

AVANT-PROPOS

En 2009 sortit le second tome de mon Traité d'histoire européenne des institutions, dont les toutes premières pages avaient été écrites quand j'étais encore professeur à Nanterre – à l'époque on disait Paris X –, puis en poste au Caire. Il m'avait fallu dix ans pour mener à bien cette entreprise et offrir aux étudiants un instrument de travail destiné à les accompagner au long de leurs études de licence et au-delà. Deux ans plus tard, je m'adressais aux nouveaux arrivants de La Rochelle : les L1 du premier semestre. J'avais demandé à l'administration de me confier un groupe de TD et proposé cette expérience : bâtir un film à partir d'un thème au programme, en l'occurrence la ville médiévale ; pour soutenir l'aventure nous avons lancé une association à laquelle les étudiants avaient donné un nom latin *Opera moderata numerica*. Au terme de l'année, ils me remettaient leur DVD intitulé, toujours en latin, *Potestas municipalis*. Ainsi s'achevait cette expérience pionnière où, pour la première fois dans une faculté de droit, on avait réalisé un TD numérique en histoire du droit. Aujourd'hui, je suis professeur émérite et je réponds par-delà les ans à leur requête après que nous eûmes regardé *Potestas municipalis* : « Il faut faire un cours sur art et politique, Monsieur ! » Le cours a vu le jour et le succès qu'il a rencontré a dépassé mes espérances. Il aura fallu un peu plus de dix ans, là encore, pour que j'ose en faire un livre. Juriste avant tout, j'ai certes fait des études d'histoire en parallèle à celles de droit et suivi un enseignement d'histoire de l'art. Cela me donne-t-il un titre acceptable pour me lancer dans une entreprise plus ardue encore que celle du traité ? J'ai pris le temps d'écouter les questions, de mesurer les points de complexité, d'observer les cheminements et j'ai poursuivi ma recherche. J'offre ainsi ce livre à mes étudiants. Sans eux, sans leur attente, il n'aurait jamais vu le jour. La forme sera celle qu'ont toujours eue mes cours : susceptible d'être écoutée à plusieurs niveaux, par ceux qui vont plus vite et par ceux qui vont moins vite. Pour moins de solitude, j'ai requis à mes côtés la présence de Montaigne. Il m'a tant accompagné dans la préparation de ce livre ; son esprit m'a tant soufflé la réponse quand je tentais de concilier les contraires, que je ne peux résister au plaisir de le proposer au lecteur. Et puisque j'écris pour mes étudiants, j'ai retenu un plan simple, pour ne pas multiplier les obstacles en abordant cette matière complexe.

INTRODUCTION

Régulièrement je vais au Louvre. Comme en pèlerinage. Festina lente, me répétait mon père lorsque, enfant, j'étais avide de tout connaître à la fois. Je dévore les grands escaliers qui mènent à cette sorte d'antichambre où m'accueillent les fresques de Botticelli. Je secoue la poussière de mes pieds devant elles et tombent en même temps les écailles de mes yeux. Je sens que toutes ces références, cette culture que je porte, si précieuse et si nécessaire ne suffit pas ; on ne voit bien qu'avec le cœur... Or c'est précisément ce que ces fresques me disent avant tout. Elles me rendent beau de leur beauté car elles s'offrent à moi. Je sais tous les messages qui s'y trouvent. Comme bien d'autres, je pourrais en faire un commentaire savant. Mais l'essentiel n'est pas là. Après avoir tourné à angle droit, je pénètre dans la deuxième antichambre : celle de la Grande Galerie proprement dite. Il est là, jaune étincelant, à droite vers le fond. Depuis plusieurs années, à chaque fois que j'entre ici, je ne vois que lui. Je vais me planter devant et je ne pense à rien. Comme devant Botticelli, je me sens devenir lui, me mettre en mouvement. Nul n'entre ici s'il n'est philosophe. Sans doute, ou peut-être. Mais chacun peut apprendre ici à devenir une autre sorte d'homme. Il suffit de regarder et de s'écouter ressentir. On ne sait même plus qui a peint ce tableau³, alors on lui a attribué une paternité anonyme : le Maître de la Nativité. C'est un tableau de la seconde moitié du 3. Il a été successivement attribué à Pesellino, Filippo Lippi et Fra Diamante. 1 : Maître de la Nativité

10 LE REGARD DU DROIT xve siècle représentant une Nativité. Le thème n'a rien d'exceptionnel et le traitement est d'une facture classique pour l'époque. Que contient-il donc pour me fasciner à ce point ? Pendant longtemps je l'ai trouvé élégant et gracieux. La douceur de cette maniera¹, ce style que les Italiens ont inventé pour la quiétude des yeux est aussi ronde et pleine que les formes des images pour enfants au milieu desquelles j'ai grandi. Elles sont iréniques parce qu'elles sont un aspect de l'harmonie des choses, l'inverse du chaos et de la laideur. Mais cela ne suffit pas à faire de ce tableau une pièce d'exception. Ce qui le rend à nul autre pareil tient à la simplicité de son message et donc à l'universalité qu'il porte en lui. Planté devant, j'ai peu à peu senti que j'entrais insensiblement en lui. La sensation est connue, mais elle s'est manifestée là de manière nouvelle. Certes, j'étais en paix devant un message familier ne venant en rien troubler la tranquillité que j'étais heureux d'y ressentir. Mais, peu à peu, j'ai compris que cette paix-là n'était pas seulement une paix intellectuelle, culturelle, philosophique, c'était une paix physique. Je me sentais pénétrer par tous mes pores dans chacun de ses pigments. Le phénomène passait par la peau et non par le cerveau. Comme la peau délimite en chacun de nous l'intérieur et l'extérieur du monde, elle en venait ici à me permettre d'entrer avec un extérieur nouveau : le tableau. J'ajoutais donc à mes instruments usuels de perception du monde une dimension autre qui me donnait un mouvement pour aller vers elle et m'en nourrir, un peu à l'image de la grenouille qui respire par la peau. J'étais devenu un homme augmenté, inséparable désormais du mouvement immobile qui accompagnait mon voyage dans le tableau. Cet homme augmenté, fruit de la synergie entre moi et l'œuvre, je l'appelle egomet². Il vient de l'ego classique, mais a su laisser les métaux à la porte du temple, comme disent les francs-maçons, il a su écarter les voiles qui obscurcissent la conscience, comme les soufis le font à la recherche de l'ihlas³, il n'est ni homme ni femme, ni jeune ni vieux, ni

parasité par des croyances ou des convictions parce qu'au dogme, à la « lettre » disent les soufis, il a substitué une quête qui passe par l'harmonie. À l'inverse du romantique qui pose au premier plan sa souffrance et ses déchirures, contrairement au dogmatique qui trouve la confirmation de ce qu'il a toujours cru savoir en se penchant sur n'importe quelle question, très éloigné de l'homme de pouvoir qui confond domination d'autrui et maîtrise de soi-même, l'egomet ne se fonde pas pour autant avec l'univers comme le bouddhiste le fait. Le Maître de la Nativité, grâce à la technique de la maniera rend compte de cet amour pour Dieu et pour les hommes. Cette sorte de « théophilantropie », comme la nommeront les révolutionnaires français au moment du Directoire, révèle le spectateur en egomet. En le revêtant d'un habit de lumière, il devient principe d'amour, 1. On désigne par-là, au xve siècle en Italie, une maniera moderna, une nouvelle façon de peindre, issue de la touche personnelle – le mot maniera vient de la mano, la main – de chaque peintre. Ce que l'on nomme le maniérisme apparaît au xvie siècle. 2. Pour une première approche, v. 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). 3. « Recherche de l'authenticité la plus totale, non seulement avec Dieu, mais aussi et d'abord avec soi-même et les autres », Hassan Abd El-Hamid, « L'homme cosmopolite dans la pensée du soufisme musulman », *Méditerranées* n° 25, 2000, p. 95.

INTRODUCTION 11 de philia. Non pas parce qu'il épouse un dogme, mais parce qu'il s'accorde à l'harmonie universelle du monde. Et peu importe que l'ordre du monde ait été voulu par un dieu ou par la simple mécanique parfaite des sphères : il est. Les bouffées de laideur sont pour lui ce que la maladie est à l'état physiologique du vivant. L'egomet n'est autre que ce microcosme entrant dans la perfection du macrocosme via la Beauté que lui offre l'artiste. 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'empathie⁴. L'union entre l'egomet – qui est donc la transformation du microcosme humain en principe d'harmonie – ramène aux Anciens grâce à Alberti, qui introduit une nouveauté révolutionnaire : l'istoria⁵, animée par une émotion⁶ née de la sympathie⁷. L'homme entre ainsi en symbiose avec son environnement. Je nomme ce phénomène krasis⁸. Pourquoi ? « L'istoria représente la nature et la recrée, tout comme elle permet de recréer celui qui s'y fonde et de lui procurer du plaisir⁹. » Or la peinture est une istoria 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 persona¹⁰. Il devient ce que je nomme un egomet. « L'homme vit deux vies en une : une vie de fiction, de jeu, de théâtre, soutient sa vie de réalité¹¹. » La peinture permet donc au spectateur d'entrer dans l'œuvre d'art sans se diluer ; l'œuvre d'art de son côté révèle l'egomet car elle permet la krasis. Par quel procédé technique ? La maniera : le trait commun de tant d'artistes se trouve dans une maniera exquise¹², ou dans une touche débordante

4. Jacques Bouineau, « Philia, amicitia, egomet à la Renaissance », dans Jacques Bouineau et Nathalie Cros (dir.), *Amis et ennemis en Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, 2025, p. 250. Les développements qui suivent se retrouvent pour partie dans l'article cité en référence, publié dans le temps où j'achevais la rédaction du présent ouvrage. 5. « 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 terme qui les synthétise. L'istoria 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. 6. « 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. 7. « 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 », *De Pictura*, ch. II, p. 38 (*ibid.*, p. 29, n. 12). 8. 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 krasi* désigne d'ailleurs le vin. 9. Alberti utilise le mot *voluptas*. Sur la mise en regard du plaisir et de la conscience chrétienne, on se reportera avec profit aux textes édités par Laurence Boulègue et Carlos Lévy (éd.), *Hédonismes : penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Villeneuve-d'Ascq, PU du Septentrion, 2007, 290 p. 10. Le concept est bien connu et a été utilisé de nombreuses fois. J'y ai ajouté ma touche personnelle, mais sans en altérer la signification première qui, comme on sait, vient du masque de théâtre des Anciens. 11. 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-croyancesou-la-vie-fiduciaire-du-monde/?utm_source=brev&utm_campaign=Nouvel%20diteur%20Epistola%20LII%20Le%20thtre%20du%20Monde&utm_medium=email). 12. Bernardino Luini, *l'Adoration des mages*.

12 LE REGARD DU DROIT d'humanité¹³ et concerne les sujets les plus divers : religieux¹⁴, intellectuels¹⁵ tous exprimés de manière pleinement humaine¹⁶, sensuelle¹⁷, équivoque¹⁸. 2 : Boltraffio, *Pala Casio* Cette entrée dans l'œuvre d'art n'entraîne pas pour l'individu une simple mutation. La vérité du monde (c'est-à-dire son harmonie) lui étant perceptible par 13. Andrea Boltraffio, *Vierge à l'Enfant assise dans un paysage entre les saints Jean-Baptiste et Sébastien*, et deux donateurs Giacomo Pandolfi e Girolamo Casio qu'il convient de rapprocher de la *Vierge aux balances* du « Maître de la Vierge aux Balances » – plus anciennement attribuée au Milanese –, par exemple. 14. Il suffit de penser au geste sublime de la *Création d'Adam* par Michel-Ange au plafond de la Sixtine. 15. *Enea Vico*, l'Académie de Baccio Bandinelli à Florence. 16. 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 xve (inv. D 713), dans laquelle à défaut d'être érotisé, le corps du saint est très nettement sexué. Et que dire du Martyre de saint Sébastien 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. 17. 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 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. 18. Hans Memling, *Martyre de saint Sébastien*.

INTRODUCTION 13 la Beauté, il devient lui-même plus beau, parce que vibrant à la même fréquence que le macrocosme. Mais c'est évidemment toute la relation au pouvoir religieux qui est modifiée. Le tableau se présente bien comme un exemplum, à finalité didactique : les personnages sont séparés de la base de la peinture par une sorte de marge, qui constitue un cadre délimitant les deux espaces : le figuré et le monde de l'observateur. Mais alors qu'au temps du classicisme cet espace fera comme une barrière (comme chez Poussin, par exemple), il n'en va pas de même ici. Le premier plan est occupé par des personnages, la partie gauche du tableau montre d'abord une scène champêtre et derrière les murailles d'une cité, 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 ces murailles. Le geste de prière des deux anges qui surplombent Joseph et Marie est celui des parents de Jésus ; étonnamment humains, ils dressent comme une châsse 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. À ce stade de l'analyse, il convient de se demander comment la transformation de l'individu en egomet influe sur sa relation non seulement à Dieu, mais aux autres. Pour cela, je partirai du commentaire de Pierre Legendre¹⁹ du tableau de Piero della Francesca traditionnellement intitulé la Flagellation du Christ, mais dont le vrai nom était en latin : *Convenerunt in unum* (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 croire 20 », 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 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 opposés²¹ ». 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 19. Pierre Legendre, *L'inexploré*. Conférence à l'École Nationale des Chartes, Paris, *Ars dogmatica*, 2020, 72 p. 20. Liv. II, par. 2. 21. Il reprend ici la terminologie de Nicolas de Cues.

14 LE REGARD DU DROIT 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 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 ; elle réunit le microcosme humain devenu egomet et le macrocosme perceptible par la philosophie néo-platonicienne et le truchement de la Beauté. Mais en quoi cette manière de percevoir peut-elle intéresser l'historien du droit que je suis ? La simultanéité entre egomet et persona doit d'abord être précisée. L'egomet se situe dans une dimension qui n'est pas celle du monde juridique, puisqu'il s'agit d'une disposition d'esprit personnelle qui permet de sentir le monde par symbiose. Toutefois, dès lors que ce degré de perception est atteint par un individu, c'est toute sa vision du monde et donc sa place dans l'espace public qui est affectée. On connaît la phrase de Cicéron selon laquelle deux augures ne peuvent pas se rencontrer sans rire. Comment est-il en effet possible d'être egomet en regardant un tableau qui exprime une réalité religieuse, politique ou sociale – c'est-à-dire en fait pratiquement tous – tout en évoluant dans la vraie vie comme un acteur (une persona) religieux, politique et social ? La réalité augmentée des mondes virtuels peut-elle nous aider à comprendre ? L'hypothèse est peu recevable, car dans le monde virtuel on se dote de qualités comme autant d'identifiants, là où grâce à la maniera on peut se dépouiller de

INTRODUCTION 15 tous ses identifiants en entrant dans l'historia. Or, si le monde de la persona est bien celui du juriste, celui de l'egomet serait plutôt celui des artistes ou des philosophes. On peut convenir toutefois qu'aucun juriste ne saurait se limiter à être un technicien de la règle – contrairement à ce qui nous menace avec la blockchain – tant l'appréciation des cas d'espèce fait de chaque moment un monde en soi. Une objection pourrait cependant être soulevée non plus sur la coexistence possible de l'egomet et de la persona, mais sur celle de la persona et de l'individu.

On date en effet traditionnellement du xviii^e siècle l'apparition de l'individu, mais on peut cependant soutenir son émergence à la Renaissance si l'on analyse les rapports entre individu et société à partir des œuvres d'art. La Renaissance révèle en effet que si, dans l'espace public, il n'existe pas déjà une persona individuelle, en revanche dans les consciences se décèle un souffle personnel. Et c'est ici que l'œuvre d'art peut modifier le regard du juriste. Ce n'est du reste sans doute pas un hasard si Alberti était à la fois juriste et peintre. Il convient toutefois d'éviter trois écueils. Le premier pousse à assimiler Renaissance et Réforme, or si la première permet à l'egomet d'apparaître, la seconde l'encadre ou l'entrave ; ceci sera largement développé plus loin. La seconde embûche procède du cadre juridique : la Renaissance a lieu au moment où se fortifie la notion d'État et où se bâtissent peu à peu ses institutions, tandis que les Lumières du xviii^e siècle se dressent en réaction contre un système tellement calcifié qu'il avait abouti à pétrifier hommes et institutions. L'individu que l'on voit s'affirmer au moment des Lumières se trouve donc en situation de réaction contre des structures vieillissantes et considérées comme dépassées et agit dans l'espace public en tant que persona ; celui de la Renaissance rejette moins un cadre que la manière de vivre et de sentir à l'intérieur de ce cadre, car ce qu'il perçoit en tant qu'egomet lui permet de comprendre combien il est à l'étroit dans sa persona. Dès lors, et là se dresse le plus formidable obstacle, il apparaît indispensable de ne pas confondre les plans : le monde de la persona n'est pas plus celui de l'egomet que le monde du métavers n'est celui de l'homme vivant. Mais tout comme le compte en banque du citoyen peut être vidé par une action intempestive dans le monde virtuel, la persona peut être perturbée par l'egomet, et inversement l'egomet peut se trouver entravé par la persona. La tentation serait donc grande de prétendre agir de manière normative dans le monde de la persona pour protéger un egomet dont la seule protection résulte d'une application juste – au sens philosophique, c'est-à-dire en accord avec ses principes – de la norme sociale. Par ailleurs, la distinction que j'établis entre egomet et persona trouve aussi son fondement dans la distinction romaine bien connue entre homo et persona : l'homo appartient au genre humain, indépendamment de sa qualification par le droit, la persona renvoie au statut juridique²². L'art permet de représenter les deux : l'egomet qui entre en relation avec le monde par symbiose (krasis) et la persona qui dialogue avec la structure par sa fonction, son statut social. C'est dire que l'art ne représente pas toujours le même aspect de l'individu : il peut mettre en valeur un statut, à d'autres moments il met en scène une sensibilité. 22. En droit canonique, l'homo juridicus est soumis au droit naturel ; la persona est en fait l'homo christianus, l'homme régénéré par le baptême.

16 LE REGARD DU DROIT Une double difficulté se dresse cependant : chacun peut-il accéder à l'egomet ? L'egomet est-il de l'ordre de l'universel ? La première question est assez simple à résoudre, mais induit des effets étonnants. Les productions artistiques du temps font presque toutes appel à une culture classique pour ce qui regarde leur sujet. En revanche l'émotion qui jaillit des œuvres ne doit rien à la culture, mais tout à la sensibilité. Or si – et c'est le reproche le plus souvent adressé à l'art de la Renaissance – la maîtrise culturelle exclut de facto une large partie du public éventuel, les yeux du cœur peuvent s'ouvrir chez tous. L'egomet ne dépend donc pas d'un bagage culturel, social ou économique, mais uniquement de la facilité qu'aura chacun de se déprendre des critères convenus de son milieu. L'egomet tient-il donc à l'universel ? On sait que l'idée de jus gentium (droit des gens) universel – et donc commun à tous les hommes – se répand

au xvie siècle²³. Par ailleurs, on vient de voir que ni le sexe, ni l'ordre social, ni l'âge n'intervenaient dans l'apparition de l'egomet. Il est donc tentant de conclure qu'il existe bien un universel humain que l'on peut appréhender par un autre droit, car si chaque culture crée son propre droit civil, dans lequel évolue la persona, le droit des gens s'adresse à un homme quintessentiel, appartenant au genre humain. Mais il faut ici se défier de la facilité des syllogismes : s'il existe bien dans toutes les cultures un niveau humain quintessentiel auquel on accède par l'émotion (divine, artistique, philosophique...), la manière dont chaque culture ouvre cette voie est très variable. Le truchement de l'art peut donc être pertinent ou non selon ce que le contexte culturel permet ou non. Au demeurant l'egomet ne se résume pas à l'homo du droit romain, car il est défini par une manière sensible de sentir et non pas par une dignité commune à tous les humains. L'art est un des vecteurs qui, à la Renaissance, a permis de dépasser les cadres juridiques pour se hisser à la fois au niveau de l'absolu et de l'émotion sensible. C'est donc avant tout parce qu'elle traduit un état d'esprit que la Renaissance constitue une rupture. Aussi bien dans le temps où elle apparaît – le cours du xve siècle, dans l'environnement du concile de Florence (1439) – qu'au moment où elle entre dans son automne²⁴. Les deux sources principales où l'art puise largement semblent être pourtant toujours les mêmes : il s'agit de l'Antiquité ou des scènes religieuses. Toutefois si l'Antiquité accompagne une libération de la sensibilité et matérialise la présence de l'egomet dans les débuts de la Renaissance, après 1563 les critiques des réformés et plus encore la ContreRéforme catholique présentent une Antiquité moralisatrice et dogmatique. Il en va de même pour l'art religieux, qui peut éclairer principalement la condition des hommes ou la majesté de Dieu. ²³. Par exemple chez François Conan : v. Gaëlle Demelemestre, « La systématisation du droit et la théorie du ius gentium comme droit du genre humain chez François Conan », RHD 2016, p. 413-438. ²⁴. Pour reprendre le titre de l'ouvrage fondamental de Johan Huizinga, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, DL 2015 (Nouvelle édition, traduite du hollandais *Herfsttij der Middeleeuwen*), 495 p., qui a servi de modèle au titre de Carlo Ossola, *L'Automne de la Renaissance. « Idée du Temple » de l'art à la fin du Cinquecento*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 494 p.

INTRODUCTION 17 En cette fin du xvie siècle, nous sommes en présence d'une rupture radicale. Dans sa séance des 3 et 4 décembre 1563, le concile de Trente conclut sans appel : « Toute indécence sera évitée, en sorte que les images ne soient ni peintes ni ornées d'une beauté provocante (*provocati venustate*)²⁵. » La rupture est consommée. Le 4 décembre 1563, les portes du concile de Trente se referment. Or la première pierre du monastère royal de l'Escorial, qui marquait le triomphe de l'homme catholique sur les humanistes, avait été posée en Espagne le 23 avril. La période est donc difficile à appréhender, malgré la vénusté des œuvres qui crée une illusion de proximité. C'est d'abord une époque violente, et qui ne possède aucune unité : il n'existe pas une sensibilité de la Renaissance, mais des sensibilités à la Renaissance. Et surtout, les comportements d'hier ne sont généralement plus les nôtres, et quand ils le sont, ils ne sont pas vécus selon notre manière. Pour l'exprimer brièvement : notre rapport au corps a changé²⁶. Aristote nous a appris à penser le politique à partir de caractéristiques dont on tire une qualification et que l'on charge d'une valeur affective. Ainsi parlera-t-on d'un ordre monarchique, aristocratique ou démocratique en fonction de la forme du gouvernement, ou d'un état tyrannique, oligarchique ou ochlocratique, si la forme initiale a été dévoyée. Cette typologie est toujours pertinente, mais elle

doit être enrichie. Un autre clivage essentiel sépare en effet les systèmes politiques : celui qui procède de la différence entre les systèmes religieux et les systèmes civils. C'est-à-dire qu'une démocratie inséparable de la religion – comme le sont les États-Unis de nos jours²⁷ – s'écarte sensiblement d'une démocratie laïque – telle que la France. A fortiori la différence est plus grande encore entre une monarchie – qui est toujours associée à une religion, y compris dans les monarchies démocratiques contemporaines comme l'Angleterre – et une république laïque. À l'intérieur de ces cadres, on appréhende les hommes par des appartenances extérieures : statuts, ordres, classes... (personae). Et l'on ne conçoit de définition de soi-même qu'en vertu de ces statuts, doublés de fonctions familiales précises (personulae) au sein d'un couple, d'un foyer familial ou d'un groupe élargi. Si l'on en reste au niveau uniquement juridique, la manière de se sentir et de ressentir n'est sollicitée à aucun moment. Plusieurs hypothèses sont en effet envisageables : une persona²⁸ entre en relation avec une res publica²⁹, qui lui 25. Rapporté par Francesca A. Alberti, *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes sud, 2015, p. 241. 26. Comme dans l'Antiquité, on prend soin de son corps, on s'exhibe dans la rue, on s'unit avec des partenaires qui ne sont pas toujours ceux que l'Église souhaite ou pas de la manière dont elle le recommande, et quand nous tentons au xxie siècle de comprendre ces temps-là, nous regardons avec des yeux tout neufs une création conçue et réalisée un demi-millénaire plus tôt. Il faut lire entre les lignes, Montaigne ne cesse de le rappeler. Il convient aussi de voir entre les images. Mais la provocation peut être plus manifeste, comme le démontre l'analyse de Stéphane Toussaint à propos du Mars et Vénus de Botticelli : « Dans cette fine affaire, tout vise à distraire, leurrer, maquiller la morale sournoisement antimatrimoniale de la peinture », *Le songe de Botticelli*, Paris, Hazan, 202, p. 39. 27. Le mot « démocratie » porte ici sur la nature juridique du système américain, non de la réalité politique. 28. Le cas de figure le plus simple est celui d'un citoyen. 29. Entendue ici au sens d'État légitime régi par des règles juridiques.

18 LE REGARD DU DROIT garantit des droits. Deuxième hypothèse : un egomet entre en relation avec la res publica : celle-ci n'est pas tenue de lui garantir un catalogue de droits, mais elle doit assurer sa sécurité. Troisième hypothèse, une persona entre en relation avec une res publica édifiée sur une religion nouvelle³⁰ : d'une part l'egomet n'y est pas possible – car l'individu est alors inséparable d'une appartenance religieuse et d'un système normé de rites –, d'autre part la persona, s'y transforme et devient ce que j'appelle un fellow³¹ – car l'individu n'y perd pas sa sensibilité, mais est incapable de la dissocier d'un système religieux, inévitablement dogmatique. Grâce à l'avènement du néoplatonisme auquel on assiste à la Renaissance, l'individu peut soit se détacher de la religion tout en conservant sa foi – comme la lecture au premier degré de Marsile Ficin l'y autorise – soit substituer la philosophie à Dieu – comme une lecture au second degré du même auteur y invite. Il ne restera donc plus, une fois les portes du concile de Trente refermées, que le choix entre un conformisme ou une dissidence. Le conformisme religieux, en pays catholique, ne laisse de place qu'à la persona, en pays réformé au fellow. La dissidence prend le masque d'une contre-religion, de nature philosophique (athéisme), politique (antimonarchique), sociale (libertinage), etc. Mais la sensibilité n'a évidemment pas disparu pour autant. Elle est simplement asphyxiée et l'art ne la révèle plus de manière jubilatoire et triomphante. Durant une courte période – qui va à mon sens de 1563 (fin du concile) à 1610 (mort du Caravage) – on voit se disloquer progressivement ce que la maniera avait révélé³². Montaigne, grâce à sa prodigieuse

intelligence, maintient son egomet en surplomb d'un monde où par ailleurs il agit en tant que persona (comme maire de Bordeaux, par ex.), et un peu comme personula (comme père de sa fille). Le Caravage hurle jusqu'à la mort l'impossibilité où se trouve désormais le monde de vivre par l'egomet. Bien d'autres artistes adoptent déjà des formes qui seront développées au cours des xvii^e et xviii^e siècles. 30. Luthérienne, comme en Suède, calviniste comme dans les Pays-Bas, anglicane comme en Angleterre, pour en rester aux trois plus grandes Églises nées de la Réforme. 31. La notion sera largement expliquée plus avant. 32. Pour une évocation mêlant art et politique dans ce temps, v. Jacques Bouineau, « Du concile à l'édit (1563-1598) », dans Sébastien Neuville, Duc in altum ! Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Gazzaniga, Le Kremlin-Bicêtre, 2025, p. 203-213. 3 : Ghirlandaio, Marsile Ficin

INTRODUCTION 19 4 : Caravage, Salomé Toutes ces précisions étant apportées, il me reste à préciser le sens que le juriste télescopé dans la quiétude de ses certitudes tranquilles par le Maître de la Nativité donne aux mots qu'il propose de considérer de manière nouvelle : « art », « politique » et « Renaissance ». « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune 33. » « La personne relève de l'être, beaucoup plus que du paraître. Sans doute l'œuvre émane-t-elle d'une personne et s'adresse-t-elle à des personnes, mais elle n'exprime ni l'une ni les autres. Elle est créatrice 34. » Limitons-nous à ces deux citations. L'art se rend visible par une œuvre, produite par un artiste et reçue par un public. Il met en relation, c'est-à-dire qu'il exprime quelque chose en fonction du moment où il est produit. Il part du lieu de sa conception et retentit du message que l'artiste y dépose, tempéré 33. Marcel Proust, Le temps retrouvé

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56794150/f296.image.r=Par%20l'art%20seulement%20nous%20pouvons%20sortir%20de%20nous>). 34. René Passeron, « Le portrait et la figure. Sur les limites de l'expression de la personne en peinture », dans Ignace Meyerson, Problèmes de la personne, Paris, EPHE, 1973, p. 354.

20 LE REGARD DU DROIT par la compréhension que le spectateur croit en avoir. L'art est un truchement. Décrypté par un juriste, il exprime donc un fait de société. C'est ainsi que je l'envisagerai dans les pages qui suivent. Qu'en est-il du politique, ou Qu'est-ce que la politique ? pour reprendre le titre d'Hannah Arendt. « La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme³⁵. » Mais Hannah Arendt précise plus loin qu'on peut entendre « par politique, comme c'est souvent le cas, une relation entre dominants et dominés³⁶ ». Elle donne ainsi deux interprétations possibles de la politique : soit un espace de dialogue, soit un espace de conflit. Restons sur cette idée : la politique est un espace, comme son étymologie³⁷ l'atteste. Unir art et politique revient donc à se demander quelle langue est parlée dans l'espace où les hommes vivent de manière organisée. Une petite précision supplémentaire, toujours tirée d'Hannah Arendt : « La loi est le rempart érigé et fabriqué par un seul homme à l'intérieur duquel est créé l'espace proprement politique où se meut librement la pluralité [...] Elle résulte de la fabrication et non de l'action ; le législateur ressemble à l'urbaniste et à l'architecte, et non à l'homme d'État ou au citoyen³⁸. » C'est-à-dire d'une part que dans l'espace où parle l'art préexiste un dialogue entre

ceux que Léon Duguit a appelés les gouvernants et les gouvernés, et que d'autre part le « législateur » peut être assimilé à un artiste dès lors que les gouvernants sont conçus comme des mandataires du législateur. Passer par le prisme de l'œuvre d'art pour comprendre le ou la politique 39 revient donc à adopter le langage qui permet de comprendre tout à la fois le créateur de la loi et ceux qui y sont soumis (gouvernés et gouvernants). La définition de la Renaissance est beaucoup plus délicate à fournir. Il s'agit d'un temps révolu, d'une durée encore discutée. Commençons par le plus simple : la Renaissance existe bien en Europe⁴⁰, mais pas au-delà. Elle est aujourd'hui terminée, malgré les efforts de certains de nos contemporains pour en retrouver le souffle. Les historiens ne s'accordent pas sur sa durée : de l'an mil au xviii^e siècle pour les plus ambitieux, de la moitié du xve à la moitié du xvii^e pour beaucoup, voire des années 1440 à 1520 pour les plus frileux. 35. Qu'est-ce que la politique ?, Paris, Seuil, 1995 [rééd. « Essais », 2001, 197 p.], p. 42. 36. Ibid., p. 46. 37. « Politique » est emprunté en 1365 – v. Alain Rey, Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Le Robert, 2022 (nouv. éd.), p. 1953 – au latin *politicus*, qui découle du grec *politikos* et a été forgé sur l'adjectif *politês* (« de la cité, de l'État »), issu du substantif *polis*, qui désigne la ville et la cité, c'est-à-dire l'espace juridiquement organisé dans lequel se déroule la vie publique par l'action des citoyens. 38. Hannah Arendt, op. cit., p. 160. 39. Le politique s'intéresse à l'aspect abstrait du phénomène, la politique au niveau concret : l'absolutisme relève du politique quand il présente un gouvernement délié (*absolutus*) et de la politique quand il décrit le pouvoir sans partage ; la démocratie tient du politique dès lors que le peuple intervient par des voies légales dans l'ordre juridique, de la politique quand la volonté du peuple est effective et respectée. 40. Pour la consistance de l'Europe à l'ère commune, on peut se reporter à Jacques Bouineau, *Traité d'histoire européenne des institutions (i^{er}-XVe siècle)*, Paris, Litec, 2004, XIV-696 p., et *Idem, Traité d'histoire européenne des institutions (xvi^e-XX^e siècle)*, Paris, Litec, 2009, XIV-973 p.

INTRODUCTION 21 « 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 bonheur 41. » J'adopterai cette définition – quitte à la préciser ultérieurement, car la Renaissance est avant tout un état d'esprit – en choisissant l'espace qui court du concile de Florence (1439) à la vie du Caravage (1571-1610). Pourquoi ce choix ? Au concile de Florence arrivent dans la troupe du futur cardinal Bessarion⁴² nombre d'intellectuels et artistes grecs avec, dans leurs bagages, des sources inconnues des Latins. Ils ouvrent des voies nouvelles à la culture et permettent une redéfinition de l'homme. À l'autre bout de cet arc temporel, je place le Caravage parce qu'il est le dernier à accorder la première place à l'être humain tel qu'il a été envisagé au cours de la Renaissance. Une autre polémique déchire les historiens de l'art : l'Italie est-elle le foyer unique d'apparition de la Renaissance, ou bien faut-il en nommer deux : l'Italie et les Pays-Bas⁴³ ? Il est trop tôt pour opter et je fais mienne pour l'heure l'opinion de Panofsky selon qui la Renaissance éclate de manière diverse à travers tous les pays d'Europe⁴⁴. Plus qu'une unité chronologie stricte et qu'un espace précis, la Renaissance est en effet avant tout un état d'esprit : celui de l'harmonie qui jaillit de l'humanisme. Son grand apport consiste à envisager le dialogue (art) au milieu de l'espace (politique) en partant de l'homme et non plus des idées. La méthode que j'entends suivre est simple : réunir le plus vaste panel de sources pour proposer une analyse originale et étayée. Et naturellement me situer par rapport aux travaux antérieurs. 41. Fernand Braudel, *Le Modèle italien*,

Paris, Flammarion « Champs arts », 2008, p. 9. 42. Bessarion (1403-1472) est un moine byzantin qui accompagne l'empereur de Constantinople au concile de Florence. L'Union des Églises (latine et grecque) étant mal acceptée dans l'empire, Bessarion – qui en avait vivement plaidé la cause auprès de ses coreligionnaires – revient en exil en Italie dès la fin de 1439 et marque en profondeur la culture de la péninsule, où il est un des principaux promoteurs de l'humanisme. Les historiens de l'art considèrent depuis Patricia Fortini Brown « Carpaccio's St. Augustine in his study: A portrait within a portrait », dans Joseph C. Schnaubelt et Frederick Van Fleteren (ed.), *Augustine in Iconography. History and Legend*, New York-Bern, 1999, p. 507-547 que le Saint Augustin de Carpaccio reproduit en fait les traits du cardinal ; contra : Morita (traduit en anglais depuis l'original en japonais par Elza Hatsumi sous le titre « St. Augustine's Study: The Cycle of the Scuola Dalmata by Carpaccio », *Bigaku*, 59-2, 2008, p. 72-85), cité par Éric Palazzo, *De l'autel à la peinture. L'œil médiéval de Piero della Francesca et de Vittore Carpaccio*, Paris, Cerf, 2024, p. 45 et 246 n. 13. 43. Il est bien difficile de trouver un nom générique aux « pays de par deçà », c'est-à-dire les Pays-Bas bourguignons, qui fasse encore sens de nos jours. J'opte pour « Pays-Bas » entendant par-là les Flandres, les pays néerlandais, le Luxembourg et le nord de la France qui se joignent et se disjoignent dans un tout mouvant au gré des péripéties politiques, mais qui ne cessent d'appartenir à une culture commune, mâtinée d'influences extérieures. 44. Dans la préface à l'ouvrage d'Erwin Panofsky, *La Vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Paris, éditions Hazan, 1987 (trad.), XV + 414 p. qu'il lui consacre François-René Martin écrit : « Selon Panofsky, l'évolution de l'art de l'Europe occidentale peut se comparer à une grande fugue, dont le thème principal a été repris à chaque fois par un pays. Le gothique se crée en France, n'hésite pas à écrire Panofsky ; le style Renaissance et le baroque apparaissent en Italie mais se perfectionnent aux Pays-Bas [...] », p. XII.

22 LE REGARD DU DROIT La bibliographie est immense ; les sources aussi⁴⁵. Nul ne peut les maîtriser toutes, a fortiori dans un travail interdisciplinaire. Je suis donc parti du connu – les œuvres majeures, les autorités académiques en chaque domaine – selon le principe que ce qui y était contenu constituait le corpus de référence⁴⁶. J'ai ensuite procédé par capillarité, par touches successives de proche en proche, conduit par les questions de mes étudiants, nourri des discussions que j'ai pu avoir avec mes collègues, mes amis, mes proches, aiguillonné par la curiosité et porté par un travail incessant. J'ai réfléchi à la manière dont je réfléchissais, m'aidant des incongruités relevées dans les œuvres pour me confronter à celles de mon propre jugement, passant de ma formation de juriste à celle d'historien et de celle d'amateur d'art à celle de simple egomet. J'ai tâché de me nourrir de Montaigne et d'écouter ses mises en garde⁴⁷. J'ai refusé de m'inscrire dans une école ou une philosophie. Je me suis efforcé de répondre à chaque question par une réponse aussi ouverte que possible. Concrètement j'ai balayé tous les grands domaines de l'art⁴⁸ : peinture, sculpture, architecture, lettres, arts décoratifs, dessin, musique. J'ai privilégié la peinture, non pour trancher la célèbre querelle du temps sur les mérites respectifs des différents arts⁴⁹. Mais la peinture est l'art que je connais et ressens le mieux, et qui me paraît, pour la Renaissance, constituer une sorte de synthèse⁵⁰. D'autre part, bien des hommes du temps lui attribuaient cette supériorité⁵¹, même s'ils privilégiaient par ailleurs la sculpture ou l'architecture. J'aurais pu, comme Pierre Francastel⁵², 45. Et certains artistes remplissent à eux seuls une bibliothèque : « Dieu mis à part, Léonard de Vinci est sans doute l'artiste sur lequel on a le plus

écrit », Daniel Arasse, *Léonard de Vinci : le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2019[1997], p. 7. 46. Certains se sont hasardés à dresser une liste représentative d'un secteur, par exemple des sculptures qui ont « forgé le goût européen », Francis Hazskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, Paris, Hachette, 1999 (éd. abrégée), p. 191-197. 47. « Voyez démentir et agiter Platon. Chacun, s'honorant de l'appliquer à soi, le couche du côté qu'il veut. » *Essais*, liv. II, ch. XII. 48. L'Accademia del Disegno (= académie de peinture), créée en 1563 par Cosme I^{er} de Médicis avait abouti à séparer la peinture et l'architecture des arts manuels. Les *Alterati* y incluent les « arts du langage » et la musique. V. Deborah Blocker, *Le Principe de Plaisir. Esthétique, savoirs et politique dans la Florence des Médicis (xvi^e -xvii^e siècle)*, Paris, Les Belles Lettres, 2022, p. 14-15. 49. Léonard de Vinci, par exemple, pense que la peinture est supérieure aux autres arts, v. Léonard de Vinci, *Carnets* [éd. Présentée et annotée par Pascal Brioiist], Paris, Gallimard, 2019, p. 1029 sq. 50. « L'imitation de l'antique n'est pas une fin en soi, mais le moyen d'atteindre une fin moderne, la noblesse de l'architecture et le naturel des attitudes, de sorte que les personnages "semblent bouger et avoir une âme" (Vasari) [...] L'art flamand n'a que la maîtrise du pinceau, tandis que le disegno (le "dessin") italien, qui est aussi une image mentale (un "dessein"), permet aux maîtres italiens d'intervenir dans les trois arts. Ils en tirent une assurance singulière, qui trouve en Léonard son héros », Claude Mignot et Daniel Rabreau (dir.), *Histoire de l'art. Temps modernes. xve – xviii^e siècles*, Paris, Flammarion, 2015 (éd. mise à jour), p. 45. 51. « La peinture aura pu fonctionner comme argument théorique à même de [...] fournir une puissance d'énonciation aux choix théoriques et philosophiques de l'humanisme naissant. Sur quoi cette force pouvait-elle se fonder ? – sur le fait que la peinture se voyait doublement fondée en lumière : une première fois par la lumière naturelle du soleil ; une seconde par les lumières de l'intelligence », Bertrand Prévost, *Peindre sous la lumière. Leon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence*, Rennes, PU, 2013, p. 11. 52. Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1977, p. 13.

INTRODUCTION 23 sélectionner les domaines, mais je ne l'ai pas fait, parce que la bibliographie est devenue si gigantesque qu'il n'existe plus de spécialité qu'une seule personne puisse embrasser entièrement. Par ailleurs je m'appuie sur mon *Traité*, car j'écris en historien européen des institutions et cherche à comprendre comment l'art révèle les constructions politiques et la façon dont elles varient en fonction des cultures qui deviennent nationales. Je n'ai donc aucune prétention à mener une étude d'histoire de l'art et je suis bien conscient, comme l'était Kardiner, que je serai dépassé par les futurs spécialistes de l'histoire européenne des institutions, ce qui est souhaitable. Je partirai d'une logique assez semblable à celle de Nicolas Martin et d'Eloi Rousseau : « La politique est un art de séduire, l'art peut être un instrument de propagande, ou de contre-propagande par la contestation. L'art peut aussi être un agent perturbateur⁵³ », mais je serai plus nuancé sur la question de l'autonomie de l'artiste et par voie de conséquence sur le message que dispensent les œuvres⁵⁴. S'il existe des artistes engagés au xix^e siècle⁵⁵, l'affrontement de l'artiste avec le pouvoir politique par le biais de son œuvre est bien antérieur⁵⁶. L'artiste du xix^e siècle se livrera à un bouleversement de la forme pour enfoncer le clou de sa contestation, je m'y attarderai le moment venu⁵⁷. Pour l'heure, je vais m'efforcer de montrer comment on peut voir éclore, grâce à l'œuvre d'art, les sensibilités politiques qui ne cesseront de

s'affronter à l'époque moderne, puis contemporaine, mais que l'on ne nommera vraiment qu'au xixe siècle. Cette éclosion advient à la Renaissance grâce à la distance que les artistes prennent avec les dogmes ambiants et surtout grâce au jaillissement jubilatoire de la sensibilité, qui ouvre à l'individu la porte à l'egomet. À aucun moment je n'entends faire une analyse d'histoire de l'art. Je ne prendrai dans chaque œuvre que l'élément qui nourrit une démonstration. Je réserverai souvent un traitement spécifique à l'Antiquité, signe extérieur et marque de fabrique de la période. La Renaissance constitue bel et bien une nouvelle naissance. Par-delà la référence à l'Antiquité, elle propose un face-à-face inédit entre les êtres et les 53. Nicolas Martin et Eloi Rousseau, *Art et politique*, Paris, Palette, 2013, p. 4-5. 54. « Longtemps, les artistes sont restés soumis aux désirs de leurs commanditaires. Lorsqu'ils travaillaient pour les rois et les puissants, leur rôle était d'abord de les glorifier et d'en donner une image idéale. Certains ont parfois défié les pouvoirs, mais leur cas reste exceptionnel. Au xixe siècle, les artistes commencent à conquérir leur autonomie et à s'affranchir des autorités traditionnelles. Une nouvelle figure s'impose alors : celle de l'artiste rebelle et insoumis, qui revendique sa liberté d'individu face aux contraintes exercées par la société, à la recherche de "secrets pour changer la vie" (Rimbaud) », *ibid.*, p. 9. 55. Et d'ailleurs, on ne parle pas d'artiste engagé avant le xixe siècle, parce que le mot n'existe pas dans ce sens-là : « Qualifiant un être humain, ses pensées, son activité, sa parole, engagé a été repris au xx^e s. (v. 1945) pour qualifier une personne mise par son engagement au service d'une cause (une femme engagée) ; également, activités engagées, littérature engagée », Alain Rey, *op. cit.*, p. 881. 56. « On ne peut qu'être frappé par l'importance des parodies et des persiflages ironiques dans la littérature de la Renaissance [...] De ce point de vue, la moquerie érudite est comme la respiration nécessaire à l'humaniste absorbé dans le monde à demi fictif de l'histoire, au moment où devient évidente la vanité de cet effort par ailleurs si légitime et si pressant », André Chastel et Robert Klein, *L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'Humanisme*, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1963, p. 32. 57. Dans le troisième tome de ce travail.

24 LE REGARD DU DROIT structures de pouvoir. Trois mots peuvent caractériser ce temps : contradiction, dominante, définitions. Contradiction entre les forces centripètes des institutions et forces centrifuges des hommes qui cherchent à dépasser, transcender, fuir les cadres qui veulent faire advenir la persona au détriment de l'egomet. Dominante, parce que l'on assiste au jaillissement de la vie : dans les arts, dans les sciences, dans les consciences. Définitions nouvelles, conséquences de ce qui s'observe partout : les identifications institutionnelles et dogmatiques se restructurent, les absolus individuels éclatent. Pour rendre compte de ces mouvements, j'ai opté pour un plan simple, d'apparence descriptive, afin de permettre à chacun d'entrer dans les rubriques qui l'intéressent et de s'y mouvoir à son aise. Le lecteur ou la lectrice n'a plus qu'à combattre mes analyses et à leur substituer les siennes en cas de désaccord, sans avoir à rebâtir un édifice empesé et farci de néologismes. Ce livre consacré aux xve et xvie siècles comportera donc deux divisions illustrant la notion de « contradiction » : la première correspondant aux structures, la seconde aux hommes.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

Abréviations

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

Redéfinitions du pouvoir

CHAPITRE 1. POUVOIR RELIGIEUX

1. Apparat officiel
2. Imprégnation des consciences

CHAPITRE 2. POUVOIR POLITIQUE

1. Ordre royal
2. Ordre princier

DEUXIÈME PARTIE

Redéfinitions de l'individu

CHAPITRE 3. UNE SENSIBILITÉ HUMAINE

1. Sensibilité
2. Egomet

CHAPITRE 4. UNE DIMENSION NOUVELLE

1. Écllosion de l'homme total
2. Disparition de l'homme total ?

CONCLUSION

Bibliographie

Index des noms propres

Index des œuvres de l'esprit

Crédits photographiques