

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 21 (1973)

Artikel: Adam et Eve sur un coffre genevois du XVe siècle
Autor: Lapaire, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728501>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Adam et Eve sur un coffre genevois du XV^e siècle

par Claude Lapaire

En 1926, le Musée d'art et d'histoire reçut en legs de M. Ernest Favre, à Genève, un coffre du xv^e siècle. D'après les indications dont nous disposons, ce meuble proviendrait de l'ancienne maison-forte d'Aïre, sise aux bords du Rhône, dans la commune de Vernier. La maison-forte, faisant partie d'un ensemble d'immeubles qui avaient été pendant longtemps propriété de la famille Revilliod, fut détruite en 1882.¹

Le coffre mesure 199 cm de long, 64,5 cm de haut et 65 cm de large.² Il est fait de quatre grosses planches de noyer, de 3 cm d'épaisseur, assemblées à tenons et mortaises, formant les parois de la caisse et de trois planches de sapin ajustées au fond. Le couvercle, la base moulurée et les quatre colonettes d'angle sont modernes. La serrure manque. A l'intérieur, une planchette d'environ 10 cm de large constituait un rebord situé à 50 cm du fond, courant sur toute la longueur de la face arrière du coffre. Cette planchette butait sur un casier de 21 cm de large, muni probablement d'un tiroir qui se trouvait le long de la face latérale gauche du coffre. Toutes ces divisions intérieures ont disparu, mais leur emplacement est fixé par les rainures pratiquées dans les parois du coffre. Sans doute ce meuble était-il placé sur un sous-bassement en bois, car nulle trace de fixation d'éventuels pieds n'est visible sur les planches du fond.

L'attrait exceptionnel du coffre réside dans son riche décor, sculpté en relief dans l'épaisseur même des planches de noyer qui se déroule le long de sa face principale et de ses deux parois latérales. Sous une série d'arcs à accolades apparaissent onze scènes de la Genèse. La face principale évoque, de gauche à droite, la

Création du Monde, la Création d'Adam, la Création d'Eve, la Faute originelle, Dieu réprimandant Adam et Eve, l'Ange chassant Adam et Eve du Paradis, Dieu repoussant Adam et Eve hors du Paradis. La face latérale droite montre le Sacrifice d'Abel, puis Caïn travaillant la terre. Enfin, la face latérale gauche illustre le Meurtre d'Abel et Adam et Eve pleurant leur fils Abel.

Les scènes représentées sur le coffre d'Aïre s'inscrivent dans le cadre de l'iconographie des premières pages de la Genèse telle qu'elle s'épanouit notamment dans les Bibles carolingiennes de l'école de Tours puis, au xi^e siècle, sur les portes de bronze de Vérone ou de Hildesheim, au xii^e siècle dans les mosaïques de Monreale, au xiii^e siècle dans les vitraux de Laon ou de la Sainte-Chapelle de Paris et dans

¹ J. Mayor, *La maison-forte dite prieuré d'Aïre*, dans *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, 1, 1892-1897, pp. 133-140.

² Numéro d'inventaire: Archéologie 11916. Catalogue de l'exposition nationale suisse, l'*Art ancien*, Genève 1896, p. 177, n° 1345, album pl. 82, *Genava*, iv, 1926, p. 26, fig. 4. W. Déonna, *Meubles de styles gothique et Renaissance (Die historischen Museen der Schweiz, 7)*, Basel 1930, pl. 2. W. Déonna, *Les Arts à Genève*, Genève 1942, p. 187, fig. 151. Sur les coffres (bahuts, huches, arches) gothiques on consultera E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, 1, Paris 1874, p. 23 et ss., H. Kreisler, *Die Kunst des deutschen Möbels*, vol. 1, München, 1968.

les Bibles moralisées parisiennes ou plus tard, sur les volets du retable de Grabow que Maître Bertram peignit en 1379.³

Cependant, les images ornant notre meuble offrent plusieurs particularités iconographiques qu'il importe de relever. Dans la *Création d'Adam*, Dieu, d'un geste de la main gauche, s'adresse à Adam, debout devant son créateur. Le premier homme est nu; il a les mains jointes. Cette scène n'est pas fréquente. En général, on voit Dieu «formant» Adam de ses mains⁴ ou le faisant surgir d'un geste. Peut-être le coffre genevois présente-t-il une contamination avec l'image (assez rare) de l'Introduction au Paradis, où l'on voit Dieu conduisant Adam par la main vers le Jardin, comme dans les mosaïques de Monreale.

La scène de la *Création d'Eve*, par contre, est des plus traditionnelles; Adam est couché sur le côté, Eve, déjà formée, sort de son flanc et joint les mains devant son créateur. L'artiste a renoncé à représenter des scènes comme l'union d'Adam et Eve ou la vie heureuse dans le Paradis, pour passer immédiatement à l'image du *Péché originel*, où l'on découvre le serpent à la tête de femme enroulé autour de

l'arbre de Vie, Eve tenant la pomme dans la main gauche et Adam exprimant son inquiétude en portant sa main droite à sa gorge. Le relief suivant montre *Dieu appelant Adam et Eve* cachés dans des buissons, tandis que le serpent est toujours enroulé autour de l'arbre. Ces deux scènes appartiennent également au schéma traditionnel.

Pour l'illustration d'*Adam et Eve chassés du Paradis*, l'artiste a réservé deux arcatures. Sous la première, il a sculpté l'archange levant son épée flamboyante, debout devant l'arbre du Paradis sur lequel le serpent continue à se tenir enroulé, et repoussant Adam et Eve nus, qui s'en vont en tournant la tête. Sous la seconde arcature, Dieu le Père apparaît une dernière fois, debout près de l'arbre au serpent, mettant la main sur l'épaule d'Adam, comme s'il le chassait

³ On verra notamment à cet sujet: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart 1937, p. 126. S. Esche, *Adam und Eva*, Düsseldorf 1957. J. D. Rey, A. Mazure et J. M. Lacroix, *Adam et Eve*, Paris 1967. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Freiburg-in-Breisgau 1968, p. 41.

⁴ H. Kessler, *Hic homo formatur: the Genesis frontispieces of the carolingian Bibles*, dans *The Art Bulletin*, 53, 1971, pp. 143-160.





à regret. Nos premiers parents sont vêtus de longues robes et portent des chaussures. En général l'expulsion du paradis est représentée d'une façon différente: l'ange se tient devant la porte du paradis et repousse Adam et Eve déjà vêtus ou du moins ceints de feuilles. Conformément au texte de la Genèse, Dieu remet aux premiers parents des vêtements de peaux de bête qui sont, ici, de longues tuniques de toile.

Sur les faces latérales du coffre, l'iconographie offre également plusieurs particularités qui la distinguent des cycles traditionnels. On remarque tout d'abord l'absence de la scène, pourtant très fréquente, d'Adam piochant la terre et d'Eve filant la laine tout en allaitant son premier né. *Le sacrifice d'Abel* montre le jeune homme agenouillé, tête nue, les mains jointes, devant un feu allumé au sommet d'une montagne. Autour de lui paissent des moutons et des porcs. C'est une façon exceptionnelle de représenter ce verset de la Genèse. Habituellement, l'iconographie médiévale montre dans une même

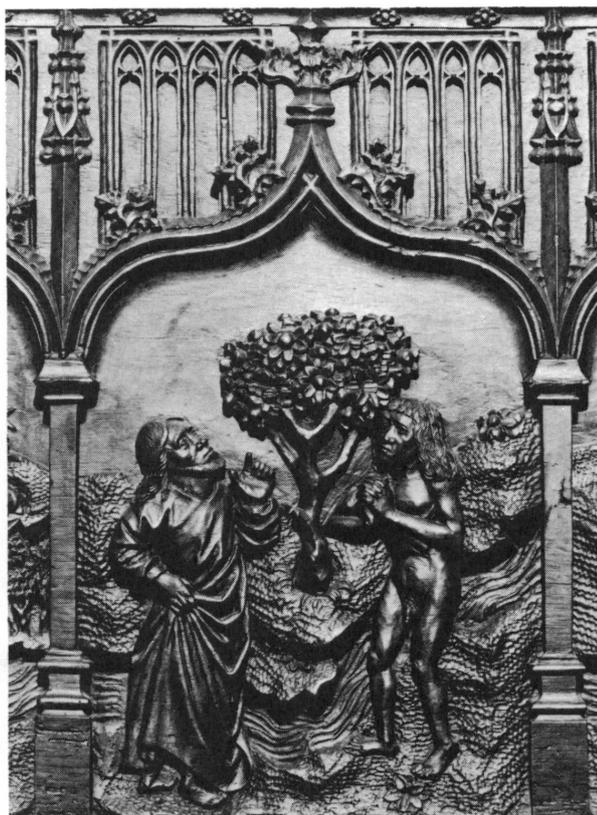


image Abel offrant un agneau et Caïn apportant une gerbe de blé. *Le sacrifice de Caïn* est représenté d'une façon très particulière. Caïn, vêtu d'un manteau court et coiffé d'un chapeau à larges bords, bêche le sol. Une gerbe de blé est soigneusement dressée au milieu de la campagne montagneuse.

La seconde face latérale du coffre nous montre tout d'abord une image bien connue: le *Meurtre d'Abel*. Caïn se dresse devant Abel, à demi couché. D'une main, il lui renverse la tête, de l'autre il s'apprête à le frapper d'une énorme machoire d'âne.⁵ La dernière scène, *Adam et Eve pleurant leur fils Abel*, est une composition plus personnelle: les parents sont agenouillés sous une hutte, entourant le cadavre de leur fils étendu par terre.

⁵ G. Henderson, *Cain's Jaw-Bone*, dans *Journal of the Warburg Institute*, 24, 1961, pp. 108-114 et *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart, 1937, p. 18.

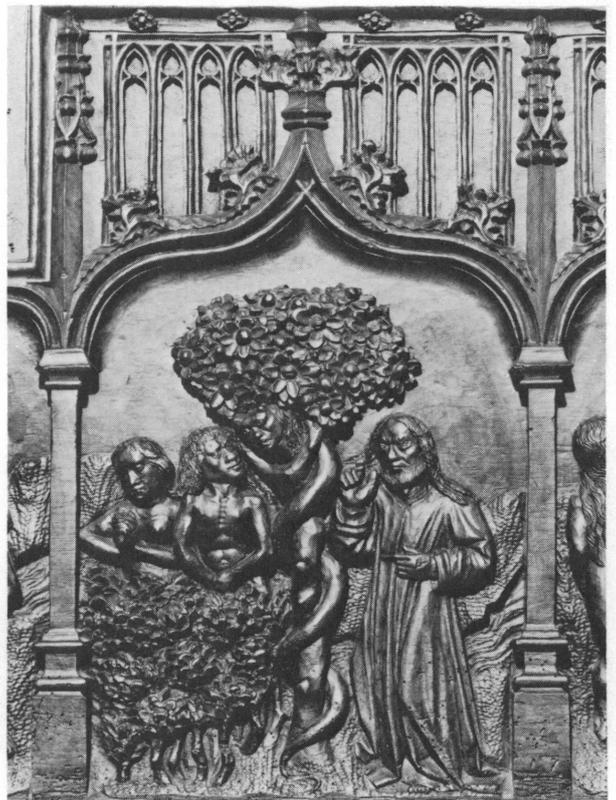
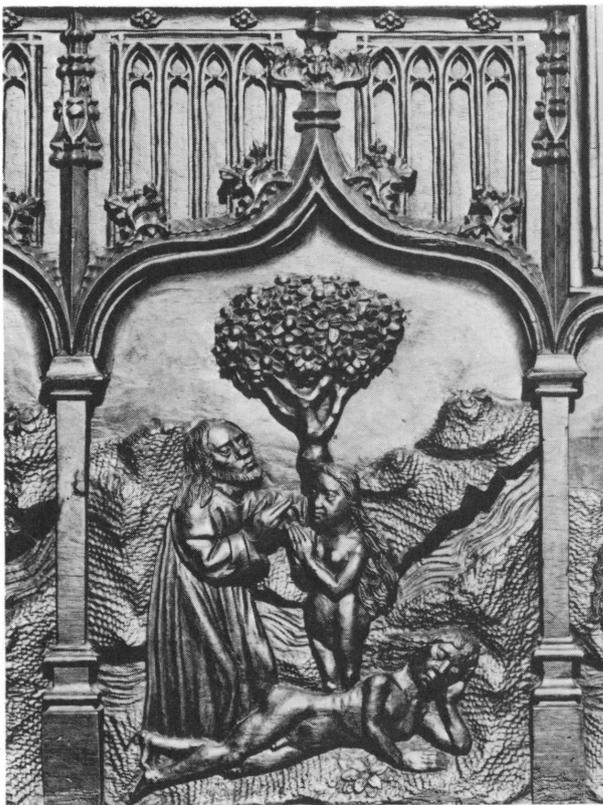
Quelle était la source d'inspiration de l'artiste? Constatons d'emblée qu'il ne nous a pas été possible de retrouver un cycle de la Genèse parfaitement identique aux scènes du coffre genevois tant par le choix des sujets que par les détails de leur iconographie. Par contre, nombreux sont les reliefs de ce meuble dont on retrouve certains traits dans la peinture médiévale au point que l'ensemble donne l'impression de déjà vu.

Les similitudes les plus frappantes se trouvent dans les gravures sur bois des incunables. Dans les premiers exemplaires des Bibles illustrées, de la *Biblia pauperum*⁶ et surtout dans ceux du *Speculum humanae salvationis*⁷ on retrouve bon nombre de nos reliefs. Le *Speculum* expose l'histoire de la Chute et de la Rédemption. Chaque double page du livre ouvert offre quatre images représentant un fait de l'Évangile et trois préfigurations de ce fait tirées de l'Ancien Testament avec les textes correspondants. Ces gravures sont généralement introduites par deux ou trois pages illustrées consacrées aux

premières lignes de la Genèse. Ainsi, la séquence habituelle des huit premières illustrations du *Speculum* permet de voir: la Chute des Anges, la Création d'Eve, le Mariage d'Adam et Eve, Eve devant le Serpent, Adam et Eve sous l'arbre de Vie, l'ange chassant Adam et Eve du Paradis, Adam bêchant et Eve filant, Noë. Plus loin, on peut découvrir le Meurtre d'Abel préfigurant le Baiser de Judas, Adam et Eve agenouillés devant leur fils mort préfigurant la Déposition de la Croix. Les premiers exemplaires manuscrits du *Speculum* datent de la première moitié

⁶ *Biblia pauperum*, édition P. Heitz, Strasbourg 1903.

⁷ *Speculum humanae salvationis*, édition J. Lutz et P. Perdrizet, Leipzig 1907. E. Kloss, *Speculum humanae salvationis*, München 1925. Sur les livres à gravures, on consultera notamment A. Blum, *Les origines du livre à gravures en France*, Paris 1928; R. Muther, *Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance 1460-1530*, München 1922 et L. Fischel, *Bilderfolgen im frühen Buchdruck*, Konstanz 1963.

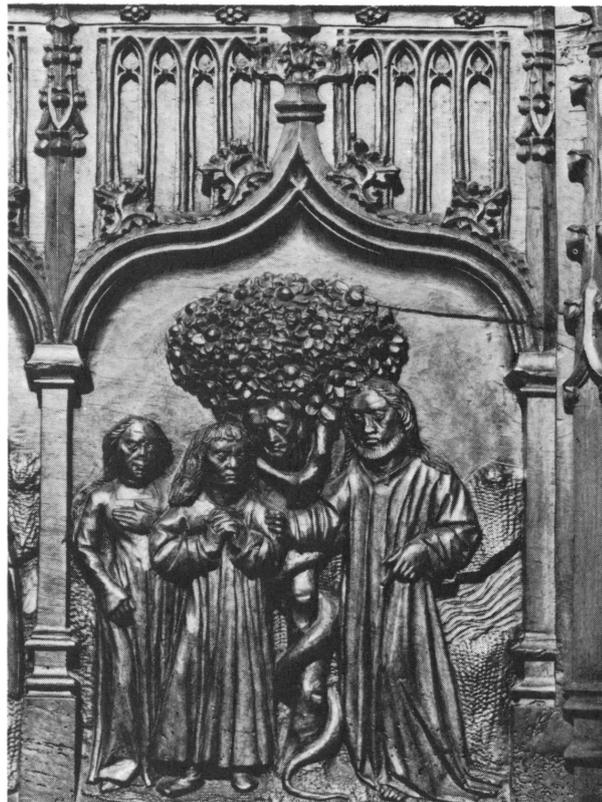


du XIV^e siècle, les plus anciens incunables remontent au milieu du XV^e siècle. Notre sculpteur aurait donc pu avoir à sa disposition des gravures du *Speculum*, mais il aurait alors trouvé ailleurs l'inspiration de ses reliefs pour la Création du Monde, la Création d'Adam, le Sacrifice d'Abel, le Travail de Caïn. D'autre part, les gravures du *Speculum* que nous avons pu avoir sous les yeux ne correspondent guère aux détails iconographiques de nos reliefs. Il semble que le sculpteur genevois ait disposé d'un livre de modèles qui servit peut-être aussi d'exemple aux auteurs des premières gravures du *Speculum*.

Laissant cette hypothèse hasardeuse, nous remarquerons que notre artiste a fait largement usage d'un certain nombre de stéréotypes. Quelques scènes paraissent reprises de la composition d'autres images médiévales: Caïn bêchant son champ évoque le médaillon du mois de mars d'un calendrier gothique où l'on voit un paysan exécutant le même travail; Adam agenouillé au pied d'une montagne pour

offrir son sacrifice rappelle soit Moïse devant le buisson ardent, soit le Christ au Jardin des Oliviers; enfin Adam et Eve agenouillés et pleurant le cadavre de leur fils présente de fortes analogies avec la scène de la Nativité.

Pour les scènes des onze petits reliefs l'artiste a adopté des conventions très simples qu'il a répétées d'une façon schématique. Dieu apparaît debout, sans nimbe, vêtu d'une longue tunique et tourné légèrement de trois quarts. Le vêtement forme des plis parallèles, cassés à hauteur du genou qui s'avance pour indiquer le mouvement. Ainsi, les figures de la première, de la cinquième et de la dernière scène de la face principale du coffre sont pratiquement identiques. La monotonie qui en résulte est encore accentuée par la présence de l'Arbre de Vie, placé immuablement dans l'axe central de l'arcade. Tandis que le ciel est traduit par une surface nue, le sol est évoqué par un terrain rocheux au travers duquel coule le fleuve du Paradis. A l'exception des deux premières scènes, le cours du fleuve ne constitue pas un





tracé naturel reliant les images les unes aux autres. Il en va de même pour la silhouette de la montagne qui offre de brutales solutions de continuité entre la seconde, la troisième et la quatrième scène. Les images sont donc juxtaposées et non conçues comme un tout.

Dans les trois reliefs illustrant le Paradis avant la Faute, les fleurs – de grosses marguerites stylisées – abondent. Après la Faute, les huit autres scènes ne présentent plus qu'un terrain aride. Adam et Eve, dans leur innocence ne voilent pas leur sexe qu'ils cachent au moment de cueillir le fruit défendu et dans les scènes suivantes. Ailleurs, l'artiste a pris grand soin de nous aider à identifier les personnages. Chassée du Paradis, Eve est vêtue d'une longue tunique au décolleté carré: elle nous permettra d'identifier la femme pleurant son fils. Caïn, dans le meurtre d'Abel, a un manteau court serré par une étroite ceinture. Son col entrouvert laisse voir sa chemise lacée. En outre, son grand chapeau à large bord, emprunté à saint Jacques le Majeur, aide à reconnaître le person-

nage qui bêche le sol et qu'on aurait pu prendre pour Adam travaillant les champs. Un soin extrême est apporté aux détails: ni les poissons, ni le canard ne manquent à la Création du Monde, l'Ange brandissant l'épée flamboyante est ceint de son diadème surmonté d'une croix, Eve porte des chaussures pointues, Adam de grosses chausses à bouts arrondis, la hutte abritant le cadavre d'Abel est reproduite avec une exactitude minutieuse.

Le coffre est certainement originaire de Genève ou de la région genevoise. Même s'il n'a pas nécessairement fait partie du mobilier médiéval de l'ancienne maison-forte d'Aire, il se trouvait depuis longtemps dans cet édifice lorsqu'il y fut découvert par M. Ernest Favre peu avant 1882. Le style des reliefs incite à dater le meuble du dernier tiers du xv^e siècle.

Le Musée national suisse à Zurich possède une crédence provenant de Genève qui offre d'étroites analogies avec les reliefs de notre coffre. Il s'agit d'une construction faite au



XIX^e siècle à partir d'éléments gothiques.⁸ Sa partie centrale comprend une grande planche longue de 109 cm et haute de 52 cm divisée en trois reliefs dont celui du centre a 41 cm de large et les deux autres 27 cm. Ils sont encadrés par des arcades en accolade et représentent trois scènes de la Genèse: la Création d'Eve, Adam et Eve sous l'Arbre de Vie tenant le fruit défendu, l'archange chassant Adam et Eve hors du Paradis. Ces reliefs ont à peu près la hauteur de ceux du coffre d'Aire dont ils reprennent les thèmes et certains traits stylistiques.

Les différences entre les deux œuvres sont nombreuses mais ne portent que sur des détails. Des divergences iconographiques, comme le nimbe de Dieu, son ample manteau jeté sur sa tunique, l'épée droite de l'archange, le fait qu'Adam tienne une pomme ou que le « paradis » soit encéint d'une muraille percée d'une porte, tous éléments qui figurent sur les reliefs du Musée de Zurich et qui manquent à ceux du Musée de Genève, indiquent l'influence de

sources imagées légèrement différentes. Le riche décor trilobé des arcs en accolade des reliefs de Zurich dont la mouluration se poursuit sans solution de continuité sur les côtés, contraste avec la sobriété des arcs de Genève retombant sur de fines colonnettes. Tandis que les personnages se détachent sur un fond nu à Zurich, ils s'inscrivent dans un véritable paysage à Genève. A Zurich, ils ont tendance à déborder sur l'encadrement et occupent plus de place dans le champ du relief. Nous sommes donc en présence de deux conceptions stylistiques légèrement différentes. La première, à Zurich, plus monumentale et très proche des gravures sur bois des

⁸ Inventaire: LM 2111. M. Walter Trachsler, conservateur au Musée national, nous a retracé l'histoire de ce meuble. Nous le remercions vivement de son amabilité. D'après les archives du Musée, c'est en 1896 que le « fragment de crédence » fut acquis à Genève chez l'antiquaire Schuppli-Gindroz. L'ébéniste attitré du Musée monta ce fragment dans un meuble à baldaquin du XV^e siècle, inventorié LM 2115, acheté en même temps chez l'antiquaire genevois.

Bibles illustrées, la seconde, à Genève, plus anecdotique, mais mieux rythmée dans la séquence des scènes. Toutes deux relèvent pourtant de la même tradition, clairement manifestée par maints détails iconographiques comme le costume de l'archange ou la disposition des jambes des personnages, mais aussi la proportion des reliefs, leur décor architectural, le modelé ou la façon d'exprimer la texture des diverses matières.

Les deux groupes de reliefs, si étroitement apparentés qu'on peut les supposer issus de la main d'un seul sculpteur ou d'artisans travaillant dans le même atelier, ont été faits à Genève au cours du dernier tiers du xv^e siècle.

Malgré les recherches de W. Déonna,⁹ nous connaissons mal l'activité des sculpteurs sur bois à Genève pendant le xv^e siècle. Pourtant la grande cité épiscopale fut vraisemblablement à l'origine du renouveau de l'art des huchiers auquel on assiste à cette époque dans l'ancien duché de Savoie. L'essor des foires de Genève, les relations étroites de la ville avec la papauté depuis l'accession de Robert de Genève au pontificat jusqu'à l'abdication d'Amédée VIII de Savoie, la présence dans ses murs du sculpteur Jean Prindale et du peintre Conrad Witz, justifient la prééminence que nous proposons d'accorder à la ville dans le domaine de la sculpture sur bois.

Tandis qu'en 1412 les chanoines de la cathédrale de Genève avaient cru devoir chercher à Paris des ouvriers pour confectionner les stalles de leur sanctuaire¹⁰ et qu'ils avaient finalement confié ce travail au Bruxellois Jean Prindale, le collaborateur de Claus Sluter, appelé à Genève en 1414 pour y sculpter le tombeau du cardinal Jean de Brogny, c'est à des maîtres genevois qu'on s'adressa quelques décennies plus tard pour réaliser les plus belles stalles de la région. En 1462, les chanoines de Fribourg font appel à Antoine et Claude de Peney pour les stalles de leur collégiale¹¹ et ceux de Saint-Claude à Jean de Vitry qui signe les stalles de cette cathédrale-forteresse en 1465. En 1498, c'est le maître genevois Pierre Mochet qui exécute les stalles de la cathédrale de Saint-Jean de Maurienne.¹²

A Genève même, W. Déonna a relevé la présence de plusieurs huchiers: Pierre Vaser,

auteur de deux chars sculptés en 1469 pour la duchesse Yolande de Savoie,¹³ Jacques Quiblet qui fit un coffre en 1499,¹⁴ un certain Pierre qui exécuta en 1498 deux sièges pour la cathédrale.¹⁵ Ajoutons que ce maître Pierre, fréquemment mentionné dans les documents d'archives, est l'auteur (ou l'un des auteurs?) des stalles de la chapelle des Macchabées, faites en 1470.¹⁶ Il est permis de postuler que les autres stalles de Genève, celles des Cordeliers et des Dominicains, détruites ou dispersées par la Réforme avec celles des Macchabées et dont certaines parties sont probablement celles que l'on voit aujourd'hui à la cathédrale ou à l'église Saint-Gervais,¹⁷ sont également l'œuvre de huchiers genevois, comme le sont les deux groupes de reliefs que nous avons étudiés. Nous nous demandons si Rodolphe Pottu et ses fils, auteurs des stalles de Romont et de Moudon ainsi que Pierre et Mattelin Vuarser qui collaborèrent

⁹ W. Déonna, *Les Arts à Genève*, Genève 1942, pp. 181-195.

¹⁰ W. Déonna, *Le mobilier de la cathédrale Saint-Pierre à Genève*, dans *Genava*, xxviii, 1950, pp. 58-60.

¹¹ M. Strub, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, II, Bâle, 1956, p. 113. Nous reviendrons sur l'origine genevoise d'Antoine et Claude de Peney qui appartiennent vraisemblablement à la famille de Peney (de Pinet, de Penet, Despina, Penet) et dont plusieurs membres sont cités à Genève ou dans le Mandement de Peney à la fin du xv^e siècle.

¹² M. T. Mira, *Les stalles d'origine genevoise*, dans *Geneva* II, 1954, pp. 7-8 (Jean de Vitry) et pp. 39-41 (Pierre Mochet).

¹³ W. Déonna (cité note 9), p. 195.

¹⁴ W. Déonna (cité note 10), p. 62: « magistro Jacobo Quibleti pro una cassia ubi ponantur tapicia ». Jacques Quiblet, charpentier, bourgeois de Genève, est mentionné à partir de 1475.

¹⁵ W. Déonna (cité note 10), p. 62: « magistro Pietre pro duabus sedis positis in medio chori ».

¹⁶ Maître Pierre, charpentier, bourgeois de Genève, est mentionné de 1470 à 1501. En 1470 il reçoit un paiement « in deducionis tachij formarum in capella beate marie » (Archives de l'Etat de Genève, comptes de la chapelle des Macchabées, II, fol. 55 v^o).

¹⁷ P. E. Martin, *Les stalles de Saint-Pierre de Genève*, dans *Revue suisse d'histoire*, I, 1951, pp. 485-490 et M. T. Mira (cité note 12), pp. 2-4.

aux stalles de Moudon et firent celles d'Estavayer n'étaient pas originaires de Genève.¹⁸

L'analogie des formes, des styles et de l'iconographie des stalles de Suisse romande, du Jura, de la Savoie et de la vallée d'Aoste peut s'expliquer par l'influence directe ou indirecte des huchiers genevois de la fin du xv^e siècle.¹⁹ Lorsqu'ils décidèrent de refaire leurs stalles, c'est à Genève que les chanoines de la collégiale de Berne envoyèrent en 1522 trois artistes bernois pour y étudier les stalles de la cathédrale. Parmi eux se trouvait Nicolas Manuel Deutsch.²⁰ La renommée des huchiers gothiques de Genève était donc encore grande à l'aube de la Renaissance.

¹⁸ Une famille Pottu est mentionnée à Genève dès le xiv^e siècle. En 1501, Aymon Pottu répare les stalles de la cathédrale de Genève (W. Déonna, cité note 10, p. 62). Selon H. de Vevey (*Annales fribourgeoises*, 1960, p. 9), les stalles d'Estavayer seraient de Jean Mettelin de Genève. Nous n'avons pas encore pu contrôler cette source, mais estimons que Jean Mettelin de Genève, travaillant à Estavayer en 1522, et Mettelin Vuarser, travaillant à Moudon en 1502, sont un seul et même huchier.

¹⁹ R. Berton, *Les stalles de l'insigne collégiale de Saint-Pierre et de Saint-Ours d'Aoste*, Novara 1964, contient pp. 126-162, une étude d'ensemble des stalles de la région qui nous intéresse. On pourra se reporter en outre à P. L. Ganz et T. Seeger, *Das Chorgestühl in der Schweiz*, Frauenfeld 1946.

²⁰ L. Mojon, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, IV, Basel, 1960 p. 373.

Photos: Musée d'art et d'histoire (pp. 320-325); Musée national suisse (p. 327).

