

Lech KALINOWSKI

L'idée de l'homme dans l'esprit divin à Chartres

De l'ensemble des 18 scènes qui constituent le cycle de la Création du monde, au porche nord de la cathédrale de Chartres, la plus énigmatique mais aussi la plus belle, comme expression des idées artistiques, est la représentation de Dieu qui correspond au cinquième jour de la création (Fig. 1-3) (1). Le Créateur, au visage ovale entouré de longs cheveux tombant sur ses épaules avec une courte barbe et des moustaches, vêtu d'une robe échancrée et d'un large manteau jeté sur ses épaules, est assis sur un banc et, d'une manière très insolite, détourne sa tête du monde peuplé de poissons et d'oiseaux, qu'il désigne de sa main droite baissée, pour s'adresser à un jeune homme à la beauté surprenante qui reste debout derrière lui, à sa droite, tout nu, dans une position telle que, de face, on ne voit, à part sa tête, que sa main droite appuyée sur le manteau du Créateur tandis que l'ensemble de son corps n'est visible que lorsqu'on le regarde de côté. Dieu, comme l'indique le geste de sa main gauche tenue horizontalement, légèrement soulevée, a l'air de parler; le jeune homme, aux traits réguliers, imberbe, sans traces de rides, avec de courtes mèches couvrant son front, sa tête ronde placée à la hauteur de celle du Créateur au nimbe crucifère, la touchant presque, ses yeux largement ouverts, regarde droit devant lui, mais il ne semble pas entendre la parole divine. Tandis que Dieu apparaît tout vivant et actif, le jeune homme reste immobile, semble une statue, et ne prend pas part à l'entretien: il est bien difficile d'imaginer qu'un dialogue puisse être établi entre eux deux (2).

Qui est cet être humain à côté du Logos, représenté avant que Dieu ait créé l'homme? Pour aborder ce délicat problème, nous devons nous poser d'abord la question inverse: qui ne saurait être représenté sous cette forme humaine?

Ainsi, ce ne saurait être un ange à qui Dieu s'adresse pour demander conseil, comme était disposé à l'admettre Didron (3); les anges ne sont pas figurés de la même façon dans les autres scènes du cycle. Ce n'est pas non plus la personnification de l'Océan, comme cherchait à le reconnaître par erreur Bulteau, en discernant un filet d'eau là où il s'agit du bord du vêtement sur lequel repose la main baissée du jeune homme, opinion admise d'ailleurs par plusieurs auteurs (4); on ne représentait, jamais l'Océan debout et, du reste, sa place ne serait pas à la droite du Créateur, comme s'il était son égal, mais au côté des poissons. Ce n'est pas le cas pour le Logos, comme le suggère Mlle Heimann (5) ou comme est inclin à l'admettre Pickering en avançant une interprétation trinitaire (6). Il n'y a, en outre, aucune raison valable de supposer la présence d'une erreur dans la disposition des sculptures et de corriger l'ouvrier médiéval, comme essaie de faire Lemmens qui, se référant à la tradition iconographique de la *Genèse Cotton*, voit ici Adam après la création de son corps, recevant le *spiraculum vitae* (7), du moins aussi longtemps que nous pouvons proposer une solution qui n'oblige pas à changer, à volonté, l'ordre primitif des claveaux (8).

Il y a déjà plus de vingt ans – j'ai eu l'honneur et le grand plaisir de faire la connaissance de Louis Grodecki, au cours de conversations sur le cycle de la Création du monde à Chartres, menées au Musée des plans et des reliefs à Paris et à la maison hospitalière de M. et Mme Grodecki, rue de l'abbé Groult, où l'on visait à identifier le jeune homme énigmatique à l'image de l'idée platonicienne de l'homme. Comme l'a formulé notre ami lui-même : « Peut-être, est-ce l'idée de l'homme dans l'esprit divin ; un tel thème serait parfaitement vraisemblable dans le milieu chartrain, pénétré de la lecture de Platon et des néoplatoniciens » (9).

Dans quelle mesure l'idée de l'homme dans l'esprit divin pouvait-elle trouver un fondement dans l'exégèse biblique ? La Genèse donne deux versions de la Création du monde : le récit sacerdotal (Gen. 1-2, 3) et le récit jahviste (Gen. 2, 4-25) (10). Dans le premier, les plantes, les animaux, l'homme prennent naissance, les uns après les autres ; dans le second Dieu crée d'abord l'homme, puis les arbres et les animaux, enfin la femme. Selon Philon d'Alexandrie (*De opificio mundi*, 134) Dieu a créé deux fois le monde et il a créé deux fois l'homme (11). D'une matière invisible, il a d'abord formé le monde intelligible, comme un architecte fait d'abord un plan de l'édifice. Puis, à une matière inerte et confuse, il a appliqué des formes et il a créé le monde sensible. L'homme céleste (Gen. 1, 27), fait à l'image de Dieu, « est une idée, un genre, un cachet (une empreinte), intelligible, incorporel, ni mâle, ni femelle, incorruptible par nature ». L'homme terrestre (Gen. 2, 7), une copie du premier, est « déjà sensible, participant de la qualité, composé d'un corps et d'une âme, homme et femme mortel par nature » ; il n'était parfait qu'avant sa chute.

A l'exégèse de Philon se joint l'exégèse des Pères. Pour Origène, la version sacerdotale se rapporte à l'homme intérieur qui « est à l'image du Christ et de Dieu, invisible, incorporel, incorruptible et immortel », la version jahviste traite de l'homme extérieur, « composé d'un corps et d'une âme et plein d'imperfections » (12). Grégoire de Nysse (*De hominis opificio*, XVI) discerne deux créations : celle de l'homme à l'image (Gen. 1, 26) et celle de l'Adam primitif (Gen. 1, 27 et 2, 7) ; elles correspondent à deux mondes : idéal et sensible ; dans l'un la perfection et ressemblance divine, dans l'autre le péché et la vie animale (13). Si pour Philon, qui applique à la Genèse des catégories platoniciennes, l'homme céleste n'est qu'un type idéal, chez Grégoire, un disciple non moins assidu de Platon mais qui abandonne les spéculations juives sur Adam primitif, l'homme à l'image est l'existence divine de toute l'humanité parfaite, l'*antropinion*, qui est conçue non comme un tout abstrait, mais comme un tout réel et concret, comme un seul corps, l'humanité telle qu'elle est dans le Christ « image unique de celui qui est ». La notion de la création simultanée, empruntée à Platon, et des forces séminales ouvre de nouvelles perspectives sur le développement de l'âme humaine (14). Comme le monde, l'âme rationnelle a été créée, tout au début d'un seul coup, mais elle ne se manifeste qu'après avoir passé le stade végétal et animal.

Il n'est pas, sans intérêt, de noter que pour des commentateurs juifs du livre pseudoépigraphique des Jubilés, dit la petite Genèse, Adam, créé le jour même de la Nouvelle Année, d'abord, à la première heure, est apparu dans la pensée divine et c'est seulement plus tard, aux heures suivantes, après une délibération avec les anges, que Dieu l'a formé avec de la glaise (15).

L'exégèse biblique de l'école de Chartres respectait la conception platonicienne de l'exemplarisme et du gradualisme. Par l'intermédiaire de Jean Scot Erigène qui a traduit *De hominis opificio* de Grégoire de Nysse (16) et dont l'influence se manifestait jusqu'à la condamnation de son enseignement par Honorius III en 1225, la cosmogonie chartraine

a hérité de la notion des idées-exemples. L'homme du premier chapitre de la Genèse devint, comme déjà chez Clément d'Alexandrie, une idée dans l'esprit divin : « Homo est notio quaedam intellectualis in mente divina aeternaliter facta » (*De divisione naturae*, IV), en plein accord avec la formule, probablement d'Antioche d'Ascalon, transmise par Senèque : « Haec exemplaria rerum omnium deus inter se habet » (17).

Au XII^e siècle, on expliquait la création du monde toujours en suivant l'exposé magistral de Platon qu'on connaissait grâce au commentaire remarquable de Chalcidius sur le *Timée* datant de la fin du III^e siècle (18). « Expliquer la Genèse à la lumière de Platon et comprendre le *Timée* en fonction de la Bible, voilà l'idéal des Chartrains » (19). Il faut cependant faire une distinction entre la création de la matière, c'est-à-dire les quatre éléments, *ex nihilo*, en un instant, *prima creatio*, et la création dans le temps, qui contribue à la décoration de la matière première et que la Bible dénomme l'*ornatus mundi* (Gen. 2, 1) : « Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatus eorum » (20). Selon Guillaume de Conches « ornatus mundi est quidquid in singulis videtur elementis ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra, etc. » (21). Et il explique l'*exornatio*, le terme qu'il a pu trouver chez Chalcidius et qui correspond à l'*ornatus*, par l'empreinte des idées divines sur la matière, par l'intermédiaire des formes qui sont leurs images créées (22).

Selon la philosophie de Platon (*République*, X, 597 d 5) Dieu, créateur du monde, se manifeste de trois façons : comme le Bon suprême qui est l'Unité ; comme *fytourgos* ou créateur des formes ; et comme *demiourgos* ou créateur des choses visibles. Dans le *Timée* (29, a-c), en créant le monde, le Démonstrateur tourne ses yeux vers un modèle éternel, c'est-à-dire vers les idées qui existent indépendamment de lui. Bernard de Chartres, selon l'opinion de Jean de Salisbury (*Metalogicon*, IV, 35) « le plus parfait platonicien de notre siècle », croit que les idées sont éternelles, mais subordonnées à Dieu : elles sont des effets de l'immanente pensée divine qui est le privilège exclusif de trois personnes de la Trinité. Dieu le Père, principe de toutes les choses, *causa efficiens*, a créé dans son Fils, le Verbe, *causa formalis*, les raisons de tout ce qu'il voulait créer : les idées ou les formes (23).

Guillaume de Conches dans sa Glose sur *De Consolatione* et dans *Philosophia mundi* identifie le Fils de Dieu à la Sagesse Divine, invariable et éternelle (24). Selon Thierry de Chartres dans *De sex dierum operibus* la Sagesse Divine, qui est la Providence, est un modèle, un exemple et une mesure de l'être accordé à chaque créature et, dans ce sens, elle est la forme de tout ce qui est, *forma essendi* ; selon cette forme l'*artifex aeternus* a institué le mode d'existence de toutes choses et, avant tout, a donné existence à l'homme qu'il a destiné à l'éternité. S'il n'y avait pas eu d'homme, tout ce qui est humain aurait cessé d'exister, mais la forme comme telle, réduite à la simplicité de la forme divine, n'aurait pas péri (25).

Bernard Silvestris, plus poète que philosophe, dans *De mundi universitate*, dont le sujet est l'*ornatus elementorum*, identifie le Créateur à Noys, moitié Sagesse, moitié Minerve, en qui sont associées aussi bien les idées des espèces que celles des choses individuelles. Il y a donc une double origine du monde : éternelle dans la pensée divine et temporaire dans l'être sensible. De telle façon que « sensilis hic mundus, mundi melioris imago » (26).

Chez Platon la théorie de l'action est étroitement liée à la théorie de la connaissance, « ainsi nous ne pouvons nous représenter Dieu que par quelque image et l'image qui revient le plus souvent est précisément celle du faiseur d'images, de l'artiste suprême, qui travaille d'après un modèle non pas sensible, mais éternel » (*Timée*, 28 b - 29 b) (27). C'est ainsi que le Démonstrateur de Platon, l'*opifex* et le *fabricator optimus* de Chalcidius, se

transforma en Créateur du monde (28). Guillaume de Conches, le plus éminent esprit de l'école, en observant l'ordre qui règne dans le monde, conclut à l'existence d'un suprême artiste (*Glosae super Platonem*, cap. 32) : « Ut enim fabricator, volens quidquid fabricare prius illud in mente disponit, postea quesita materia juxta mentem suam operatur, sic creator, antequam aliquid crearet, illud in mente habet, deinde illud opere adimplevit. Haec eadem a Platone dicitur archetypus mundus, quia omnia continet qua in mundo sunt » (29). A l'école de Chartres on concevait toujours le Créateur du monde à l'image d'un artisan, « quidquid enim est in opere, ante est in mente artificis » (30).

Dès lors, rien d'étonnant à ce que l'on ait commencé à présenter dans l'art le Dmiurge comme un artisan parfait. Dans la Bible moralisée, c'est l'*architectus mundi* (31). Dans le cycle de la Création du monde à Chartres, il apparaît sous la forme du sculpteur suprême qui crée l'*ornatus elementorum* : ainsi, au quatrième jour, où, un disque modelé dans ses mains, il met en mouvement les corps célestes, le soleil et la lune (Fig. 1) (32); ainsi au sixième jour, lorsque, comme un potier il façonne, de la poussière de la terre, Adam (Fig. 1) (33) et ainsi, croyons-nous, au cinquième jour. Le jeune homme à la droite du Créateur c'est l'idée de l'être humain dans l'esprit de l'artisan divin, une forme éternelle, un modèle existant en Dieu (Fig. 2 et 3). Et puisque nulle forme ne peut être sans nom, comme le précise le commentaire sur *De Trinitate* de Boèce – du moment qu'il y a forme il y a aussi nom, car ce sont les noms qui confèrent l'essence aux choses (34) – le jeune homme nu qui reste debout derrière le Créateur peut et doit être appelé l'idée de l'homme, *homo sub ratione ideali*, l'homme intelligible. Dieu a créé, dans le Verbe, l'idée de l'homme qui va servir à la création d'Adam, d'autant plus que cette idée, préexistant à titre de modèle dans l'esprit du Créateur, annonce le premier Adam, et laisse, par là même, espérer le nouvel homme, le second Adam, *homo futurus*, dont parle Saint Paul dans ses Epîtres. Le Verbe de Dieu *secundum divinitatem* fait pressentir au monde le Fils de Dieu *secundum humanitatem*, l'homme parfait *ad imaginem Dei*, acceptant la nature humaine (35).

Il nous reste à répondre à cette question : pourquoi une idée dans l'esprit divin n'a été représentée à Chartres qu'en rapport avec l'homme ? Il semble que la place accordée à l'homme dans le monde et dans les desseins divins justifie pleinement cette distinction. « Après Dieu l'homme est la cause finale du monde physique créé pour servir de demeure à l'homme et subvenir à ses besoins » (36). Dans le milieu où vivaient les auteurs du programme iconographique de l'*ornatus* de la cathédrale et dans lequel travaillait vers 1220-1230, date proposée à juste titre par Willibald Sauerländer, l'artiste responsable de la décoration des voussures du porche nord, la tradition platonicienne n'avait sans doute pas cessé d'être vivante, parce que, dans d'autres milieux français qui avaient subit l'influence de l'école de Chartres, ces traditions se sont maintenues jusqu'au deuxième quart du XIII^e siècle. Dans ce temps-là le texte du *Timée* et les écrits de Boèce ainsi que les commentaires de Guillaume de Conches étaient toujours lus et discutés à Paris (37).

A la lumière de l'exégèse biblique contemporaine la représentation du Verbe avec l'idée de l'homme dans son esprit à Chartres est une ingénieuse association artistique de ce qui vient de se passer au cinquième jour de la Création du monde et de la décision divine formulée au cours du sixième jour. Selon l'ordre des événements bibliques les poissons et les oiseaux correspondent au cinquième jour (Gen. 1, 20-23); cependant que l'idée de l'homme dans l'esprit divin ainsi que les scènes qui suivent la Création des êtres aquatiques et aériens, c'est-à-dire la Création des quadrupèdes et la Création du Paradis terrestre (Fig. 1), sont une illustration littérale et parfaite de la phrase prononcée par Dieu

immédiatement avant la Création de l'homme (Gen. 1, 26) : « *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram : et praesit piscibus maris, et volatilibus coeli et bestiis, universaeque terrae, omnique reptili quod movetur in terra* ». Le contenu des paroles la Gen. 1, 20-23, au sujet des poissons et des oiseaux est analogue à celui des paroles de la Gen. 1, 26, et c'est pourquoi elles se prêtaient bien à suggérer l'association des éléments des deux jours (38).

Vue comme forme, l'idée de l'homme dans l'esprit divin à Chartres rappelle les personnifications allégoriques dans l'art grec antique, gréco-romain et byzantin (39). En particulier elle s'apparente aux personnifications de l'Inspiration et des Vertus qui accompagnent l'homme dans son activité ou encore Dieu lui-même. A travers sa fonction, bien qu'inversée, sont les plus proches les exemples où la Muse cède la place à l'Inspiration chrétienne (40). C'est alors que le poète antique se transforme en écrivain chrétien qui prête l'oreille aux paroles sacrées de Dieu. Ce procès est bien illustré par plusieurs images de David jouant de la harpe en compagnie de la Mélodie, comme dans le Psautier de Paris du deuxième quart du X^e siècle (41) et dans son parent, le Psautier du British Museum de la fin du XI^e siècle (42), où David est tourné vers la droite, ou avec David vu de face, tel un Orphée, dans le Psautier de l'Ambrosienne (Fig. 5) (43), le Psautier Vatopedi (44) et le Psautier Barberini (Fig. 4) (45). Sur les miniatures de Milan et du Vatican, la Mélodie touche le bras de David comme si elle lui transférait quelque mystère ou pour accentuer sa présence, ce qui fait penser à la main droite de jeune homme à Chartres.

Or, sur une autre page de l'Ambrosienne, l'Inspiration accompagne David, qui, sans harpe, compose des psaumes (46). Munie d'une paire d'ailes dans le Psautier serbe de Munich, elle ressemble à un ange, identifiée au Saint Esprit (47). Dans les deux cas, la scène s'apparente aux images des Evangélistes accompagnés par la Révélation Divine, comme sur la miniature avec Saint Marc dans le manuscrit de Rossano du VI^e siècle (48) ou sur un relief du XIII^e siècle avec Saint Jean Evangéliste à l'extérieur de la basilique de Saint-Marc à Venise (49).

Alors que les figures féminines personnifiant l'Inspiration exercent une influence active sur l'écrivain qu'elles accompagnent, la personne inspirée n'est qu'une *causa instrumentalis*; l'Evangéliste dans ce cas devient un *auctor secundarius*. A Chartres, inversement, l'être humain personnifiant l'idée de l'homme dans l'esprit divin ne bouge pas, c'est Dieu qui exerce sa force créatrice, l'*artifex aeternus*, Créateur de l'homme et de tout le monde, leur *causa principalis*.

La situation est analogue, bien qu'à la fois différente, dans le cas des qualités morales. Une copie de *Materia Medica* de Dioscuride, faite vers l'an 512, montre la Magnanimité, *Megalopsychia*, et la Prudence, *Fronensis*, de chaque côté de la princesse Anicia Juliana assise de face (fig. 6) (50). Sur une autre miniature du Psautier de Paris la Sagesse, *Sophia*, et la Prophétie, *Prophetia*, accompagnent David, tous les trois restant debout sur des piédestaux, séparés les uns des autres, tout en gardant l'air majestueux (51). La scène du couronnement de Jean Comnène et de son fils Alexis dans l'Evangélaire de la Bibliothèque Vaticane, exécutée vers 1122, présente la Miséricorde, *Eleemosyne*, et la Justice, *Dikaiosyne*, de moitié plus petites que le Christ assis au-dessus des souverains terrestres; elles se tournent vers lui et approchent leurs visages comme si elles lui chuchotaient à l'oreille quelque prière (52) (fig. 7). Il arrive souvent que les figures qui personnifient soient placées, en même temps, à côté et derrière le personnage médian, comme à Chartres, disposition analogue à celle des personnifications des villes sur les dyptiques consulaires (53). Comme Vertus les personnifications semblent être

éternelles idées-modèles qui existent à l'extérieur de l'homme ou comme des pensées divines.

Si les exemples de ce genre ont pu jouer quelque rôle dans la réalisation de l'idée de l'homme dans l'esprit divin à Chartres, ils ne pouvaient exercer leur influence que par l'application du principe de l'inversion : la force active devenant une idée immobile et éternelle. Du reste, la personnification était une méthode d'expression artistique utilisée par l'auteur du cycle pour représenter le Jour et la Nuit au premier jour de la Création du monde.

Par son iconographie, le cycle de la Création du monde à Chartres correspond à l'ancienne tradition byzantine (54). Cela se remarque aussi bien dans le nombre des scènes qui le composent que dans les formules qui ont servi de modèle dans plusieurs cas. De même, compte tenu de la date de l'exécution du cycle, qui a été la dernière touche de sculpture apportée à l'extérieur de la cathédrale, on y ressent encore l'écho du mouvement dit de l'an 1200 (55).

L'idée de l'homme dans l'esprit divin représentée à Chartres est unique, un *hapax legomenon*, dans tout l'art médiéval. Il est vrai qu'Alain de Lille, qu'on voudrait joindre à la tradition de l'école de Chartres, a donné dans l'*Anticlaudianus* une description poétique de la création de l'âme de l'homme parfait, comme l'a fait avant lui Bernard Silvestris, mais dans son poème il n'y a pas l'homme préexistant, comme idée, dans l'esprit divin, et la description n'est pas liée directement au contexte biblique de la Création du monde (56). Quant aux dessins, parvenus jusqu'à nous, illustrant le poème dans un manuscrit de la fin du XIII^e siècle à Vérone et dans un manuscrit de Pommersfelden du second quart du XIV^e siècle, ce ne sont que de pauvres exercices picturaux dont le caractère diffère fondamentalement de la conception réalisée au porche nord à Chartres (57).

Il faudra attendre la grandeur de l'imagination créatrice de Michel-Ange pour qu'une vision semblable puisse être immortalisée par l'art. Sur la voûte de la Sixtine, dans la scène de la Création d'Adam, sous le bras gauche de Dieu le Père, l'artiste a placé, parmi les têtes d'angelots, la figure d'Eve, avec un enfant, préexistant dans la pensée divine (58). A Chartres, l'idée de l'homme dans l'esprit divin transmet le monde de la pensée platonicienne qui a fécondé l'art européen depuis ses origines paléochrétiennes jusqu'à l'avènement de Saint Thomas d'Aquin. Dans la fresque de la Renaissance, ce n'est que l'expression personnelle des idées sur le monde, sur la vie et sur l'art d'un artiste génial (59).

NOTES

(1) Etienne Houvet, *Cathédrale de Chartres, Portail Nord*, II, pl. 25. Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270*, München, 1970, p. 120-121, fig. 100 et 102. L'identification inexacte des particulières scènes par Sauerländer corrige partiellement Peter Cornelius Claussen, *Chartres-Studien zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen*, Wiesbaden, 1975, p. 133-134.

(2) Elisabeth Rosenbaum, *Dialog*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart, 1954, col. 1400-1408.

(3) A. N. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, 1843, p. 514. Idem, *Iconographie des cathédrales*, in *Annales Archéologiques*, 9, 1849, p. 234-235. C^{ie} Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien. Etude esthétique et iconographique*, IV, Paris, 1974, p. 14.

(4) M. J. Abbé Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres*, Chartres-Paris, 1850, p. 82. Idem, *Monographie de la cathédrale de Chartres, 1891²*, p. 206. G. Sanoner, *La Bible racontée par les artistes du Moyen-Age*, in *Revue de l'Art chrétien*, 52, 1909, p. 234, note 2. Selim Abdul-Hak, *La sculpture des porches du*

transept de la cathédrale de Chartres. *Etude iconographique et stylistique des sources du clacissisme gothique*, Paris, 1942, p. 134. Christel Schmidt, *Die Darstellung des Sechstagerwerkes von ihren Anfängen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Diss. Rostock, Hildesheim, 1938, p. 72, note 49. Emile Mâle, *Noire-Dame de Chartres*, Paris, 1948, p. 63, note 1.

(5) Adelheid Heimann, *Trinitas Creator Mundi*, in *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1938-39, p. 45, note 4.

(6) F. P. Pickering, *Zu den Bildern der altheutschen Genesis. Die Ikonographie des « trinitas creator »*, in *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 75, 1956, p. 32, note 15. Une critique bien justifiée de la position de Pickering est donnée par Herbert Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*, dans *Probleme der Kunstwissenschaft*, 2 : *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Berlin, 1966, p. 79-182, ici p. 95-96 et pl., fig. 2.

(7) G. Th. M. Lemmens, *De interpretatie van de scheppingscyklus an het noorder portal van Chartres*, in *Feestbundel Frederick van der Meer*, Amsterdam, 1966, p. 127-147. La possibilité d'une disposition primitive des claveaux suggérée par Lemmens fut examinée déjà par (Margaret et Ernest) Marriage, *The sculpture of Chartres cathedral*, Cambridge, 1909, p. 137, note 1.

(8) Bulteau fut le premier à supposer une transposition des claveaux dans le cordon extérieur de la voussure droite. L'ouvrier se serait trompé et au lieu d'Adam dans le Paradis, qui est à tort au quatrième claveau, il aurait mis la Création d'Eve, qui est au premier claveau. Sa vue a été acceptée par Lemmens qui propose, de plus, trois autres changements dans le cordon extérieur de la voussure gauche, et par Claussen qui, sans se référer à l'article de Lemmens, voudrait, quant à lui échanger le deuxième claveau (Moïse faussement identifié par Sauerländer et par lui-même avec Dieu le Père) contre la huitième (Dieu créant le Paradis terrestre). Je traiterai de l'iconographie du cycle de la Création du monde à Chartres dans une autre étude.

(9) Louis Grodecki, *Chartres*, Paris, 1963, p. 122. Cf. aussi Richard Sattelmair, *Die Schöpfung*, Freiburg i. Br., 1942, p. 11-12 et fig. 21. Jean Vilette, *Chartres. Histoire et description de la ville et de sa cathédrale avec dessins originaux de l'auteur*, Chartres, 1948, p. 75.

(10) J. Chainé, *Le Livre de la Genèse*, Paris, 1948, p. 21-43.

(11) Edouard Herriot, *Philon le Juif. Essai sur l'école juive d'Alexandrie*, Paris, 1898, p. 307-325. Emile Bréhier, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*, Paris, 1925², p. 121-124. George Boas, *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore, 1948, p. 3-6. J. Gibley, *L'homme image de Dieu dans les commentaires littéraires de Philon d'Alexandrie*, in *Studia hellenistica*, 3, 1948, p. 93-118. J. Daniélou, *Philon*, Paris, 1958, p. 172-175.

(12) J. Daniélou, *Origène*, Paris, 1948, p. 289-290. Des témoignages sur Origène au XI^e siècle discute J. Leclercq O.S.B., *Origène au XI^e siècle, in Irenikon*, 24, 1951, p. 425-439.

(13) Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*. Introduction et traduction de Jean, Lapace, S.J., notes de Jean, Daniélou, S.J., Paris-Lyon, 1943.

(14) Roger Leys, S.J., *L'image de Dieu chez Saint Grégoire de Nysse*, Bruxelles-Paris, 1951, p. 79-85. J. T. Muckle, O.S.B., *The Doctrine of St. Gregory of Nyssa on Man as the Image of God*, in *Medieval Studies*, 7, 1945, p. 55-84. Gerhart B. Ladner, *The Philosophical Anthropology of Saint Gregory of Nyssa*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958, p. 59-94.

(15) Hermann L. Strack et Paul Billerbeck, *Kommentar zum Neuen Testament und Midrasch, IV : Exkurse zu einzelnen Stellen des Neuen Testaments*, 2, München, 1956², p. 1126.

(16) J.T. Muckle, O.S.B., *Greek Works Translated Directly into Latin Before 1350 (Continuation)*, in *Medieval Studies*, 1943, p. 102.

(17) Jean Scotte Erigène dans Migne, *Pat. lat.*, 122, 1853, col. 768. Sénèque, Epist. 65, dans Gilles Quispel, *La conception de l'homme dans la gnose valentinienne, Eranos-Jahrbuch 1947, XV : Der Mensch Erste Folge*, éd. par Olga Frobe-Kapteyn, 1948, p. 267-268, avec la suite : « Itaque homines quidam pereunt, ipsa autem humanitas ad quam homo effingitur, permanet ».

(18) J. M. Parent, *La doctrine de la création dans l'école de Chartres*, Paris-Ottawa, 1938. Sur l'école de Chartres et le Timée voir aussi : Etienne Gilson, *La philosophie au moyen âge des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle*, Paris, 1952², p. 259-277. Tullio Gregory, *Platonismo medievale, in Studi e ricerche*, Roma, 1958, p. 53-150. Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton, 1972, p. 28-36. Edmond Jeaneau, *Lectio philosophorum. Recherches sur l'école de Chartres*, Amsterdam, 1973.

(19) Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, II, Brugge, 1946, p. 256.

(20) Sur la notion de l'ornatus à l'école de Chartres voir : Bruyne, op. cit., p. 255-301. Rosario Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961, p. 139-146. Brian Stock, *Myth and Science in the Twelfth Century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton, 1972, p. 116 et 119-137, surtout p. 126.

(21) Parent, op. cit., p. 166. Bruyne, op. cit., p. 258, note 3. Tullio Gregory, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, 1959, p. 213.

(22) Bruyne, op. cit., p. 172, cf. aussi p. 263.

Lemmens, op. cit., réduit à tort la création du monde à la création de *materia prima* et c'est pourquoi il ne prend en considération d'autres œuvres que *De six dierum operibus* de Thierry de Chartres. Cependant « l'homme est simultanément, dans une antinomie, image du monde (thème philosophique) et image de Dieu (Genèse) ». Cf. M.-D., Chenu, O.P., *La théologie au douzième siècle*, Paris, 1957, p. 40.

(23) Etienne Gilson, *Le platonisme de Bernard de Chartres*, in *Revue néoscholastique de philosophie*, 25, 1923, p. 5-19. Parent, op. cit., p. 45-47. Bruyne, loc. cit.

(24) Parent, op. cit., p. 56.

(25) Bruyne, op. cit., p. 264, note 3. Gregory, *Anima mundi*, p. 87. Cf. aussi note 17 de l'étude présente avec la citation de Sénèque. Sur Thierry de Chartres voir avant tout N. M. Haring, *The Creation and Creator of the World According to Thierry of Chartres and Clarenbaldus of Arras*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 30 années 1955, 1956, p. 137-216, ici p. 157-169.

(26) Etienne Gilson, *La cosmogonie de Bernardus Silvestris*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 3, 1928, p. 5-24, ici p. 14, note 3. Bruyne, op. cit., p. 238-286. Stock, op. cit., p. 198. Selon Chalcidius, cap. 105 : « Mundus intelligibilis exemplum est mundi sensilis »; cf. Gilson, op. cit., p. 14, note 2.

(27) P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1952², p. 63.

(28) Milton C. Nahm, *The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator*, in *Journal of the History of Ideas*, 8, 1947, p. 369. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York - Evanstone, 1963, p. 544-546. Voir aussi Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924, p. 74, note 21 sur le topos *Deus pictor, Deus statuarius, Deus artifex*, et Victor Goldschmidt, *Le Paradigme dans la théorie platonicienne de l'action*, in *Revue des études grecques*, 58, 1945, p. 141, note 9, sur Proclus, *In Timaeum*, qui dénomme Dieu *Agalmatopoiou tou kosmou*, le sculpteur du monde.

(29) Parent, op. cit., p. 173, op. cit., p. 263-264, note 4.

(30) Parent, op. cit., p. 143. Bruyne, op. cit., P. 266. Stock, op. cit., p. 124-125.

Alain de Lille dans *De Planciu naturae* réuni tous les superlatifs : « Deus tamquam elegans architectus, tamquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosus artifex, tamquam admirandi operis operarius opifex ». Cf. Bruyne, op. cit., p. 257.

(31) Oxford, Bodl. Ms 270 b, fol. 1 : cf. A. de Laborde, *La Bible Moralisée illustrée à Oxford*, Paris et Londres, I, Paris, 1911, pl. I. Vienne, Bibl. Nat., Ms. 1179, fol. 1 : cf. Laborde, op. cit., IV, 1921, pl. 672 ; Ms. 2554, fol. 1 : cf. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, London, 1956, p. 35, note 37 et fig. 6a. Toutes les trois miniatures discute et reproduit John Bloch Friedman, *The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages*, in *Traditio*, 30, 1974, p. 419-429, fig. V-VII.

(32) Houvet, op. cit., pl. 25. Sauerländer, op. cit., fig. 100 et 102.

(33) Houvet, op. cit., pl. 29. Sauerländer, op. cit., fig. 100 et 103.

(34) Parent, op. cit., p. 57 et 200.

(35) Sur l'idée que Dieu en créant l'homme pensait à l'Incarnation, soutenue par Tertullien et actuelle dès le début du XIII^e siècle, voir : Gerhart B. Ladner, *Ad Imaginem Dei. The Image of Man in Medieval Art*, dans W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*, New York etc., 1971, p. 433 et 444.

(36) Parent, op. cit., p. 61 et 128.

(37) M. Grabmann, *Eine für Examinazwecke abgefasste Questionensammlung der Pariser Artistenfakultät aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in *Revue néoscholastique*, 36, 1934, p. 227 : « Leguntur duo libri quorum unus appellatur Tymaeus Platonis alter Boetius de consolatione ». Gilson, *La philosophie au moyen âge*, p. 262. Raymond Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London, 1950, p. 28.

Jan van der Meulen, *Logos Creator at Chartres and its copy*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, p. 82-100, se sert des écrits de Thierry de Chartres et son élève Clarenbaldus d'Arras pour préciser le sujet du vitrail n° 138 du deuxième quart du XIII^e siècle, représentant le Créateur du monde « en majesté », placé du côté de l'est du transept nord à Chartres. L'importance de l'école de Chartres pour l'esthétique du XIII^e siècle est soulignée par Bruyne, op. cit., p. 259.

(38) Cf. *Midrash Rabbah*, éd. Rabbi Dr H. Freedman et Maurice Simon, London, 1939, p. 52 : Midrash Rabbah, Genesis (Bereshith), VII, 5 : « And God said : Let the earth bring forth the living creature etc. (I, 24). R. Lazar said : Living creature means the soul of Adam ».

Sur l'identification du jeune homme à Chartres avec Adam, voir : J. Duvergie, *Les sculptures des porches et portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1914, p. 47 : « Cette scène figure sans aucun doute la création de l'homme : que le sixième jour (le Créateur) fit à son image ». Gottfried Richter, *Chartres, Idee und Gestalt der Kathedrale*, Stuttgart, 1959, p. 61 et *Chartres. Die Herrlichkeit der Kathedrale*, Stuttgart, 1976, p. 84, écrit que l'Adam « mit dem in die Ferne gerichtetem Blick » apparaît déjà pendant la Création des animaux. Sauerländer, op. cit., p. 120, constate, tout court, l'insolite présence d'Adam à la Création des poissons et des oiseaux. Claussen, op. cit., p. 133, croit qu'il s'agit de la création d'Adam qui a eu lieu au sixième jour d'après

Gen. I, 26-31, pendant que la scène au claveau neuvième, où Dieu façonne Adam de la glaise, se rapporterait à Gen. 2,7.

(39) T. B. L. Webster, *Personification as a mode of Greek thought*, in *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, 17, 1954, p. 10-21. André Grabar, *Représentation de l'intelligible dans l'art byzantin*, in *Actes du VI^e Congrès international d'Etudes Byzantines*, II, Paris, 1948, p. 127-143. H. Sichtermann et W. Kohler, *Personificazione*, dans *Enciclopedia della arte antica, classica e orientale*, Roma, 1965, VI, p. 77-83. E. H. Gombrich, *Personification*, dans *Classical influences on European Culture A.D. 500-1500*, éd. par R. R. Bolgar, Cambridge, 1971, p. 247-258.

(40) Werner Weisbach, *Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern*, in *Rivista di archeologia cristiana*, 14, 1939, p. 101-127. V. Hamp, *Inspiration*, dans *Religionswissenschaftliches Wörterbuch. Die Grundbegriffe*, éd. par Franz König, Freiburg, 1956, col. 384-385.

(41) Paris, Bibl. Nat., Ms. gr. 139, fol. 1v : Henri Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929², p. 4-10, pl. I. Hugo Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, London, 1938, p. 13-17, pl. I, fig. 1. Kurt Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, éd. par Herbert L. Kessler, Chicago-London, 1971, p. 178-179, fig. 160.

La même composition se répète dans les répliques du Psautier de Paris : Rome, Bibl. Vat., Ms. pal. gr. 381, fol. 1v : cf. *Miniature della Bibbia cod. Vat. regina gr. I e del Salterio cod. Vat. palat. gr. 381*, Milano, 1905, pl. 19. Buchthal, op. cit., p. 15, note 8. Leningrad, Ms. 269, fol. 1 : cf. V.N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj zhivopisi*, Moscou, 1948, I, p. 110 et II, pl. 140a. Weitzmann, op. cit. 214-215, fig. 199.

(42) Londres, Brit. Mus., Ms. Add. 36928, fol. 44 : cf. Buchthal, op. cit., pl. XVI, fig. 19.

(43) Milane, Bibl. Ambr., Ms. M54 sup., fol. III : cf. Buchthal, op. cit., pl. XVI, fig. 22.

(44) Vatopedi, Ms. 609, fol. II : cf. Buchthal, op. cit., pl. XVI, fig. 20.

(45) Rome, Bibl. Vat., Ms. Barb. gr. 320, fol. 2 : cf. Buchthal, op. cit., pl. XVI, fig. 21 et note 16, où l'auteur indique une miniature analogue au couvent de Lavra. Weitzmann, op. cit., p. 214-215, fig. 198.

(46) Milane, Bibl. Ambr., Ms. M54 sup., fol. IV : cf. Josef Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, in *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse*, vol. 52, section II, Wien, 1906, p. 94-95, fig. 35. Buchthal, op. cit., pl. xvi, fig. 23.

(47) Munich, Staatsbibliothek, Ms. slav. 4, fol. 7v : cf. Strzygowski, op. cit., p. 18 et 94-95, pl. V et fig. 8 ; cf. aussi sa copie à Belgrade, fol. 14v, ibidem, p. 19, fig. 12.

(48) Rossano, cathédrale, cod. purpureo, fol. 121 : cf. A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma, 1907, p. 5, pl. XVI. A. M. Friend Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in *Arts Studies*, 5, 1927, p. 141, pl. XI, fig. 107 ; pl. XII, fig. 114 ; pl. XV, fig. 148 ; cf. pl. XV, fig. 149 et 150. Weisbach, op. cit., pl. 106, fig. 3.

(49) V. Lazarev, *Über eine Gruppe neuer byzantinisch-venezianischer Trecentobilder*, in *Art Studies*, 8, 1931, fig. 32. Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture*, Washington, 1960, p. 137, fig. 7. *Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Aussenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*, éd. par Wolfgang Wolters, Munich-Berlin, 1979, p. 22-23, n° 18.

(50) Vienne, Bibl. Nat., Ms. med. gr. 1, fol. 6v : cf. Paul Buberl, *Die byzantinischen Handschriften I. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich, N.F. IV*, Leipzig, 1939, pl. V et p. 26-29. Lazarev, *isorijsa...*, I, p. 55, pl. 17 et p. 287, note 9. Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtus and Vices in Mediaeval Art*, new York, 1964², p. 29-29, pl. XV, fig. 29. Weitzmann, op. cit., p. 154-155, fig. 132.

(51) Fol. 7v : cf. Omont, op. cit., p. 6-7, pl. VII. Buchthal, op. cit., p. 25-27, pl. VII, fig. 7. Katzenellenbogen, op. cit., p. 28-29, note 6.

(52) Rome, Bibl. Vat., Ms. Urb. gr. 2, fol. 19v : cf. Stephan, Beissel, S.J., *Vatikanische Miniaturen*, Freiburg i. Br., 1893, n° XIV. A. Katzenellenbogen, op. cit., p. 30 et pl. XVI, fig. 31. Dans les Homélies de Jean Chrysostome (Paris, Bibl. Nat., Ms Coislin 79, fol. 2), vers 1078, la Verité et la Justice sont derrière l'empereur Nicéphore Botaniate qui siège sur son trône, encadré d'officiers de la Cour. Cf. Omont, op. cit., pl. XII. Lazarev, op. cit., I, p. 110 et p. 314, note 24 ; II, fig. 139.

(53) Richard Delbrück, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig, 1929, pl. 4 et 9-12 : hommes en demi figure ; pl. 16 : femmes en demi figure ; pl. 22-24 et 32 : femmes en pied.

(54) L'inspiration byzantine dans la sculpture des deux transepts à Chartres est évoquée par Jean Lippman, *A Note on the Transept Sculpture of Chartres*, in *Art in America*, 26, 1938, p. 16-26, ici p. 21.

(55) Schmidt, op. cit., p. 72. Les influences antiques à Chartres, en opposition à l'opinion de Jean Adhémard, sont étudiées par George M. A. Haufmann, *The Season Sarcophagus*, in *Dumbarton Oaks*, II, Cambridge, Mass., 1951, p. 121.

Sur le style dit de l'an 1200 voir : Otto Homburger, *Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas in Zeitraum 1190-1250, Formositas Romanica*, in *Beiträge zur Erforschung*

der romanischen Kunst Joseph Gantner zugeignet, Frauenfeld, 1958, p. 29-45. Louis Grodecki, *Problèmes de la peinture en Champagne pendant la seconde moitié du douzième siècle*, in *Studies in Western Art, I*, Princeton, 1963, p. 140-141. *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, I* : Catalogue written and edited by K. Hoffmann, New York, 1970, p. XXXIII-XLIII et la critique de Willibald Sauerländer, *The Year 1200. A Centennial Exhibition*, in *Art Bulletin*, 53, 1971, p. 506-516. *The Year 1200, II : A Symposium*, published by the Metropolitan Museum of Art, New York, 1975. Peter Lasko, *Ars Sacra 800-1200*, Harmondsworth, 1972, p. 240-252.

(56) Alain de Lille, *Anticlaudianus*, éd. J. Bossuat, dans Migne, Pat. lat., CCX, Paris, 1955, col. 487-576. Bruyne, op. cit., p. 286-293. G. Raynaud de Lage, *Alain de Lille poète du XIII^e siècle*, Montréal-Paris, 1951.

(57) Verone, Bibl. Capit., Ms. CCLI : cf. Bernard Degenhart, *Die autonome Künstlerzeichnung im Mittelalter*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, I, 1950, p. 111, fig. 45. Pommersfelden, Ms. 215, fol. 162v : cf. Florentine Mütherich, *Ein Illustrationszyklus zum Anticlaudianus des Alanus ab Insulis*, ibidem, II, 1951, 1952, p. 78 et 81, fig. 4.

(58) Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, IV, Berlin, 1908, p. 311. Charles de Tolnay, *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1949², p. 35 et note V, 27 sur p. 136. Ludwig Goldscheider, *Michelangelo : Painting, Sculpture, Architecture*, London, 1963, p. 13, note 16, pl. 60. Kenneth Clark, *Civilisation. A Personal View*, London, 1969, p. 129.

(59) Dans ce contexte il est intéressant de noter ce qu'écrit au sujet de Chartres Paul Vitry, *La sculpture française sous le règne de Saint-Louis, 1226-1270*, Firenze-Paris, 1929, p. 38 : « L'imagination chartraine atteint parfois une grandeur épique, on serait tenté de dire « michelangelesque ».