

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Band: 26 (1978)

Artikel: La Vierge de l'Epiphanie : une sculpture française du XIIIe siècle
Autor: Lapaire, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728571>

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: 22.11.2024

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

La Vierge de l'Épiphanie; une sculpture française du XIII^e siècle

par Claude LAPAIRE

Le Musée d'art et d'histoire a enrichi sa petite collection de sculptures du XIII^e siècle, qui ne comprenait jusqu'à présent que la belle et expressive Vierge de Saas et deux remarquables fragments de stalles de la cathédrale de Lausanne¹, en achetant en 1977 une statue de la Vierge à l'Enfant, accompagnée d'un roi mage agenouillé. Ce groupe, taillé dans une seule pièce de bois de noyer, conservant quelques traces de polychromie, mesure 83 cm de haut.

La Vierge est assise sur un trône de base rectangulaire, dont les côtés sont décorés d'arcatures en plein cintre (fig. 1 à 3). Elle porte une longue robe, serrée à la taille par une ceinture, ornée de petites pastilles imitant le métal. Un ample manteau couvre ses épaules. Il est retenu par un fermail, caché par une écharpe posée en collerette. La Vierge porte un voile dégageant son visage et laissant apparaître deux mèches de cheveux sur le front et les tempes. Les pans du tissu disparaissent sous la collerette et le manteau. La tête, à l'ovale parfait, est ceinte d'une couronne faite d'un simple arceau. Les pieds nus, l'enfant est assis sur le genou gauche de sa mère. Il porte, lui aussi, une ample tunique, largement échancrée sur le cou. Sa mère le soutient de la main gauche. Le Christ, au visage presque adulte, malgré ses bonnes joues rondes et son léger sourire, a le front haut et sa chevelure touffue, aux boucles courtes, ne porte pas de couronne. De la main droite il devait faire un geste de bénédiction, tandis qu'il étendait vraisemblablement la gauche vers le roi prosterné à ses pieds. Le vieillard, moustachu, au beau visage empreint d'une grande douceur, encadré par une barbe à longues mèches, portait la cou-

ronne dont il reste quelques fragments (fig. 4 et 5). Il est enveloppé dans un grand manteau qui cache sa tunique, serrée par une ceinture. Son bras gauche est replié sur ses genoux. Malheureusement, les parties inférieures de la statue, le dos du roi mage et le côté gauche du Christ ont été rongés par la pluie et les vers.

Si le temps a gravement endommagé notre statue, elle n'en garde pas moins une grande noblesse et une délicatesse exquise. Le modelé des trois visages, parfaitement conservé, et le traitement des draperies permettent de rapprocher notre Vierge de la statuaire des cathédrales françaises du XIII^e siècle, et plus précisément du développement atteint vers 1220-1230 par les sculptures des portails du transept sud de la cathédrale de Chartres ou, vers 1230, par celles du portail de droite de la façade de la cathédrale d'Amiens².

Nous n'avons aucun renseignement utile sur l'origine de la sculpture. Son dernier propriétaire l'avait achetée au lendemain de la seconde guerre mondiale dans le midi de la France, chez un collectionneur privé. Un ancien numéro, 7082, peint à l'huile sur le dos de la Vierge et le long du trône, semble indiquer la provenance d'une grande collection, ou d'un marchand important. Nous avons contrôlé, sans succès, si la statue avait pu appartenir à un musée dont le catalogue est publié. D'après son style, la Vierge de l'Épiphanie est certainement française et a été sculptée par un artiste ayant fréquenté les chantiers de l'Ile-de-France ou de la Picardie.

La statue faisait partie d'un groupe de l'Épiphanie dont elle formait la pièce centrale, taillée dans un seul bloc qui réunit la Vierge, l'Enfant



Fig. 1. Vierge de l'Epiphanie, vue de trois quarts à gauche.



Fig. 2. Vierge de l'Epiphanie, vue de trois quarts à droite.

et le plus âgé des rois mages, agenouillé. Deux autres statues figuraient les autres rois venus adorer l'Enfant et lui offrir des présents. Le groupe central étant sculpté dans une pièce de bois entièrement évidée dans le dos, celui-ci devait avoir été conçu non comme une ronde-bosse, mais comme une statue adossée à une paroi. Les deux rois mages debout étaient soit sculptés en ronde-bosse et placés sur des socles individuels, soit évidés eux-aussi dans le dos et groupés sur un seul socle. Des Epiphanies en bois de la fin du *xiv^e* et du *xv^e* siècles fournissent des exemples de l'une et l'autre possibilités. La façon dont le bois de notre groupe

est dégradé, laisse supposer qu'il a été longtemps protégé par une sorte de toit, de plan carré, qui n'abritait pas suffisamment les zones périphériques, latérales et antérieures. Cette protection pourrait avoir été celle d'un dais ou d'un baldaquin, comme on les rencontre dans de nombreuses représentations de l'Epiphanie aux *xii^e* et *xiii^e* siècles. Il est exclu d'imaginer qu'une statue si grande ait pu faire partie d'un retable: ceux-ci n'atteignent, au *xiii^e* siècle, que des hauteurs et des profondeurs modestes. Avait-elle trôné au portail d'une église ou figurait-elle sur l'autel d'une chapelle? Rien ne permet de le dire.



Fig. 3. Vierge de l'Épiphanie, vue de face.

Le thème de l'Adoration des mages apparaît dans l'art chrétien dès le iv^e siècle. Nous n'allons pas reprendre l'étude de l'évolution de ce sujet³, mais examiner plus spécialement le rôle joué par la Vierge dans les représentations de l'Épiphanie. À l'époque paléochrétienne, la vénération des rois s'adresse à l'Enfant dont la mère n'est que, modestement, le «support»⁴. C'est encore la formule de la plupart des tympan sculptés de l'époque romane, comme ceux des églises d'Anzy-le-Duc, Mozac, Pompière, ou des linteaux de Clermont-Ferrand ou de la Charité-sur-Loire. Au tympan latéral du portail de Vézelay (vers 1130), la Vierge occupe le centre de la composition et jouit d'une évidente prééminence par rapport aux autres acteurs de la scène, tout en s'intégrant dans le mouvement général qui anime cette œuvre au souffle puissant. Le tympan du portail latéral nord de la cathédrale de Bourges (vers 1160), accentue la position centrale et l'importance de la Vierge en plaçant celle-ci sous un baldaquin à colonnes. De part et d'autre des colonnes, le tympan est divisé en deux registres horizontaux, dont l'un abrite les trois rois mages. Au tympan du portail de gauche de la façade de l'église de Saint-Gilles-du-Gard (vers 1170?), la Vierge trône sous un baldaquin à colonnettes au centre de la composition (fig. 6). Les trois rois se tiennent à gauche, formant un groupe compact. À droite, Joseph est assis et aperçoit un ange qui descend du ciel, tenant un phylactère. Cette conception tripartite de la scène, donnant à la Vierge une position axiale eut un succès immense. Elle fut reprise par Benedetto Antelami dans l'un des tympan du baptistère de Parme (peu après 1196) (fig. 7) et par d'autres sculpteurs travaillant dans le sud de la France (fragment provenant de Fontfroide au Musée de Montpellier, Vierge de Beaucaire).

Les premiers sculpteurs gothiques eurent connaissance du tympan de Saint-Gilles ou de l'œuvre (bourguignonne?), disparue, qui lui avait servi de modèle. Vers 1200, le tympan de la porte de gauche de N.-D. de Laon représente la Vierge à l'Enfant sous un baldaquin à colonnettes, trônant au centre (fig. 8). À

gauche figure le groupe des trois mages, à droite, Joseph, assis, et un ange, debout, tourné vers la Vierge. Le tympan de Laon a été outrageusement restauré, mais un moulage pris avant la restauration permet de connaître la sculpture originale. Les différences iconographiques avec Saint-Gilles sont minimes, même si le style des deux reliefs est fondamentalement opposé. Le tympan de Laon, à son tour, fut repris tel quel à Germigny-l'Exempt, à Freiberg-en-Saxe et à Trèves. Il donna naissance également au tympan de la porte de gauche du transept nord de la cathédrale de Chartres (fig. 9).

Mais dans le tympan chartrain, généralement daté vers 1220, le sculpteur modifie la conception de l'Épiphanie d'une manière très profonde. Peut-être avait-il tout d'abord reçu l'ordre de faire un linteau, car son relief est taillé dans un bloc rectangulaire qui cadre assez mal avec le tympan. Peut-être voulut-il placer dans son tympan trop de personnages. Toujours est-il que, malgré une composition additive, banale, et un style lourd qui n'est pas au niveau des deux autres tympan du transept nord, il inventa une nouvelle représentation de l'Épiphanie. S'inspirant de Laon, il remplaça le lourd baldaquin laonnais par un simple dais trilobé porté par deux angelots formant consoles. Plus aucune barrière n'isolant la Vierge des mages, ceux-ci se rapprochent de Marie en un joyeux cortège et le plus âgé, agenouillé, touche le manteau de la Vierge et tend une pomme à l'Enfant. Sous l'influence de la nouvelle conception de la dévotion mariale après 1200, dont le centre spirituel est précisément à Chartres, les mages se sont rapprochés de Marie au point d'oser toucher son manteau, tandis que la Vierge quittait le solennel édifice en forme d'arc de triomphe qui la magnifiait en même temps qu'il la retranchait du contact avec les fidèles. Nous ne sommes pas certains que ce modeste tympan ait été remarqué de ce point de vue.

L'émouvante découverte iconographique de notre brave imagier chartrain paraît avoir été sans lendemain, peut-être à cause de la médiocrité du style de son tympan. À Chartres même, quelques reliefs du jubé retraçaient l'Enfance du Christ avec, notamment, une scène de



Fig. 4. Vierge de l'Epiphanie, détail de la tête du roi mage, vue de face.



Fig. 5. Vierge de l'Epiphanie, détail de la tête du roi mage, vue de profil.

l'Adoration (vers 1230/1240). On sait que le jubé ne nous est parvenu que sous la forme de fragments; celui de l'Epiphanie, très mutilé, est rarement reproduit⁵. On distingue pourtant la Vierge assise, tenant l'Enfant sur ses genoux. Le roi agenouillé s'approche d'elle au point de presque toucher de son pied gauche celui de la Vierge⁶: mais entre les deux personnages reste un grand vide qui exprime toute la distance entre la Majesté divine et les fidèles. L'Epiphanie du jubé chartrain renoue avec la tradition qui avait dicté aussi bien l'iconographie romane de Saint-Gilles, ou gothique de Laon, que les miniatures comme celles du Psautier d'Ingeburge (vers 1195) ou les émaux du «retable» de Klosterneuburg exécutés par maître Nicolas de Verdun en 1181⁷ (fig. 10). S'il était possible que la face représentant l'Epiphanie de la chasse de N.-D. de Tournai, créée par Nicolas de Verdun en 1205, ne soit

pas le résultat de restaurations et de remaniements abusifs, cette œuvre fournirait un exemple de la mutation de la dévotion mariale, semblable à celle que nous avons observée entre les tympanes de Laon et de Chartres. A Tournai, l'Epiphanie est sculptée en relief sous une arcade trilobée. La Vierge (en partie refaite) est au centre, deux mages s'empressent à sa droite, tandis qu'à sa gauche, un ange semble la couronner (?). Le mage le plus âgé s'incline profondément – mais ne s'agenouille pas – et présente une coupe à l'Enfant, debout sur les genoux de sa mère. Le mage est tout près de la Vierge et passe même sa main par-dessus le bras de Marie. Dans son retable de Klosterneuburg, Nicolas de Verdun avait, vingt-quatre ans auparavant, émaillé une Epiphanie beaucoup plus conventionnelle!

La Vierge du Musée de Genève apporte, elle aussi, une contribution à l'iconographie de



Fig. 6. Saint-Gilles-du-Gard, tympan de la porte gauche, vers 170 (?).



Fig. 7. Parme, baptistère, tympan, peu après 1196.

l'Épiphanie au XIII^e siècle. Pour autant qu'il soit permis de tirer des conclusions, malgré le très petit nombre de statues françaises du XIII^e siècle, en bois, parvenues jusqu'à nous (ou tout au moins publiées), celle-ci est la seule qui, ayant fait partie d'un groupe de l'Épiphanie, en a conservé des traces indiscutables.

Il est certain que beaucoup de statues de la Vierge à l'Enfant, assises, sculptées sur pierre ou sur bois au XIII^e siècle, en France et ailleurs en Europe et aujourd'hui isolées, ont fait partie d'un groupe de l'Épiphanie. R. Hamann a dressé l'inventaire d'un bon nombre d'entre elles en leur donnant le nom de «Dreikönigstyp» et a établi leur filiation⁹. La Vierge du «portail roman» de la cathédrale de Reims ou celle provenant de la salle capitulaire de la Daurade à Toulouse en sont des exemples admirables et bien connus. Nous ajouterions volontiers à la liste déjà longue de R. Hamann la délicate Vierge de N.-D. de Lausanne (vers 1230/1240)¹⁰. I. H. Forsyth a même montré que les Vierges en Majesté en bois devaient jouer un rôle dans les drames liturgiques, notamment dans l'«Officium stellae» et que, dans certains tympans en pierre, illustrant l'adoration des mages, les Vierges qui y étaient sculptées en relief représentaient véritablement des statues de Majestés en bois. Son exemple du tympan de Pompierre et du retable d'Oberpleis, tous deux du XII^e siècle, sont convainquants¹¹. Mais toutes les statues du «Drei-

königstyp» et les Majestés utilisées pour mimer l'Épiphanie ne nous sont parvenues que sous la forme de figures isolées. C'est dire toute la rareté du groupe genevois.

Certes, il y avait des groupes de l'Adoration en bois au XIII^e siècle. Nous proposons de voir dans la statue d'un roi, haute de 190 cm, provenant de l'Ile-de-France et datant du troisième quart du XIII^e siècle, conservée aujourd'hui au Louvre, l'un des rois, debout, d'une ancienne Épiphanie en bois¹². La Vierge qu'il accompagnait aurait pu avoir environ 100 à 110 cm de haut. Nous nous demandons si la statue de roi, dite parfois représenter saint Louis, conservée au Musée de Cluny à Paris, datant de l'extrême fin du XIII^e siècle et haute de 60 cm, n'aurait pas pu faire partie, elle aussi, d'un petit groupe de l'Adoration¹³ (la Vierge aurait eu à peu près 45 cm de haut). En Suisse, la belle statue d'un roi, debout, provenant d'Adelwil, datant de la fin du XIII^e siècle et conservée au Musée national suisse, était certainement l'une des figures d'un groupe de l'Adoration (Roi, hauteur 141 cm, Vierge – perdue – environ 90 à 100 cm)¹⁴. Une statue de ce genre pouvait fort bien être placée à l'intérieur de l'église, contre un pilier, à la façon dont sont exposées les figures en pierre de l'Adoration, aux piliers de l'église Sankt-Lorenz à Nuremberg (vers 1310). Si nous ne connaissons pas de groupes complets de l'Épiphanie en bois, au XIII^e siècle, signalons néan-

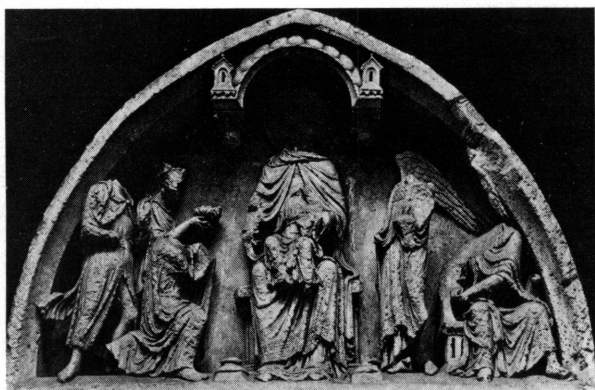


Fig. 8. Laon, cathédrale, tympan de la porte de gauche vers 1200 (d'après le moulage du Musée des monuments français à Paris).

moins l'existence d'une admirable statuette, taillée dans une seule pièce d'ivoire de morse, conservée au Musée national de Copenhague et haute de 17 cm ¹⁵ (fig. 11). Exécuté vers 1240-1250 par un artiste anglais ou danois, empreint des traditions françaises, cet ivoire reprend la formule chartreuse avec quelques modifications iconographiques (le roi tend un anneau à l'Enfant, la Vierge pose ses pieds sur un basilic). Par contre, un ivoire du British Museum ¹⁶, probablement d'origine anglaise, haut de 9 cm, transcrit une iconographie plus ancienne, dérivant de celle de Bourges, avec de minuscules rois mages qui se cantonnent le long du trône de la Vierge. Ce groupe, aussi, est taillé dans une seule pièce d'ivoire (vers 1210-1220).

Style

Nous n'avons pas insisté sur les critères stylistiques qui permettent de dater et de localiser la Vierge de l'Épiphanie nouvellement entrée au Musée de Genève. Pour le faire, il aurait fallu disposer d'une meilleure information sur la statuaire française en bois du XIII^e siècle. Les comparaisons avec la statuaire des grandes cathédrales permettent certes de déterminer une chronologie relative (d'où notre proposition «vers 1230», entre l'époque du transept nord de Chartres et de la façade d'Amiens), mais n'autorisent que de vagues localisations



Fig. 9. Chartres, cathédrale, tympan de la porte de gauche du transept nord, vers 1220.

(Ile-de-France ou Picardie?). Il faut se rappeler qu'au XIII^e siècle les sculpteurs sont itinérants. Ils ne sont pas encore organisés en ateliers, qui, plus tard, imprimeront à leur production des caractéristiques régionales.

Nous citerons néanmoins, à titre de comparaison, une statue en chêne, haute de 83 cm, représentant la Vierge à l'Enfant et provenant de Cens, dans le sud du diocèse de Liège (fig. 12). Elle est conservée au Musée diocésain de Namur et a été récemment étudiée par R. Didier qui la date des années 1220-1230. La Vierge de Cens s'inspire encore des traditions sculpturales de l'art roman. «Son corps est toujours emprisonné dans un volume géométrique dont l'abstraction est atténuée par un drapé fluide dont l'onctuosité donne l'illusion de laisser transparaître les formes du corps» ¹⁷. C'est précisément la délicate fluidité du drapé s'opposant à la rigidité de la composition générale et la belle rigueur «monumentale» des visages, empreints cependant de douceur et d'une touche de réalisme qui caractérisent également l'art de notre Vierge de l'Épiphanie. Or ces caractéristiques sont rares dans la statuaire sur bois du premier tiers du XIII^e siècle. Les liens qui unissent notre Vierge à celle de Cens sont plus qu'une simple analogie stylistique. Ils postulent, sinon un modèle commun aux deux statues, du moins leur appartenance à un même milieu artistique. Faute de connaître les circonstances et le lieu



Fig. 10. Klosterneuburg, détail du retable exécuté par Nicolas de Verdun en 1181.

10 △

Fig. 11. Copenhague, Musée national, groupe de l'Épiphanie, ivoire, vers 1240-1250.



11 ▽

de l'exécution de la Vierge de l'Épiphanie, nous devons nous contenter d'admirer la simplicité et la rigueur de notre statue. Prise dans une composition sévère, dictée par la courbure de l'énorme tronc d'arbre et une enveloppe générale l'inscrivant dans un arc brisé, la Vierge trône et domine ses compagnons dont les têtes s'étagent autour d'elle: le visage de l'Enfant se situe à hauteur de l'épaule de la Vierge; celui du mage à hauteur du coude. L'Enfant regarde le roi et celui-ci lève ses yeux vers lui, tandis que la Vierge semble laisser planer son regard au loin, fixant les fidèles rassemblés devant elle. Cette double relation Enfant et roi, Vierge et nous, spectateurs, introduit une dimension psychologique peu fréquente dans l'art du XIII^e siècle.

Il ne faudrait pas croire que la ruine des parties inférieures du groupe suffise à expliquer l'importance émotionnelle que nous attribuons aujourd'hui aux trois visages. Cette prééminence esthétique est d'origine, car le drapé des vêtements a été fortement simplifié et réduit à de grandes surfaces, tranquilles, modelées par quelques plis, larges et peu profonds. Les visages sont travaillés avec beaucoup de soin. Leur position, les distances qui les séparent les uns des autres et les détails du traitement de la matière sont autant de sources d'admiration: la tête de l'Enfant, ronde et potelée, avec ses bouclettes crépues, esquissant un léger sourire et cependant empreint d'une dignité d'adulte; la délicate tension qui règne dans les traits de la Vierge, juvénile, mais d'une noblesse distante; les marques plus rudes qui burinent le visage du roi, s'accordant avec la belle rigueur des mèches de sa barbe sont d'un homme d'âge mûr. Ces éléments font de ce groupe une œuvre toute de finesse et de sensibilité, grave et majestueuse, mais profondément humaine et proche de nous. Combien nous sommes éloignés, avec elle, des lourdes Vierges à l'Enfant de nos campagnes¹⁸.

¹ MAH, Inv. 1977-101. Catalogue de vente *Art gothique, Galerie Motte*, Genève, 6 juillet-25 septembre 1950, n° 25. Catalogue de vente *Galerie Jürg Stuker*, Berne, novembre 1976.

Vierge de Saas: MAH, Inv. 293. P. BOUFFARD, *Vierges romanes et gothiques du Valais*, dans: *Genava*, n.s. I, 1953, p. 18, fig. 8.

Stalles de Lausanne: MAH, Inv. 5229 et 5230. E. BACH, *La cathédrale de Lausanne, Les Monuments d'art et d'histoire de la Suisse, Vaud, II*, Bâle, 1944, p. 278, fig. 272.

² Nous renonçons à présenter dans le cadre de cette notice une analyse stylistique détaillée. On trouvera dans W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270*, München, 1970, la reproduction de la plupart des œuvres que nous allons citer, accompagnée d'une abondante bibliographie.

³ E. MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1924, pp. 140-141; G. VÉZIN, *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950. Article *Drei Könige*, dans: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart, 1958, col. 476-501; G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh, 1966, pp. 116 et ss.

⁴ G. FRANCASTEL, *Le droit au trône*, Paris, 1973 (Maria-Regina), pp. 53-103.

⁵ J. MALLION, *Chartres, le jubé de la cathédrale*, Chartres, 1964.

⁶ La formule sera reprise au jubé (?) du Bourget-du-Lac (milieu du XIII^e siècle) et à la clôture du chœur de N.-D. de Paris (terminée en 1351).

⁷ F. DEUHLER, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin, 1967, fig. 21. F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, Wien, 1959, fig. 12.

⁸ Catalogue de l'exposition *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, Kunsthalle Köln, 1972, n° K5, pp. 323-325.

⁹ R. HAMANN, *Die Salzwedeler Madonna*, dans: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 3, 1927, pp. 77-144.

¹⁰ C. LAPAIRE, *La sculpture*, dans: *La cathédrale de Lausanne*, Lausanne, 1975, pp. 201-202, fig. 236.

¹¹ I.-H. FORSYTH, *Magi and Majesty*, dans: *The Art Bulletin*, 50, 1968, pp. 215-222, notamment p. 219, fig. 12 et 15. L'auteur est revenu sur le sujet dans sa thèse: *The throne of Wisdom*, Princeton, 1972.

¹² Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 1190; M. AUBERT, *Description raisonnée des sculptures [...] 1, Moyen Age*, Paris, 1950, n° 113.

¹³ Paris, Musée de Cluny, Inv. 20626.

¹⁴ Zurich, Musée national suisse, Inv. LM 10375. I. BAIER-FUTTERER, *Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Katalog des Schweizerischen Landesmuseums*, Zürich, 1936, p. 23, fig. 10.

¹⁵ A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1924-1926, vol. III, n° 125.

¹⁶ R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, n° 5B, pl. II.

¹⁷ R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans: *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400, Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung*, Köln, 1973, pp. 413-414 et catalogue de l'exposition *Rhein und Maas*, Kunsthalle Köln, 1972, n° L 2, p. 328.

¹⁸ I. FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz, 1220-1440*, Augsburg, 1930; B. SCHMEDDING, *Romanische Madonnen der Schweiz*, Fribourg, 1974.



Fig. 12. Namur, Musée diocésain, Vierge à l'Enfant provenant de Cens, vers 1220-1230.

Crédit photographique

Fig. 1 à 5, Musée d'art et d'histoire, (Y. Siza), Genève. Fig. 6 à 12, archives de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève.

