret un mouvement intérieur. » *Ibid.*, p. 29, n. 12.

¹² Chez les stoïciens, la *krasis* permet à deux substances de se fondre l'une dans l'autre, sans pour autant perdre leur identité ; par ex. le vin et l'eau en se mêlant (*krasis*) font du vin à l'eau, dans lequel d'un côté le vin et de l'autre l'eau existent toujours. En grec moderne, *to krasí* désigne d'ailleurs le vin.

¹³ Jacques BOUINEAU, *Art et politique*, à paraître aux Éditions Les Belles Lettres. Alberti utilise le mot *voluptas*.

¹⁴ Jacques BOUINEAU, « L'*egomet*. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia e jus*, n° 20, 2021, p. 1-47 (http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/bouineau_20.pdf).

¹⁵ Pierre LEGENDRE, « Le Trésor des croyances ou “la vie fiduciaire du monde” », extrait de *Les Hauteurs de l'Éden*, p. 31-38 (https://www.arsdogmatica.com/analecta/le-tresor-des-croyances-ou-la-vie-fiduciaire-du-monde/?utm_source=brevo&utm_campaign=Nouvel%20diteur%20Episto-la%20LII%20Le%20thtre%20du%20Monde&utm_medium=email).

peinture permet donc au spectateur d'entrer dans l'œuvre d'art sans se diluer ; l'œuvre d'art de son côté montre des scènes où évoluent des *egomet* en *krasis*. Par quel procédé technique ? La *maniera*¹⁶, que j'ai ressentie ainsi¹⁷ :

« Le trait commun de tant d'artistes se trouve dans une *maniera* exquise¹⁸, ou dans une touche débordante d'humanité¹⁹ et concerne les sujets les plus divers : religieux²⁰, intellectuels²¹ tous exprimés de manière pleinement humaine²², sensuelle, équivoque. »

¹⁶ « La manière si personnelle, si individuelle de travailler de chaque artiste a d'abord été appelée *maniera* ; ensuite, le mot *stile* a été utilisé dans le même sens. » Jan BIALOSTOCKI, *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, Paris, Gérard Montfort, 1996 (trad.), p. 11.

¹⁷ Jacques BOUINEAU, *Art et politique*, à paraître aux Éditions Les Belles Lettres. Dont le créateur est en fait Amico Aspertini... qui nous vient de Bologne, comme le professeur Cantarella.

¹⁸ V. par ex. Bernardino LUINI, *l'Adoration des mages* (1525 – Paris, musée du Louvre).

¹⁹ Andrea BOLTRAFFIO, *Vierge à l'Enfant assise dans un paysage entre les saints Jean Baptiste et Sébastien, et deux donateurs Francesco Pandolfi e Girolamo Casio* (« Pala Casio ») (1500 – Paris, musée du Louvre) qu'il convient de rapprocher de la *Vierge aux balances* du « Maître de la Vierge aux Balances » (v. 1510 – Paris, musée du Louvre) plus anciennement attribuée au Milanese –, par exemple.

²⁰ Il suffit de penser au geste sublime de la *Création d'Adam* par Michel-Ange au plafond de la Sixtine.

²¹ Enea VICO, *L'académie de Baccio Bandinelli à Florence* (1550 – Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts).

²² Le prototype en est évidemment saint Sébastien qui, à partir du xve siècle, est désormais représenté comme un homme jeune, érotisé ou à tout le moins sexué comme chez Piero della Francesca : « Son jeune corps est un corps de chair et de sang, comme le prouvent les longs filets qui s'échappent des plaies dues aux flèches, mais surtout un corps que la vie ne quitte pas – en atteste la rougeur de ses joues –, et un corps d'homme, dans toute son humanité, sexué, en franc contraste avec celui du Christ. Sur sa croix, ce dernier est clairement désincarné. » Karim RESSOUNI-DEMIGNEUX, *Saint Sébastien*, Paris, Éd. du regard, 2000, p. 34 ; le musée de Lyon présente une statuette anonyme de *Saint Sébastien* de la fin du xv^e siècle (inv. D 713), dans laquelle à défaut

Car sensuel²³, équivoque²⁴, le traitement l'est, à n'en pas douter. Les catégories juridiques traditionnelles (ordres, statuts, fonctions) sont contournées. Qu'y devient l'amitié ?

Pour répondre de manière simple à cette question complexe, je propose un plan que j'espère clair : quelle est cette nouvelle conscience de soi ? Quelle est cette nouvelle conscience du monde ?

I) L'être sensible

Alberti assure que peindre, c'est être le *fictor sui ipsius* (le créateur de soi-même), comme l'écrivait Pétrarque (1304-1374) et comme le redira Pic de la Mirandole (1463-1494)²⁵. Par ailleurs, Cicéron avait écrit dans le

d'être érotisé, le corps du saint est très nettement sexué. Et que dire du *Martyre de saint Sébastien* (v. 1498 – Costello, Pinacoteca Comunale) de Luca Signorelli ? Du reste saint Sébastien n'est pas le seul à exprimer cette humanité simple : on la retrouve – et sans charge sexuelle – dans la *Vierge à l'Enfant* (d'après un modèle de Desiderio da Settignano), stuc également conservé au musée de Lyon (inv. D 489). Tout change avec la Contre-Réforme, « car il ne faut pas qu'il se montre nu, beau, charmant et blanc comme il l'était », [comme l'écrit G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, in *Scritti sulle arti*, Florence, 1973[1584], p. 320 ; cette édition ne se trouve pas à la BnF], *ibid.*, p. 59.

²³ V. par ex. les innombrables reproductions de l'enfant à l'épine (aussi appelé le tireur d'épine ou le *spinario*) faites à la Renaissance ; celle de l'Antico (v. 1500 – New York, Metropolitan Museum of Art) est peut-être la plus représentative. « C'est donc dans une espèce de transe esthétique, voire érotique, que nombre de Romains, pour ne parler que des habitants de la cité papale, qu'ils aient été clercs ou laïcs, vécurent ces années de la Renaissance, bercés dans leurs illusions d'un monde antique éternel et divin [...] », Anne KRAATZ, *Luxe et luxure à la cour des papes de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 208.

²⁴ Hans MEMLING, *Martyre de saint Sébastien* (v. 1475 – Bruxelles, musée Old Masters).

²⁵ Hans AURENHAMMER, « *Liberalitas*: The Image of a Friendly Virtue as a Hidden Self-Portrait in Leon Battista Alberti's *Della pittura* », in

De amicitia : en son ami, on voit un autre soi-même. Comment donc s'effectue le passage entre la technique et la philosophie ? Il convient d'abord qu'existe une empathie, une *philia* envers les hommes (A), dans un environnement favorable (B) et que chacun puisse accéder à son *egomet* (C), délaissant les oripeaux de la *persona*.



A/ *Philia* envers les hommes

La Renaissance est dominée par deux génies : Léonard de Vinci et Michel-Ange. Comment la *philia* se manifeste-t-elle chez eux ?

Commençons par le *Baptême du Christ* de Verrocchio et Léonard de Vinci²⁶. On connaît les

mots de Vasari : « Son très jeune disciple, Léonard de Vinci, y peignit un ange bien meilleur que tout le reste ; puisque Léonard, malgré sa jeunesse, l'avait ainsi surpassé, Andrea décida de ne plus jamais toucher un pinceau²⁷ »

Jeanette KOHL, Marianne KOOS and Adrian W. B. RANDOLPH (ed.), *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, Berlin – München, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2014, p. 149, à qui j'emprunte les idées développées dans ce chapeau introductif.

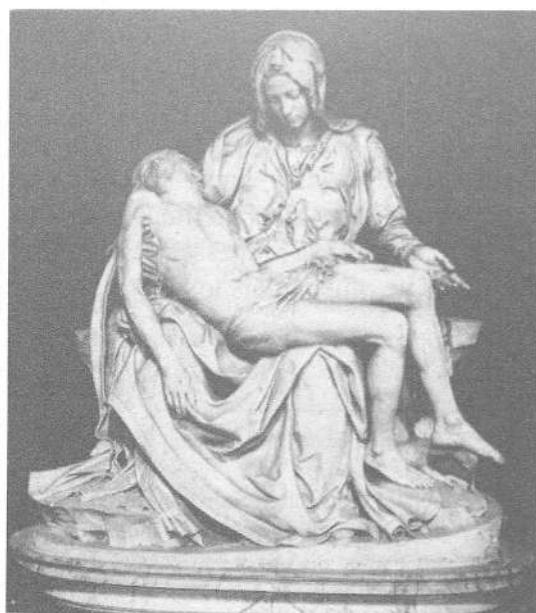
²⁶ Andrea di MICHELE CIONI, dit Verrocchio (1435-1488) et Léonard de VINCI (1452-1519), *Le Baptême du Christ* (1479/1480 – Florence, Galerie des Offices).

²⁷ Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (trad. et éd. commentée sous la direction d'André Chastel), Arles, Actes sud, 2005, vol. I, liv. IV, p. 288.

En quoi le disciple (Léonard) surpasse-t-il son maître Andrea Verrocchio ? Il s'ouvre pleinement à la sensibilité humaine. La *philia* envers le genre humain débouche sur l'empathie avec autrui. Léonard met au premier plan l'humanité de l'ange. Pour s'adresser aux hommes, Dieu envoie un ange qui, plus qu'une manifestation de sa transcendance, exprime une quintessence humaine.



C'est en aimant les hommes qu'on peut leur faire prendre conscience de la divinité, par le truchement de la Beauté. C'est ce que pense Marsile Ficin.



Mais cette empathie avec autrui modifie le rapport de l'homme à la religion. Michel-Ange en est l'artisan et deux œuvres le montrent sans ambiguïté.

C'est assurément lui qui précipite la foi dans la nouvelle église de Saint-Pierre de Rome voulue par Jules II, par la Pietà²⁸ qui se trouve dans la nef. Mais quelle foi ?

« De l'homme de douleur médiéval souffrant sur la croix, on avait fait un ravissant jeune homme aux cheveux longs, aux membres déliés, aux hanches étroites légèrement drapées dans un linge diaphane, comme celui qui repose sur les genoux de la Vierge de la Pietà de Michel-Ange, les yeux fermés comme en extase, la bouche et le menton légèrement ombrés d'un duvet folâtre. Ce dieu fait homme pouvait être aimé de tous, par les hommes comme on aime un éphebe, par les femmes comme on aime un amant²⁹. »

Michel-Ange n'est cependant pas le seul à traiter le thème sous cet angle-là : Annibal Carrache introduit des *putti*, dans sa propre Pietà³⁰, qui n'arborent pas véritablement un visage de circonstance, même si beaucoup d'autres artistes ne parasitent pas la représentation qu'ils donnent de la Pietà par... quoi, au juste ? Au lieu d'y voir principalement une allusion sensuelle, je suggère d'y découvrir une manifestation sensible : celle qui permet de se fondre en Dieu au



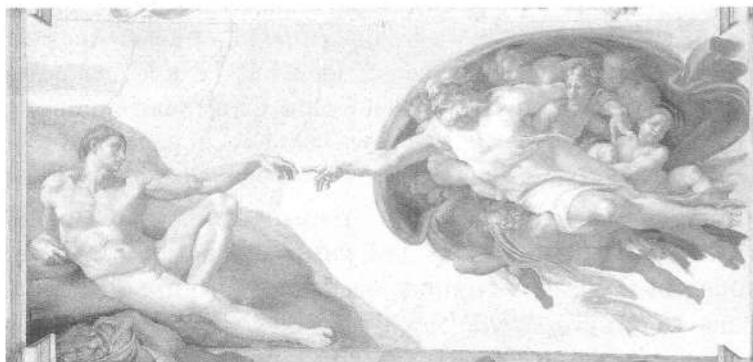
²⁸ Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (1475-1564), Pietà (1498-1499 – Vatican, musées du Vatican).

²⁹ Anne KRAATZ, *op. cit.*, p. 209.

³⁰ Annibal CARRACHE (1560-1609), Pietà (1599/1600 – Naples, Museo Nazionale di Capodimonte).

nom de l'amour. Une *philia* de Dieu envers les hommes, en somme.

De son côté, la *Création d'Adam*³¹ au plafond de la Sixtine ne connaît aucun équivalent. De ces deux œuvres, l'une peinte, l'autre sculptée, Michel-Ange fait jaillir la foi et la sensibilité pour la plus grande gloire de l'homme.



Il fait de la relation de l'homme à Dieu une *philia* nouvelle, où la vénusté représente un élément essentiel, qui remplace l'amour de Dieu pour les hommes, qui partait de l'intellect. Dieu n'est plus un *exemplum*, mais une oblation sensible pour l'humanité. Désormais Dieu sera accessible par la contemplation de la beauté terrestre, humaine, charnelle ; c'est ce qu'enseigne Marsile Ficin. Dès lors, le corps peut-il encore être peccamineux³² ?

³¹ Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (1475-1564), *Voûte de la Chapelle Sixtine : Création d'Adam* (1508/1512 – Vatican, musées du Vatican).

³² La question est extrêmement complexe et je suggère de se reporter aux contributions sur le thème dans Laurence BOULEGUE et Carlos LEVY (éd.), *Hédonismes : penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Villeneuve-d'Ascq, PU du Septentrion, 2007, 290 p.

B/ Un environnement réceptif



Au demeurant, il convient de ne pas isoler Léonard de Vinci et Michel-Ange. Dès le Moyen-Âge, on voit naître dans les tableaux religieux un sourire sur les lèvres de Jésus³³, qui se mue en une sorte de douceur dans la représentation³⁴. Sourire et douceur qui ouvrent vers le

sourire et l'humanité (*humanitas*) des personnages chez Fra Filippo Lippi³⁵.



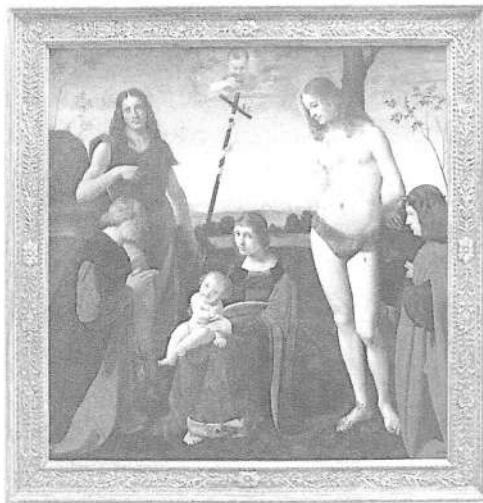
Ce mouvement de vénusté accompagne un recentrement de l'intérêt vers l'homme aux dépens de Dieu, comme la *Résurrection de la chair* par Luca

³³ Anonyme, *Vierge à l'Enfant de la Sainte-Chapelle* (v. 1250-1260 – Paris, musée du Louvre).

³⁴ Attribué à Évrard d'Orléans (1292-1357), *Ange aux burettes* (v. 1340 – Paris, musée du Louvre).

³⁵ Fra Filippo LIPPI (1406-1469), *Vierge à l'enfant avec saint Jean-Baptiste* [ou encore : *Adoration dans la forêt*] (v. 1459 – Berlin, Gemäldegalerie).

Signorelli³⁶ l'exprime en pleine lumière ou dans ce que l'on appelle parfois le *Saint Sébastien*³⁷ de Boltraffio, où le saint n'est même plus percé de flèches – alors qu'il est représenté en martyr –, où la Vierge fait assez peu penser à ce que l'iconographie habituelle en montre et où Jean-Baptiste, tenant une croix dirigée de manière plutôt incongrue vers l'orifice d'une mandoline³⁸ qu'un ange à demi-caché entoure de ses doigts, peut donner lieu à des interprétations fort peu canoniques. Comment pourrait-il en être autrement ?



Cette relative prise de distance avec la morale de l'Église – et plus encore, après 1563, en raison des injonctions tridentines – s'inscrit naturellement dans une

³⁶ Luca SIGNORELLI (1450-1523), *Résurrection de la chair* (1499-1504 – Orvieto, Cathédrale).

³⁷ Giovanni Antonio BOLTRAFFIO (1467-1516). En fait, c'est : *Vierge à l'Enfant assise dans un paysage entre les saints Jean Baptiste et Sébastien, avec deux donateurs (« Pala Casio »)* (1500 – Paris, Louvre).

³⁸ Dont le nom technique est « trou » ou « rosette ».

solide pratique dans laquelle se mêlent la piété sincère et l'érotisme transgressif. Que veut encore dire la *philia* ?

C/ Egomet

Partons de la *Naissance de Vénus*³⁹ de Botticelli.



Après avoir souligné la multiplicité des analyses sur le tableau, Pierre Francastel rajoute une interprétation de la coquille qui se trouve au milieu de la toile. Il rappelle la valeur économique de la coquille, qui a longtemps servi de monnaie, et sa valeur symbolique, car elle « évoque le domaine intime féminin⁴⁰ », ce qui renvoie à la Vierge chrétienne ; mais l'écume des vagues que l'on voit partout dans la *Naissance de Vénus* représente le sperme d'Ouranos, qui a servi à enfanter Aphrodite à partir du *pneuma*. C'est déjà ce qu'écrivait Ange Politien dix ans avant la réalisation du tableau, ou Marsile Ficin lui-même,

³⁹ Sandro BOTTICELLI (1444/1445-1510), *Naissance de Vénus* (v. 1485 – Florence, Galerie des Offices).

⁴⁰ Pierre FRANCATEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1977, 362 p.

dans le droit fil de Galien. Au demeurant la toile présente les quatre éléments : eau et air qui s'unissent pour donner naissance à Vénus, la terre avec le rivage et le feu par la couleur et par les tresses de la déesse, qui sont comme des flammes. En fait, le tableau parle surtout du principe viril (*pneuma* et sperme) à l'origine de la vie, et fort peu des femmes⁴¹. Ce qui est mis en avant ici est donc plus une suggestion de l'osmose avec le paysage qu'une glorification du principe féminin ou masculin.

L'*egomet* se niche dans cette *krasis* entre l'être et l'*historia*. Il permet d'accéder à cet état dans lequel l'individu abandonne les critères de définition juridiques, politiques ou sociaux qui sont habituellement les siens pour se fondre sans se diluer – ce qui est la réalité même de la *krasis* – dans l'espace où il se meut. L'*egomet* traduit-il donc une *philia* de soi, pour soi, envers autrui ? À mon avis, il enrichit tous ces liens grâce à l'osmose qu'il traduit de l'homme dans son environnement. Mais naturellement, son existence remet radicalement en cause la notion même de pouvoir.

II) Individu et pouvoir

La nouvelle conscience individuelle entraîne une modification dans les rapports entre l'individu et le pouvoir. Puisque la sensibilité ouvre les yeux et les oreilles – ce qui est la parole de l'Écriture : *effeta* – assiste-t-on par effet d'écho à une modification dans le poids exercé par le pouvoir ? Il ne faut pas être naïf et ce serait faire un contresens que d'écrire cela. Le pouvoir traduit en effet un phénomène de domination non consenti, qui n'apparaît

⁴¹ Pour une lecture encore plus novatrice de l'œuvre de Botticelli, je conseille de se reporter à Stéphane TOUSSAINT, *Le songe de Botticelli*, Paris, Hazan, 2022, 160 p., qui mène un commentaire très érudit sur le célèbre tableau *Mars et Vénus* (v. 1483, Londres, National Gallery).

tolérable que sous la contrainte ou la menace pour la plupart des destinataires, exception faite de ceux qui souhaitent naturellement obéir.

Toutefois, l'omniprésence de la *philia* produit à mon sens deux conséquences majeures : l'humanisation dans les rapports entre le croyant et la religion, grâce à la réapparition d'un style de vie fondé sur le plaisir, en rupture avec la notion de péché, que l'on s'efforce de rendre compatible avec le dogme (A). Mais – et c'est la seconde conséquence – ce face-à-face avec le dogme reste potentiellement délétère pour les pouvoirs constitués. En parallèle, on note chez certains une intérieurisation du sentiment peccamineux, incompatible avec la *philia* philosophique et annonciatrice des évolutions de l'époque moderne et de la mort de l'*egomet* (B).

Ce mouvement contradictoire conduit à l'aporie que, par oxymore, j'intitule le cri du Caravage (C).

A/ Théophilanthropie⁴²

Le mot est anachronique. Je l'utilise parce que si je regarde les œuvres de la Renaissance, il me paraît que ce double mouvement de *philia* pour les hommes et pour Dieu, parfaitement rendu par la *maniera*, et dont le véhicule est l'*egomet*, ce double mouvement donc éclate dans de multiples œuvres. Je prendrai ici comme porte d'entrée l'œuvre par laquelle je suis entré pour la première fois dans cette intuition : la *Nativité*⁴³ qui se trouve à l'entrée de la Grande Galerie du Louvre.

⁴² Le culte qui porte ce nom a été fondé sous le Directoire dans l'espoir de manifester dans un même mouvement l'amour de Dieu et des hommes.

⁴³ Maître de la Nativité (2^e moitié XV^e siècle – Paris, musée du Louvre).



Aujourd’hui attribué faute de plus de certitude au « Maître de la Nativité », le tableau avait été successivement identifié comme un travail de Pesellino⁴⁴, Filippo Lippi⁴⁵ ou Fra Diamante⁴⁶. Fra Diamante fait partie de l’atelier de Filippo Lippi – il termine même la fresque de l’abside de la cathédrale de Spolète après le décès de ce dernier – et se trouve être le maître de son fils, Filippino Lippi⁴⁷ ; Pesellino a été l’élève de Filippo Lippi.

L’individu n’est plus dans un cadre oppressant ; c’est un *egomet* qui participe de Dieu depuis l’intérieur du monde. Par la douceur de ses lignes, le graphisme apaise et invite tout à la fois à participer à la scène représentée. Le comportement agonistique est délaissé au profit de l’empathie. Mais c’est aussi toute la relation au pouvoir religieux qui est modifiée. Le tableau se présente bien comme un *exemplum*, à finalité didactique : les personnages sont-ils vraiment séparés de la base de la peinture par une sorte de marge, un cadre délimitant les deux espaces : le figuré et le monde de l’observateur ? Au temps du classicisme cet espace sera une sorte de barrière (comme chez Poussin, par exemple), il n’en va pas de même ici : on a plutôt l’impression d’une sorte de transition douce entre l’extérieur (le monde du spectateur) et l’intérieur (la représentation figurée).

⁴⁴ (Il) Pesellino (al. Francesco PESELLI) (Florence, v. 1422 – *id.*, 1457).

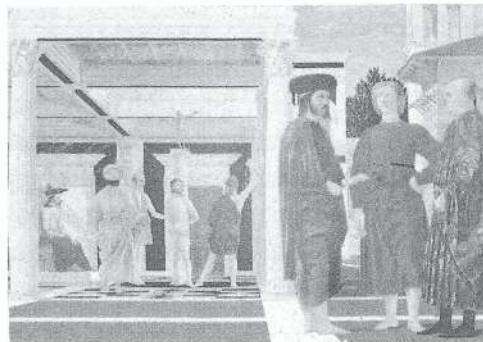
⁴⁵ Fra Filippo Lippi (Florence, 1406 – Spolète, 1469).

⁴⁶ Fra Diamante (Prato, v. 1430 – mort v. 1492).

⁴⁷ Filippino Lippi (Prato, 1457 – Florence, 1504).

Le premier plan est occupé par des personnages, la partie gauche du tableau montre d'abord une scène champêtre et, derrière, des murailles de ville ; la partie de droite est occupée par une rivière, qui mène à la fois vers l'infini, vers le haut et qui, sur son chemin, baigne les murailles d'une ville. Le geste de prière des deux anges qui surplombent Joseph et Marie est le même que celui des parents de Jésus ; étonnamment humains, ils constituent une sorte de chasse à l'Esprit saint. Et pour clore, la construction qui abrite le bœuf et l'âne est en second plan. L'essentiel, ce qui se trouve au premier plan, appartient à l'humanité et non pas au monde officiel.

En parallèle, je souhaite ici rappeler la substance du commentaire de Pierre Legendre⁴⁸ du tableau de Piero della Francesca traditionnellement intitulé *La Flagellation du Christ*, mais dont le vrai nom était en latin *Convenerunt in unum*, qu'il traduit par « ils vinrent ensemble dans l'un ».



Partant de la formule d'Isidore de Séville : « Les écrivains parlent à notre érudition des préceptes du vivre et de la règle du croire⁴⁹ », Pierre Legendre en déduit que chaque scène possède son propre régime normatif. Ici : à droite le domaine de la rationalité urbaine, à gauche « un instantané de

⁴⁸ Pierre LEGENDRE, *L'inexploré. Conférence à l'École Nationale des Chartes*, Paris, Ars dogmatica, 2020, 72 p.
(<https://www.qwant.com/?q=convenerunt+in+unum&t=web&origin=suggest>).

⁴⁹ Liv. II, par. 2.

la chrétienté où triomphe la *fides* qui fonde la vie sociale et légitime la vie juridique. Ce théâtre de la foi est en retrait ; il exprime l'abîme sans fond de la religion, là où s'élabore le fantastique et d'où le principe de réalité est évacué ».

Le spectateur voit simultanément les deux scènes : la réalité et l'abîme sans fond. La religion prend en charge ce que Legendre appelle le « tout est possible », « l'infini sans réponse » tandis que la société est soumise à la rationalité. Ce qui fait tenir la religion, c'est le rituel, parce qu'il manifeste dans l'espace du rationnel l'autre côté de la raison, le fantastique qui hante les hommes. Chacun doit donc découvrir, toujours dans les mots de Pierre Legendre, « le tiers terme, c'est-à-dire le pacte dogmatique qui fait coïncider les opposés⁵⁰ ». Dans le tableau de Piero della Francesca, c'est le pilier, aidé par le carrelage au sol, qui joue le rôle unificateur de la conjonction des opposés.

Si je reviens maintenant au tableau du Maître de la Nativité, je constate que la coïncidence des contraires procède de la *krasis* perceptible grâce à la *maniera*, qui ne s'adresse ni au citoyen, qui est une *persona*, ni à l'adepte d'une religion, qui en est une autre, mais au croyant, c'est-à-dire à celui qui perçoit le fantasme de la *philia* entre les hommes grâce à l'amour porté sur les ailes de tous les messages de foi, au-delà des dogmes. Le tiers terme instituant de Pierre Legendre est donc à mes yeux la *philia* de l'humanité repensée grâce à la philosophie néo-platonicienne. Cette humanité établit un rapport institutionnel basé sur la tradition, certes, sur le monde urbain et policé, mais son pilier instituant ne résulte pas d'un élément symbolique ; il découle d'une atmosphère rendue par une technique (la *maniera*) grâce à laquelle l'humanité est partie prenante du monde, s'y inscrit et le transforme par la tournure d'esprit de la philosophie

⁵⁰ Il reprend ici la terminologie de Nicolas de Cues.

néo-platonicienne que l'*historia* d'Alberti rend parfaitement et pour laquelle le mot de *philia* est décidément congruent.

Pourtant, tous les éléments du dogme sont présents : les personnages convenus de la Nativité, dont le caractère divin n'est en rien remis en cause. Cette représentation est complétée par des anges, qui surplombent la scène, sorte d'émissaires de la divinité, qui accompagnent l'œuvre de l'Esprit saint, symbolisé par la colombe photophore.

Alors pourquoi cette page de catéchisme n'apparaît-elle pas comme dogmatique ? À mon sens, grâce à la *maniera*, qui est l'expression d'une sensibilité humaine et non pas simplement la traduction d'une Vérité dogmatique. Dit autrement : l'histoire racontée est une *historia*, dans laquelle le croyant est invité à entrer, sans se défaire de sa dimension humaine, et bien au contraire à conserver la douceur et la sensibilité qui l'habitent réellement s'il vit sa foi avec sincérité, puisque Jésus vint au monde avec un seul message : « Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés. » Au lieu d'asséner une révélation par la contrainte, le Maître de la Nativité, simple homme et sans doute vrai croyant, offre sa simplicité et son émotion devant la scène sublime de Dieu fait homme, fort éloignée des triomphes d'un Verbe qui tient plus de l'endoctrinement que de l'invitation à « suivre nu le Christ nu », comme le disait Jean Gerson.

La Renaissance ne fait donc rien d'autre que mettre des images sur ce qu'il y a de divin en l'homme ; elle permet de renouveler le mouvement ascendant qui porte chacun au meilleur de lui-même lorsque les cieux sont à l'image d'hommes animés par la *philia*.

Si la réaction de l'Église, et plus généralement de tous les spécialistes de la religion⁵¹, contre la nouvelle manière de

⁵¹ Le symbole de la réaction catholique contre l'*egomet* et la joie de vivre se trouve peut-être chez Daniele Da Volterra, dit il Braghettone (Volterra, 1509 – Rome, 1566), mais il ne faut pas oublier que dans la Genève de Calvin on interdit les jeux de cartes, la musique et les

vivre et de sentir, est si violente⁵² ce n'est pas sans raison. Chercher Dieu en contemplant la Beauté, s'abîmer dans l'harmonie des lignes des corps des adolescents et le velours de leurs yeux peut provoquer une sortie de route intempestive... et le but peut sembler moins important que les moyens pour y accéder, or même si le chemin fait partie de la messe, il ne doit en être que l'introït.

En outre, le rire envahit l'espace public, chamboule les statuts sociaux⁵³. Et de là il subvertit également la morale chrétienne, peut-être pour faire triompher la supériorité des rapports grecs, si l'on se rappelle l'importance des théories de Ficin chez Corrège. Dans ce cas, l'union des corps n'est plus l'aboutissement d'une philosophie, mais l'assouvissement d'une pulsion. On est donc passé de l'*eros* philosophique à l'*eros* vulgaire, choisi cette fois comme style de vie, comme on le voit chez le Corrège dans l'*Assomption de la Vierge*⁵⁴.

tavernes (et tant d'autres choses encore...), que Savonarole a conduit bien des artistes à immoler leurs œuvres (comme Botticelli lui-même – même si sur ce point il convient de ne pas trop forcer le trait ; v. Jean-Louis FOURNEL et Jean-Claude ZANCARINI, *Savonarole. L'arme de la parole*, Paris, Passés composés, 2024, 464 p.), et qu'il a fait tache d'huile.

⁵² Il n'a manqué au Concile de Trente que l'intelligence artificielle pour prendre le contrôle absolu des corps et des esprits.

⁵³ « Il n'est d'esprit si obtus qui, s'étant consacré à un sujet exclusif et s'y étant toujours exercé, ne parvienne à y exceller. » Léonard de VINCI, *Carnets*[éd. présentée et annotée par Pascal BRIOIST], Paris, Gallimard, 2019, p. 1090 ; voilà qui heurte de plein fouet la notion de « vocation ».

⁵⁴ Antonio ALLEGRI da CORREGGIO, dit le Corrège (Correggio, v. 1489 – id., 1534), *Assomption de la Vierge* (v. 1530 – Parme, Coupole de la cathédrale).

Peut-on rire du dogme ? On peut se moquer de l'institution ecclésiastique, mais rire du dogme, c'est nécessairement au mieux le considérer comme un vecteur de transcendance – mais entendu plus alors comme un amer



que comme un dogme – et au pire le considérer comme un joli conte pour enfants,

dans lequel il n'y a pas plus de vérités que chez les Anciens, comme bien des plumes du temps l'affirment. Que devient la *philia* ? Est-ce que l'*eros* vulgaire est encore de la *philia* ? Sans doute pas. Mais est-ce que toutes les critiques du dogme ou de l'institution ecclésiastique – dont certaines remontent certes à l'Église primitive⁵⁵ – permettent encore d'accéder à la transcendance ? Peut-être.

B/ *Philia*, corps et espace public

Les réflexions qui précèdent conduisent à se poser la question de la simultanéité entre l'érotisme et les grandes

⁵⁵ Je pense au *Contra Celsum* d'Origène, que certains esprits facétieux du temps – Bonaventure des Périers, par exemple – transforment en un *Pro Celso* ; v. Jacques BOUINEAU, « L'Antiquité chez Bonaventure des Périers », in Jacques BOUINEAU (dir.), *Dieux et hommes : Modèles et héritages antiques*, Paris, L'Harmattan, 2018, 2^e vol., p. 194.

institutions sociales. Francesco Vettori (Florence, 1474, *id.*, 1539), ambassadeur de Florence auprès du Pape Léon X (un Médicis) écrit à Machiavel le 17 avril 1523 à propos de son fils Ludovico Machiavelli : « Depuis que nous avons pris de l'âge nous sommes devenus sévères et bien scrupuleux et nous avons oublié ce que nous faisions dans l'adolescence. Ainsi donc Ludovico a un copain avec lui avec lequel il s'amuse, plaisante, se promène, susurre à son oreille et avec qui il va au lit. Et alors ? Peut-être dans tout cela n'y a-t-il rien de mal⁵⁶ ? » Quelle place, en somme, peut-on assigner à la *philia* dans les rapports sociaux si l'on part de la production artistique du temps ? La lettre de Francesco Vettori évoque les amitiés adolescentes, mais la *philia* est-elle compatible avec les grandes institutions sociales ? J'en évoquerai trois : le mariage, l'Église et la justice.

Le tableau du Corrège, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie devant saint Sébastien*⁵⁷, met en scène un saint Sébastien puissamment érotisé, comme souvent, mais dans une circonstance où on ne l'attendrait pas vraiment : le mariage « mystique » d'une sainte avec Jésus. Peut-on rapprocher l'érotisme et le mariage ? Où se situent l'un et l'autre ? Comment concilier *egomet*

⁵⁶ Rapporté par Michael ROCKE, *Forbidden friendships: homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford UP, 1996, p. 114.

⁵⁷ Antonio ALLEGRI da CORREGGIO, dit le Corrège (Correggio, v. 1489 – *id.*, 1534), *Le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie avec saint Sébastien* (1526-1527 – Paris, musée du Louvre).

et institutions ? Le truchement de la *personula*⁵⁸ est-il une condition *sine qua non* ?

Totalement érotisé aussi le Jean-Baptiste chez Raphaël dans *Saint Jean-Baptiste au désert*⁵⁹, qui a provoqué un véritable scandale. Or Raphaël est croyant, catholique ; donc la question qui se pose – et qu'il pose – semble bien être celle-ci : peut-on être catholique sincère et voluptueux dans son corps ? Faut-il au contraire assimiler de manière

définitive le corps au péché ? Et si la *personula* permettait de mettre le corps de côté quand il le faut et l'*egomet* permettait de le réhabiliter ? Le néo-platonisme ne peut-il pas fournir une fois encore cette clef et décidément se présenter comme un pouvoir instituant

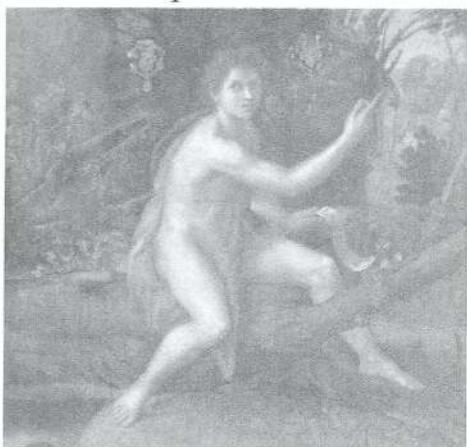
hors des institutions, à distance de l'*eros* vulgaire, tout en faisant toute sa place à la *philia* ?

Les risques de dérapage sont grands si la justice se laisse émouvoir par la *philia*. Barbara virevolte autour du danger dans sa chanson *Si la photo est bonne*⁶⁰. Et pourtant, n'est-ce pas l'érotisme qui se rencontre aussi chez le

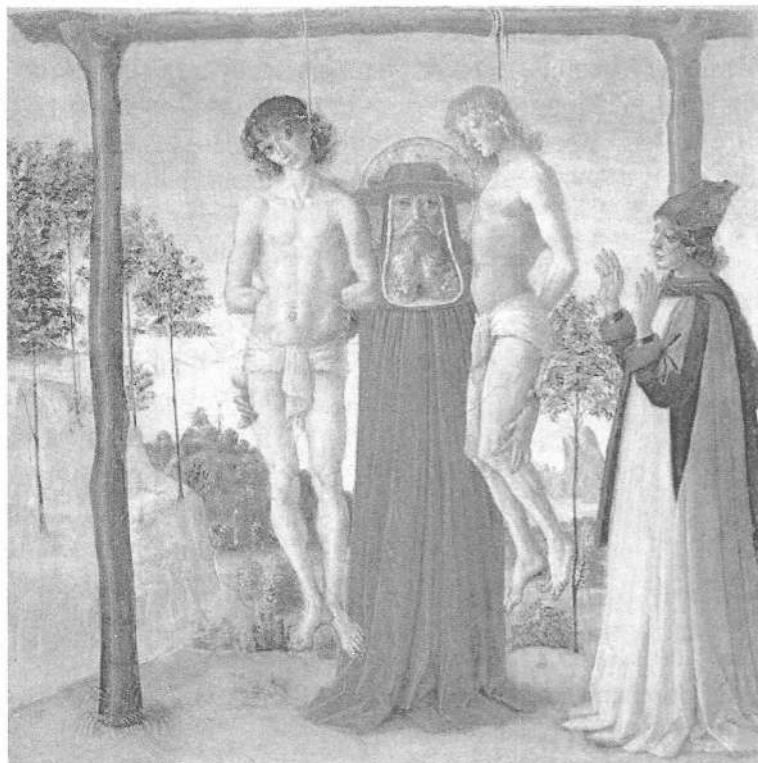
⁵⁸ Sur cette notion, v. Jacques BOUINEAU, « Famille et *personula* » in *Pensée politique et famille*, XXIV^e colloque de l'AFHIP, Dijon, 21 et 22 mai 2015, Aix-en-Provence, PU, 2016, p. 47-67.

⁵⁹ Raffaello SANTI, dit. Raphaël (Urbin, 1483 – Rome, 1520), *Saint Jean Baptiste au désert* (v. 1516 – Paris, musée du Louvre).

⁶⁰ Barbara, *Si la photo est bonne*, album « Le Mal de vivre » Philips, 1965.



Pérugin, dans *Saint Jérôme soutenant deux jeunes pendus*⁶¹ ?



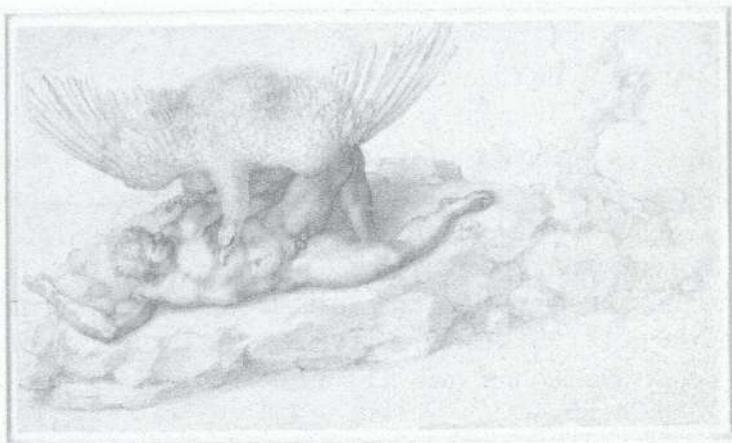
À moins que ce ne soit une certaine forme de *philia* ?

Et pourtant, le sentiment peccamineux perdure. C'est Le Filarète⁶² qui avait sculpté les portes de bronze par lesquelles on entrait dans l'ancienne basilique Saint-Pierre,

⁶¹ CRISTOFORO VANNUCCI (di) Pietro, dit le Pérugin (Città della Pieve, 1448 – Fontignano, 1523), *Saint Jérôme soutenant deux jeunes pendus* (v. 1473-1475 – Paris, musée du Louvre).

⁶² Antonio di AVERLINO (al. AVERULINO), dit le Filarète (v. 1400, Florence – *id.*, v. 1469).

celle que Jules II fit détruire⁶³. Ces portes représentaient évidemment saint Pierre et les personnages essentiels du dogme chrétien, mais aussi l'enlèvement de Ganymède et d'Europe par Zeus, un Narcisse nu « alors qu'Ovide l'habillait pourtant d'un vêtement⁶⁴ » et bien d'autres dans le même arroi.



Mais il ne faut pas attendre que les portes du concile se referment pour que l'obsession du péché obscurcisse les consciences. Je prendrai encore un exemple chez Michel-Ange. Un dessin du château de Windsor représente *Tityus* : le mythe grec⁶⁵ doit y être lu avec celui de Ganymède en contrepoint : le corps de Tityos, parfaitement musclé et d'une mâle beauté fait presque oublier que son foie va être dévoré par cet aigle qui l'enlace. La représentation trahit

⁶³ Les portes du Filarète ont été récupérées et replacées dans la nouvelle basilique Saint-Pierre.

⁶⁴ Anne KRAATZ, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁵ Tityos – symbole de l'amour malheureux – est condamné par Zeus son père à – étant attaché sur un rocher – avoir le foie dévoré par deux aigles après avoir suborné la maîtresse de son père, alors que Ganymède – symbole de l'amour heureux – est enlevé par un aigle vers l'Olympe pour servir d'échanson à Zeus.

des sentiments conformes à une morale préétablie, tout à fait à même d'encadrer la *persona*, mais inopérante pour l'*egomet*. Chez Michel-Ange, la *persona* triomphe de l'*egomet* (qu'il ne laisse s'exprimer que de manière théorique dans son amour tourmenté pour Tommaso Cavalieri⁶⁶). La *philia* peut-elle encore se manifester ? Et quel sens prend-elle ?

C/ Le cri du Caravage

Comme Montaigne, Caravage est tardif... « Nous sommes nés trop tard dans un monde trop vieux. » Quand le Concile de Trente referme ses portes (5 décembre 1563), La Boétie est mort depuis un peu moins de quatre mois (18 août), Montaigne a 30 ans, mais le Caravage n'est pas encore né et c'est de lui que je veux partir, pour retracer un parcours bien connu, mais à l'aune de mes réflexions.

La facétie rayonnante

L'*Amour vainqueur*⁶⁷ exprime ce que j'appellerai la facétie rayonnante. L'érotisme du tableau n'a jamais été nié, puisque le cardinal Vincenzo Giustiniani, qui en était le commanditaire, le gardait dans ses appartements privés, recouvert d'un rideau de velours, ce qui était la manière de faire à l'époque pour les tableaux érotiques. Mais l'amour dont il est question ici n'a rien de philosophique : il est

⁶⁶ Berthold HUB, « Neoplatonism and Biography: Michelangelo's *Ganymede* before and after Tommaso de' Cavalieri », in Berthold HUB et Sergius KODERA (ed.), *Iconology, neoplatonism, and the arts in the Renaissance*, New York, Routledge, 2021, p. 106-136.

⁶⁷ Michelangelo MERISI da CARAVAGGIO, dit le Caravage (Milan, 1571 – Porto Ercole, 1610), (*L'*)*Amour victorieux* (1601-1602 – Berlin, Gemäldegalerie).

charnel, explicite, truffé de symboles encore plus suggestifs et de gestes dissimulés équivoques.



Nous ne sommes plus face à la *philia*, mais à l'*eros*. L'amour vulgaire de Platon, que le Caravage ne présente pas du tout comme vulgaire, mais comme jouissif. Et donc, loin de stigmatiser un comportement sexuel, il en montre

tout le plaisir potentiel. Par ailleurs, le tableau ne contient aucune référence religieuse : le sexe invitant auquel convie le Caravage n'a rien de peccamineux – ce qui constitue une franche attaque, mais pas sans précédent⁶⁸ contre le dogme ecclésiastique – et rien d'intellectuel non plus, même si le commanditaire, ami du cardinal Del Monte, gravitait dans un environnement où l'hermé-neutique était à l'honneur, et dans lequel le Caravage était largement introduit. Faut-il lire dans les instruments à terre le vers d'Ovide « *Omnia vincit amor* », titre volontiers donné aujourd'hui au tableau ? On le pensait naguère, mais « d'autres chercheurs ont remarqué que Cupidon n'écrase pas sous son pied les instruments et les autres objets, il pourrait donc, par sa présence vitale et victorieuse représenter la puissance de stimulation propre à l'amour charnel, essentiel, selon Socrate, pour celui qui est engagé dans une intense vie spirituelle et artistique, comme l'était Vincenzo Giustiniani, à condition, bien sûr, de le sublimer en bon néoplatonicien⁶⁹ ».

Il demeure certain que le garçon représenté sur le tableau n'est pas une allégorie, mais un vrai garçon rencontré par le peintre. L'*eros* associé à la jubilation ne parle pas ici d'amitié, mais ouvre – à mon sens – une voie à une nouvelle manière d'être, qui triomphera à l'époque suivante et que l'on désigne sous le nom de libertinage : c'est-à-dire l'acte sexuel pour l'acte sexuel, avec un objet déterminé susceptible de devenir un identifiant de la personne selon qu'il est de même sexe ou de sexe opposé⁷⁰.

⁶⁸ Il suffit de songer au *Bain des hommes* (v. 1496 – Reims, musée Le Vergeur) de Dürer, qui a déjà un siècle d'âge à l'époque où Le Caravage représente *L'Amour vainqueur*.

⁶⁹ Giovanni CARERI, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, p. 108 et 112.

⁷⁰ Ce qui ne vaut pas pour le Caravage dont on connaît des liaisons tant avec des hommes qu'avec des femmes.

Foi et *philia* humaine

Le Caravage était-il croyant ? Une chose est sûre : il est

habité par l'idée de transcendance. On la trouve d'abord dans un des tableaux conservés au Louvre, la *Mort de la Vierge*⁷¹.

Je suggère de se reporter à la magistrale analyse que Giovanni Careri⁷² fait de ce

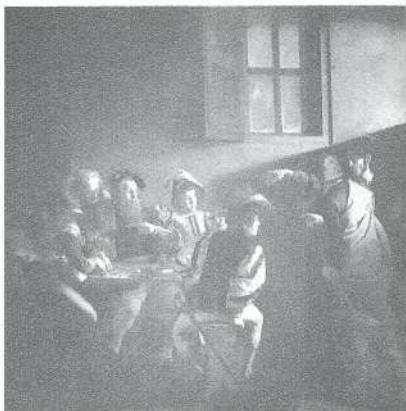
tableau et qu'il termine par ces mots : « La solution choisie par Caravage pour représenter le corps d'une femme qui diffère de toute autre par sa naissance, par sa maternité et sa mort, tout en étant pleinement femme, est loin d'être un blasphème. Son audace consiste à ne pas occulter l'humanité que Marie partage avec les autres femmes [...] »

Et je vois dans la sublime *Vocation de saint Matthieu*⁷³, certes une rupture, mais surtout la sublimation de ce qui

⁷¹ Le Caravage, *La Mort de la Vierge* (1601-1606 – Paris, musée du Louvre).

⁷² *Op. cit.*, p. 274-281.

⁷³ Le Caravage, *La Vocation de saint Matthieu* (1599/1600 – Rome, église Saint-Louis-aux-Français).



n'est plus possible sur terre : le lien direct à Jésus, sous les traits d'un *ragazzo* tel que le Caravage les fréquentait, par le truchement de la lumière et l'écrasement des ombres. Alors certes, rupture avec le temps et les normes, mais par-delà le temps et en essentialisant les normes.

Le Caravage ouvre là une porte qui peut ne pas s'être refermée pour tout le monde, même si plus les temps avancent et plus cette fusion par *krasis* devient difficile.

La révolte

Pour *Judith et Holopherne*, le Caravage demande à Fillide Melandroni, dite Phyllis, une prostituée, de prêter ses traits à Judith. Il avait déjà fait appel à elle pour *Sainte Catherine d'Alexandrie*⁷⁴, *Portrait d'une courtisane*⁷⁵, et *Marthe et Marie-Madeleine*⁷⁶. Une



prostituée peut-elle décidément incarner un personnage religieux ? Un garçon de passage peut-il servir de modèle pour une allégorie ? La provocation est-elle compatible avec la

philia ? Quelle *philia* ? Pour quelle humanité ?

Comparons. Ce n'est guère difficile : le thème de Judith et Holopherne est un grand classique des représentations artistiques. En contrepoint du Caravage, je

⁷⁴ 1597/1598 – Madrid, musée Thyssen-Bornemisza.

⁷⁵ La date d'exécution du tableau est incertaine, et au demeurant celui-ci a disparu en 1945 au moment du bombardement de Berlin – v. https://tableauxdisparus.fr/?page_id=66 (consulté le 16 VII 23).

⁷⁶ V. 1598 – Detroit, Institute of Arts.

propose de retenir le *Judith et Holopherne* du luthérien Cranach⁷⁷ dans sa version de Berlin⁷⁸.

Ici, le résultat de l'acte apparaît au grand jour, avec une précision clinique ; il ne déclenche aucune émotion perceptible. Dans le tableau du Caravage, ce n'est pas tant l'acte qui est représenté – et encore moins son résultat – que la violence et la souffrance, qui conduisent à l'acte. Cranach représente un symbole moral et politique, le Caravage la furie du désespoir. Le Caravage poursuit la critique interne conduite dans l'Église par les humanistes dans une geste humaine ; Cranach remplace un système honni par un autre système. Où est la *philia* ?



L'aporie

La simultanéité de la *Méduse*⁷⁹ du Caravage et de l'édit de Nantes (1598) place sous les yeux des spécialistes du droit l'évidence de la perspective qui doit accompagner le regard sur la norme. Quelle qu'en soit sa nature, la loi n'est rien d'autre que le fruit de la décision des hommes. *D'auctores* quand elle est légitime, de *domini* quand elle ne

⁷⁷ Lucas CRANACH l'Ancien (Kronach, 1472 – Weimar, 1553), *Judith et Holopherne*, (v. 1530 – Berlin, Jagdschloss Grunewald).

⁷⁸ Le thème a été plusieurs fois traité par Cranach (<https://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>). La même symbolique se dégage de toutes ces représentations.

⁷⁹ Le Caravage, *Méduse* (1598/1599 – Florence, galerie des Offices). « Méduse est un Narcisse arrêté dans l'instant de sa mort. » Giovanni CARERI, *op. cit.*, p. 96.



l'est pas. Elle est indispensable parce que l'*egomet* ne saurait prendre la place de la *persona* et qu'il ne peut pas lui dicter son rythme. Sauf à entrer dans le communautarisme, mais alors c'est la *res publica* qui s'effondre. La révolte du

Caravage ne remet pas en cause le système « fiduciaire » pour reprendre le mot de Pierre Legendre, c'est-à-dire « l'autorité des images et des mots⁸⁰ » par rapport à quoi l'on se définit. Simplement, pour approcher la *philia*, de multiples chemins sont évidemment possibles et je n'ai fait ici qu'esquisser l'entrée dans quelques-uns.

Jacques BOUINEAU
Professeur émérite
Histoire du droit

⁸⁰ Pierre LEGENDRE, *Le visage de la main*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 23.

Références des œuvres :

Ambrogio Lorenzetti (1285-1348), *Les effets du bon gouvernement dans la cité et dans la campagne*, Palais public de Sienne
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Ambrogio_Lorenzetti_015.jpg

Verrocchio, *Baptême du Christ*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Verrocchio%20C_Leonardo_da_Vinci_-_Battesimo_di_Cristo_-_Google_Art_Project.jpg

Michel-Ange, *Pietà*
Bertrand JESTAZ, *L'art de la Renaissance*, Paris, Mazenod, 1984, p. 362, n° 231

Carrache, *Pietà*
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Carracci\)#/media/Fichier:Annibale_Carracci_1560-1609_Pieta.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Carracci)#/media/Fichier:Annibale_Carracci_1560-1609_Pieta.jpg)

Michel-Ange, Crédation d'Adam
[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cr%C3%A9ation_d'Adam_\(Michel-Ange\)#/media/Fichier:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cr%C3%A9ation_d'Adam_(Michel-Ange)#/media/Fichier:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n.jpg)

Anonyme, *Vierge de la Sainte-Chapelle*
[https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_and_Child_from_the_Sainte-Chapelle#/media/File:Vierge_%C3%A0_l'Enfant_de_la_Sainte-Chapelle_\(Louvre,_OA_57\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_and_Child_from_the_Sainte-Chapelle#/media/File:Vierge_%C3%A0_l'Enfant_de_la_Sainte-Chapelle_(Louvre,_OA_57).jpg)

Filippo Lippi, *Vierge à l'enfant avec saint Jean-Baptiste*
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fra_Filippo_Lippi#/media/Fichier:Fra_Filippo_Lippi_-_The_Adoration_in_the_Forest_-_Google_Art_Project.jpg

Evrard d'Orléans (?), *Ange aux burettes*
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ange_portant_deux_burette_s_\(Louvre,_RF_1438\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ange_portant_deux_burette_s_(Louvre,_RF_1438).jpg)

Jacques BOUINEAU

Boltraffio, *Pala Casio*

https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Antonio_Boltraffio#/media/File:Antonio_Giovanni_Boltraffio_-_Madonna_and_child_with_St_Giovanni_Battista,_St_Sebastian_and_two_donors.jpg

Botticelli, *La Naissance de Vénus*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_Vénus_\(Botticelli\)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_Vénus_(Botticelli)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)

Maître de la Nativité, *Nativité*

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fra_Diamante#/media/Fichier:Fra_Diamante_-_The_Nativity_-_WGA6328.jpg

Piero della Francesca, *Convenerunt in unum*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Flagellation_du_Christ_\(Piero_della_Francesca\)#/media/Fichier:Piero_della_Francesca_042.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Flagellation_du_Christ_(Piero_della_Francesca)#/media/Fichier:Piero_della_Francesca_042.jpg)

Le Corrège, *Assomption de la Vierge*

Francesca A. ALBERTI, *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes sud, 2015, p. 226

Le Corrège, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Mariage_mystique_de_sainte_Catherine_d%27Alexandrie_en_pr%C3%A9sence_de_saint_S%C3%A9bastien#/media/Fichier:Le_Mariage_mystique_de_sainte_Catherine_d'Alexandrie_en_pr%C3%A9sence_de_saint_S%C3%A9bastien_-_Le_Corr%C3%A8ge_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_41.jpg

Raphaël, *Saint Jean au désert*

https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_au_d%C3%A9sert#/media/Fichier:Sainte_Jean-Baptiste,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg

Le Pérugin, *Les deux jeunes pendus*

<https://www.wikiart.org/fr/le-perugin/saint-jerome-soutenant-deux-jeunes-pendus-1473>

Philia, amicitia, egomet à la Renaissance

Michel-Ange, *Tityus*

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Châtiment_de_Tityos#/media/Fichier:Michelangelo_Buonarroti_-_Tityus_-_WGA15503.jpg

Caravage, *L'Amour victorieux*

https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Amour_victorieux#/media/Fichier:Caravaggio_-_Cupid_as_Victor_-_Google_Art_Project.jpg

Caravage, *La Mort de la Vierge*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_la_Vierge_\(Le_Caravage\)#/media/Fichier:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_\(1606\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_la_Vierge_(Le_Caravage)#/media/Fichier:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_(1606).jpg)

Caravage, *La Vocation de saint Matthieu*

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vocation_de_saint_Matthieu

Caravage, *Judith et Holopherne*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Judith_et_Holopherne_\(Le_Caravage\)#/media/Fichier:Judit_y_Holofernes,_por_Caravaggio.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Judith_et_Holopherne_(Le_Caravage)#/media/Fichier:Judit_y_Holofernes,_por_Caravaggio.jpg)

Lucas Cranach l'Ancien, *Judith et Holopherne*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Judith_avec_la_tête_d%27Holopherne_\(Cranach\)#/media/Fichier:Judith_mit_dem_Haupt_des_Holofernes.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Judith_avec_la_tête_d%27Holopherne_(Cranach)#/media/Fichier:Judith_mit_dem_Haupt_des_Holofernes.jpg)

Caravage, *Méduse*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Méduse_\(Le_Caravage\)#/media/Fichier:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Méduse_(Le_Caravage)#/media/Fichier:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg)

Amis et ennemis en Méditerranée

Ce volume est issu de deux grands moments pédagogiques. L'un qui s'est tenu à la faculté de droit de La Rochelle au sein du CEIR (Centre d'Études Internationales sur la Romanité) autour des apports de la culture antique à la notion de domination. L'autre qui a réuni devant les étudiants des classes préparatoires de Lettres du lycée Descartes de Tours des juristes et des littéraires autour de la notion de *philia* et d'*amicitia*.

Le lien entre ces deux rencontres ne procède pas uniquement de l'intention pédagogique, il découle aussi de l'interrogation autour de cette notion d'« amitié » et plus encore de ce qui semble de prime abord constituer son antonyme : l'inimitié.

On trouvera également dans ces pages, comme il est d'usage dans notre collection, quelques *varia*.

Agrégé des facultés de droit et docteur en histoire médiévale, professeur émérite d'histoire du droit, **Jacques Bouineau** a été successivement professeur aux universités de Poitiers, Paris X-Nanterre, La Rochelle, Le Caire et aux Écoles de Coëtquidan-Saint-Cyr. Il est président de l'association Méditerranées.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de lettres classiques et docteur en langues et littérature anciennes, **Nathalie Cros** a enseigné dans divers collèges et lycées de l'académie de Versailles avant d'être nommée en classes préparatoires littéraires au lycée Descartes de Tours. Elle a également été chargée de cours à Sciences Po Paris, et l'est actuellement à l'université de Tours. Elle est membre du Conseil d'administration de l'association Méditerranées.

Ont également participé à ce volume : Hassan Abd El-Hamid, Dominique et Pierre d'Almeida, Thibault Barbeaux, Glaucio Maria Cantarella, Isabel Dejardin, Sophie Démaré-Lafont, Jean-Romain Ferrand-Hus, Pierre-Anne Forcadet, Mohamed Nabout et Raphaël Nicolle.

ISBN : 978-2-336-55262-0
32 €

