

AMOUR, GLOIRE ET BEAUTE

**A PROPOS DE
*LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE, DE RAPHAËL***



Un philosophe parlait des choses célestes.
« Depuis quand es-tu donc arrivé du ciel ? », lui demanda
Diogène.

Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des
philosophes illustres*, VI, 39.

« [...] Héraclite considérait les opinions humaines comme
des jeux d'enfants. »

Jamblique, *De l'âme* ; cité par Stobée, *Choix de textes*,
II, I, 16.

In illo tempore...



Renvoyant à la célèbre phrase du *Qôhèleth* ou *Ecclésiaste*¹ : « Paroles de Qôhèleth, fils de David, roi à Jérusalem. Vanité des vanités, dit Qôhèleth, vanité des vanités, tout est vanité » (I, 1-2)², les œuvres d'art que désigne ce mot³ en sont, par leur mode d'être même, l'expression visuelle⁴.

L'idée développée dans ce livre de l'*Ancien Testament* est, somme toute, assez simple, même si elle est exprimée, un certain nombre de fois, de manière contradictoire⁵ : l'homme est mortel et les choses terrestres sont fugitives ; les plaisirs sont passagers, la science n'est d'aucun secours et les richesses et le luxe sont illusoire. Mais, loin de céder au pessimisme et à la mélancolie, l'*Ecclésiaste* montre que c'est en Dieu que l'homme va trouver le remède à son désarroi, Lui que ce livre présente, comme le font tous les livres testamentaires, comme un Dieu de sagesse, de vérité et de justice⁶.

¹ *Ecclésiaste* est la traduction approchée de *Qôhèleth*. Il signifie : « Homme de l'assemblée », ou du moins un personnage important dans « l'assemblée » (en grec, « Ecclêsia »).

² *La Bible*, « Autres écrits », Alpha éditions S. A., 1981, vol. V, p. 25 (traduction œcuménique).

³ Définition 3 du *Petit Larousse illustré 2008* du mot « vanité » : « BX-ARTS. Composition (nature morte le plus souvent) évoquant de manière symbolique la destinée mortelle de l'homme. »

⁴ Le mot hébreu « hébéel », ainsi traduit, évoque un souffle d'air. Il est intéressant de noter à ce propos qu'en français, dès le XIIIe s., le mot « vent » est employé dans le sens de « chose vaine » et qu'à partir de 1270 environ, il équivaut au mot « vanité ».

⁵ La question s'est même posée de savoir s'il ne fallait pas envisager l'intervention de plusieurs mains.

⁶ Le dimanche 26 juin 2011, lors de l'émission *Présence protestante* diffusée sur *France Culture*, le pasteur Didier Fiévet, à propos de Qôhèleth, dit la chose suivante :

« [...] Qôhèleth [...] ne cherche pas à s'en sortir. Il cherche un **passage** ; pas une issue, un **passage**. Un **passage pour traverser** l'absurde [...]. »

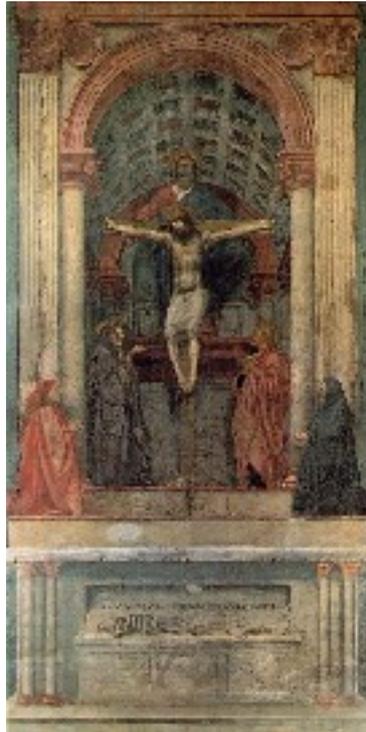
« [...] Dieu lui-même est venu nous détromper. La précarité de nos jours n'est pas le fait de ses caprices. Et c'est pour nous convaincre qu'il s'est immergé dans l'humanité, jusque dans le malentendu, jusque dans la mort. Il ne l'a pas évitée, il ne l'a pas niée, **il l'a traversée. Il a frayé un passage, ce qui en hébreu se dit Pâques (Pessah)**. »

« Croire à Pâques ce n'est pas fuir hors du monde, c'est s'y immerger, c'est y vivre autrement d'un amour qui n'oublie rien de la réalité, qui ne renie rien de notre humanité ; c'est apprendre à aimer ce monde jusque dans ce qu'il a de pitoyable, c'est **s'engager dans ce chemin d'humanité qu'a ouvert Jésus-Christ. C'est traverser l'en-bas de la vie**. »

Cette interprétation du *Qôhèleth* semble toutefois s'opposer à ce que l'on appelle, dans l'art chrétien, les « vanités », elles qui paraissent plus proches de l'« issue » que du « passage ». Quoi qu'il en soit, le recours à la lettre par le biais de l'étymologie est, de toute façon, sujet à caution puisque, sur ce point, les avis divergent.

Si l'on prend, par exemple, le *Dictionnaire étymologique du français*, de Jacqueline Picoche (*les usuels du Robert*, Paris, 1979, p. 492) à propos du mot *pâque* (*pâques*), il est dit ceci :

« Xe : lat. vulg. *Pascua*, altération, sous l'influence de *pascuum*, pâtre, du lat. eccl. *Pascha* « id. » gr. biblique *Paskha*, empr. à l'hébreu, mot qui avait désigné d'abord la fête juive commémorant la sortie d'Égypte, marquée par l'immolation de l'agneau pascal, puis la fête chrétienne commémorant l'immolation et la résurrection du Christ, qui avait coïncidé avec la Pâque juive ; le mot hébreu signifiait proprement « passage ».



La vanité comme genre apparaît au début du quattrocento avec la fresque de Masaccio intitulée *Trinité*¹. C'est une vanité en deux parties : en bas, un

Si l'on consulte, par contre, *Le Robert dictionnaire historique de la langue française**, voici ce qu'on peut y lire :

« Le mot est emprunté au nom grec neutre de même sens *paskha* et celui-ci, par l'intermédiaire de l'araméen *pasha*, à l'hébreu biblique *pèsah* « Pâque, agneau pascal » que l'on a cru dérivé du verbe *pasah* « passer devant, épargner » (tome II, p.2556).

* Sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires LE ROBERT, 1998.

¹ La *vanité* est un *memento mori*, mais dans sa forme renaissante.

Elle diffère de sa forme antique en ce qu'elle est chrétienne, par nature, le *memento mori* des Romains mettant, quant à lui, l'accent sur le *carpe diem*, pour reprendre ici cette expression qui se trouve dans les *Odes* (I, II, 8) d'Horace (65 - 8 av. J.-C.).

Elle diffère également de sa forme moyenâgeuse en ce que :

a. Alors qu'à cette période de l'histoire, on a souvent utilisé la perspective inversée [les objets ou figures secondaires ne rapetissent pas par rapport à l'œil du spectateur, mais en fonction du personnage central de la composition ; ce personnage étant une figure religieuse vénérée, c'est *sa* vision, donc *sa* perspective qui importe (et non celle de la personne qui contemple)], à la Renaissance - humanisme oblige -, la perspective s'organise à partir de l'œil du spectateur.

Masaccio (1401-1428) fut parmi les premiers à utiliser cette nouvelle vision dans la fresque de la *Trinité* (cf. iconographie).

squelette allongé qui nous dit : « J'ai été ce que vous êtes et ce que je suis, vous le serez, vous aussi » ; en haut, le Christ venu racheter l'humanité, selon la doctrine de l'Eglise.

Citons également ici, parmi celles qui suivirent, une autre vanité, très célèbre et qui date, quant à elle, de 1533. Il s'agit d'un tableau extrêmement subtil d'Holbein le Jeune qui montre combien, à cette époque, cette forme de création était déjà à son apogée. Intitulée *Les Ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve*, c'est une œuvre composée de trois parties interdépendantes et juxtaposées sur le plan vertical : tout en bas, un crâne anamorphosé¹ faisant allusion au caractère transitoire de la vie humaine ; au milieu, les deux Ambassadeurs, dans leurs beaux habits d'apparat avec derrière eux livres², instruments scientifiques et instruments de musique évoquant la vanité des richesses, du pouvoir et du savoir ; et enfin, dans le coin supérieur gauche, à peine visible, représenté de profil et à demi caché derrière la magnifique tenture du fond, le crucifix d'argent, symbole de la résurrection et de la vie éternelle.

Ce que nous allons maintenant tenter de montrer dans ce travail, c'est que *L'Ecole d'Athènes*, la fresque de *La Chambre de la Signature (Stanze della*



b. Ce qui est représenté dans les vanités (crâne, squelette, sablier, bougie, lampe à huile, etc.) n'a qu'une valeur purement et uniquement symbolique*.

* comme il a été indiqué précédemment.

¹ L'anamorphose apparaît également, quant à elle, dans la première moitié du XVIe s. Ce sont Albrecht Dürer et Léonard de Vinci qui semblent en avoir été les promoteurs. Elles sont permises par les progrès réalisés en art dans le domaine de la perspective et sont utilisées pour crypter des vérités taboues concernant l'amour, la mort, la religion et les grands de ce monde. Voir à ce sujet la superbe étude de Jurgis Baltrusaitis intitulée : *Anamorphoses Les perspectives dépravées* (Flammarion, 1984, 223 p. Réédition chez le même éditeur en 2008 dans la col. «Champs art »).

² La question des livres dans ce tableau est beaucoup plus complexe. Elle renvoie, non seulement, au savoir, mais aussi à des stratégies liées au pouvoir temporel et spirituel. Mais comme le pouvoir est considéré comme une forme de vanité, cela ne change rien. Voir à ce sujet le très savant article de Michel Butor intitulé : « Un tableau vu en détail » et publié aux Editions de Minuit dans *Répertoire III* (col. « critique », 1968).

Segnatura)¹, qui a précédé le tableau que nous venons de citer d'une vingtaine d'années est une vanité qui se trouve être, elle aussi, structurée dans l'espace d'une manière identique aux *Ambassadeurs*.



Tout en bas, à une place équivalente au crâne anamorphosé d'Holbein, il y a les figures de Diogène de Sinope et d'Héraclite d'Ephèse qui renvoient à la fois à la prise de conscience du caractère fugitif du monde et au mépris pour les conventions sociales, le paraître, le pouvoir et l'argent.

Au milieu, ce sont Platon et Aristote qui arrivent, vêtus de toges² romaines, et font une entrée triomphale³, accueillis par une haie d'honneur

¹ A propos de cette *Chambre (Stanza)*, sur le site Internet consacré aux Musées du Vatican, il est dit ceci :

« La Chambre prend son nom de la « Segnatura Gratiae et Justitiae », le plus haut degré de juridiction du Saint-Siège. Le tribunal, présidé par le pape, se réunissait dans cette salle vers la moitié du XVI^e s. C'était, au départ, le cabinet de travail et la bibliothèque de Jules II [1443-1513 (pape de 1503 à 1513)] et le programme iconographique des fresques est lié à cette fonction. » (http://mv.vatican.va/5_FR/pages/SDR/SDR_03_SalaSegn.html)

² Donc également en habit d'apparat.

³ Dans le 3^{ème} chapitre du documentaire de Peter Greenaway : « *La Ronde de nuit* » de Rembrandt. *Secrets d'un tableau* (Allemagne/Pays-Bas, 2007), chapitre intitulé *Lieu*, celui-ci renvoie, entre autres choses, à *L'École d'Athènes* qu'il nous montre à l'écran, et nous dit ceci :

La « représentation d'un arc de triomphe était assez fréquente à l'époque dans la peinture italienne classique. Ce genre d'arche était une idée étrangère, une idée romaine, une idée italienne. Pour exprimer l'idée de victoire et de campagne victorieuse, il fallait représenter un arc de triomphe ».

Et il faut savoir, à ce propos, que le mot « triomphe » est lié, sur le plan étymologique, à la question du *memento mori*. En effet, celui-ci est emprunté au latin classique *triumphus* qui désignait originellement l'entrée solennelle d'un général victorieux à Rome et, par métonymie, sa victoire ; et, selon la tradition, il est rapporté qu'au cours de cette cérémonie, un serviteur se tenait debout derrière

constituée pour la plupart de philosophes et d'hommes de sciences, elle-même entourée par d'autres philosophes et scientifiques et à laquelle s'ajoutent des poètes, des artistes et des hommes politiques. Cet *entourage* se déploie à la fois en demi-cercle et par groupes autour de l'espace central et le long de la ligne médiane sur le plan horizontal : c'est la vanité du savoir, de la reconnaissance et de la gloire.



Tout en haut, enfin, se trouve le ciel, celui que pointe Platon de l'index de sa main droite - exactement de la même façon que le fera, quelques années plus tard, le *Saint Jean Baptiste*, de Léonard de Vinci¹ -, et qui est celui où se trouve le démiurge, ce dieu-artisan à l'origine, selon lui, de notre monde visible, celui

lui et lui rappelait que, malgré son succès d'aujourd'hui, il devait se souvenir qu'il était mortel, en répétant la célèbre locution latine : « Memento mori ».

¹ Sur ce tableau, on peut voir un saint Jean Baptiste tenant un fin crucifix en roseau dans la main gauche et pointant le ciel de l'index de sa main droite (cf. iconographie).

dont il sera justement question dans le *Timée*, cet ouvrage que son auteur tient précisément en position verticale dans sa main gauche¹.



Ce que nous allons également tenter de montrer, d'autre part, dans ce travail, c'est que ce ciel, parce qu'envisagé du point de vue d'un néo-platonisme vatican, ne peut pas ne pas renvoyer à cet autre ciel, celui de cette fresque qui lui fait face, que l'on nomme aujourd'hui *Le Triomphe de l'Eucharistie*² et qui, en plus de compléter *L'Ecole d'Athènes*, est également une gloire³ à part entière ;

¹ D'où la figure paradoxale de Platon qui est à la fois, et dans la partie médiane du tableau, et celle qui désigne la partie haute, c'est-à-dire le ciel. Ceci différencie cette fresque du tableau d'Holbein, dont les parties se montrent plus étanches. Mais là encore les choses ne pas si simples, puisque l'un des deux ambassadeurs, Georges de Selve, est l'évêque de Lavaur, donc un ecclésiastique. On peut dès lors considérer le pointage indirect moins spectaculaire, mais tout aussi réel.

Nous montrerons également par la suite l'importance du positionnement de la main d'Aristote.

² Encore appelé la *Dispute du Saint-Sacrement*, titre qui découle du texte de Vasari sur Raphaël et n'apparaît, lui aussi, qu'au XVII^e s. D'après la note ajoutée au texte de Vasari sur Raphaël (in *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, « Thesaurus », Actes Sud, 2005, vol. I, p. 232, note 61. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel).

³ Dans *Le Robert dictionnaire historique de la langue française* (op. cit.), au mot « gloire », il est dit ceci :

« [...] en latin chrétien, *gloria* signifie spécialement « majesté (de Dieu) », « béatitude éternelle (de Dieu, des élus) et « palme du martyr, glorification ».

« [...] Dans le domaine des beaux-arts, *gloire* désigne (1622) l'auréole enveloppant le corps du Christ (cf. la locution *en gloire* « représenté dans une gloire ») et, par extension, la représentation picturale du ciel avec des anges et des saints (1636) [...] »

A propos des gloires dans leur histoire, il y a, dans le contexte qui est ici le nôtre, quatre choses particulièrement remarquables à constater :

1. Dans le sens défini ci-dessus, celles-ci commencent, dès le début de la Première Renaissance, avec Fra Angelico (v. 1400 - 1455), le contemporain exact ou quasi-exact de Masaccio (cf. pp. 5-6).

2. Lorsque Raphaël meurt de la fièvre en 1520, alors que commence sa période maniériste, il travaille justement depuis 1517 à une gloire, *La Transfiguration*, œuvre tourmentée à la composition extrêmement complexe, qu'il ne pourra terminer du fait de sa disparition prématurée et qu'achèvera Jules Romain (v. 1499 - 1546), l'un de ses élèves.

3. Les vanités, comme les gloires, culmineront également en toute contemporanéité, à l'âge baroque [pensons par exemple ici, en ce qui concerne les gloires, à *La Transfiguration*, de Pierre Paul Rubens (1577-1640)].

4. Les mots vanité et gloire, dans le sens où ils désignent ces types de représentation picturale, apparaissent tous deux au XVIIe s.



Fra Angelico :
Le Jugement dernier
(cf. iconographie)



Fra Angelico :
La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ
(cf. iconographie)

ni non plus, par ailleurs, aux autres fresques de la *Chambre* qui leur sont structurellement et spatialement liées, à savoir : le *Parnasse*, les *Vertus cardinales et théologiques*, *Tribonien remettant les Pandectes à Justinien* et *Grégoire V promulguant les Décrétales de Raymond*, faisant de celle-ci une



Raphaël :
La Transfiguration
(cf. iconographie)



Pierre Paul Rubens :
La Transfiguration
(cf. iconographie)

mise en espace architecturale d'un ensemble pictural dévolu à la gloire (de l'Eglise) et à la vanité (du monde)¹.

¹ Il y a deux raisons fondamentales à cette tridimensionnalité :

1. La question de la perspective à la Renaissance, et plus particulièrement ici chez Raphaël.

Ainsi que nous l'explique très bien Roberto Salvini dans son texte intitulé : *Une nouvelle métrique pour la conquête de l'espace universel* :

« Entre la fin du Moyen Âge et la maturité de la Renaissance, la peinture italienne résolut [...] de trois manières différentes le problème de l'espace. La première solution fut élaborée par Giotto, lequel conçut un cadre spatial parfaitement défini, qui s'ouvre sur le mur et fait apparaître un monde différents du nôtre, sans communication et sans commune mesure avec lui, une monade spatiale suspendue au seuil de l'infini. La deuxième solution, mise en œuvre par Masaccio et Piero della Francesca à partir de l'invention fondamentale de Brunelleschi, consiste dans la perspective au sens le plus strict du terme, à savoir la représentation sur le mur d'une portion d'espace rattachée à l'environnement réel par des rapports précis de proportions et de distances, d'un espace défini par rapport à un observateur immobile et qui serait monoculaire comme un objectif photographique. La troisième formule est celle de Raphaël (et, dans le domaine de l'architecture, celui de Bramante) : c'est la vision d'un espace sphérique qui tend à embrasser non seulement une section géométrique de l'espace terrestre, mais l'univers dans sa totalité, en prenant le spectateur comme centre idéal. Dans cette vision, le mur peint s'efface complètement, et la continuité la plus parfaite, la plus naturelle s'instaure entre l'espace réel et l'espace pictural ; mieux, l'espace pictural finit par absorber l'espace réel. » (*Raphaël au Vatican*, éd. Atlas, série *Les passeports de l'art*, Paris, 1984, pp. 7/8. Traduction et adaptation de Philippe Conrad).

2. La question du lien entre ces peintures et les arts de la mémoire (qui peuvent être organisés, eux aussi, architecturalement, donc de manière tridimensionnelle - mais, bien entendu, selon le mode qui leur est propre -).

Écoutons sur ce sujet Daniel Arasse, spécialiste de cette question :

« [...] je travaille maintenant depuis plus de vingt ans sur les problèmes de mémoire et de rhétorique dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. En fait, j'avais découvert à Rome le livre de Frances Yates, *L'Art de la mémoire**, dans sa version italienne. Ce grand livre fondateur aujourd'hui pour les études sur les arts de la mémoire m'avait complètement fasciné. [...] »

« [...] Frances Yates a réussi à reconstituer [dans ce livre] la façon dont les gens, orateurs, religieux, diplomates, faisaient pour se rappeler ce qu'ils avaient à dire ou à faire. Même ceux qui allaient au marché pour acheter des biens : aujourd'hui on fait une liste sur un papier, mais à l'époque le papier et l'encre n'existaient pas, encore moins dans l'Antiquité, et elle a cherché à savoir comment les gens faisaient pour se rappeler tout cela dans un certain ordre. Elle a donc reconstitué cette histoire des *artes memoriae*, des arts de la mémoire, depuis l'Antiquité où l'art existe, se constitue, se crée, jusqu'aux XVIe et XVIIe siècles, où cet art de la mémoire connaît une apogée puis disparaît, mis à mal par le cartésianisme et par la nouvelle ère scientifique et de pensée du XVIIe siècle. »

« [...] il s'agit au départ d'un art destiné aux orateurs de l'Antiquité pour se rappeler un discours. [...]. Cela paraît [...] compliqué aujourd'hui [...] mais [...] dans l'Antiquité on écrivait sur des tablettes de cire, et si l'orateur avait dû rapporter son discours d'une heure et demie en tablettes de cire, il aurait eu besoin de plusieurs esclaves pour les porter. Là, il n'y avait qu'à concevoir son propre bâtiment de mémoire en mettant dans des lieux bien précis des images bien précises, et à parcourir ensuite ce bâtiment. C'est le principe général dont les règles ne changent pas, posées dès l'Antiquité et qui durent à travers le Moyen Âge et encore au XVIe siècle. »



« Dans son livre, Yates reconstitue cette tradition [...] : l'exemple le plus fort se situe à Florence, dans l'église Santa Maria Novella** [...]. Il y a là une grande fresque, prenant un mur entier qui représente le *Triomphe de Saint Thomas*, et Frances Yates démontre [...] qu'elle est conçue comme un très vaste système de mémoire inspiré par les images mnémoniques typiques qu'on trouve par ailleurs dans les traités de mémoire de l'ordre dominicains***. [...]. »

« Par l'art de la mémoire, vous avez aussi la représentation d'un système du monde, d'une conception du monde. [...]. Donc, l'art de la mémoire était devenu, à la fin du Moyen Âge, non seulement un outil pour se rappeler, mais un véritable système de représentation, et un système de pensée en particulier. [...]. »

« Progressivement une hypothèse de travail est venue. Le Renaissance par rapport au Moyen Âge, c'était aussi [...] un passage de ce système mnémorique, juxtaposé, statique, immuable, correspondant à une conception close et hiérarchisée du cosmos, à un autre système fondé non pas sur la juxtaposition de lieux contenant strictement une figure bien définie, mais au contraire sur l'unification globale du lieu de la représentation, un seul lieu, où les figures se déplacent, ce qui est le contraire complet des arts de la mémoire. Alberti, en 1435, consacre plusieurs pages à la représentation du mouvement en peinture, selon une conception rhétorique de la peinture, ce qui est à l'opposé exact des



principes de l'art de la mémoire. La peinture servant non plus à se rappeler quelque chose, mais à convaincre, à émouvoir le spectateur de ce qu'elle raconte. »

Pour l'interprétation que nous développerons ici, nous adopterons le plan suivant :

INTRODUCTION.

1^{ère} PARTIE. *L'Ecole d'Athènes*.

CHAPITRE I. *Memento mori*.

SECTION I. Héraclite d'Ephèse.

SECTION II. Diogène de Sinope.

SECTION III. Héraclite et Diogène.

SECTION IV. *Qôhèlet*.

CHAPITRE II. Platon et Aristote en majesté.

SECTION I. De Platon au néo-platonisme.

SOUS-SECTION I. du *Timée* et de quelques autres dialogues.

SOUS-SECTION II. Plotin et la naissance du néo-platonisme.

SOUS-SECTION III. Le néo-platonisme augustinien.

SOUS-SECTION IV. Jacques de Voragine, commentateur d'Augustin.

SECTION II. D'Aristote au néo-platonisme.

SOUS-SECTION I. Aristote proprement dit.

Cosmogonie, cosmologie et astronomie.

La question du phénomène.

SOUS-SECTION II. Un Aristote néo-platonisé.

« Un [...] très bel exemple surprenant de ces synthèses, passages et mélanges entre structures de mémoire et structures modernes de la Renaissance, c'est Raphaël et son *Ecole d'Athènes* dans la Chambre de la Signature, connue comme étant l'apogée même de la Renaissance, un comble de classicisme, d'humanisme, de néo-platonisme, etc. C'est l'exemple même de la peinture qui en a fini avec le Moyen Âge. Or, la structure même de *L'Ecole d'Athènes* est une structure entièrement mnémonique, qui a inspiré, autorisé la disposition de l'ensemble de cette fresque. [...] »

« [...] Ce qui est fascinant dans l'Histoire, c'est de reparcourir tout à coup ces chemins-là qu'on a en fait oubliés. »

(*histoires de peintures*, France Culture/DENOËL, Paris, 2004, chap. 11, 12 et 13, pp. 101-124).

* N.R.F. Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, 434 p. Traduit de l'anglais par Daniel Arasse.

** Celle-là même où se trouve la *Trinité* de Masaccio. Cf. note 1, p. 5.

*** Et Daniel Arasse d'ajouter un peu plus loin : « [...] et juste en face vous avez le Triomphe de l'Eglise militante, qui consiste en un parcours complet de la fresque menant au Paradis sous la garde des dominicains. C'est le même type de composition : le principe du savoir de saint Thomas et en face le mouvement de la vie du chrétien bien guidé par saint Thomas. »

2^{ème} PARTIE : *Le Triomphe de l'Eucharistie.*

CHAPITRE I : **Petit historique de la Fête-Dieu.**

SECTION I : *La Messe de Bolsena.*

SECTION II : **Des prémices aux prémisses : flash-back sur Liège, ce qui s'y passa et ce qui s'en suivit.**

CHAPITRE II : **Approfondissement des enjeux théologiques de la Fête-Dieu.**

SECTION I : **Remarques préalables.**

SOUS-SECTION I : **Deux épiphanies plutôt qu'une.**
SOUS-SECTION II : *La Dispute du Saint-Sacrement.*

SECTION II : **Enjeux théologiques.**

SOUS-SECTION I : **L'eucharistie.**
SOUS-SECTION II : **La Trinité.**

SECTION III : **Flash-back n° 2 : jour de fête sous l'égide de Sainte Christine.**

CHAPITRE III. **Vous avez dit : « Triomphe » ?**

3^{ème} PARTIE. *Le Parnasse.*

CHAPITRE I. **Description générale de l'œuvre.**

CHAPITRE II. **Géographie du Parnasse.**

SECTION I : **Le Parnasse.**

SOUS-SECTION I. **Le mont Parnasse.**
SOUS-SECTION II. **Petite digression à propos du Parnasse.**

SECTION II. **La source castallienne.**

CHAPITRE III. **Les lauriers du Parnasse.**

CHAPITRE IV. Apollon.

SECTION I. Petit retour sur Apollon.

SOUS-SECTION I. Lectures d'Apollon, d'Homère à Nietzsche.
SOUS-SECTION II. Apollon et la symbolique du nombre sept.

SECTION II. Apollon musagète.

SOUS-SECTION I. Les Muses...
SOUS-SECTION II. ... et la symbolique du nombre neuf.

SECTION III. Apollon cytharède.

SECTION IV. Lira da braccio et musique des sphères.

CHAPITRE V. Le cercle des poètes disparus (ou pas).

SECTION I. Lyriques et épiques.

SECTION II. Apollon, Sappho et Horace : un triangle lyrique.

SOUS-SECTION I. Sappho.
SOUS-SECTION II. Horace.

SECTION III. Homère, Ennius, Virgile et Dante : la quadrature du cercle.

SOUS-SECTION I. Homère : de la colère d'Achille à l'errance d'Ulysse.

SOUS-SECTION II. Ennius : des perles et du fumier.

SOUS-SECTION III. Virgile :

Les Bucoliques.

Les Géorgiques.

L'Enéide.

SOUS-SECTION IV. Dante, le divin.

L'Enfer dans L'Enéide.

Crimes et châtiments : L'Enfer dans La Divine Comédie.

Le Purgatoire.

Le Paradis terrestre [Purgatoire, suite].

ADDENDA A LA SOUS-SECTION IV. Paradiso cinema.

Verticalité et transcendance du Paradis.

L'Apocalypse de Paul.

Le Jardin des délices : une histoire dont vous pourriez être le héros.

SECTION IV. Et tutti quanti...

SOUS-SECTION I. L'Antiquité.

Catulle.

Tibulle.

Propertius.

Ovide.

SOUS-SECTION II. **La Renaissance.**
L' « élégiaque Pétrarque »...
... « et l'amoureux Boccace ».
Tebaldeo.
SOUS-SECTION III. **Logica di tutti quanti.**

4^{ème} PARTIE.
LES VERTUS CARDINALES ET THEOLOGALES
ET
LA LOI.

CHAPITRE I. *Les vertus cardinales et théologiques.*

CHAPITRE II. *La Remise des Pandectes à l'empereur Justinien.*

SECTION I. **Justinien.**
SECTION II. **Les Pandectes.**

CHAPITRE III. *Grégoire IX recevant les Décrétales de Raymond de Pénafort.*

SECTION I. **Grégoire IX.**
SECTION II. **Les Décrétales de Grégoire IX.**
SECTION III. « **Quo vadis ?** »

CONCLUSION.

BIBLIOGRAPHIE.

ICONOGRAPHIE.