

L'héritage du christianisme face au XXIe siècle

3. La Renaissance

Francis A. Schaeffer
Editions La Maison de la Bible



La pensée de Thomas d'Aquin ne tarda pas à avoir un effet positif dans le domaine de l'art. Avant Giotto (vers 1266-1337), la peinture florentine, peu expressive et sans profondeur, n'était qu'une forme moins raffinée de l'art byzantin. Par exemple, Marie et le Christ n'y sont pas tant figurés de façon réaliste que par des symboles. En cinq siècles, l'art byzantin n'a pas connu de changement véritable.

Ce changement, radical, intervient avec Giotto, élève de Cimabue (1240-1302). Giotto donne à la nature une place plus juste, avec des personnages bien réels. Son premier chef-d'œuvre, exécuté à Padoue en 1304, est une représentation du jugement dernier dont l'une des figures ressemble vraiment à Enrico Scrovegni, le commanditaire du tableau. Cette oeuvre n'est cependant pas exempte de quelques défauts techniques. Ainsi, l'artiste ne parvient jamais à avoir ses personnages attachés au sol: ils ont l'air de se tenir sur la pointe des pieds et, de surcroît, ne sont pas à l'échelle de leur environnement; collines, maisons et arbres sont beaucoup trop petits par rapport à eux. Il n'en reste pas moins que Giotto fit un grand pas pour donner à la nature sa place légitime. (Dieu ayant créé le monde, la nature n'a-t-elle pas une réelle importance?) En donnant à la nature sa place, Giotto manifeste aussi cette souplesse qui devait caractériser l'homme de la Renaissance. A la fin de sa vie, il dessina le clocher, le campanile, qui se trouve à côté de la

cathédrale de Florence (1334-1337).

L'insistance sur la nature ne se manifesta pas seulement en peinture, mais aussi en littérature, quand les auteurs se mirent à écrire comme les peintres peignaient. Parmi eux, Dante (1265-1321), qui a peut-être connu Giotto, qu'il évoque dans La Divine Comédie (1307-1321), véritable peinture dans le style de Giotto. Né à Florence, exilé en 1302 à cause de son activité politique, Dante fut l'un des premiers à écrire des ouvrages importants en langue vulgaire. Ses écrits, d'une grande beauté, constituent l'œuvre la plus géniale qui soit. Mais, en utilisant les éléments humanistes de la Renaissance au travers d'allusions que l'on trouve tout au long de son oeuvre, Dante subit par son mauvais côté l'influence de Thomas d'Aquin, mélangeant le monde chrétien et le monde classique païen.

Voici deux exemples pris dans La Divine Comédie: le guide de Dante aux enfers est le poète romain Virgile, qui était pour Dante ce qu'Aristote était pour Thomas d'Aquin; en enfer, les pires pécheurs sont Judas, qui avait trahi le Christ, et Brutus et Cassius, qui avaient trahi Jules César.

Il est intéressant de voir que le problème «nature contre grâce» apparaît nettement dans le contraste entre la correspondance de Dante avec Béatrice et celle qu'il échangea avec sa propre épouse. Sa vie durant, Dante aima Béatrice (en réalité, il l'avait vue seulement deux fois!) et il proposa l'amour entre elle et lui comme un amour romantique idéal. C'est ainsi que, vers 1293, il écrivit La Vita nuova, un véritable hymne à son amour pour Béatrice: «Voir sa face, c'est si beau à voir... l'amour répand sur moi une douceur si parfaite.» En revanche, la femme qu'il épousa en 1285 n'eut jamais de place dans sa poésie. Elle n'était là que pour faire la cuisine et élever les enfants...

Les penseurs de cette école opposaient deux conceptions de l'amour: l'un totalement sensuel, l'autre totalement spirituel. Pour eux, l'amour sensuel a besoin de l'amour spirituel qui lui donne sa véritable signification, dépassant l'aspect physique passager. Cependant, au lieu d'unir ces deux aspects, ils laissèrent une séparation se créer entre une sorte d'étage supérieur - l'amour spirituel des poètes lyriques, l'amour idéal - et d'étage inférieur - l'amour sensuel des romanciers et des poètes. Au fond, on aboutit ainsi à une situation qui, loin d'être attirante, était repoussante. L'épouse était un cheval de labour, la femme idéalisée un fantôme désincarné.

D'autres écrivains marchèrent sur les traces de Dante. Pétrarque (1304-1374) est, à juste titre, appelé le «père du nouvel humanisme». Très enthousiaste à l'égard des auteurs romains classiques à la manière de Cicéron, il cultivait un grand amour pour la Rome ancienne. Boccace (1313-1375), auteur du Décaméron, apprit le grec pour mieux étudier les classiques. Sa traduction d'Homère est à la base de la Renaissance: elle rendait la littérature grecque vivante après sept cents ans d'oubli. Des hommes de lettres, humanistes professionnels, étaient payés pour traduire le latin, écrire des discours, exécuter un travail de secrétariat, suivant en cela l'exemple de Pétrarque. Ils étaient avant tout des laïcs, tels les chanceliers

florentins Salutati (1331–1406) et Bruni (1370–1444). Leur humanisme se traduisait surtout par une vénération de tout ce qui était ancien, en particulier les écrits grecs et romains. L'époque précédente avait connu l'Eglise chrétienne primitive, mais il devint de plus en plus clair que le genre d'autonomie humaine à laquelle pensaient beaucoup d'humanistes de la Renaissance était uniquement en rapport avec le monde non chrétien gréco-romain. L'humanisme de la Renaissance évolua ainsi nettement vers le système de valeurs de l'humanisme moderne, basé sur la croyance que l'homme, autonome et complètement indépendant, est sa propre mesure.

L'enthousiasme pour les classiques grecs et romains fut aussi stimulé par deux événements. Le premier, quand le Concile ecclésiastique se réunit à Florence en 1349 pour traiter des relations avec l'Eglise orthodoxe orientale, ouvrant la voie à des contacts avec les savants grecs. Le second événement, la chute de Constantinople, en 1453, déclencha un exode de savants grecs qui emportèrent des manuscrits à Florence et dans d'autres villes d'Italie septentrionale. Emportés par leur élan pour les classiques, les humanistes parlèrent de leur époque comme d'une «nouvelle naissance» succédant à un «âge de ténèbres». Tout en revenant à l'époque antérieure au christianisme, ils pensaient que l'homme faisait un grand pas en avant. Autrement dit, l'humanisme, sous la forme qu'il prit à partir de la Renaissance, était en train de naître, avec son concept de l'homme autonome.

Tous ces événements présentaient assurément un côté positif, avec une insistance nouvelle et légitime sur la nature, dont on goûtait avec plaisir. Vers 1340, Pétrarque escalada une montagne, le mont Ventoux, dans le midi de la France. Si cette ascension peut apparaître comme un incident tout à fait ordinaire, elle était néanmoins à l'expérience de la vie humaine ce que la peinture de Giotto était à la nature.

Un peu plus tard, au début du XVe siècle, l'architecture commença à changer de façon frappante avec Brunelleschi (1377–1446), qui mit l'accent sur le classique plutôt que le gothique. Ses églises à Florence, San Lorenzo (1421–1434) et Santo Spirito (construite d'après ses plans en 1445–1482), manifestent son utilisation du style classique. En 1421, il commença à travailler à l'Hôpital des Innocents, que l'on peut appeler le premier bâtiment de la Renaissance. Son dôme de la cathédrale de Florence (1434) fut une extraordinaire innovation: c'était l'union du triomphe artistique et d'un phénoménal exploit dans le domaine de la construction. D'un point de vue technique, ce dôme est l'une des merveilles architecturales du monde: il manifeste à la fois une expression artistique et le niveau élevé des connaissances mathématiques de Brunelleschi. En effet, aucun dôme au monde ne l'a dépassé – pas même le Panthéon de l'ancienne Rome.

Pour apprécier les réactions réciproques des arts de la Renaissance les uns par rapport aux autres, il est intéressant de noter que Guillaume Dufay (vers 1400–1474) composa un motet pour la consécration du dôme de Brunelleschi. Par la suite, Michel-Ange prit ce dôme comme modèle de celui de Saint-Pierre. C'est d'autant plus impressionnant que Brunelleschi n'avait pas une formation

d'architecte, mais d'orfèvre. Quelle souplesse chez les hommes de la Renaissance! Les architectes de cette époque insistèrent sur les formes géométriques simples du carré et du cercle. Léonard de Vinci (1452-1519) exécuta des dessins qui faisaient rentrer l'homme lui-même dans ces formes simples. Brunelleschi développa la perspective, de même que Ghiberti et Donatello (1386-1466). Leone Battista Alberti (1404-1472) écrivit le premier traité sur la théorie et la technique de la perspective, la perspective rendant possible une nouvelle façon de dépeindre l'espace. Brunelleschi, le maître de l'espace, exerça aussi une grande influence sur les peintres et les sculpteurs de son temps en faisant de l'espace illimité un élément important de leurs conceptions artistiques.

Mais la nouvelle notion de perspective signifiait quelque chose de plus pour les hommes de la Renaissance: placé au centre de l'espace, l'individu est désormais subordonné aux principes mathématiques élaborés par l'homme, en même temps que l'accent sur l'homme lui-même est déplacé. Si nous savons très peu de choses au sujet des constructeurs de l'époque gothique ou sur les compositeurs des chants grégoriens, en revanche, une biographie détaillée de Brunelleschi fut écrite par l'un de ses amis et Cellini (1500-1571) fut l'auteur d'une autobiographie prétentieuse dans laquelle il soutenait que la moralité ordinaire ne concernait pas un génie de son rang. Pour la première fois aussi, des portraits furent exécutés sous une forme artistique acceptée par tous. On connaît aussi les autoportraits de l'architecte Alberti.

Nous en arrivons à la nouvelle étape franchie par l'art de la Renaissance. Masaccio (1401-1428), mort à l'âge de 27 ans, a été appelé le père de la peinture de la Renaissance. Il a connu Brunelleschi et son oeuvre a influencé Ghiberti pour la porte nord du Baptistère. C'est dans la chapelle Brancacci, église de l'ordre des Carmélites de Florence, que l'on peut le mieux apprécier l'oeuvre de Masaccio. Il a eu probablement des relations particulières avec cet ordre des Carmélites, puisqu'il avait déjà travaillé dans l'une de leurs églises à Pise. Dans les panneaux de cette chapelle, où Masaccio et son maître, Masolino (1383?-1447?), collaborèrent, l'oeuvre de Masaccio surpasse de beaucoup celle de son maître pour sa ressemblance avec la vie. Masaccio ayant laissé le travail inachevé dans la chapelle, c'est Filippino Lippi (1457-1504) qui le termina cinquante ans plus tard. L'oeuvre de Masaccio était supérieure à celle de Lippi, bien que celle-ci fût beaucoup plus récente. Dans l'oeuvre de Masaccio, beaucoup de visages étaient de vrais portraits. Il avait étudié d'après nature, ce qui lui permettait de donner à son travail une grande ressemblance avec la vie. Désormais, la nature occupe la place qui lui revient.

Masaccio fut le premier peintre à employer de façon suivie la perspective centrale, même si l'on peut dire que le bas-relief antérieur de Donatello, Saint Georges et le dragon, en avait montré une certaine connaissance. Si les Romains n'avaient jamais employé la perspective centrée sur un point, ils connaissaient néanmoins une sorte de perspective, comme on le voit par exemple sur les peintures murales de Pompéi. En peinture (comme pour le dôme de Brunelleschi en architecture), les hommes de la Renaissance florentine surpassèrent les Anciens. Masaccio fut aussi le premier à

projeter sur ses tableaux une lumière provenant d'une direction naturelle. Il peignit de telle manière que ses personnages donnaient l'impression d'être en relief et au milieu d'un espace réel. On ressent bien l'ambiance dans laquelle ils se trouvent, une ambiance produite par une combinaison de la perspective et de la lumière. En plus, on voit dans son oeuvre un équilibre dans les rapports des personnages et de l'ensemble. Vasari (1511-1574), architecte et peintre, a écrit, dans *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani* (Les Vies des peintres, sculpteurs et architectes italiens), de 1550, que Masaccio fut le premier artiste à peindre les individus avec les pieds réellement fixés au sol. On s'en rend compte en comparant Adam et Eve, de Masolino et Masaccio, sur deux murs qui se font face dans la chapelle du Carmine. Bref, la peinture de Masaccio est pleine d'innovations hardies. Au nord de l'Europe, les peintres flamands s'exerçaient aux mêmes techniques. Le plus célèbre d'entre eux est Jan Van Eyck (vers 1390-1441), à l'oeuvre dans le Nord en même temps que Masaccio en Italie méridionale; il peignit avec maîtrise la lumière et l'air, avec une grande insistance sur la nature. Il fit usage d'une nouvelle technique alliant l'huile et la détrempe, devançant sur ce point les peintres italiens. Aux environs de 1420, et avant les Italiens, le peintre flamand Campin (1378?-1444) avait fait de véritables portraits et Van Eyck suivit son exemple avec le personnage de Rolin dans *La Vierge au chancelier Rolin* (vers 1436).

Avant ceux du Sud, les peintres du Nord s'intéressèrent aux paysages. Dès les années 1415-1420, Van Eyck fut le premier grand maître à en représenter. Plusieurs tableaux l'attestent. Examinons, si vous le voulez bien, son *Adoration de l'Agneau mystique* de 1432, à l'intérieur de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, en Belgique. C'est un retable sur lequel on voit de remarquables représentations d'Adam et Eve, et des anges chantant. Mais le plus saisissant est pourtant le thème central, des riches, des pauvres, des gens de toutes conditions et de tous les milieux venant au Christ. Et qui est ce Christ? Van Eyck a compris la perspective biblique du Christ Agneau mort sur la croix pour ôter la culpabilité de ceux qui l'acceptent comme leur Sauveur. Mais ce Christ n'est plus retenu par les liens de la mort. Vivant, il se tient debout, sur l'autel, pour symboliser sa mort comme substitut. En peignant ce chef-d'oeuvre, Van Eyck avait sans doute présentes à l'esprit les paroles mêmes de Jésus dans l'Apocalypse (1:18): «Je suis le premier et le dernier, et le vivant. J'étais mort; et voici, je suis vivant aux siècles des siècles. Je tiens les clefs de la mort et du séjour des morts.»

A l'arrière-plan, un paysage magnifique, et bien réel, comme les peintres flamands surent les emprunter aux artistes du Sud - par exemple, l'arrière-plan du *Duc d'Urbino*, de Piero della Francesca (vers 1416-1492), tableau aujourd'hui à la Galerie des Offices de Florence.

Remarquons, en passant, l'influence du Nord sur l'Europe méridionale autant en matière de musique qu'en peinture. Le Flamand Josquin des Prés (1440?-1521) vint en Italie au service de la cour de Milan. Excellent musicien, il est l'un des plus grands compositeurs de tous les temps, connu comme le «peintre des tonalités», et son influence est considérable sur le développement de la musique de la Renaissance dans le sud de l'Europe.

La musique de la Renaissance connut des innovations techniques et artistiques. Du point de vue technique, Ottaviano Petrucci (1466–1539) travailla à Venise et fut le premier à imprimer de la musique avec des caractères mobiles, en 1501.

Du point de vue artistique, l'innovation la plus marquante fut sans doute l'art de l'orchestration. Les principaux instruments étaient alors le luth, l'instrument le plus populaire en solo, la sambuque, une sorte de trombone, le chalumeau, la viole, le tambour, le cromorne, une corne recourbée, et une extraordinaire variété d'instruments à vent construits en série afin d'avoir le même timbre de la basse au soprano; tout cela en parfait accord avec l'idéal de la Renaissance: le son homogène.

A la Renaissance, la musique était importante et elle suscitait un intérêt populaire qui conduisit rapidement à l'apparition de l'opéra à Florence.

Il est essentiel de remarquer qu'avec Masaccio et ses contemporains, l'art pouvait encore s'orienter vers une conception biblique ou non biblique de la nature et des particuliers. Jusque-là, on pouvait aller d'un côté ou de l'autre.

C'était une bonne chose que de donner à la nature la place qui lui revenait. Ou l'on continuait à insister sur des personnages réels dans un monde réel créé par Dieu, en considérant les particuliers (les choses individuelles) comme importantes puisque Dieu a créé le monde entier, (ainsi que nous l'avons déjà relevé, Masaccio a représenté Adam et Eve comme la Bible les décrit: des personnes réelles dans un monde réel), ou bien l'humanisme prenait alors le dessus en insistant sur l'autonomie des choses.

Immédiatement après Masaccio, les dés étaient jetés et on alla dans cette direction. L'homme prit progressivement son autonomie; il en résulta une perte grandissante de tout ce qui donnait une signification tant aux choses individuelles qui sont dans le monde qu'à l'homme lui-même. C'est alors qu'apparaît le dilemme de l'humanisme auquel l'homme du XXe siècle est confronté.

Cette position et le dilemme qui en découle se voient de manière frappante dans le changement qui se traduit dans l'art, changement remarqué, en France, dans le tableau de Fouquet (vers 1416–1480), La Vierge à l'Enfant, ou La Vierge rouge (1450?). Le terme rouge évoque la couleur d'ensemble d'une partie du tableau. La femme a un sein découvert et les gens avertis savaient que c'était le portrait de la maîtresse du roi, Agnès Sorel. Était-ce la Vierge sur le point d'allaiter son bébé? Non! On pouvait appeler le tableau La Vierge rouge, mais la femme était la maîtresse du roi, et on voyait le sein de la maîtresse du roi...

Auparavant, Marie était placée à une très grande hauteur. On la considérait comme sainte. Placée tellement au-dessus du commun des mortels, elle était peinte finalement d'une façon symbolique. Quand, à la Renaissance, on représenta Marie comme une personne bien réelle, ce fut un progrès par rapport aux oeuvres antérieures. La Bible ne dit-elle pas que Marie était une jeune fille réelle et que

L'Enfant Jésus était un bébé réel? Mais alors, non seulement on donna à Marie les traits de la maîtresse du roi, laissant de côté toute sainteté, mais on perdit la signification elle-même. Il pouvait sembler, au premier abord, que seul l'aspect religieux était menacé; mais à y regarder de plus près, la menace s'étendait à toute la connaissance et à la vie dans son ensemble. Toute signification des choses individuelles ou des particuliers disparaissait.

Les choses étaient considérées comme autonomes: il ne restait rien à quoi les rattacher ou qui puisse leur donner une signification.

Un autre aspect de l'art nous montrera que l'humanisme a pris le dessus. Il y a une grande salle consacrée à Michel-Ange (1475-1564) à l'Académie de Florence. Des deux côtés, on voit des statues de Michel-Ange représentant des hommes «s'arrachant eux-mêmes au rocher». Ces statues, sculptées entre 1519 et 1536, constituent une véritable proclamation d'humanisme: par lui-même, l'homme se rendra grand, il est en train de s'extraire, par lui-même, du rocher - comme il s'arrachera de la nature, pour s'en libérer. Il sera vainqueur.

La disposition de la salle de l'Académie illustre parfaitement la pensée humaniste. Après ces hommes qui s'arrachent au rocher, nous arrivons au point central de la salle, la magnifique statue de David (1504). On trouve peu d'équivalents de cette oeuvre d'art dans le monde. Michel-Ange, s'emparant d'un bloc de marbre défectueux, considéré comme inutilisable, y a sculpté cette statue extraordinaire. Remarquons néanmoins que le David du sculpteur n'est pas le personnage juif de la Bible, il n'est pas circoncis! Nous ne devons pas penser au David biblique, mais à l'idéal humaniste. L'homme est grand!

La statue devait primitivement être placée à 12 mètres au-dessus de la rue, sur l'un des contreforts de la cathédrale; finalement, elle trouva sa place à l'extérieur de l'hôtel de ville de Florence, le Palazzo Vecchio, où l'on en voit aujourd'hui une reproduction.

Les Médicis, grande famille de banquiers, avaient exercé le pouvoir à Florence depuis 1434 en manipulant la constitution républicaine, avant d'être renversés par le peuple et que fût établie une république plus authentique, en 1494, quelques années avant que Michel-Ange exécutât son David. Placé donc hors du Palazzo Vecchio, le David était regardé par la foule comme le bourreau des tyrans, bien que l'amitié de Michel-Ange et des Médicis fût de notoriété publique. Florence envisageait son avenir avec beaucoup de confiance.

Le David était l'affirmation humaniste de l'avenir de l'homme par lui-même. Dans cette statue, idéaliste et romantique, nous rencontrons un homme qui envisage l'avenir confiant en ses propres forces. Un homme comme ce David a-t-il jamais existé? Même, en existera-t-il un jour? Si une jeune fille tombait amoureuse de la statue et attendait de trouver l'homme qui lui ressemble, sans doute ne se marierait-elle jamais...

Ainsi, l'humanisme se tenait debout, avec son orgueil égoïste, et David de Michel-Ange en est la représentation.

Certains indices semblent cependant montrer que, vers la fin de sa vie, Michel-Ange mesura l'insuffisance de l'humanisme. Il est vrai qu'il était à l'époque en contact étroit avec Vittoria Colonna (1492-1547), marquise de Pescara, influencée par la pensée de la Réforme, et certains vont jusqu'à dire que sa vie et son oeuvre reflètent en partie cette influence.

En effet, un changement est perceptible dans les dernières oeuvres de Michel-Ange. Si un grand nombre de ses premiers travaux mettent en évidence son humanisme, à l'exemple de son David, l'orgueil humaniste baissera d'un ton – sinon sera totalement absent – dans ses trois Pietà, qui représentent Marie tenant le Christ dans ses bras, dans la cathédrale et à l'Académie de Florence, et au château Sforza de Milan. Dans la Pietà de la cathédrale de Florence, Michel-Ange se représente lui-même dans le visage de Nicodème (ou peut-être de Joseph d'Arimatee).

Léonard de Vinci (1452-1519) – encore un géant de la Renaissance! – occupe une place capitale dans l'histoire. Chimiste, musicien, architecte, anatomiste, botaniste, ingénieur, artiste, il était le type de l'homme de la Renaissance capable de faire presque tout – et de le faire bien. Le classique Leonardo de Vinci contient une partie, écrite par Giovanni Gentile (1875-1944), sur les formes de la pensée de Léonard de Vinci. Il explique que Léonard a vraiment saisi le problème de l'homme moderne en anticipant le point où l'humanisme prendrait fin.

Léonard de Vinci est considéré généralement comme le premier mathématicien moderne. Sa connaissance des mathématiques n'était pas abstraite: dans ses Carnets, il en faisait l'application à toutes sortes de problèmes de construction mécanique. Il fut un génie inégalé dans toute l'histoire et, avec son intelligence brillante, il se rendit compte qu'en prenant comme point de départ les mathématiques, à la manière humaniste, on avait seulement des particuliers. Il comprit que si l'homme se prenait lui-même comme point de départ, il ne serait jamais capable de trouver sa raison d'être ultime sur la base des mathématiques. Il savait aussi que si l'on n'avait que des choses individuelles (des particuliers), on n'arriverait jamais aux universels, ou à la signification des choses, et que, de cette façon, on n'aboutirait en fin de compte qu'à la mécanique. Sur ce point, il a anticipé la conclusion à laquelle notre génération est parvenue : toute chose, l'homme compris, est une machine. Réalisant cela, Léonard de Vinci pensait que, peut-être, le peintre, l'homme sensible, pouvait atteindre le sens ultime; aussi essaya-t-il de peindre «l'âme», non pas l'âme selon l'acception que lui donne le chrétien, mais plutôt l'universel qui rend compte de l'ensemble des particuliers.

Rappelons l'insistance de Thomas d'Aquin sur la pensée d'Aristote, et reportons-nous à la fresque de Raphaël, L'Ecole d'Athènes: Platon désignait le haut, Aristote le bas. La pensée aristotélicienne était dirigée vers les particuliers. A travers Thomas d'Aquin, elle conduisait à tous les problèmes posés plus tard par l'insistance mise sur les particuliers, aux dépens de leur signification.

Mais à Florence, l'accent se déplaça peu à peu sur Platon (427?-347? av. J.-C.). L'intérêt occidental pour Platon augmenta lorsque les savants grecs s'enfuirent après la chute de Constantinople, en 1453, et emportèrent leurs textes avec eux. Marsile Ficin (1433-1499) enseigna la pensée néoplatonicienne à Laurent le Magnifique (1449-1492), et cette façon de penser prit de l'importance à Florence. Il eut de l'influence sur Michel-Ange et d'autres artistes, tel Sandro Botticelli (1445-1510), comme sur Laurent et les penseurs de son entourage. Comme la pensée aristotélicienne mettait l'accent sur le particulier, l'école néoplatonicienne insistait sur l'universel. Mais les premiers hommes de la Renaissance ont échoué dans leur tentative de réaliser un syncrétisme entre le christianisme et la pensée aristotélicienne. D'autres ont suivi, en voulant relier le christianisme et Platon. Là aussi, échec.

Au milieu de ces courants opposés du monde de la pensée, Léonard de Vinci, pour qui un peintre est capable de mener à bien ce que les mathématiciens ne pouvaient pas faire, voulut donc peindre l'universel en prenant comme point de départ sa propre observation des particuliers. Léonard de Vinci et les humanistes avaient une foi absolue dans l'homme - l'homme se prend lui-même comme point de départ de toute démarche, il «s'arrache au rocher» et à la nature, il peut résoudre tous ses problèmes. La devise des humanistes? Je peux faire ce que je veux; donnez-moi seulement jusqu'à demain.

La théorie de De Vinci et son application pratique ne concordèrent pas; il ne parvint pas à l'universel - ou à la signification -, ni dans le champ des mathématiques ni en peinture et, lorsque le roi François 1er (1494-1547) l'invita à la cour de France, le peintre n'était plus qu'un vieillard découragé qui avait déjà compris, avec son intelligence si brillante, la défaite de l'humanisme.

Comme un homme pense, tel il est: l'humanisme commence à montrer sa finalité naturelle, le pessimisme.

En parcourant la Florence de la Renaissance, nous avons rencontré l'homme moderne!