

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 46 (1989)

Heft: 3

Artikel: La rose de la cathédrale de Lausanne

Autor: Hilton, Alice Mary

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168998>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La rose de la cathédrale de Lausanne

par ALICE MARY HILTON*

La construction de la cathédrale actuelle¹ fut entreprise au XII^e siècle, dans le style roman de Normandie. Cependant, lorsque dans les années 1190-1210, ou 1220, on construisit le chœur, ce fut sous la direction du chanoine Henri le Blanc («Albus»)² et d'un architecte inconnu, entièrement dévolu à l'*opus Francigenum*.

Alors que les tours de transept présentent une transition, le chevet, lui, est tout à fait français, avec son extrémité occidentale arrondie et ses arcs-boutants affirmés. Le chœur, le transept et la partie orientale de la nef furent achevés, et l'élévation de la lanterne – typiquement normande et anglaise – fut au moins commencée sous la supervision du chanoine Henri le Blanc et de son architecte.

Au cours des années 1220, un architecte du nom de Jean Cotereel³, anglo-normand peut-être, poursuivit probablement l'œuvre jusqu'en son extrémité occidentale.⁴ La cathédrale fut alors achevée, si l'on excepte la tour nord (dite «inachevée») du massif occidental, et diverses modifications aux XV^e et XVI^e siècles, comme la suppression du passage public sous la grande travée pour allonger la nef jusqu'au massif occidental qui fut alors doté d'une véritable entrée (Portail dit de «Montfalcon»).

L'arrivée des Bernois, ainsi que l'iconoclasme de protestants zélés, causèrent de terribles dommages. La cathédrale devint église paroissiale; jugée trop grande et trop chère à l'entretien, elle manqua d'être démolie, mais l'on se rendit compte que la destruction d'une cathédrale médiévale (construite pour durer *toujours*) reviendrait plus cher encore que son entretien et serait probablement impossible. Les dégâts, bien qu'inférieurs à une totale démolition, furent énormes. La plupart des splendides sculptures et des vitraux lumineux, les riches autels et le mobilier ont disparu – à trois notables exceptions près: les stalles du XIII^e siècle, le «portail peint» du bas-côté sud et la rose méridionale qui fait l'objet de cet article (fig. 1).

Une brève description du «portail peint» est également donnée ci-dessous, car il est, à mon avis, en étroite relation avec l'iconographie de la rose; ceci est d'autant plus important qu'il constituait, au Moyen Âge, l'entrée principale de la cathédrale.

* Remerciements

Il m'est impossible d'exprimer assez ma gratitude envers les nombreuses personnes qui m'ont aidée dans mes recherches sur cette fascinante rose de Lausanne, en particulier: J.-Ls. Perrin, Intendant de la cathédrale, le Pasteur E. Diserens, J.-P. Chapuisat, Directeur des Archives cantonales vaudoises, H. Rahn et A. Held pour ses excellents clichés. Mes remerciements vont aussi à J.-D. Chausson pour sa traduction et ses suggestions, et, «last but not least», au Dr L. Wüthrich pour sa patience, ses encouragements et ses inestimables conseils d'éditeur.

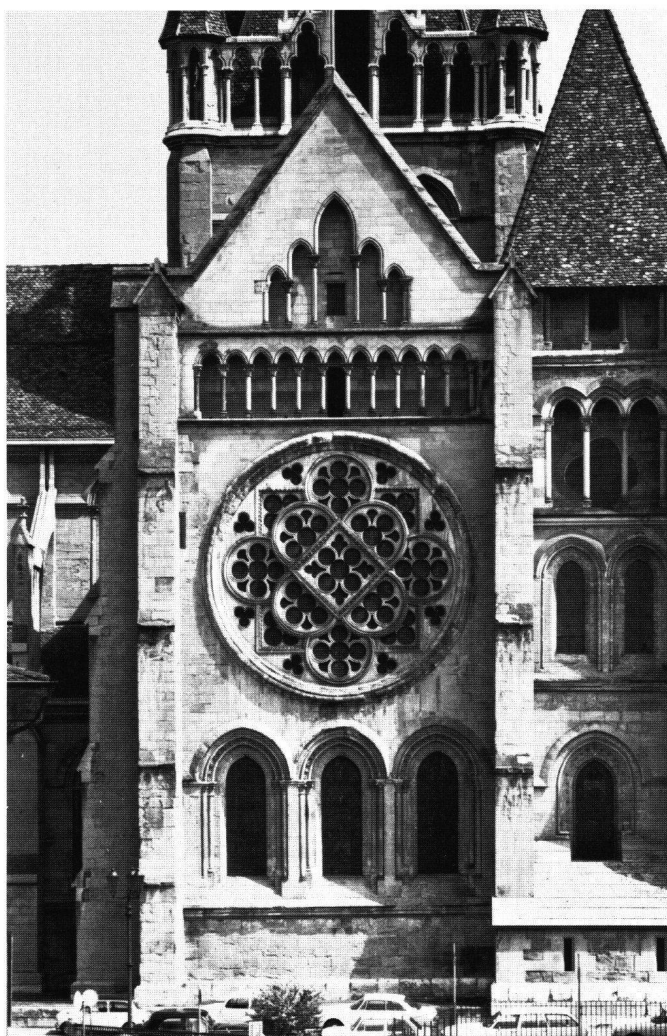


Fig. 1 Vue de la Cathédrale de Lausanne, côté de la Rose.

Le porche sud

Le porche sud de Notre-Dame de Lausanne est l'un des grands chefs-d'œuvre de la sculpture européenne du XIII^e siècle et sa délicate polychromie semble avoir fait la gloire de ce porche que l'on désigne aussi par «portail peint». Il a certainement fait partie intégrante de la conception originelle de l'œuvre et son extraordinaire état de conservation en

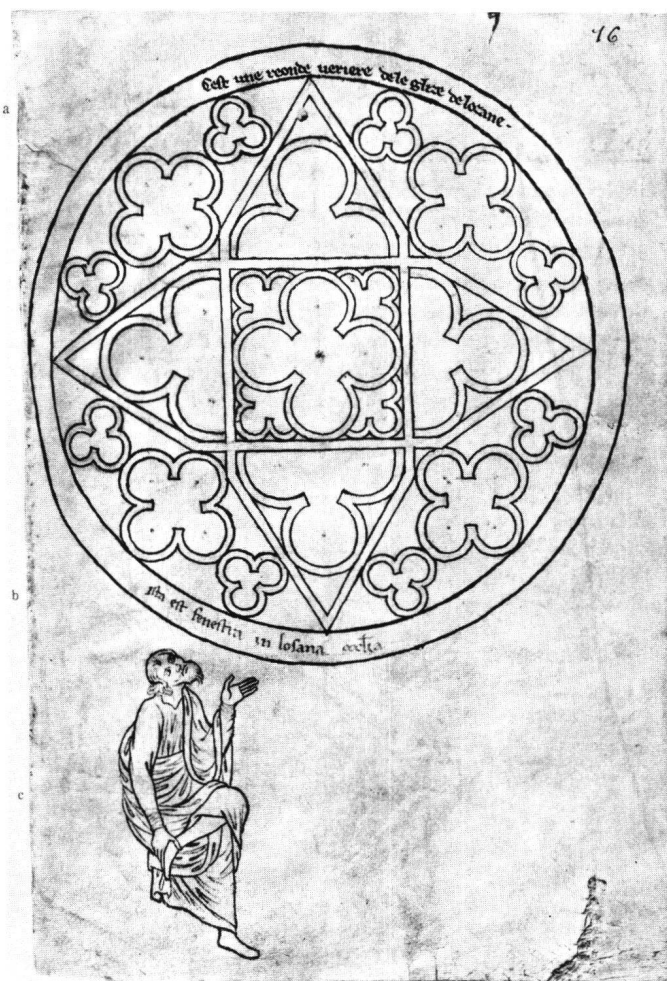


Fig. 2 La Rose de Lausanne d'après Villard de Honnecourt, vers 1225.

fait une pièce unique. La pigmentation – qui a subi une restauration remarquable et délicate – est, par endroits, incroyablement bien conservée.

Le tympan et le linteau sont dédiés à la Vierge.

Le tympan est très original et son iconographie des plus inhabituelles. Nous y voyons le Christ en majesté dans une mandorle portée par deux anges. La merveilleuse sculpture du Christ, avec sa draperie classique, mais émouvante, fait de ce tympan une œuvre de première qualité. A sa gauche, un ange lui présente la couronne destinée à sa Mère qui, sur sa droite semble prier. Deux anges thuriféraires encadrent la scène. Leur tailles respectives marquant leur ordre d'importance, Marie et les anges sont considérablement plus petits que le Christ, ce qui constitue déjà un archaïsme pour le XII^e siècle. Ceci pourrait signifier que le thème marial apparaît ici comme accompagnement de l'évocation de l'Ascension et, avant tout, du Jugement Dernier: une interprétation que confirmerait la présence de l'archange Michaël dans le trumeau.

Le porche sud ne représente pas purement et simplement l'Ascension du Christ et le Jugement Dernier; ceci ressort de la forte présence du thème du Couronnement de Marie, qui montre que ce n'est pas seulement le portrait du Christ en tant que juge dans l'au-delà que l'on a voulu faire ici. Nous devons y voir le Christ en tant que Seigneur de l'Univers: le Christ en tant que *Kyrios* (Seigneur du Cosmos) et *Pantocrator* (Gouverneur de toutes choses), qui est entré dans le monde par Marie, Marie la nouvelle Eve, Marie la Reine des Cieux, Marie la mère du Christ (*Theotokos*) et non seulement Marie *Humilitas*.

Le Christ, en tant que *Cosmocrator*, était un concept bien connu des débuts et du haut Moyen-Age, mais cette dédicace, dans tout le porche sud et dans la rose, au Christ en tant que Gouverneur de *ce monde-ci*, est des plus rares. Et pourtant, cette interprétation cosmologique naît de la structure du porche et de la composition de la rose toute entière, ainsi que nous allons le voir.

Nous voyons, dans les archivoltes du portail, des Précurseurs de l'Apocalypse, des prophètes et des saints. Ceci n'est certes pas unique, bien que, dans la plupart des structures de l'époque, on se serait attendu à trouver les prophètes et les autres représentations de l'Ancien Testament dans la partie nord de l'édifice, et les figures et scènes du Nouveau Testament dans sa partie sud, ainsi que nous le montre si bien le programme de Chartres, où les scènes de la vie de la Vierge sont elles aussi, bien entendu, représentées dans la partie nord. Cependant, sur le linteau du porche sud de Lausanne, sont représentées deux scènes: la Dormition de la Vierge à gauche et sa Résurrection à droite, basées sur le modèle classique de Senlis, modèle alors déjà diffusé en Europe depuis cinquante ans et qui devait l'être durant deux siècles encore. Ceci n'est donc pas unique en soi; mais, placé dans le contexte de l'Ascension du Christ et du Jugement Dernier, alors que le Jugement représente la conclusion du *Miroir de l'histoire* dans l'iconographie médiévale, ceci est unique et l'insistance avec laquelle le Christ est présenté comme Seigneur de l'univers constitue, en rapport avec la rose, une cosmologie complète.

L'architecture proprement dite du porche peint est unique pour la raison suivante: la plupart des porches que l'on voit dans d'autres grandes cathédrales se présentent surtout comme de larges structures s'ouvrant exclusivement sur l'extérieur et servant d'entonnoir aux grandes foules qui s'y engouffraient. Le porche sud de la cathédrale de Lausanne, lui, a une structure plus close que ce qui se voit d'habitude, comme une sorte de chapelle latérale aux murs ajourés. (Les constructions similaires des porches nord et sud de la cathédrale de Chartres sont un peu plus tardives.)

Les statues-colonnes des trois baies du porche et de l'entrée sont des plus impressionnantes. Au nombre de douze et disposées en quatre groupes de trois personnages, elles ont été récemment rétablies à leur emplacement originel. Sculptées entre 1220 et 1230, probablement par deux ou trois grands sculpteurs venus du nord de la France, elles comptent parmi les meilleures du genre. Grâce aux restaurations, elles ont retrouvé de leur beauté: délicate

chair de pierre, clarté bleue et grise des yeux, chevelures et barbes blondes, couronnes d'or et robes de splendeur...

Comme les archivolttes du tympan, les baies du porche comprennent chacune deux voussures décorées de personnages assis, les pieds de chacun reposant sur la coupole trilobée qui sert de dais au personnage de dessous. La plupart des personnages sont couronnés, certains tenant un instrument de musique. Tous ont leur regard tendu vers le haut, vers le centre de chacune des voussures. Ce sont les clefs de ces voussures qui sont d'un si grand intérêt iconographique: celle qui surplombe le Christ dans la mandorle représente un agneau dans un cercle; il s'agit-là, bien sûr, d'un symbole fréquemment utilisé. Mais les clefs de voûte des trois autres archivolttes ceignant les trois baies, ainsi que la clef de la voûte centrale, sont des sculptures de trois différents aspects du soleil. Et ce sont ces trois représentations du soleil entourant le Christ, *Kyrios*, le Christ en tant que *Cosmocrator*, qui constituent un indice important – quoique ce ne soit pas le seul – de l'existence d'un rapport avec le mystère de la rose de Lausanne.

Intérieur de la cathédrale

La cathédrale de Lausanne, telle que nous la voyons aujourd'hui, nous fait facilement oublier quels profonds changements celle-ci – ainsi que toute autre cathédrale – a subis depuis la Réforme.

Il y eurent de plus profondes altérations encore que la disparition des autels et des châsses, des tombes, des écrans, des toiles, des meubles: le remplacement des vitraux médiévaux (la rose exceptée – bien qu'altérée, ainsi que nous

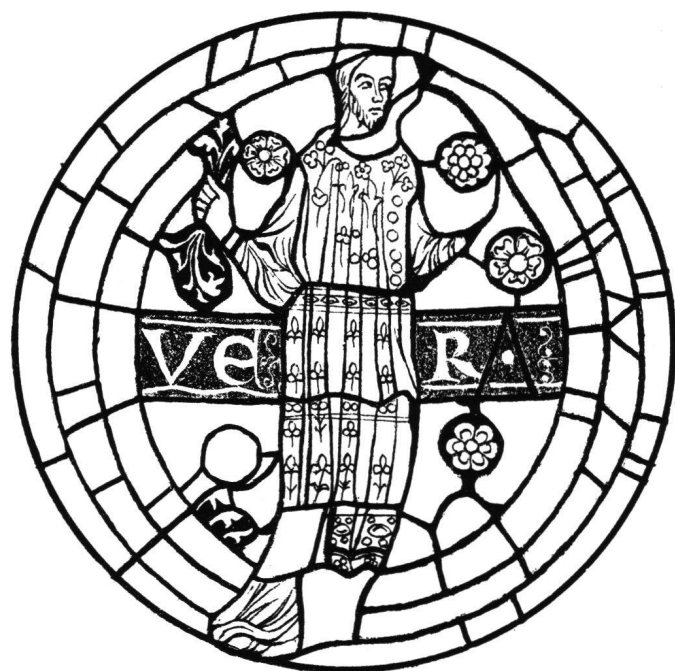


Fig. 3 VER d'après J. R. Rahn, 1879.

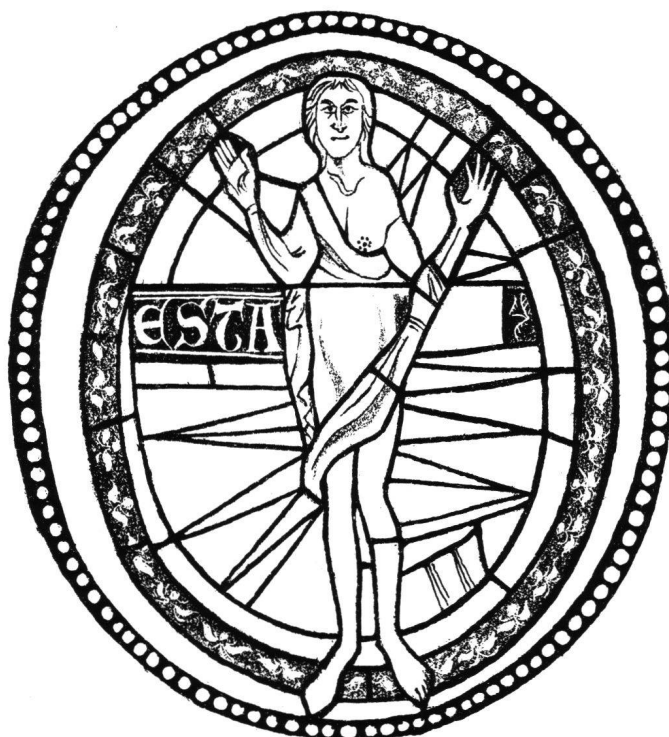


Fig. 4 ÆSTAS d'après J. R. Rahn, 1879.

allons le voir) par des verrières transparentes ou par des vitraux modernes qui sont – dans le meilleur des cas – simplement anachroniques.

La transformation radicale de l'aménagement liturgique, le décrochage de l'ornementation et l'enlèvement de la décoration ont jeté une ombre sur une bonne partie de l'harmonie et du sens profond des proportions et des mesures des églises médiévales.

Dans ces conditions, retrouver le message de la rose revêt une importance toute particulière.

La grande rose sud: modénature

Même sans étude du trait et de l'iconographie de la rose, chacun peut en apprécier la beauté. Une bonne partie de ses médaillons sont originaux et le transept baigne dans la merveilleuse lumière qui le colore.

La modénature de la rose est aussi remarquable à l'extérieur qu'à l'intérieur. Infatigable historien de l'architecture du XIII^e siècle, Villard de Honnecourt doit avoir vu la rose de Lausanne en cours de réalisation, vers 1225, et il nous en a laissé une esquisse très éclairante, dénotant plus du souci de l'essentiel et des relations logiques que de la restitution exacte de cette œuvre admirable (fig. 2). Ce qu'il comprend clairement, c'est l'aspect quaternaire de la rose de Lausanne et les relations entre cercles et carrés en accord avec la bissection du carré. Aucune autre rose n'exprime plus superbement le quaternaire que celle de Lausanne. Ici, la

connaissance du monde par l'observation – induction – s'allie à la connaissance par déduction, à la Révélation et au mythe, et nous est offerte dans ce qui est sans doute l'une des créations les plus étonnantes de l'esprit médiéval. La rose de Lausanne est – et c'était là sa raison d'être – une *imago mundi*, image du Cosmos conçue comme un tout logique, aussi complexe, et pourtant simple, que les présentations de l'univers par les théologiens et philosophes de l'époque.

Le tracé géométrique de la modénature, composé de carrés et de cercles, ne présentait rien de neuf en soi. Il avait déjà été utilisé comme motif chez les Celtes et vu dans les enluminures des manuscrits, dans les mosaïques romaines et l'art islamique. Il n'est pas difficile de trouver des précédents convaincants et plusieurs auteurs les ont recensés de manière remarquable, notamment Ellen J. Beer.⁵

Cette géométrie a un caractère universel dans la mesure où elle correspond à un schéma fondamental de l'univers et de l'expérience humaine. La forme radiale et quadrilobée de la rose de Lausanne est la parfaite expression de l'aspiration de l'être humain à tendre vers la plénitude et la cohérence à travers l'ordre et l'harmonie. L'homme médiéval chercha, dans les médaillons de cette rose, à reconnaître l'ordre divin et appliqua le précepte du Psaume 46: «Arrêtez-vous, et sachez que c'est moi qui suis Dieu.»

Cependant, la plupart des roses médiévales suivent un schéma radial, une tradition qui se manifeste également dans les manuscrits, dans le symbolisme de la roue de la fortune et dans l'idée de la Table Ronde⁶, où le cercle symbolise la perfection sur de nombreux plans. Circonférence englobant le plus d'espace possible, le cercle constitue le symbole le plus adéquat de l'éternité, n'ayant ni début ni fin. Par sa complexe combinaison de cercles et de carrés – le cercle, symbole d'éternité et du monde spirituel, le carré, symbole du temporel et du monde –, la modénature de la rose de Lausanne nous dit une histoire qui se déploie dans le verre coloré et radieux.

La rose sud: le vitrail

Le vitrail était principalement obtenu par la méthode décrite par Theophilus⁷, et cette technique ne changea guère au cours des XIII^e et XIV^e siècles. Les maquettes des vitraux projetés étaient d'abord dessinées en grandeur d'exécution sur des planches peintes en blanc montées sur des tréteaux. Deux planches de ce type ont été récemment découvertes à Gerona.⁸ Cette façon de faire, assez pratique, était certainement moins chère que de réaliser les esquisses sur parchemin, méthode qui ne fut guère employée avant la fin du XIV^e siècle. Ces planches, difficilement entreposables ou transportables, étaient ensuite effacées, pour faire place à une nouvelle esquisse, ce qui en principe excluait la réutilisation de l'ancienne, bien que l'existence de vitraux pratiquement identiques prouverait que, parfois, une esquisse ait pu être réutilisée. Evidemment, l'utilisation, plus tardive, du parchemin pour tracer les esquisses offrait des avantages,

car ils pouvaient être roulés, conservés et réutilisés sans difficulté – souvent par plusieurs générations de verriers –, mais ce fut au détriment de la créativité et de la variété.

Le dessin de la rose de Lausanne par Villard de Honnecourt ne nous apprend rien sur le vitrail. En fait, il n'est pas certain que la rose ait été déjà vitrée lorsque Villard passa par Lausanne, vers 1225. On peut raisonnablement attribuer le vitrail au maître-verrier Pierre d'Arras qui, avec d'autres artisans, vint de sa Picardie natale s'établir à Lausanne en 1217. Son atelier était situé sur les bords du Lac Léman, à Lausanne. Nous savons aussi que Pierre avait quitté Lausanne en 1235. C'est pourquoi l'on peut admettre que la grande rose sud fut dessinée et réalisée bien à temps pour la consécration de la cathédrale en 1275.

Avant qu'il ne vienne à Lausanne, maître Pierre avait probablement vu la grande rose ouest de Chartres, achevée en 1216. Mais le sujet, comme le dessin, choisis pour la rose de Lausanne en diffèrent complètement.

Tout ceci ne nous dit pas qui fut l'auteur du dessin, ni de l'iconographie de la rose de Lausanne, toutes deux uniques, sans précédent et sans réplique à cette échelle.

Nous ne savons *rien de certain* non plus sur la composition et la signification du dessin de la rose. Mais quelques schémas logiques convaincants existent, ainsi que nous allons le voir ici.

De nombreuses questions restent sans réponse (et bien d'autres n'ont pas encore été posées non plus), concernant les origines et l'iconographie de cette rose unique. Bien du travail reste à faire, et le développement qui suit, se basant sur le travail des auteurs qui se sont précédemment penchés sur ce sujet, se propose d'offrir une reconstitution *possible* reposant sur des évidences et un certain nombre de déductions logiques. L'intention est, ici, de rouvrir un dossier (qui n'a plus fait l'objet d'une seule étude complète depuis la brillante monographie de E. J. Beer en 1952), plutôt que d'en fournir la conclusion.

Datation de la rose

Les dates de la création de la rose et de son exécution ne sont pas sans controverse, bien que l'on puisse raisonnablement admettre que la rose fût réalisée par Pierre d'Arras vers 1235. D'autre part, nous ne savons pas si, ni dans quelle mesure, des réparations ultérieures sont venues l'altérer avant la Réforme.

Conon d'Estavayer (1170–1244) cite le nom de «Petrus d'Arraz» le 27 août 1235 (Note No 876) comme «ayant eu son atelier» ... *habuerat fabricam*.⁹ Nous ne savons pas si, à ce moment-là, maître Pierre était mort ou bien s'il avait simplement quitté Lausanne parce que son travail était terminé. Nous savons qu'il avait occupé son atelier depuis 1217, et avons de bonnes raisons de penser que la construction de la cathédrale était assez avancée, le 3 avril 1232, pour que les vitraux puissent y être installés, au moins en sa partie orientale.¹⁰



Fig. 5 ÆSTAS



Fig. 6 AQUA

Nous savons, par exemple, que l'incendie de 1235, endommagea le toit, les verrières et les vêtements liturgiques.¹¹ On pourrait raisonnablement admettre que la rose ait survécu à cet incendie sans qu'un dommage trop important n'ait entraîné un remaniement radical de sa structure et de son dessin, car seules des réparations apportées au toit sont mentionnées. Aucun changement net n'apparaît dans les médaillons subsistants du XIII^e siècle, qui fût l'indice d'un remplacement de certains d'entre eux par un autre verrier. A vrai dire, il n'est bien sûr pas exclu que quelque portion de la rose fût détruite et refaite dans le même style. Mais, comme la fabrication de vitraux était au moins aussi onéreuse que la réfection d'une toiture, il est permis de penser que le remplacement d'une partie de la rose dût être mentionné dans le cartulaire. Rien ne prouve, non plus, que des réparations ou remplacements d'importance aient été exécutés avant la Réforme, bien que Dupraz nous dise que «En 1520, le verrier Etienne Capienz, avec un de ses ouvriers, était occupé à la répartition de la rose».¹²

J. R. Rahn écrit l'état «déplorable» de la rose, lors de son inspection dans les années 1870. Des espaces vides, écrit-il, ont été complétés «sans goût ni respect», les dernières de ces interventions ayant été faites en 1817 et 1822.¹³ L'auscultation méticuleuse de la rose par Rahn, ses croquis détaillés et ses notes au sujet de l'emplacement, de l'iconographie et de l'état de chaque médaillon sont d'une utilité inestimable, non seulement pour essayer de reconstituer l'allure originale de la rose, mais aussi pour juger de l'ampleur des restaurations exécutées par Edouard Hosch (entre 1894 et 1899) et des dommages qui s'ensuivirent.

La Cosmologie

Le diamètre extérieur de la grande rose sud de Lausanne est de plus de dix mètres – presque l'entière largeur du transept –, englobant 105 médaillons, dont 78 sont des originaux datant du XIII^e siècle. La rose tout entière est occupée par une *imago mundi*, représentée en 61 médaillons circulaires ou semi-circulaires, symbolisant les manifestations cosmiques, alternant avec 44 vitraux décoratifs. Il ressort du plan, de manière évidente, que la rose de Lausanne est la parfaite expression de l'aspiration humaine à tendre vers la plénitude et la cohérence – vers l'ordre et l'harmonie. Aucune autre rose n'en offre aussi superbe expression que celle de Lausanne. Ici, la connaissance du monde s'allie à la spéculation et au mythe, en une création qui est, à n'en point douter, l'une des plus étonnantes manifestations de l'esprit médiéval. La rose de Lausanne est – et c'est bien ce que l'on voulait qu'elle fût – une *imago mundi*.

Au centre, ainsi que E. J. Beer l'a suggéré, a pu se trouver *Annus* (l'année), entouré du Soleil, de la Lune, du Jour et de la Nuit.¹⁴ Cependant, la présentation du soleil et de la Lune *en même temps que* du jour et de la nuit ne me semble être que redondance. Rahn, pour sa part, y aurait plutôt placé le Christ, entouré de ses évangélistes ou de leurs symboles. Cette configuration a été utilisée dès les premiers temps de l'ère chrétienne.

En fait, St Cyprien, en l'an 256 de notre ère, considéra les quatre rivières du Paradis comme les symboles des quatre Évangélistes (qui seraient également de trop ici); cette symbolisation parvint aux auteurs du Moyen Âge par



Fig. 7 IGNIS

Isidore de Seville (mort en 636).¹⁵ Malheureusement, ce sont justement les médaillons du centre qui furent perdus, détruits ou remplacés. Hosch remplaça les médaillons du centre par Dieu le Père, entouré de quatre vitraux présentant des scènes de la Création: la Lumière et les Ténèbres (en haut à gauche), la Terre et les Eaux (en haut à droite), les Poissons et les Oiseaux (en bas à gauche), les Animaux et l'Homme (à droite en bas).

Un regroupement de ce genre est contraire à toute logique médiévale. Aucun grand artiste médiéval n'aurait perturbé un schéma quaternaire avec les six ou sept parties constituant la Création, et aucun ecclésiastique instruit ne l'eût permis. Instruits, les chanoines de Lausanne devaient l'être, et bien au courant de la philosophie, de l'unité et de l'harmonie d'une rose. Nous savons, par exemple, que plusieurs chanoines de Lausanne se rendirent à Paris entre 1222 et 1226, au moment même où les grandes roses nord et sud de Paris et Chartres étaient exécutées, à une époque où les débats se poursuivaient à longueur de journée dans les écoles. Bien que Hosch ait inséré des vitraux artistiquement acceptables, son interprétation du sens médiéval du Cosmos fut une erreur. La plupart des autres médaillons de la rose sont originaux, et relatent l'histoire de l'univers selon une claire logique, propre au XIII^e siècle.

Bien que la plupart des médiévistes s'entendent pour admettre que la distribution de Hosch est incohérente, il n'existe aucune configuration absolument sûre qui fasse l'unanimité. Nous y reviendrons et présenterons une hypothèse en faveur de laquelle on peut au moins avancer quelques arguments techniques et un point de vue iconologique cohérent.

Dans les quatre hémicycles entourant le carré central, nous trouvons aujourd'hui les quatre saisons avec les mois correspondants. A droite se trouve le groupe du printemps et à gauche celui de l'été. Rien de plus raisonnable que d'avoir quatre saisons de trois mois chacune, mais, en se permettant une petite redistribution des mois, on obtient une configuration plus harmonieuse et plus logique. A une exception près, tous les médaillons (sans compter les petits situés en périphérie) ont 58 centimètres de diamètre. Cette exception – très importante – est le symbole du soleil, dont nous reparlerons plus loin. Pour cette raison, il n'est pas possible de remettre les médaillons à leur place d'après leur taille: ils sont interchangeables. Seuls les vents de la périphérie sont plus petits et ne pourraient être intervertis qu'entre eux.

Les quatre saisons sont vêtues de manière conventionnelle. Le Printemps (B1) est entouré de fleurs et sa robe présente un motif floral. L'Hiver (B4) est chaudement habillé; il regarde de travers (notez, cependant, que ses traits ont fait l'objet d'une restauration) la neige que l'artiste a représentée par de petits éléments de verre gris et quelques traits blancs. L'Été (B2) et l'Automne (B3) se trouvent respectivement en dessous à droite et à gauche. L'Été est représenté, baigné par les rayons du soleil, très légèrement vêtu, les bras tendus afin d'embrasser les grâces de la saison dans ce doux climat, mais aussi en attitude de prière. A noter le classicisme de la figure, toute empreinte de son antique élégance. Deux cercles rouges nous rappellent encore la chaleur de l'été. On dirait qu'il y a peu de différence entre la photographie moderne de l'Été et le dessin de Rahn, alors que pour l'Automne, apparaissent quelques traces de restauration dans les fruits, en bas à gauche. Pour le reste, l'Automne semble avoir gardé son aspect original et se trouver en excellent état, abstraction faite de la détérioration générale et de la fragilité du vitrail qui exigent des mesures urgentes de restauration et de conservation.

Le schéma de la rose

La figure 13 (à la page 265) représente un schéma simplifié de la rose.

Nous allons maintenant nous pencher sur le cœur de la rose que constitue le carré central, avec le médaillon A en son centre, entouré de Aa, Ab, Ac et Ad, en alternance avec des motifs décoratifs.

Le temps

Ce carré est entouré de demi-cercles: le Printemps (B1), l'Été (B2), l'Automne (B3) et l'Hiver (B4), présentés en compagnie de leurs mois correspondants désignés par (B1a, B1b, B1c, B1d, etc.). Ces groupes symbolisent le concept du *Temps*, donc les saisons et les mois. C'est véritablement une chance que les quatre saisons soient des originaux, de même que dix des douze mois. Tous, sans exception, sont de très haute facture artistique et l'on ne devrait pas permet-

tre que ces œuvres soient exposées à la pollution atmosphérique ou aux autres menaces de notre civilisation. Une comparaison de leur état actuel avec les relevés de Rahn indique clairement l'urgente nécessité de prendre des mesures de conservation.

Mars (B1a) semble relativement sain. Hosch a manifestement réparé le pourtour rouge et blanc du médaillon, ainsi que quelques fissures. Seul un examen attentif – qui n'est pas possible in situ – permettrait de juger de son état de conservation. Mars, barbu chaudement vêtu en tons vert et jaune (les couleurs du premier printemps), taille sa vigne, une activité souvent présentée comme la tâche essentielle de ce mois dans les régions viticoles.

Avril (B1b) nous offre un charmant tableau: un jeune homme, vêtu d'une tunique blanche à motif floral et tenant un bouquet de fleurs dans sa main gauche, nous ouvre une porte de sa droite pour nous montrer un jardin plein de fleurs de printemps aux vives couleurs. C'est l'étymologie d'Avril qui donna cette image (le mot désignant l'action d'ouvrir (*aperire*) se rapportant au nom d'Avril).

Mai (B1c) est aussi un jeune homme; il monte un blanc destrier, portant sur son poing un faucon (redessiné par Hosch).

En suivant le sens des aiguilles d'une montre (à la différence de la distribution actuelle qui est celle de Hosch), nous devrions trouver l'Été (B2) dans le quartier gauche du bas. Ainsi, Juin (B2a) suivrait logiquement Mai (B1c). Nommé *IULIUS* par erreur, Juin, légèrement vêtu, fauche l'herbe. Juillet (B2b), également nommé *IULIUS*, de sa serpe moissonne de longues gerbes de blé. La saison s'achève en Août (B2c), lorsque mûrissent les fruits de l'été.



Fig. 8 LEO

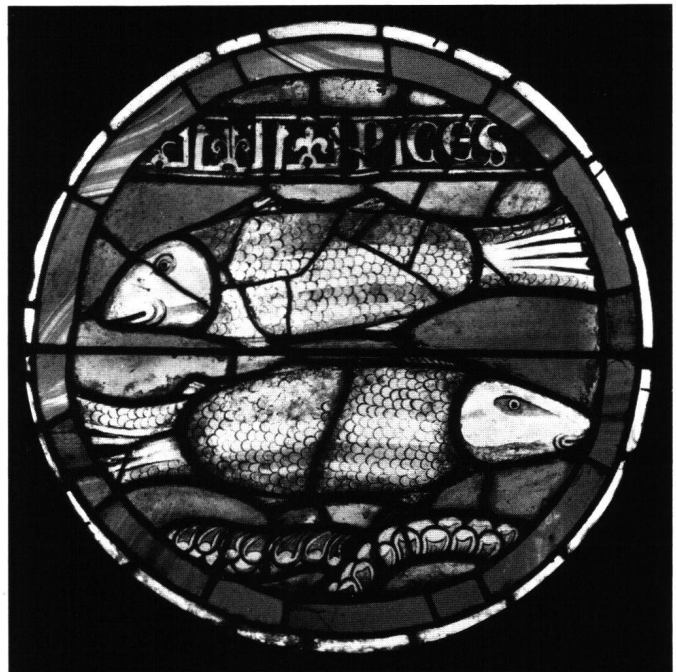


Fig. 9 PISCES

On voit, à gauche, une corbeille de vannage et, séparant le grain de sa balle, un homme au torse baigné par le rayonnant soleil d'Août.

La main gauche de l'Automne (B3) se trouve au même niveau que celle de l'été, mais de sa droite il pointe l'Hiver (B4) pour lequel sont engrangées les moissons. Les mois de l'Automne suivent: Septembre (B3a) devient vendangeur superbement habillé. Octobre (B3b) fait glander ses cochons. Une comparaison d'Octobre (B3b) avec le relevé qu'en fit Rahn nous confirme dans notre impression que le visage a été remanié par Hosch – d'une main plutôt lourde – et le bâton utilisé pour gauler les glands s'est transformé en énorme couteau tranchant, alors que boucherie se fait en novembre plutôt qu'en octobre. Le glandage est, d'ailleurs, ordinairement présenté comme une activité de novembre par les livres d'heures du Moyen Âge. A Lausanne, c'est Novembre (B3c) qui tue le porc et le bœuf au moyen d'une grande hache. Son visage et son corps expriment force et concentration, et leur traitement est infiniment supérieur à celui du restaurateur.

L'Hiver (B4) commence avec Décembre (B4a); bien que ce médaillon ne figure plus dans la rose de Lausanne, nous savons que Décembre était ordinairement représenté par un homme assis à une table bien garnie, comme par exemple dans une sculpture de la face ouest de Chartres, ou à St-Denis. Hosch en a fait un homme buvant avec la Mort, ce qui est tout à fait anachronique. Etant donné que, au XIII^e siècle, décembre ne constituait pas le dernier mois de l'année, ceci semble manquer totalement de fondement. Dans l'iconographie médiévale, les travaux des mois précédents sont plus logiquement et plus optimistement suivis d'une joyeuse saison de vacances en guise de récompense.

La Mort n'est pas absente mais, en général, sans être associée à la saison la plus tardive. Février, prélude au Printemps, clôt l'année, de même que, avec le Mardi Gras, la Mort annonce souvent le Renouveau.

Janvier (B4b) est représenté par *Janus* aux deux visages, assis sur un trône élevé, une coupe dans sa main, avec une cruche de chaque côté. Il s'agit d'un médaillon très bien conservé, datant du XIII^e, qui eût été mieux placé dans la partie supérieure gauche, à côté d'Avril ouvrant la porte au Printemps nouveau, plutôt qu'en face d'Octobre, où l'a mis Hosch, le retirant de tout son contexte. *Janus*, donnant son nom au mois de janvier (qui n'a pas toujours été le premier mois de l'année), se retrouve en de nombreux édifices du XIII^e siècle, comme les cathédrales de Chartres, Amiens, Strasbourg, Sens, Senlis, Reims, Paris...¹⁶

Le médaillon original de Février (B4c) est perdu. Hosch a fait de ce mois un barbu se réchauffant les mains devant un feu. Ici, Hosch se base sur quelque chose. Février est ainsi représenté dans les sculptures de Chartres, Senlis, Sens, Amiens, Reims, Strasbourg, St-Marc à Venise, etc. Parfois, comme par exemple à St-Denis, mari et femme sont présentés ensemble devant le feu, la femme lisant. Pourquoi, cependant, Hosch décide-t-il d'asseoir Février sur un trône ressemblant à celui de Janus pour lui donner les traits et l'attitude de quelqu'un de fâché, refoulant la chaleur du feu, comme s'il s'agissait des flammes de l'enfer: ce n'est pas clair.

L'espace

Les médaillons (C) adjacents aux quatre angles du carré central marquent les points cardinaux de la composition et contenaient certainement les symboles désignant l'Espace, comprenant également la Science avec les symboles des quatre Eléments de la Matière, ainsi que les signes du Zodiaque pour l'Astronomie. Ici, quelque remise en ordre dans la restauration de Hosch permettrait un arrangement symétrique, en harmonie avec les symboles du Temps.

Le Cercle du sommet a pour centre l'Air (C1) personnifié – sous les traits d'une femme qui, à l'instar des personnages qui lui correspondent, est élégamment habillée d'un vêtement blanc à l'antique et superbement drapée d'un manteau vert tombant de son épaule sur un fond d'azur. Elle donne le sein à une petite créature à ailes jaunes et longue queue. La comparaison avec le relevé de Rahn révèle que Hosch n'a eu, ici, qu'à rajouter l'inscription *DRAGO* à gauche et juste au-dessus de la petite bête.

Le Feu (C2) – que nous aurions plutôt vu à droite – est une femme siégeant sur un trône. Sa robe plissée est blanche, elle est drapée dans un manteau bleu brillant, sur un fond rouge écarlate. Elle donne le sein à une salamandre – un type assez intéressant de bête jaune aux yeux énormes créée, ainsi que l'inscription *SALAM/ANDRA* qui la surmonte, par Hosch.

L'Elément Terre, qui aurait dû se trouver dans le médaillon central du bas (C3), est absent. Un médaillon que Hosch

a intitulé *TERRA* a survécu, malheureusement placé au centre du cercle gauche (C). Il ne peut s'agir de l'un des quatre Eléments, car l'ensemble de la conception de cette image est complètement différent des autres Eléments. Ce médaillon devait être placé, croyons-nous, dans la partie centrale (A) de la rose, ainsi que nous allons l'exposer ci-dessous.

Quatrième Elément, l'Eau (C4) est, comme les autres, vêtue à l'antique, d'une robe plissée blanche et d'un superbe manteau mauve à capuchon, sur un beau fond vert ondoyant. Elle donne le sein à un énorme poisson que Hosch semble avoir habillé d'écailles neuves et décoré du titre de *PICES*.

Ce type de personnification des quatre Eléments est très rare, tant en littérature que dans les autres arts. Ainsi que le note E. J. Beer¹⁷, les représentations isolées de *Tellus*, la terre, ne sont pas si rares. Et, à vrai dire, une telle représentation *faisait* partie de la rose de Lausanne afin d'y représenter notre planète, *La Terre*, plutôt que l'un des quatre Eléments. Chacun de ces Eléments formait un couple avec le symbole qui se rattachait à son domaine d'étude. Bien que les facultés des universités médiévales n'aient pas existé au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire comme divisions dans la recherche du savoir (ainsi la Science – ou Philosophie Naturelle – se consacrait à l'étude de tous les Eléments), les divers domaines d'étude sont représentés comme des personnages se tenant debout et scrutant l'infini et l'inconnu. Seules deux des quatre Sciences ont survécu; elles auraient dû se trouver à côté de leur Elément, vers le centre de la rose. Ainsi l'exploration de l'Air, élégamment vêtue (C1) est entourée d'oiseaux et intitulée *AERIM/ANCLIA*, alors que *PIRO/MANCI[A]* contemple de vives flammes rouges. Ces personnifications ont conduit certains auteurs à y voir divers arts divinatoires pratiqués par les Romains. Cependant, la magie comme la prédiction du futur étaient condamnées par l'Eglise médiévale et n'auraient certainement pas agréé aux grands scientifiques d'alors: le prévôt Conon d'Estavayer et l'évêque Saint Boniface [dit] de Brucelles qui, tous deux, avaient étudié et enseigné à l'université de Paris et se trouvaient en charge à Lausanne lorsqu'y fut créée la rose. Il est bien sûr possible – et Rahn¹⁸ l'a suggéré – que *AEROMANCIA ET PYROMANCIA*, de même que les symboles disparus représentant *HYDROMANCIA ET GEOMANCIA*, aient été figurés ici par opposition aux Arts Libéraux *per se*. Ceci ne semble pas vraisemblable puisque ce ne sont pas les Arts Libéraux qui sont représentés ici, mais plutôt les objets-mêmes d'études scientifiques.

La rose de Lausanne est si originale et unique que les symboles de divination pourraient bien avoir été choisis afin d'y représenter le goût de l'homme pour l'exploration de l'inconnu. Il est vrai, ainsi que le signale Rahn, que bien avant que la rose ne soit dessinée, Isidore de Séville avait énuméré toutes les pratiques divinatoires, magiques et invocatoires, *Aeromantia* et *Pyromantia*¹⁹ incluses. William de Malmesbury (mort en 1141) considéra ces pratiques comme opposées aux Arts Libéraux²⁰; et Jean de Salisbury



Fig. 10 LUNA

opéra la distinction entre *artificia* et la pratique de la magie qu'il qualifiait de *maleficia*.²¹ Mais il est aussi vrai que l'étude des phénomènes naturels avait connu un net regain d'intérêt au cours du XIII^e siècle, en comparaison du XII^e, et que cette étude était devenue une activité respectable, prisée, et tout à fait encouragée par les scientifiques universitaires, jouissant de l'intérêt d'Albert le Grand, Robert Grosseteste, Roger Bacon et autres personnages renommés, contemporains ou prédécesseurs du prévôt et de l'évêque de Lausanne.

Pour compléter les cercles Science/Espace, nous avons les symboles de l'Astronomie, les signes du Zodiaque, qui devraient être quelque peu redistribués pour coïncider avec les Mois et les Saisons dans l'ensemble des images du Temps (B). Ainsi, nous pouvons placer, dans le cercle du sommet, le Bélier (C1a), le Taureau (C1b) et les Gémeaux (C1c). Le Bélier, ou *Aries*, semble n'avoir exigé qu'une restauration modeste, cependant que les Gémeaux, *Gemini*, doivent avoir beaucoup souffert entre le moment où Rahn en fit le dessin et celui de leur restauration par Hosch.

Autour de l'Elément Feu (C2), dans le cercle de droite entre le Printemps (B1) et l'Été (B2), nous trouvons le Cancer (C2a), le Lion (C2b) et la Vierge (C2c). Le Cancer est un médaillon créé par Hosch; le Lion et la Vierge sont du

XIII^e siècle et ont survécu: Rahn pensait que le Lion était à la bonne place, dernier médaillon du cycle zodiacal à occuper son emplacement originel. Hosch a ensuite transféré ce médaillon à la droite du cercle sommital (C1c), là où nous avons placé les Gémeaux; ceci est difficilement compréhensible et devrait être corrigé de sorte que le Lion soit placé dans un ordre zodiacal normal, avec sa tête tournée vers le centre. Ce médaillon semble être en excellent état et ne présente que peu de différence avec le dessin de Rahn; Hosch s'est contenté d'ajouter quelques boucles sur le dos de l'animal, de lui redessiner ses griffes et de décorer quelque peu l'inscription. La Vierge, elle aussi, doit être déplacée. Il s'agit d'un médaillon particulièrement beau, et en excellent état, qui ne présente aucune altération en regard du dessin de Rahn. Une splendide jeune femme, drapée de bleu sous les plis élégants de son manteau mauve, portant une coiffe blanche tombant gracieusement sur ses épaules, sa main gauche devant pointer – si elle était correctement placée en position C2c – le Feu au-dessus d'elle (C2).

Dans le cercle du bas, là où nous voudrions voir représentées la Terre (C3) et la Géomancie (C3a) – toutes deux manquantes – le Zodiaque se poursuit avec, de droite à gauche, la Balance (C3a), le Scorpion (C3b) et le Sagittaire (C3c). La Balance, en robe d'or et tunique pourpre ourlée de

vert, est tournée vers la droite, tenant ses plateaux. Hosch semble avoir retouché quelques détails, mais pour le reste, cet élégant médaillon est intact. Le Scorpion n'a pas non plus changé par rapport au dessin de Rahn, bien que semblent y être apparues quelques fissures. Le Sagittaire, une création de Hosch, se trouverait mieux placé regardant la Terre plutôt qu'en train de viser l'une des décorations.

L'Eau (C4) devrait se trouver au centre du cercle gauche (à l'est). Là encore, son complément logique, *Hydromancia* manque. C'est la Balance qui, sans raison valable, en occupe aujourd'hui la place.

Le Capricorne (C4a), le Verseau (C4b) et les Poissons (C4c) devraient se trouver ici.

Le Capricorne est l'œuvre de Hosch et par chance se trouve dans ce cercle, regardant le centre, quoiqu'il occupe maintenant la place de la *Geomancia* manquante. Le Verseau est aussi une création de Hosch, mais les Poissons sont un original intact, si l'on excepte quelques écailles redessinées sur le poisson de dessous pour qu'il ressemble à son compère.

Il semble que de nombreux et sérieux dégâts aient nécessité des remaniements sur ces pièces de vitrail relativement grandes.

Réorganisation des médaillons

Dans la réorganisation des médaillons proposée, nous avons été guidée par trois considérations: (1) la position du Lion (C2b), rapporté par Rahn comme devant être à son emplacement originel, puis inexplicablement déplacé par Hosch; (2) la suite logique des signes du Zodiaque, côtoyant le non moins logique écoulement des mois et des saisons; et (3) l'harmonie ainsi que la symétrie des dessins et des couleurs résultant de cette réorganisation qui est plus en accord avec le sens de l'ordre du XIII^e siècle qu'avec l'arrangement de Hosch datant du XIX^e siècle. Notre ré-arrangement retire du cycle zodiacal *Terra*, *Luna* et *Sol* où ils n'ont logiquement rien à faire et leur offre ici un nouvel emplacement.

Les coins du carré inscrit dans la circonférence de la rose sont occupés par les symboles des quatre grands fleuves. Ils sont aussi symboles de l'Orientation et du Fini. Les fleuves proviennent d'une source définie et coulent vers un lieu déterminé. La circonférence du grand cercle, cercle qui, par ailleurs, est symbole d'infini et de spirituel, est occupée par ces phénomènes pratiquement infinis dans les cieux: les vents.

Des quatre grands fleuves, seuls deux médaillons du XIII^e siècle ont survécu: Geon – le Nil – (D4) en haut à gauche, soit le coin est du carré, et le Tigre (D1) en haut à droite soit le coin ouest du carré. Geon, bien que tristement détérioré depuis le temps où Rahn l'a dessiné, n'a pas été restauré; il s'agit d'un personnage élégamment appuyé, au torse nu, siégeant sur une amphore renversée dont s'échappent de généreuses brassées d'eau. Tigris, quant à lui, accuse une restauration de Hosch: un air de souffrance et d'étonnement sur un visage bizarre.

Les deux autres fleuves, l'Euphrate (D3) et le Phison – ou Gange (D2) – sont l'œuvre de Hosch. La personnification de fleuves, leur représentation par des personnages couchés/appuyés – le Dieu-fleuve – ont été largement répandus depuis l'Antiquité. La rose de Lausanne n'est pas originale en cela, bien que, ainsi que le relève E.J. Beer, le type choisi à Lausanne semble indiquer un retour délibéré à une forme déjà archaïque au XIII^e siècle. Les Fleuves du Paradis, dans l'iconographie antique et médiévale, trouvent leurs sources dans les racines de l'Arbre de Vie et leurs ondes s'écoulent vers les confins de la Terre, vers la Mer, vers le Chaos. Une interprétation cosmico-mystique opère souvent la liaison des quatre fleuves avec la *Maiestas Domini* (par exemple St-Marc à Venise), la Crucifixion, les Evangélistes, et ils sont souvent représentés sur des fonds baptismaux.²²

Les Quatre Fleuves du Paradis sont aussi souvent assimilés aux quatre directions, comme c'est le cas à Lausanne, leurs initiales – Aretus, Dysis, Anatole, et Mesembria – rappelant le nom d'ADAM, qui représente le Microcosme et l'Homme. Ainsi que l'expliquèrent Honorius d'Autun et Vincent de Beauvais, par exemple, le Nil va de pair avec le Septentrion, le Gange avec l'Orient, l'Euphrate avec l'Occident et le Tigre avec le Midi.^{23, 24} Les mêmes représentations apparaissent, par exemple, dans le programme des sculptures des cathédrales de Chartres et de Reims, le parvis de St-Rémy à Reims et ailleurs.

Dans les demi-cercles flanquant chaque rivière, nous trouvons ceux que l'on nomme les «monstres» – représentations fort populaires au Moyen Age, de gens vivant dans de lointaines contrées, et dont les artistes ont tenté de représenter les qualités et caractéristiques. Ces êtres ont, dès l'Antiquité, avant tout été dessinés sur des cartes géographiques, et plusieurs auteurs en ont clairement établi la filiation, notamment Beer, Rahn et Bach.²⁵ Hormis deux demi-cercles, tous sont des originaux, bien que certains portent la lourde trace des restaurations de Hosch.

Le Tigre (D1) est flanqué d'un *OCULOS IN HUMERIS* (D1a), créature dépourvue de tête, dont le tronc forme un énorme visage, probablement destiné à montrer l'avidité de ceux qui tiraient d'énormes rançons des pèlerins de la Terre Sainte. Son vis-à-vis, bipède à tête de loup, se nomme *CINOM/OLOGI* (D1b) et se repaît d'un être humain.

Le Gange (D2) de Hosch est flanqué d'un Pygmée (D2a) et d'un Satyre (D2b). Le Satyre est de Hosch. Le Pygmée est un courageux petit homme qui fait face, avec son épée, à un très grand oiseau, probablement une grue; il ne semble pas y avoir trace de restauration sur ce ravissant médaillon semi-circulaire, dont le dessin reste en accord avec les auteurs antiques et médiévaux, parmi lesquels on compte Plinie²⁶, Saint Augustin²⁷, Isidore de Seville²⁸ et bien d'autres encore. Mais il semble peu judicieux d'avoir placé le Pygmée au bord du Gange et un déplacement semble assez indiqué (la localisation décrite ici étant celle choisie par Hosch).

L'Euphrate (D3) et son riverain, le Sciapode (D3a) sont aussi de Hosch, mais le vis-à-vis du Sciapode, le *CEFFI* (D3b), est de facture originale. Il se présente comme un



Fig. 11 TERRA

grand personnage nu, se penchant au-dessus d'une riche végétation qu'il mange manifestement avec délice.²⁹

Le Nil (D4) est flanqué d'un *TETRACOLI* (D4a) et d'un *GANGRIDA* (D4b). Ce médaillon et les deux demi-cercles du coin gauche en haut (est) sont du XIII^e siècle. *Tetracoli* était le nom donné à des guerriers éthiopiens si bons pisteurs, que les artistes médiévaux, assez pertinemment, en ont représenté le talent en leur attribuant quatre yeux.

Etant donné que le *Gangrida* est manifestement un riverain du Gange, on voit pas quelle raison a poussé Hosch à le placer au bord du Nil. L'origine hindoue du *Gangrida* est en outre attestée par son habillement bien plus hindou que romain, et on le voit humer le parfum d'un grand buisson: c'est à la recherche de parfums et d'épices que les marchands du Moyen Age exploraient l'Orient; aurait-on pu mieux représenter le *Gangrida*, fabuleux habitant des sources du Gange?

Bien qu'abondent les rivières personnifiées et les descriptions de peuples étranges tout au long de l'Antiquité et du Moyen Age, l'encadrement de chaque rivière par une paire de ces êtres exotiques est nouveau et unique. Ils sont manifestement là pour des raisons géographiques, afin de souligner l'unité et la perfection de notre univers *fini*, symbolisé par le carré inscrit dans le cercle. Ce cercle, entourant le

monde fini, est le cercle de l'*Infini*. Et cette conception de l'*Infini* trouve son expression graphique par les symboles des vents (E 1-8). Car, sur la périphérie du Cercle de l'*Infini*, nous trouvons huit groupes de trois petits médaillons. Chacun de ces groupes consiste en deux petits vitraux décoratifs et un vitrail montrant un visage soufflant avec force. Il faudrait procéder à une remise en ordre pour que les visages et les éléments décoratifs participent d'un ensemble symétrique et harmonieux. Quelques motifs décoratifs et deux des huit vents sont de Hosch, mais tous les autres sont des rescapés du XIII^e siècle. Les traces de la personification des vents remontent à Hérodote qui décrit une rose à huit vents, alors que Sénèque en désigna douze, ainsi que le transmettent Plin, Isidore de Seville, Vincent de Beauvais, etc. Dans la rose de Lausanne, en d'autres mots, la forme la plus ancienne des quatre vents principaux et leurs intercalaires est là pour insister, au sein-même de l'*infini* qui caractérise le cercle, sur la structure quaternaire de notre monde fini. L'utilisation de la rose plus ancienne des huit vents, plutôt que la configuration probablement plus familière des douze points, est certainement explicable pour des raisons artistiques et logiques, mais cela souligne aussi fortement l'indépendance d'esprit de ceux qui conçurent l'iconographie de la rose en faisant bien plus

que simplement suivre l'autorité des enseignements alors en faveur: ils furent des penseurs à part entière et lurent les *œuvres originales* des anciens. Ceci est démontré par le fait que Hérodote (env. 484-425 av. J.-C.) est un historien *grec*, dont la rose des huit vents n'avait pas été transmise par les écrivains romains et médiévaux.

Le centre de la rose (fig. 14)

Il paraît raisonnable de penser que ceux qui ont conçu l'iconographie de la rose de Lausanne n'ont pas seulement affirmé leur originalité et leur indépendance dans les exemples cités plus haut, mais aussi dans une partie de la rose dont il ne subsiste aucun médaillon original: le centre soit cinq ouvertures pour lesquelles Hosch a créé cinq vitraux présentant Dieu le Père au centre de la Création, figurée en quatre médaillons. La plupart des auteurs modernes ont admis qu'il ne pouvait s'agir d'une configuration logique au sein de cette rose quaternaire et nous avons déjà expliqué pourquoi nous n'étions pas tout à fait d'accord avec les suggestions diverses faites à ce propos.

Une reconstitution plus sensée du centre de la rose de Lausanne doit être cohérente avec le caractère cosmologique de la rose, tant du point de vue iconographique que logique. Si nous prenons les arrangements des demi-cercles «B» pour représenter le *Temps*, des cercles «C» pour l'*Espace*, ceux des coins du carré «D» pour le *Mouvement du Fini*, et des cercles «E» de la périphérie pour le *Mouvement de l'Infini*, alors le Centre «A», le noyau de la Cosmologie, doit logiquement contenir la symbolisation de l'*Univers*. Car le Centre du cercle est logiquement le point d'équilibre ou, pour emprunter ces mots à T.S. Eliot: «le point d'intersection de l'intemporel avec le temporel».³⁰

La question qui se pose maintenant est de savoir comment l'on aurait bien pu représenter l'*Univers* dans la rose méridionale de Lausanne. Nous avons déjà mentionné les suggestions, de J.R. Rahn et E.J. Beer. Mais, considérant, 1^o, les débats scientifiques qui se tenaient au XIII^e siècle et les liens très étroits de l'évêque et du prévôt de Lausanne avec l'Université de Paris; 2^o, la composition scientifique et cosmologique de la Rose; 3^o, l'existence et la nature des trois importants médaillons que sont *Terra*, *Luna* et *Sol* – pour lesquels aucun emplacement logique n'existe plus aujourd'hui; et, 4^o, au moins un aspect d'ordre technique qui est développé ci-dessous, nous sommes convaincues de ce que l'on avait représenté au centre de la rose l'un des plus grands sujets de dispute scientifique et cosmologique de l'époque. Et, pour cette raison, le Soleil et la Lune, en tant que symboles de l'*Univers* et du caractère infini de l'Espace et du Temps, se trouvaient dans la composition centrale de la rose. *Sol* et *Luna*, en tant que personnifications du Soleil et de la Lune et comme symboles de l'*Univers*, avaient été largement utilisés depuis des siècles dans l'Art chrétien, particulièrement dans des scènes de Crucifixion, pour exprimer l'universalité cosmique du Christ et afin de montrer que la victoire du Christ sur la Croix comprend tout

l'*Univers*. Dans l'Art carolingien, par exemple, le Soleil et la Lune sont presque toujours présentés comme symboles de triomphe: des personnages conduisent un char de triomphe, couronnés de laurier.

Le char d'*Helios*, avec quatre chevaux, a survécu dans de nombreuses œuvres, comme par exemple: (1) dans un ivoire sculpté du milieu du IX^e siècle provenant de Reichenau, (2) la plaque centrale de la couverture du *Periscopes* de Henri II, manuscrit conservé à la Bayerische Staatsbibliothek (Cod. Lat. 4452) à Munich, (3) sur un autre ivoire sculpté du second quart du IX^e siècle, le dos du reliquaire de Metz, aujourd'hui au Herzog-Anton-Ulrich Museum à Brunswick, (4) dans un manuscrit enluminé de la première moitié du XI^e siècle, la Bible de l'Abbaye de Farfa de Ste Marie de Ripoll (Catalogne), au bas du cycle de la Passion (28, fol. 369 verso).

La Lune est souvent représentée sur le char de Silène pour compléter ou contrebalancer celui d'*Helios*. Dans les exemples cités ci-dessus, le char de la Lune est tiré par des taureaux (Ivoire de Reichenau, Bible de Farfa), ou une paire de chevaux (Reliquaire de Metz).

Dès le XI^e siècle, cette symbolisation devient moins fréquente³¹, mais le Soleil et la Lune sont souvent utilisés dans l'Art et la Littérature pour représenter l'Ancien et le Nouveau Testament, alors que les théologiens scolastiques remettaient à l'étude ce parallèle qu'avait fait Saint Augustin entre la *Loi* qui a besoin de l'Illumination des *Evangelies* et la Lune qui reçoit sa lumière du Soleil.

A Lausanne, nous trouvons l'expression d'un autre concept: la Terre ne reçoit pas seulement la lumière du Soleil, mais aussi sa chaleur.

Le système héliocentrique

Ce qui vient d'être dit entraîne que le Soleil, la Lune et la Terre peuvent, très probablement, être placés au centre de la rose. Deux problèmes demeurent entiers: 1^o, quelle était la disposition exacte de ces médaillons et, 2^o, que trouvait-on aux deux emplacements restants? Nous avons trouvé un argument en faveur de notre hypothèse, qui résoudrait le premier problème; quant aux symboles manquants on ne peut – pour le moment – que tenter d'en deviner la nature.

E.J. Beer place le Soleil et la Lune dans les médaillons extérieurs de la composition centrale de la rose, mais cette disposition ne peut plus être soutenue, dans la mesure où nous avons maintenant la preuve que ces médaillons – contrairement à ce que l'on avait longtemps cru – ne sont pas tous tout à fait interchangeables. Sur les quarante-cinq ouvertures des groupes A, B, C et D, quarante-quatre peuvent recevoir un médaillon de 0,58 m. Mais l'ouverture du centre «A» mesure 0,65 m. L'examen de *Sol* révèle que ce médaillon ne s'inscrit pas dans le cercle rouge et blanc que l'on retrouve chez tous les autres médaillons. Et, en effet, nous trouvons, aux Archives cantonales vaudoises, dans le procès-verbal du 17 août 1903 de la *Commission technique permanente de la Cathédrale de Lausanne*, que Hosch, après



Fig. 12 SOL

avoir été à plusieurs reprises prié de rapporter «*médailillon par médailillon, ce qu'il a fait, restauré, retouché, etc.*» dit, enfin, qu'il a dû couper sept centimètres dans le médailillon du Soleil pour le faire entrer dans l'espace que *lui*, Hosch, avait réservé au seul médailillon qui mesurait 0,65 m, avant qu'il ne le place en Cla, tout en haut de la rose, là où devrait normalement se trouver le Taureau. C'est la preuve physique de ce que la cosmologie de Lausanne présentait *une conception héliocentrique de l'univers*. Et cette preuve physique peut être renforcée par trois considérations d'ordre philosophico-historique, au moins.

L'importance du symbole solaire à Lausanne est évidente si l'on se réfère aux quatre clefs de voûte du portail sud, qui représentent le soleil. Ainsi, l'importance du soleil en tant que centre de l'univers, est présentée à plusieurs reprises, comme «le soleil de l'esprit qui est Dieu lui même». Ceci se retrouve dans les écrits chrétiens, de Saint Augustin à Saint Thomas d'Aquin³², et influença profondément la structure de l'architecture du XIII^e siècle, telle qu'elle fut inspirée par l'abbé Suger de St-Denis, lui-même pénétré des idées du Pseudo-Denis à propos de la Lumière Divine. Il ne fait aucun doute que l'ensemble du programme iconographique de la rose – l'*imago mundi* qui correspond à la philosophie

scolastique et aux idées scientifiques des penseurs les plus évolués des grandes universités – fut conçu par divers chanoines de Lausanne dont les sources nous révèlent le séjour à Paris. L'une des influences les plus déterminantes fut l'évêque Saint Boniface (1231–1239) de Bruxelles qui fut un érudit célèbre à Paris et à Cologne. Né vers 1180 à Bruxelles, Boniface est attesté comme étudiant à l'Université de Paris en 1199, où il devient ensuite maître en 1207. Il semble avoir excellé dans l'arbitrage de disputes philosophiques et scientifiques, et fut souvent envoyé pour régler de graves différends – par exemple, à Valenciennes et à Paris.

Dès 1200 environ, deux courants de pensée impliquant maîtres et élèves provoquèrent de sérieuses querelles, car les «nouvelles idées» (i.e. aristotéliennes) «se faisaient jour au sein de la Faculté de Théologie».³³ En 1230, ces querelles dégénérèrent en tels grève et désordre que la reine-mère et régente, Blanche de Castille, dut intervenir.

Apparemment le «chômage technique» causé par la grève provoqua un exode de maîtres vers Orléans et Oxford. En 1230, Saint Boniface fut envoyé à Cologne «afin d'y créer une communauté de maîtres et d'élèves». Il a pu y rencontrer l'aristotélien Albert, plus tard nommé Le Grand, qui allait publier son *Speculum Astronomiae* dans lequel il n'est

pas véritablement question d'une conception aristotélico-ptoléméique d'un univers géométrique, mais où sa théorie des quatre Eléments est complétée par l'idée d'un lien causal avec les cieux et les corps célestes, composé d'un cinquième Elément. Cette affirmation très nette d'une conception géocentriste montre à quel point la controverse entre géocentristes et héliocentristes était devenue sérieuse, et le futur évêque de Lausanne était certainement au courant de ce débat, bien que, jusqu'à ce jour, aucune preuve d'engagement *direct* de sa part n'ait pu être établie.

Ceux que l'iconographie de la rose concernait le plus étaient les chanoines et, plus particulièrement, le prévôt. Lausanne eut la chance d'avoir pour prévôt Conon d'Estavayer qui, tout comme l'évêque, fut un étudiant et un érudit à l'Université de Paris.³⁴ Conon devint prévôt en 1202 et assumait cette charge jusqu'à sa mort en 1247. Bien qu'il soit demeuré pour nous une riche source d'information en nous léguant le Cartulaire de la cathédrale, aucune mention n'est faite de l'iconographie de la rose. D'Estavayer est souvent décrit comme «un homme de science», à la tête de la vie intellectuelle de l'époque et, pour cette raison, il est probablement celui dont l'avis fut le plus déterminant dans le choix du programme iconographique de la rose. Bien qu'il n'existe aucune preuve irréfutable d'une sympathie de sa part pour l'héliocentrisme, il passe, en général, pour avoir été homme de progrès et pourrait bien avoir fait partie des penseurs les plus hardis de son temps.

En fait, la conception d'un univers héliocentrique était une idée extrêmement ancienne; là encore nous voyons, dans l'iconographie caractéristique de la rose de Lausanne, certaines conceptions grecques préférées aux notions plus récentes de l'époque – par exemple, les antiques personnages fluviaux ainsi que la présentation typique du Soleil et de la Lune sur leur char triomphal.

Aristarque de Samos, au II^e siècle av. J.-C. écrivit le traité *Des grandeurs et des distances du Soleil et de la Lune* et présenta une théorie convaincante en faveur d'un univers héliocentrique.³⁵ Vénérable inventeur d'un cadran solaire hémisphérique (*Scaphe*), Aristarque perfectionna et dépassa Aristote (384–322 av. J.-C.) qui avait conçu l'univers comme un vaste espace, clos et sphérique, avec la Terre immobile en son centre et les cieux constitués en enveloppes sphériques et concentriques supportant les planètes.

Cette conception, en elle-même, ne niait pas plus qu'elle n'affirmait l'héliocentrisme ou le géocentrisme. C'était la conception aristotélicienne qui représentait la «nouvelle» philosophie scolastique, non pas en astronomie spécialement, mais plutôt en tant qu'opposée à la philosophie platonicienne. Au moment où Aristarque avait défini avec précision les rapports entre le Soleil, la Terre, la Lune et les autres corps célestes, ses idées ne parurent pas particulièrement entrer en conflit avec celles de Platon ou d'Aristote qui, de toute manière, n'étaient pas considérés comme antithétiques dans l'Antiquité.

La conception héliocentriste ne fut jamais spécifiquement ni scientifiquement remise en question, mais Ptolémée d'Alexandrie, qui eut du succès au milieu du II^e siècle de

Légende de fig. 13:

- A *L'Univers*
 - Sol A
 - ? A_a (peut-être Alpha)
 - Terra A_b
 - ? A_c (peut-être Omega)
 - Luna A_d
- B *Le temps: les Saisons et les Mois*
 - Le printemps B₁
 - Mars B_{1a}
 - Avril B_{1b}
 - Mai B_{1c}
 - L'Été B₂
 - Juin B_{2a}
 - Juillet B_{2b}
 - Août B_{2c}
 - L'Automne B₃
 - Septembre B_{3a}
 - Octobre B_{3b}
 - Novembre B_{3c}
 - L'Hiver B₄
 - Décembre B_{4a}
 - Janvier B_{4b}
 - Février B_{4c}
- C *L'Espace: Les Eléments et les Sciences*
 - L'Air C₁
 - Aerimancia C₁
 - Aries C_{1a}
 - Taurus C_{1b}
 - Gemini C_{1c}
 - Le Feu C₂
 - Pyromancia C₂
 - Cancer C_{2a}
 - Leo C_{2b}
 - Virgo C_{2c}
 - La Terre C₃
 - Geomancia C₃
 - Libra C_{3a}
 - Scorpio C_{3b}
 - Sagittarius C_{3c}
 - L'Eau C₄
 - Hydromancia C₄
 - Capricornus C_{4a}
 - Aquarius C_{4b}
 - Pisces C_{4c}
- D *Le Fini: L'Orientation (Les Fleuves du Paradies/Les Quatre coins de la Terre)*
 - Tigris D₁
 - Oculus D_{1a}
 - Cinomologus D_{1b}
 - Ganges D₂
 - Pygmaeus D_{2a}
 - Satyros D_{2b}
 - Euphrates D₃
 - Sciapodus D_{3a}
 - Ceffi D_{3b}
 - Geon (Nil) D₄
 - Tetraculus D_{4a}
 - Gangrida D_{4b}
- E *L'Infini: L'Orientation (Les vents)*

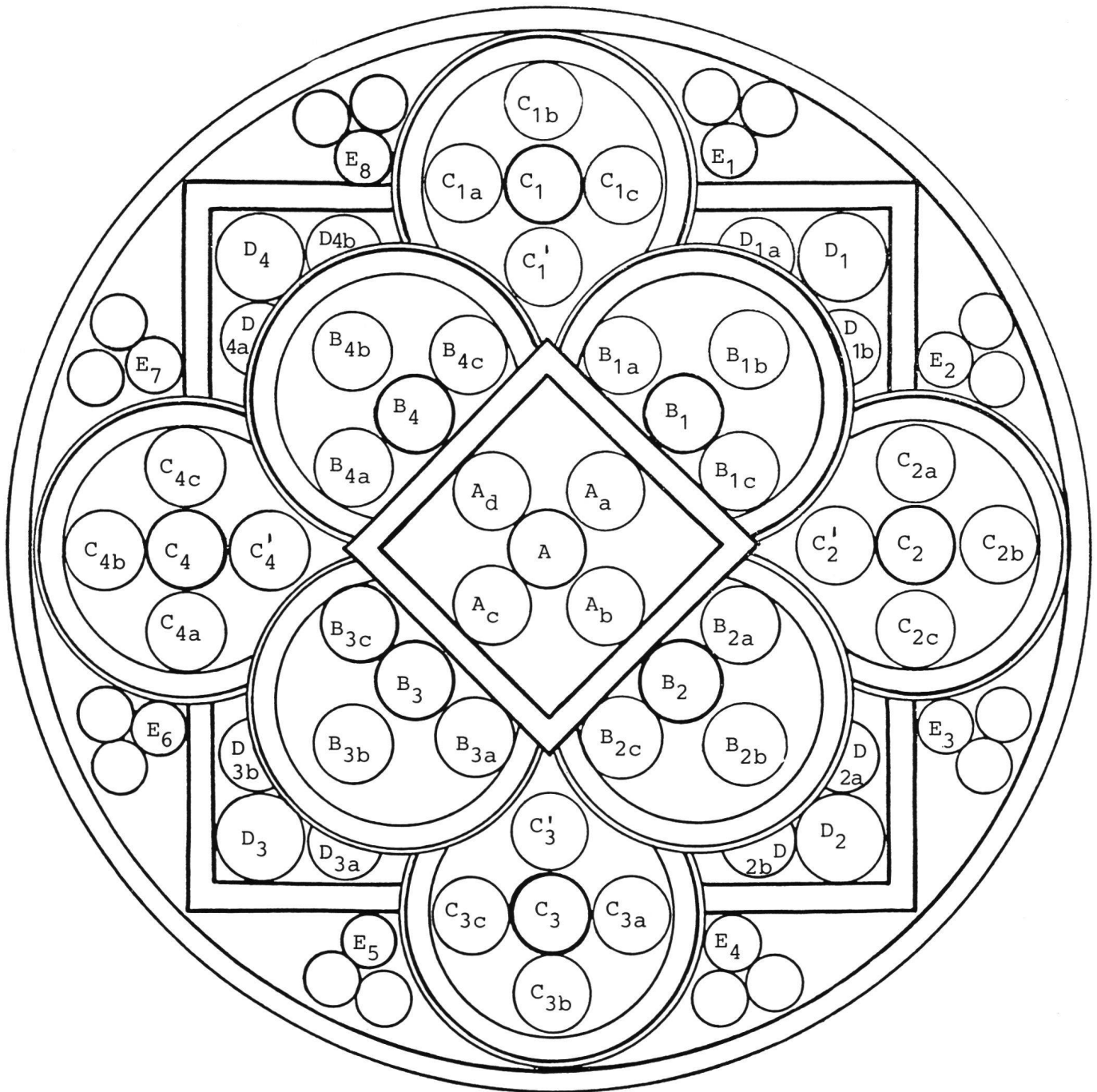


Fig. 13 Schéma de la Rose de la Cathédrale de Lausanne (idée de l'état original).

notre ère, adopta les idées d'Hipparque dont la pensée brilla entre 161 et 126 avant J.-C. En vérité, Hipparque, comme tous les anciens astronomes, s'était surtout occupé d'estimer les tailles respectives de la Terre, de la Lune et du Soleil et les distances les séparant; ses résultats furent étonnants, eu égard à l'inexistence d'instruments de mesure précis. L'astronomie grecque était plus géométrique que dynamique et se concevait en tant qu'ensemble de sphères se

déplaçant comme un tout et auquel les divers corps célestes étaient fixés.

C'est donc cette conception que Ptolemée légua aux philosophes médiévaux dans la *Syntaxe*, ou l'*Almageste*, et qui séduisit les Chrétiens se plaisant à croire que la Terre et l'Homme constituaient le centre de la Création divine. L'*Almageste*, ainsi qu'une grande partie de la pensée antique, fut conservé par les Arabes et traduit par Gérard de Cré-

mone, vers 1175 (des siècles après que le calife Ma'Mum ait fondé, au IX^e siècle à Bagdad, une «Maison de la Sagesse» où l'*Almageste* fut traduit en arabe).

Le mouvement planétaire fut largement étudié à travers les siècles; en 1080 de notre ère, par exemple, Al-Zarkala édita les *Ephémérides de Tolède*. Au début du XIII^e siècle, le conquérant mongol Hulaigu-Khan mit en place un observatoire à Maragha, en Perse, sous la direction de l'astronome perse Nasir Al-Din qui compila les *Tables d'Ilkhanic*.

Au début du XIII^e siècle également, Jean de Hollywood (ou Halifax) rédigea le *Sphaera Mundi*, un traité d'astronomie sphérique. Vers 1272, le roi Alphonse X de Castille fit rédiger les *Tables Alphonsines* qui devaient supplanter celles de Tolède. Roger Bacon (env. 1214-1294), développe longuement, dans son *Opus Majus*, mathématiques et astronomie de manière si avant-gardiste que son œuvre ne cessa d'influencer les siècles qui suivirent et fut profondément admirée par Colomb. William d'Occam (env. 1290-1349/50) décrit la lumière de l'Infini comme permettant la connaissance universelle.

Le débat portant sur le mouvement planétaire prit de l'ampleur, et les théories héliocentristes et géocentristes fleurirent au cours des siècles. Ainsi, un siècle après que la rose de Lausanne ait été façonnée dans le verre, Nicolas d'Oresme (env. 1328-1382) résuma l'évolution de la recherche dans les théories planétaires et, après avoir étudié tant la conception héliocentriste que géocentriste, il conclut, de guerre lasse, que «chacune pourrait expliquer tous les faits connus et observables» à ce jour. Nicolas d'Oresme fut un évêque français et un scientifique honoré de la plus haute considération. Il était à l'Université de Paris – probablement étudiant auprès de William d'Occam – en 1348 et devait être nommé précepteur du dauphin (le futur Charles V), chanoine de Rouen (1352) et de la Ste-Chapelle (1363), avant de devenir évêque de Lisieux en 1377. Ecrivain prolifique, ainsi que traducteur et commentateur d'écrits grecs, il conclut à ce «qu'il n'y avait rien d'illogique ou d'absurde à concevoir une pluralité de mondes puisque, si Dieu l'eût désiré, il eût pu en créer plusieurs, coexistants».³⁶

Le platonicien Nicolas de Cuse (1401-1464), cardinal, théologien et universitaire, obtint son doctorat en Droit à Padoue en 1423, fit sa Théologie à Cologne, et participa au Concile de Bâle (1437) auquel il dédia le *De Concordatia Catholica*, ouvrage dans lequel était défendue la supériorité des conciles sur le pape. Il fut, plus tard, envoyé à Constantinople par le pape pour chercher à réunir les églises d'Orient et d'Occident. Il servit en tant que légat pontifical dans de nombreux Etats d'Europe. En 1448, en reconnaissance de ses services, le pape le nomma cardinal. L'importante contribution de Nicolas de Cuse à la pensée médiévale est connue. Tout comme les Franciscains d'Oxford auparavant, il tenait les mathématiques et le domaine de l'expérience pour plus importants que la répétition dévote d'Aristote. Dans sa *Reparatio Calendarii*, qu'il présenta également au Concile de Bâle, il proposa d'importants remaniements du calendrier. Il défendit l'idée d'un mouvement universel comprenant la Terre, mais *pas* au centre de l'Univers, tout

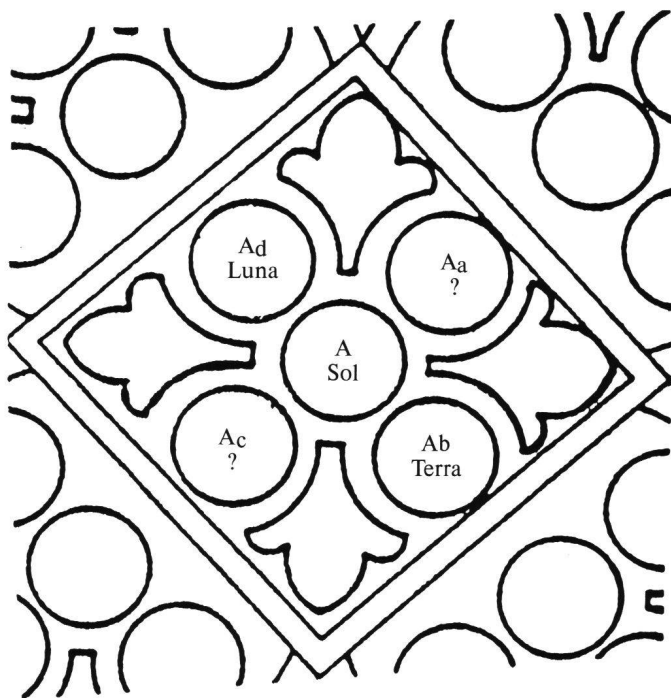


Fig. 14 Schéma du centre de la Rose de la Cathédrale de Lausanne.

en faisant remarquer – comme Nicolas d'Oresme presque un siècle plus tôt – que, en regard de l'état des connaissances du temps (le XV^e siècle), ainsi qu'il en découlait de la déduction *et* de l'observation, l'Univers pourrait aussi bien être un système héliocentrique que géocentrique. Dans ses ouvrages capitaux, le *De Docta Ignorantia* et le *De Conjecturis Libri Duo* de 1440, il soutint aussi que, vu qu'il n'existe pas deux choses tout à fait pareilles dans la nature, toute connaissance humaine n'est que conjecture: la sagesse de l'homme réside en la prise de conscience de son essentielle ignorance.^{37, 38}

Les œuvres de Nicolas de Cuse furent publiées à Bâle en 1565 – un siècle après sa mort – et clouèrent les débats passionnés qui précédèrent d'un siècle sa naissance, dans les grandes universités d'Europe, notamment à Oxford, Paris et Cologne, universités dans lesquelles tant le prévôt que l'évêque de Lausanne, en charge lors de l'élaboration du programme iconographique de la rose de Lausanne, étudièrent ou enseignèrent. Il est certain que la thèse de Nicolas de Cuse selon laquelle l'univers n'a pas de circonférence fixe, tout comme les vents qui n'ont pas de limite, cette thèse avait été proposée à la lecture de tous, dans la rose, un siècle avant la naissance de Nicolas. Au sein de cet univers sans limite, Nicolas ne voyait aucun centre, et il aurait certainement admis que la Terre ne puisse être fixée en son milieu puisque, comme tout le reste, elle bouge.³⁹

A l'argument strictement rationnel (la taille du médaillon) plaçant le symbole du Soleil au centre de la rose de Lausanne, à l'argument historico-philosophique qui ne récuse au moins pas cette hypothèse, il me faut en avancer un autre, négatif celui-là. Bien que les sources ne nous offrent aucune preuve concernant la cause et l'époque de la des-

truction de la composition centrale de la rose, il est raisonnable de croire – et rien ne prouve le contraire – que le centre de la rose, comme bien des vitraux du Moyen Âge, fut victime de la Réforme. La question est: *pourquoi*? Les fenêtres du chœur purent être détruites en raison de leur iconographie mariale. Mais la rose fut en bonne partie *sauvegardée, à l'exception de sa partie centrale*. De nouveau: *pourquoi*? Le programme iconographique de la rose n'avait pas de quoi déranger particulièrement la Réforme; par contre si, en vérité, le centre de la rose révélait une préférence pour l'héliocentrisme, alors sa destruction était aussi logique que celle de l'iconographie mariale du chœur.

Il est certain que Luther, aussi bien que Calvin, furent farouchement opposés à toute dispute concernant la théorie héliocentriste. «Cet idiot», tonnait Luther parlant du célèbre Copernic «veut renverser la science de l'Astronomie toute entière: l'Écriture sainte nous dit pourtant que Joshua donna l'ordre au Soleil de se tenir tranquille, et non à la Terre.» Et Calvin de démolir également l'héliocentrisme: «Le monde, lui aussi, est statique, et ne saurait être mû» (Ps. XCIII, I), et de brandir avec passion cette question toute rhétorique: «qui aura donc la témérité de placer l'autorité de Copernic au-dessus de celle du Saint-Esprit?» Dans la mesure où le clergé protestant ne fit guère preuve de tolérance en ne laissant subsister que deux églises médiévales lausannoises après avoir détruit l'essentiel d'un glorieux héritage artistique, il n'est pas interdit de penser qu'ils aient pu se sentir suffisamment contrariés pour aller jusqu'à détruire une aussi belle illustration de cette astronomie héliocentriste détestée.

Bien qu'un grand nombre de recherches restent maintenant à faire pour fournir une preuve irréfutable de mon hypothèse, les arguments développés ci-dessus semblent suffisants pour présenter le programme de la rose. La relation *Soleil* et *Lune* est raisonnable; la lumière rayonne justement du Soleil sur la Lune. L'image de la *Terre*, qui fut placée par Hosch de manière à correspondre aux personnifications des Éléments, alors même que ces personnages sont habillés à l'Antique, a dérouté la plupart des historiens d'art. Mais la planète *Terre* a tout à fait sa place parmi les corps célestes dans l'orbite du Soleil: ici, la Terre est manifestement réchauffée par le Soleil!

Plusieurs hypothèses demeurent plausibles pour compléter les deux espaces restés vides. L'une prendrait en compte la représentation d'autres planètes, Mars et Venus, par exemple. Cependant, cela semble inconciliable avec le caractère quaternaire de la Rose.

Les symboles d'*Alpha* et *Omega* pourraient être considé-

rés comme de subtils rappels du carré inscrit dans le cercle, du fini dans le fini, qu'est la nature au sein de l'univers.

Nous n'avons, pour le moment, trouvé aucune preuve en faveur d'une quelconque hypothèse concernant les deux espaces vides. Un travail important reste à faire et de nombreux documents doivent encore être découverts et interprétés.

Nous devons en conclure que Lausanne, au XIII^e siècle, doit avoir été un important centre culturel, dont la vie intellectuelle fut aussi avancée et forte que celle d'autres grands centres scientifiques: Oxford, Paris, Cologne ou Padoue...

Conclusion

Parmi les conclusions qui s'imposent, l'auteur tient tout d'abord à dire qu'elle est bien consciente de ce que le travail esquissé dans cet article soulève bien plus de questions que l'on ne peut en résoudre pour le moment. Il reste à découvrir et étudier bien des documents avant de pouvoir dire de manière sûre quelle fut l'intention de ceux qui commandèrent et de ceux qui exécutèrent la grande rose de la cathédrale de Lausanne.

Étant donné le laps de temps qui s'est écoulé entre la Réforme et le moment où les baillis bernois l'imposèrent de manière effective, forçant, entre autres, l'évêque à quitter Lausanne, on a amplement eu possibilité d'envoyer certains documents en divers lieux sûrs, comme Besançon, Turin, Paris ou même Rome. Nous savons que l'évêque quitta Lausanne pour Annecy et qu'il a très bien pu emporter des documents susceptibles d'éclaircir quelque peu ce mystère de l'iconographie et de la composition de la rose. Il reste donc un grand nombre de recherches à faire. Notre espoir est que ce travail aura éveillé le désir de sonder toutes les sources possibles chez les historiens d'art, les historiens et les archivistes.

D'autre part, il est devenu évident, en examinant le vitrail in situ, que la rose a un urgent besoin d'être soigneusement analysée et conservée. Sans cela, dans les plus brefs délais, selon l'auteur, la question de la signification de la rose et de sa composition originelle subsistera au titre d'exercice académique, intéressant et gratifiant. Mais la rose ne fera plus longtemps la joie des nombreux visiteurs de la cathédrale de Lausanne qu'elle peut encore, si on la conserve, charmer et inspirer durant des siècles, comme elle l'a fait par le passé. Car, ceux qui ont créé cette rose avaient certainement en tête ce que tous les artistes du Moyen Âge ont cherché à faire: construire pour toujours.

ABBREVIATIONS

Cartulaire...	<i>Cartulaire du chapitre de Notre-Dame de Lausanne</i> , ed. crit. par CH. ROTH, Lausanne [Payot] 1948. (MDR 3 ^e s., T. III).
MDR	Mémoires et documents publiés par la Société d'Histoire de la Suisse romande.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: Claude Bornand, Lausanne.
 Fig. 2: H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935, (2nde éd. Wien 1972).
 Fig. 3, 4: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 20, Heft 2, Zürich 1879.
 Fig. 5-12: André Held, Ecublens/Lausanne.
 Fig. 13-14: Auteur (nach E. J. Beer, voir note 5).

NOTES

- 1 Pour une description plus détaillée de l'architecture, voir: MARCEL GRANDJEAN, *La cathédrale actuelle sa construction, ses architectes, son architecture*, dans: *La cathédrale de Lausanne*, Société de l'Histoire de l'Art en Suisse, Bern 1975, pp. 45-174.
- 2 Henri (le) Blanc est présenté comme «sagrista et magister operis huius ecclesiae» (dans: MDR, XVIII, p. 110).
- 3 Jean Cotereel est attesté de 1227 à 1236 et plus tard encore. Il mourut en 1268.
- 4 A savoir, le début de la deuxième travée depuis l'ouest de la nef, alors séparée du massif occidental actuel par un passage public voûté, le seul à permettre le transit entre la haute et la basse ville. Voir: MARCEL GRANDJEAN, *Le magnum portale de la cathédrale de Lausanne et le passage routier de la grande travée*, dans: *Revue suisse d'Art et d'Archéologie (ZAK)* 32, 1975, p. 193.
- 5 ELLEN J. BEER, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952, p. 66 ss. (Egalement publié dans: *Die Glasmalereien der Schweiz, vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Basel 1956, pp. 25-72. = *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Schweiz I). Je ne dois pas seulement beaucoup à son travail, mais également aux entretiens très stimulants que j'ai eus avec elle.
- 6 PAINTON COWEN, *Rose windows*, London 1979 [Thames & Hudson Ltd.].
- 7 Theophilus: moine bénédictin et forgeron, Roger de Helmarshausen aurait rédigé son traité de fabrication entre 1110 et 1140. - JOHN G. HAWTHORNE/CYRIL STANLEY SMITH, *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus*, 1963 [Univ. of Chicago-Press] and 1979 [Dover Publications]. (1^{re} trad. en anglais par R. DODWELL, London 1951 [Thomas Nelson & Sons Ltd.]).
- 8 Voir: RICHARD MARKS, *Stained Glass, c. 1200-1400*, dans: *The Age of Chivalry (Catalogue de l'exposition)*, London 1987 [Royal Academy of Arts].
- 9 Conon d'Estavayer (1170-1244) dit pour le 12 août 1235: «Eadem die, ad preces amicorum P. Eliot sustinuit capitulum quod ipse faceret quoddam scriptorium ante monasterium, in loco ubi Petrus de Arraz habuerat fabricam ad faciendas ad opus monasterii vitreas fenestras et debet edificium suum inde auferre quam cito placeret.» (Cartulaire..., No 876).
- 10 M. GRANDJEAN, *A propos de la construction de la cathédrale de Lausanne*, in: Genava, XI, 1963, p. 266. J. BONY, *The resistance to Chartres in early thirteenth century architecture*, dans: *The Journal of the British Archaeological Association*, 1957/58, pp. 35 ss. H. R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt*, (2nde éd.) Wien 1972. - *L'album de Villard de Honnecourt* a été publié en facsimile annoté par J.-B. Lassus, Paris 1858.
- 11 E. J. BEER, voir note 5, 1956, p. 25. - «ad reparanda tecta monasterii beate Marie...» (Cartulaire, No 867)
- 12 EMMANUEL DUPRAZ (Curé d'Echallens), *La cathédrale de Lausanne - Etude historique*, Lausanne 1906, p. 526; E. J. Beer (voir note 5), p. 31.
- 13 J. R. RAHN, *Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne*, dans: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 20, Heft 2, 1879 (Trad. de l'allemand par W. CART: *La rose de la cathédrale de Lausanne*, publ. par la Société d'Histoire de la Suisse romande, Lausanne 1979).
- 14 E. J. BEER, voir note 5, p. 42
- 15 PIPER, *Mythologie und Symbolik*, Vol. I, part. 2. - JACOB BURCKHARDT, cité par J. R. RAHN, voir note 13.
- 16 Voir J. R. RAHN, voir note 13, p. 31, (3). - M. DIDERON, *Histoire de Dieu*, Paris 1843.
- 17 E. J. BEER, voir note 5, p. 21 ss.
- 18 J. R. RAHN, voir note 13, p. 54 (26) note 15.
- 19 ISIDORE DE SEVILLE, *Isidore Hispalensis episcopi Originum sive Etymologiarum XX*, Livre VIII, chap. 9, éd. Breul, Paris 1601.
- 20 PIPER, *Théologie*, Gotha 1867, p. 539. Introduction. - WILLIAM DE MALMESBURY, *Chronicle of the Kings of England*, annoté et illustré par J. A. GILES, London 1847, pp. 172-181.
- 21 JEAN DE SALISBURY, *Joannis Salesberiensis Policraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*, 1, I, a; éd. J. MAIRE, Leyden 1639, p. 35.
- 22 E. J. BEER, voir note 5, p. 24.
- 23 HONORIUS D'AUTUN, *Imago Mundi*, I, 10.
- 24 VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum naturale*, V, 36.
- 25 E. J. BEER, voir note 5, p. 25. - J. R. RAHN, voir note 13. - E. BACH/L. BLONDEL/A. BOVY, *La cathédrale de Lausanne*, Bâle [Birkhaeuser] 1944, p. 254 ss. (Les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse, T. XVI).
- 26 PLINIE L'ANCIEN, *Historiae Naturalis*, VI, 30 [Pline lui-même cite ses autorités: Homère, Hérodote, etc.].
- 27 AUGUSTIN (Saint, évêque d'Hippone), VII, 2.
- 28 ISIDORE DE SEVILLE, voir note 19, Livre XI.
- 29 Bien que cette image de Lausanne soit unique et originale, des végétariens de ce type sont décrits par OVIDE, *Métamorphoses*, IV, 764 et V, 1.
- 30 T. S. ELIOT, *The Dry Salvages. Four Quartets*, London 1944.
- 31 GERTRUD SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1980, Bd. 4/2, p. 194.
- 32 Je suis très obligée envers le révérend Pasteur EDOUARD DISERENS, pour avoir attiré mon attention sur de nombreux passages des Pères de l'Eglise comme, par exemple, Saint Amédée de Hauterive, évêque de Lausanne de 1144 à 1159, dont les homélies, célébrées à la gloire de la Vierge, sont si présentes dans le portail méridional. - ERNST MURBACH, *La rose de la cathédrale de Lausanne*, Berne 1970 (Guides de Monuments suisses, no. 100).
- 33 EMMANUEL DUPRAZ (Curé d'Echallens), voir note 12, p. 318.
- 34 DUPRAZ (voir note 12) rapporte que d'Estavayer, en tant que «chef du chapitre ... se tient devant l'évêque dans l'attitude respectueuses qu'il conserva jusqu'à la fin ... Il fut étudiant à Paris.», p. 21, note 1.
- 35 THOMAS HEATH (Sir), *Aristarchus of Samos, The Ancient Copernicus*, Oxford 1913.
- 36 Voir: A. D. MENUT/A. J. DENOMY, *Le Livre du Ciel et du Monde*, in: *Medieval Studies*, Vol. II-V, Toronto 1941-1943. - Ou encore: PIERRE DUHEM, *Le système du Monde*, Vol. IV, VII, VIII, IX, Paris 1913-1959.
- 37 E. VAN STEENBERGHE, *Le Cardinal N. de Cuse, 1401-1464: l'action, la pensée*, Lille 1920 (Thèse de Lettres, Paris 1920).
- 38 F. A. SCHARPFF, *Der Kardinal und Bischof Nikolaus von Cusa als Reformator in Kirche, Reich und Philosophie des 15. Jahrhunderts*, Tübingen 1871.
- 39 NICOLAS DE CUSE (Cardinal), *De transmutationibus Geometricis*, Bâle 1565. - NICOLAS DE CUSE (Cardinal), *Opera Omnia*, Leipzig et Hamburg 1932-59.

RÉSUMÉ

La rose de la cathédrale de Lausanne, à laquelle le début du XIII^e siècle a donné le jour, peut-elle encore nous livrer son message après tant de remaniements et de restaurations?

L'auteur, en alliant la connaissance de la pensée et de la société médiévales à l'observation des vestiges qui ont survécu, arrive à quatre conclusions essentielles:

A. Cette rose est un témoin remarquable du contexte culturel dans lequel elle est née (essor universitaire, redécouverte de textes antiques, renaissance des études de la nature).

B. Les particularités de sa structure et de son iconographie montrent qu'elle avait un message exceptionnel à livrer.

C. Le faisceau d'indices réunis permet, tout en réduisant le nombre des hypothèses plausibles, de proposer de nouveaux axes de recherche.

D. Cet objet absolument unique ne sera bientôt plus qu'un souvenir si des mesures concrètes ne sont pas immédiatement prises pour sa conservation.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag stellt die Frage, ob uns die Rose von Lausanne aus dem frühen 13. Jahrhundert nach so vielen Ergänzungen und Restaurierungen, die sie verändert haben, noch ihren ursprünglichen Sinn offenbaren kann.

Die Autorin aus den Vereinigten Staaten gelangte nach massgebender Berücksichtigung mittelalterlicher Denkweisen und deren am Kunstwerk noch erkennbaren Spuren zu vier wesentlichen Erkenntnissen:

A. Die Rose von Lausanne stellt eine bedeutende Vermittlerin ideengeschichtlicher Zusammenhänge jener Zeit dar, in der sie geschaffen worden ist (Entstehungszeit der ersten Universitäten, Wiederentdeckung antiker Texte, Wiedergeburt der Naturwissenschaften).

B. Die Besonderheiten der Rose sowie ihre Ikonographie geben davon Zeugnis, dass sie zu einer ausserordentlichen geistigen Aussage bestimmt war.

C. Die Summe der bedeutsamen geistesgeschichtlichen Hinweise erlaubt die Festlegung neuer Richtungen der Forschung.

D. Die wegen ihrer Einmaligkeit so beachtenswerte Rose von Lausanne wird schon in der näheren Zukunft nur noch in der Erinnerung bestehen, wenn nicht schnell geeignete Massnahmen für ihre Erhaltung getroffen werden.

RIASSUNTO

Il rosone della cattedrale di Losanna, che risale al principio del Duecento, può codesto ancora trasmetterci il suo messaggio dopo tanti rimaneggiamenti e restauri?

L'autore, congiungendo la conoscenza del concetto e quella della società medievale all'osservazione dei vestigi che hanno survissuto, giunge a quattro conclusioni essenziali:

A. Questo rosone è un testimoniao rimarchevole del contesto culturale nel quale è nato (incremento universitario, riscoperta dei testi antichi, rinascimento degli studi della natura).

B. La particolarità della sua struttura e della suo iconografia dimostrano che aveva un messaggio eccezionale ad affidarci.

C. Il fascio d'indizi riunito permette, nel riducendo la quantità delle ipotesi plausibili, di proporre nuovi modi di ricerche.

D. Quest'oggetto assolutamente unico sarà fra poco nient'altro che un ricordo se non saranno presi provvedimenti immediati per la sua conservazione.

SUMMARY

Can the rose of the Cathedral of Lausanne, which dates back to the beginning of the 13th century, still convey its Spiritual message after undergoing various losses, alterations and restaurations? By combining her knowledge of the spirit of medieval society with the studies of the historical remains, the author who lives in the United States, draws four important conclusions:

A. This rose is a remarkable witness of the cultural context in which it was created (i. e. first universities, rediscovery of antique texts, revival of natural sciences).

B. The characteristics of its structure and iconography prove that it carried an exceptional message.

C. By reducing the number of plausible hypotheses whilst using all important clues, new angles of research are provided.

D. This absolutely unique piece of art will soon only be part of our memories if proper measures for its conservation are not taken immediately.