

Retour aux traditions — signe de réussite sociale : les rondels de la Collection Hosmer (Université McGill, Montréal)

Ariane Isler-de Jongh

Volume 16, numéro 1, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073326ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073326ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Isler-de Jongh, A. (1989). Retour aux traditions — signe de réussite sociale : les rondels de la Collection Hosmer (Université McGill, Montréal). *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 16(1), 29–42.
<https://doi.org/10.7202/1073326ar>

Résumé de l'article

The collection of domestic stained glass and glass paintings recently set up in the new building of the McGill School of Architecture used to decorate the main staircase and the dining-room windows of Charles Hosmer's house, built by Montreal architect Edward Maxwell around the turn of the century.

Charles R. Hosmer was then a prominent businessman, the head of Ogilvie Flour Mills, and his house on Drummond Street was a sign of his position in the flourishing city of 1900. It was to be the house of an art collector, who was interested in paintings as well as in "objets d'art," which he would buy himself or through agents. Indeed we know from Maxwell's ledgers that these glass paintings were acquired as a group from a London dealer of Flemish or Dutch origin, Martin van Straaten.

This collection of 39 small domestic glass panels, of varied quality and origins, comprises Flemish and Dutch roundels, pieces from the Rhineland and Switzerland, and some heraldic panels. This type of glass used to adorn windows of wealthy houses, private chapels or cloisters. The roundel itself is a single piece of colourless glass, circular, oval or rectangular, painted with grisaille and silver-satin and occasionally, after the sixteenth century, with coloured enamels. The Swiss panels, on the other hand, consist of a main piece in the centre, richly framed with decorative and allegorical subjects.

McGill's Hosmer Collection is, as far as we know, unique in Canada. In acquiring it, Charles Hosmer followed the lead of British collectors, who had been keenly interested in northern European domestic glass, at least since the eighteenth century. These small panels are of average quality, although some of them are outstanding. As a group, they present a remarkable anthology of styles and techniques in the sixteenth and seventeenth centuries, as well as examples of nineteenth-century repairs or even pastiches. The catalogue consists of a check-list according to the *Corpus vitrearum* norms (thus representing the first contribution to the Canadian C.V.), accompanied by detailed notices describing the current state of research.

*Retour aux traditions—signe de réussite sociale : les rondels de la Collection Hosmer (Université McGill, Montréal)**

ARIANE ISLER-DE JONGH

Université de Victoria

ABSTRACT

The collection of domestic stained glass and glass paintings recently set up in the new building of the McGill School of Architecture used to decorate the main staircase and the dining-room windows of Charles Hosmer's house, built by Montreal architect Edward Maxwell around the turn of the century.

Charles R. Hosmer was then a prominent businessman, the head of Ogilvie Flour Mills, and his house on Drummond Street was a sign of his position in the flourishing city of 1900. It was to be the house of an art collector, who was interested in paintings as well as in "objets d'art," which he would buy himself or through agents. Indeed we know from Maxwell's ledgers that these glass paintings were acquired as a group from a London dealer of Flemish or Dutch origin, Martin van Straaten.

This collection of 39 small domestic glass panels, of varied quality and origins, comprises Flemish and Dutch roundels, pieces from the Rhineland and Switzerland, and some heraldic panels. This type of glass used to adorn windows of wealthy houses,

private chapels or cloisters. The roundel itself is a single piece of colourless glass, circular, oval or rectangular, painted with grisaille and silver-satin and occasionally, after the sixteenth century, with coloured enamels. The Swiss panels, on the other hand, consist of a main piece in the centre, richly framed with decorative and allegorical subjects.

McGill's Hosmer Collection is, as far as we know, unique in Canada. In acquiring it, Charles Hosmer followed the lead of British collectors, who had been keenly interested in northern European domestic glass, at least since the eighteenth century. These small panels are of average quality, although some of them are outstanding. As a group, they present a remarkable anthology of styles and techniques in the sixteenth and seventeenth centuries, as well as examples of nineteenth-century repairs or even pastiches. The catalogue consists of a check-list according to the *Corpus vitrearum* norms (thus representing the first contribution to the Canadian C.V.), accompanied by detailed notices describing the current state of research.

INTRODUCTION

Les questions soulevées par la présence d'une collection de rondels à Montréal sont nombreuses et

* Je tiens à remercier le Visual Arts Committee de l'université McGill, à Montréal, et surtout les professeurs John Bland et Bruce Anderson qui se sont intéressés à mon travail et l'ont encouragé dès le jour où j'ai découvert cette collection intéressante. Une recherche de ce genre nécessite de nombreuses consultations et il serait difficile d'énumérer les nombreux chercheurs qui ont bien voulu m'offrir leurs commentaires. Je voudrais pourtant remercier très particulièrement le professeur Philippe Verdier, ainsi que Yvette Vanden Bemden, à Bruxelles, Sybill Kummer, à Zurich, et William Cole et Hilary Wayment, en Angleterre, pour la générosité avec laquelle ils m'ont fait bénéficier de leurs vastes connaissances.

touchent à des domaines très différents. Cette introduction en donnera un bref aperçu.

Le rondel, parfois appelé aussi griset, est une pièce de verre incolore (ou à peine coloré, suivant son origine), de forme circulaire, ovale ou rectangulaire, peinte de grisaille et de jaune d'argent et parfois, dès le milieu du xv^e siècle, de couleurs émaillées. Techniquement, les rondels apparaissent donc en même temps que les développements du vitrail monumental, où l'emploi du verre de couleur, peint de noir en trois tons, cède de plus en plus le pas, dès la Renaissance, aux procédés de peinture sur verre incolore. En effet, bien qu'il existe quelques rares exemples de rondels datant de la fin du xiv^e siècle, ils apparaissent de

plus en plus nombreux vers la fin du xv^e et, dès le début du xvi^e siècle, sont produits quasi-industriellement dans certains centres des Flandres et des anciens Pays-Bas, dans les pays limitrophes du Rhin jusqu'au sud de l'Allemagne et en Suisse alémanique.

Ces petits vitraux étaient destinés principalement à un usage domestique, ornant les fenêtres de maisons aisées, de chapelles privées ou de cloîtres. Leur production se développe parallèlement à une période d'expansion de la société urbaine et bourgeoise; c'est ainsi qu'on en voit ornant les fenêtres de la chambre qui forme le décor du diptyque de la *Vierge de Martin van Nieuwenhove* par Memling (1487) ou encore, au siècle suivant, celles de certaines scènes d'intérieur de Vermeer.

Les sujets de ces « vitraux civils » étaient le plus souvent religieux, mais pouvaient aussi être allégoriques ou illustrer des proverbes ou même des sujets de la vie quotidienne. Lorsque les fenêtres où ils étaient insérés étaient assez grandes, dans un cloître par exemple, ils étaient souvent groupés en série, selon un programme thématique (histoires de Joseph, de Daniel, saints patrons, etc.), et parfois reliés entre eux par un décor à cuirs et à grotesques occupant l'espace libre de la fenêtre.

Les rondels étaient peints dans des ateliers, souvent importants, où des peintres-verriers se groupaient autour d'un maître qui assurait aussi la formation d'apprentis. Cette organisation permettait une production abondante basée sur la copie de gravures ou de dessins. Ceux-ci étaient fournis par un peintre ou par le maître-verrier lui-même et il existe encore des cahiers de modèles qui ont été transmis de génération en génération (voir l'analyse des n^{os} 7, 14 et 15, et 16). Mais la pratique usuelle de production était la copie de gravures qui circulaient de plus en plus en Europe dès la fin du xv^e siècle et transmettaient les derniers modèles, les idées courantes, les styles nouveaux. La copie n'en est pas toujours littérale, il peut y avoir des omissions, des adaptations (voir n^{os} 27 ou 36), ou même des glissements de sens ou de style (par exemple dans les n^{os} 3 et 21). Ce rôle de la gravure par rapport aux arts décoratifs est très généralisé et on peut le documenter, par exemple, dans les poteries « istoriate » de Majolique, dans les carreaux de céramique des pays rhénans, sans oublier la source inépuisable des modèles d'ornements. Elle assure aussi une sorte de « pollinisation croisée », transmettant les cartons de tapisseries, comme c'est peut-être le cas pour le rondel n^o 9.

Certaines pièces, d'une qualité supérieure, étaient exécutées avec grand soin par un maître-verrier (voir n^o 1), alors que d'autres peuvent être de qualité variable et signalent ainsi le travail en

série d'un atelier. En rassemblant des dossiers comparatifs, comme on a pu le faire pour les n^{os} 9, 14 et 15, et 27, on peut espérer arriver peu à peu à une meilleure connaissance des ateliers et de leur mode de production.

On peut s'étonner que des objets d'art aussi répandus que les rondels entre le xvi^e et xviii^e siècles—on en vendait même à la foire de Lyon en 1588¹—n'aient pas eu plus d'intérêt pour les historiens d'art jusqu'à ces dernières années; même si la plupart d'entre eux en ont vu des exemples en étudiant la peinture de la Renaissance dans le nord de l'Europe, il en est bien peu qui y aient porté quelque attention. Il est évident que, du fait de sa production de masse, ou tout au moins de grande série, le rondel se compare mal au grand art du vitrail monumental. Il se trouve dans la même situation que la gravure par rapport à la peinture. Sa destination essentiellement domestique—même s'il orne des bâtiments religieux, ce sera le cloître, l'hôpital ou une chapelle privée—le situe au niveau des arts décoratifs. Ce n'est qu'en reconnaissant l'importance « séminale » de ceux-ci, leur valeur d'instruments de communication culturelle et artistique, dans un contexte social que l'histoire de l'art traditionnelle tendait à oublier, que des objets aussi modestes que les rondels deviennent intéressants à étudier.

A cela il faut ajouter un autre argument qui remonte à la remise en question des critères esthétiques à la fin du xviii^e siècle: on sait qu'avec l'avènement du néo-classicisme, une grande quantité de vitraux furent abandonnés ou mis en vente. Les amateurs anglais, qui n'étaient pas encore mordus par la nouvelle mode, en profitèrent pour acquérir d'importantes collections et ce trafic de vitraux a pu être bien documenté par Jean Lafond². Il faut rappeler d'ailleurs que les rondels étaient déjà fort bien connus en Angleterre où les « lainiers » et les tisserands flamands qui s'étaient établis au xvi^e et au xvii^e siècles avaient souvent amené avec eux des séries de rondels qu'on retrouve dans des églises de petites villes de province. Au xviii^e siècle par contre, on assiste à la création de collections privées par des amateurs, comme Horace Walpole, qui décore les fenêtres de Strawberry Hill de séries de rondels, dont un bon nombre sont encore en place³.

1 Voir Jean Lafond, « Le vitrail civil français à l'église et au musée », *Médecine de France*, I,XXVII (1956), 17-32; cité par Yvette Vanden Bemden, « Le fichier international de documentation du rondel », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, XII (1979), 151.

2 Jean Lafond, « Le commerce des vitraux étrangers anciens en Angleterre au xviii^e et au xix^e siècles », *Bulletin des Sociétés savantes de Haute-Normandie—Histoire de l'Art*, XX (1960), 5-15.

3 *A Catalogue of the Classic Contents of Strawberry Hill*, collected

Dès la période victorienne, les conditions sociales et économiques qui influencent l'établissement de collections d'objets d'art ont complètement changé : les amateurs fortunés sont plus nombreux, particulièrement en Amérique du Nord, et une collection d'art devient signe de réussite sociale en même temps—ou peut-être davantage—que plaisir esthétique. Les marchands répondent à cette augmentation de la demande en favorisant la circulation de pastiches ou en bricolant des réparations de verres anciens. En fait, ils ne font que poursuivre une pratique normale des ateliers de peintres-verriers qui, au cours des siècles, ont toujours réparé les dégâts causés aux verrières par les intempéries ou les événements humains, remplaçant les morceaux manquants par du verre ancien ou par des nouvelles pièces peintes dans la tradition ancienne. C'est encore pratique normale (voir la plupart des vitraux héraldiques, en particulier les n^{os} 23, 37 et surtout 17), qui peut se justifier si elle est ouvertement reconnue. Malheureusement, ce n'était pas toujours le cas à la fin du xix^e et au début du xx^e siècles, notamment lorsque l'acquéreur était un nouveau riche plus facile à duper!

Pour ce qui est de la collection Hosmer, sa présence à Montréal est intéressante à plus d'un chef. Tout d'abord elle peut éclairer sous un jour nouveau l'étude des collections d'art à Montréal dès la fin de l'époque victorienne, étude qui s'inscrit dans un contexte où les conditions économiques du Nouveau Monde se combinent de façon complexe avec des traditions britanniques encore très vivantes⁴. Cette collection, installée maintenant dans le nouveau bâtiment de l'École d'architecture de l'université McGill, décorait, jusqu'à il y a quelques années, les fenêtres du grand escalier et de la salle à manger de la maison que Charles Hosmer fit construire, au tournant de notre siècle, par l'architecte montréalais Edward Maxwell.

Charles R. Hosmer était un homme d'affaires important de Montréal, à la tête des minoteries Ogilvie, et sa maison de la rue Drummond est à l'image de sa position dans une ville en pleine expansion. C'est la maison d'un amateur d'art, collectionneur de peinture mais aussi d'objets

d'art qu'il fait acheter ou achète lui-même en Europe. Nous savons en effet, par les registres de Maxwell, que ces vitraux furent achetés « en bloc », en 1901, à un marchand londonien, Martin van Straaten⁵. Cet antiquaire était spécialisé, semble-t-il, dans les objets d'origine flamande ou néerlandaise, car il a fait par deux fois des dons au Victoria and Albert Museum, entre autres de carreaux de faïence hollandais. Il serait intéressant de trouver quelles étaient ses sources sur le continent.

Cependant un autre élément s'ajoute à l'étude de cette collection. En effet, à la mort de son père, en 1927, Miss Olive Hosmer trouva dans la cave de la maison, encore emballés dans leur caisse d'origine, un autre groupe de vitraux : il s'agissait de vitraux anglais typiques de la fin du xix^e siècle représentant les cinq beaux-arts sous la forme d'élégants troubadours, dans un décor évoquant les oeuvres de Selwyn Image⁶. Ces vitraux furent données par Miss Hosmer à St Alban's, une école privée de garçons à Brockville, Ontario, où ils furent installés dans la chapelle. Les plans d'Edward Maxwell n'apportent au problème qu'un complément négatif : en effet, alors que les élévations présentent dans tous ses détails le programme de décoration de la maison (le salon xvii^e blanc et or, les panneaux de bois sculptés de la salle à manger, les curieux piliers du grand hall, les fers forgés, et même les fresques du plafond du boudoir xviii^e indiquées par quelques jambes de nymphes se balançant dans les écoinçons), les fenêtres sont laissées en blanc, laissant supposer qu'aucune décision n'avait encore été prise à leur sujet⁷.

Il est fort probable que Hosmer commanda tout d'abord des fenêtres au goût du jour, comme on peut encore en voir à Montréal au Mount Stephen's Club, l'ancienne demeure de George Stephen, Lord Mount Stephen. Cependant, ayant vu ou appris l'existence de cette collection de rondels chez van Straaten, à qui il avait déjà commandé d'autres objets d'art, il se rendit compte qu'il pourrait les faire installer chez lui et, en particulier, faire insérer les pièces les plus remarquables dans une très belle grande fenêtre « art nouveau » dont il confia l'exécution aux verriers montréalais Castle and Son. Ce faisant, il se rattachait à la tradition des collectionneurs anglais qui avaient, dès le xviii^e siècle, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, porté un grand intérêt aux vitraux civils du nord de l'Europe.

by Horace Walpole (Londres, 1842). On trouve aussi par exemple, dans la petite ville tisserande de Bradford-on-Avon (Holy Trinity Church), une fenêtre décorée de 25 rondels flamands, donnés vers 1760, d'après la tradition locale.

4 Janet M. Brooke, conservateur de l'art européen au Musée des Beaux-Arts de Montréal, prépare une exposition sur les collectionneurs de peinture européenne du xix^e siècle actifs à Montréal jusqu'à la Première Guerre mondiale. Cette exposition, dont les dates prévues sont du 14 décembre 1989 au 25 février 1990, sera accompagnée d'un catalogue et d'essais traitant des différents aspects de ce problème.

5 Canadian Architecture Collection, Université McGill, Montréal, Edward and W. S. Maxwell Archives, Office Ledgers (L 1900-1903).

6 Voir entre autres Martin Harrison, *Victorian Stained Glass* (Londres, 1980), 67-68, fig. 73 et pl. 28.

7 Maxwell Archives, Project n^o 142.0 (House for C. R. Hosmer).

La collection comporte 39 pièces, d'origines et de qualités diverses. On y trouve des rondels flamands ou hollandais, des pièces provenant de la Rhénanie ou de Suisse, ou encore des vitraux héraldiques, probablement d'origine hollandaise ou germanique. On y trouve des pièces d'art populaire, dont certaines sont encore très proches des xylographies qui leur ont vraisemblablement servi de modèles (n^{os} 4, 10, 28, 32), alors que d'autres évoquent la vie quotidienne dans une époque parfois très troublée (n^{os} 6, 26, 30). Les gravures qui ont servi de sources ont pu être identifiées avec précision dans deux cas (n^{os} 27 et 36); d'autres rondels peuvent être étudiés d'après des dessins connus dont ils se rapprochent (n^o 1, 7, 14 et 15). Certaines pièces, comme le saint Jacques (n^o 11), se rapportent évidemment à des séries de gravures de saints du genre de celles de Schöngauer, alors que d'autres (en particulier les n^{os} 12 et 20) posent le problème d'une pastiche éventuel: que penser de leur excellent état de conservation, d'un dessin qui manque de finesse pour un sujet qui touche à des sources littéraires ou théâtrales? Et pourtant plusieurs des connaisseurs consultés optent pour une datation du xvii^e siècle.

Au chapitre des techniques, la variété est tout aussi grande, donnant des exemples très différents de l'emploi de la grisaille et du jaune d'argent, ainsi que des procédés de peinture émaillée. Le style va du dessin le plus raffiné (n^o 1) au traitement le plus populaire (n^o 28), en passant par des exemples de travail d'atelier en série dont nous avons déjà mentionné l'intérêt. Les deux vitraux suisses (n^{os} 16 et 34) fournissent un complément à cette anthologie des techniques: leur « statut » est un peu particulier au sein du *Corpus Vitrearum*, mais on pourrait proposer qu'ils se rattachent tout à fait bien au genre des rondels insérés dans une fenêtre décorée de cuirs et de grotesques, comme c'était souvent le cas en pays flamand. En effet, la miniature centrale du vitrail suisse est faite d'une seule pièce peinte, comme le rondel, et le cadre décoratif, serti de plombs, peut être comparé aux encadrements flamands, même s'il est plus compact.

Quant aux vitraux héraldiques, ils n'ont pu être encore étudiés comme ils le mériteraient et nous nous sommes contentées de les blasonner.

Le catalogue qui suit présente l'état actuel de la recherche: chaque pièce a été identifiée selon les normes du *Corpus Vitrearum*, représentant ainsi la première contribution à la branche canadienne du *Corpus Vitrearum*, ainsi qu'au Fichier international de documentation du rondel (créé en 1976 par le comité belge du *Corpus Vitrearum*). Des remarques détaillées accompagnent les rondels qui ont fait l'objet d'une étude plus approfondie.

Ajoutons enfin qu'ils ont récemment été nettoyés et restaurés avec grand soin par Théo Lubbers, à Montréal, et ont pu être conservés dans leurs fenêtres d'origine.

CATALOGUE

N^o 1. *Scène de décapitation (saint Maurice ou saint Victor d'Againe?)*, Anvers, anciens Pays-Bas, attribué à Dirk Vellert, vers 1523 (Fig. 33)

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent
Diamètre: 22 cm.
Inventaire n^o 85.005.1

CONSERVATION: complet, fentes recollées lors du nettoyage en 1986; la partie en haut, à gauche, est passablement effacée.

L'iconographie proposée du martyr de saint Maurice d'Againe se base surtout sur la représentation du même sujet sur un des volets du triptyque de la Crucifixion de Pierre des Marres au Musée de Cologne, daté de 1517, où l'organisation des personnages principaux est assez semblable⁸. Cependant les scènes de carnage, au fond à droite, et de martyr, au second plan à gauche, correspondraient mieux à l'histoire de saint Maurice d'Apamée, un saint grec⁹. Il ne faut donc pas exclure non plus l'hypothèse de saint Victor d'Againe¹⁰, décapité après le massacre évoqué en arrière-plan, et qui était vénéré en Rhénanie.

Ce rondel, malgré le mauvais état de la partie supérieure à gauche, est certainement la plus belle pièce de la collection Hosmer. L'intensité dramatique du profil du martyr, le chiffonnage du manteau jeté à terre, le dessin des chevaux et surtout le personnage du bourreau et la puissance de son geste résumée par quelques lignes de force autour du pivot de la jambe droite sont d'une qualité exceptionnelle. Bien des éléments suggèrent le dessin très expressif de Dirk Vellert, à commencer par des détails comme le rendu des cheveux du bourreau, semblable à celui d'un dessin au British Museum¹¹, et le style sténographique des petits personnages du fond (bien que ceux-ci puissent se trouver aussi chez P. Coecke van Aelst — ou d'Alost — avec qui Vellert a souvent été confondu¹²). L'empereur Maximien, assistant au supplice, monté sur un cheval richement harnaché, à droite, est à rapprocher du dessin de l'empereur Domitien assistant au supplice de l'apôtre Jean¹³ (Fig. 34): la

8 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris, 1956), III, 2, 935-39; Grete Ring, « Pierre des Marres », *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II (1924), 110-15.

9 Maurice et Wilfred Drake, *Saints and their Emblems* (1916; New York, 1971), 86.

10 Réau, *Iconographie*, III, 3, 1321.

11 A. E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists in the British Museum* (Londres, 1932), v, n^o 5 B3.

12 Voir Albert Düver, *aux Pays-Bas, son voyage (1520-1521), son influence*, catalogue exposition Palais des Beaux-Arts (Bruxelles, 1977), 207; ainsi qu'un dessin de la collection Lugt, Institut néerlandais, Paris (inv. n^o 5928).

13 Gustav Glück, « Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im xvi. Jahrhundert », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, xxii (1901), 10-34, pl. v; Glück date ce dessin de 1523.

tête du personnage féminin, de dos au premier plan, est traitée comme celle de la femme assise au centre du groupe écoutant Moïse qui montre les tables de la loi¹⁴ (Fig. 35); il faut aussi remarquer le dessin de la main gauche de ce même personnage du premier plan, une main nerveuse, au petit doigt crispé comme celui du Christ avec le centurion de Capernaum¹⁵ (Fig. 36). Pour autant qu'on puisse juger par les quelques traces qui en subsistent, l'architecture de la ville d'Agaune, au fond à gauche, peut se rapprocher de celle de Capernaum. Quant au profil du martyr et au dessin de l'oreille bien ourlée, il faut les comparer avec ceux de deux autres vitraux : celui du personnage faisant face à Antiochus condamnant les sept frères, provenant de la Chartreuse de Louvain (Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 17.120.12) et celui de Gédéon dans le rondel dit de la Toison d'Or (Paris, Institut néerlandais, coll. F. Lugt, Inv. n° I 8579; Fig. 37).

La date proposée de 1523 correspond bien à celle des dessins datés et justifie aussi l'influence durable du contact avec Dürer au cours de l'hiver 1520-21 : comparer la pose et l'apparence du bourreau avec celui de la *Décapitation de saint Jean-Baptiste* de Dürer, datée de 1510 (B. 125), alors que la composition générale présente quelque analogie avec celle du *Martyre des dix-mille chrétiens*, peint par Dürer en 1508¹⁶.

N° 2. *Crucifixion avec un religieux, présenté par saint Pierre, et une religieuse, anciens Pays-Bas (Louvain?), xvi^e s. (Fig. 38)*

BLASON : (sur le côté du prie-Dieu) écartelé, au 1 et 4 à 3 coupes posées 2 et 1, au 2 et 3 à 3 bustes, 2 et 1, à l'écu d'or en abîme.

Verre blanc peint en grisaille et jaune d'argent; quelque travail au petit bois.

Diamètre : 23 cm.

Inventaire n° 85.005.2

CONSERVATION : la grisaille est très pâle; plombs de casse et réparation par collage (un petit morceau manquant en haut à gauche a été remplacé en 1986 et la main droite du Christ repeinte).

A rapprocher de la *Religieuse agenouillée devant sainte Marguerite* (Louvain, Musée communal Van der Kelen-Mertens, Inv. n° B/III/41).

N° 3. *La Charité, Pays-Bas, début xvii^e s. (Fig. 39)*

INSCRIPTION : charitas

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent, sanguine et émaux (bleu, violet, brun) travail au petit bois. Ovale : 20 × 25 cm.

Inventaire n° 85.005.3

CONSERVATION : complet; avant 1986, fendu et recollé entre deux verres; en 1986, nettoyé et recollé.

14 Glück, « Beitrage », fig. 7 (signé et daté de 1523).

15 Glück, « Beitrage », fig. 10 (signé et daté de 1523).

16 Willi Kurth, éd., *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer* (1927; New York, 1963), pl. 212; Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer, das malerische Werk* (Berlin, 1971), 212-18.

La Charité, vêtue d'une robe violette sous un manteau de pourpre, est assise, tenant une poire dans sa main droite, et entourée de quatre putti, dont un lui apporte une corbeille de fruits et de feuillages. Elle est placée sur l'avant-scène d'un décor architectural dont deux bâtiments, dans l'arrière-plan à droite, sont surmontés de feuillage.

Il s'agit là d'un travail d'atelier de second ordre, si l'on en juge par la maladresse de la perspective et la grossièreté des putti. Pourtant il se pourrait que ce soit une mauvaise copie d'une gravure que l'on peut rapprocher de la série des Saisons d'après Martin de Vos, gravée par Adriaen Collaert¹⁷, ou encore de la série des Vertus princières gravées par les frères Johann et Raphael Sadler d'après J. Stradenus¹⁸.

N° 4. *Saint Antoine de Padoue, ancien Pays-Bas, vers 1550 (Fig. 40)*

Verre blanc peint de grisaille (sépia) et jaune d'argent (ocre assez foncé)

Ovale : 30 × 21.5 cm.

Inventaire n° 85.005.4

CONSERVATION : avant 1986, plombs de casse, partie supérieure gauche doublée, couverte rouge au dos; en 1986 trois plombs de casse ont pu être supprimés, remplacés par du collage; la partie supérieure a été nettoyée et réparée, deux pièces manquantes ont été remplacées.

N° 5. *La justice d'Herkinbald, Pays-Bas ou Rhénanie, xvi^e s. (Fig. 41)*

Verre blanc peint de grisaille (sépia) et de jaune d'argent; travail au petit bois.

Diamètre : 23.5 cm.

Inventaire n° 85.005.5

CONSERVATION : complet, plombs de casse.

Les sources littéraires et artistiques de la légende d'Herkinbald sont bien documentées¹⁹. Elles se rapporteraient à la légende d'un comte Archambaud de Brabant qui égorga son neveu pour le punir d'avoir violé une servante de sa maison. A la mort du comte, comme l'Eglise lui refusait l'extrême onction, une hostie miraculeuse apparut sur la langue du mourant. Ce thème prend ainsi une grande importance à l'époque des discussions religieuses au sujet de l'Eucharistie, suscitées par la Réformation.

Les premières illustrations connues de ce sujet sont les peintures qu'exécuta Roger van der Weyden pour l'Hôtel de ville de Bruxelles entre 1432 et 1445. Celles-ci disparurent lors de l'incendie de 1695, mais elles sont connues par les tapisseries de Tournai, commandées par l'évêque de Lausanne, Georges de Saluces (1440-1461), et conservées à Berne (Musée historique, Trésor de la Cathédrale de Lausanne). Tous les exemples ultérieurs se rattachent à ce premier modèle, très populaire

17 Un rondel d'après le *Printemps* se trouve au Victoria and Albert Museum, Londres (n° C396-1923); voir aussi *Burlington Magazine*, XLIX (1926), 233-34.

18 Voir Kennedy Gallery (New York), *Master Prints 7* (1979-80), n.p.

19 Voir notamment Anna Maria Cetto, *Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich* (Berne, 1966).

dans les provinces flamandes du sud; on peut citer en particulier une tapisserie bruxelloise d'après un carton de Jan van Roome²⁰. On connaît pourtant aussi un dessin de l'entourage de Holbein l'aîné, projet pour un rondel décrivant la même scène d'égolement, ainsi qu'une lettrine gravée par Holbein le jeune, qui témoigne de la diffusion du modèle dans les pays germaniques²¹.

N° 6. *Cabotage de vin ou Dragage de la Meuse*, Pays-Bas, 1584 (Fig. 42)

INSCRIPTIONS: (sur la voile) houdreÿgen
pleÿtman
(au bas du rondel) [H] toñemans oud
man
[int] iaer, 1584

Verre blanc, peint de grisaille (sépie) légèrement rehaussé de jaune d'argent
Ovale: 26.5 × 17.5 cm.
Inventaire n° 85.006.1

CONSERVATION: complet, mais probablement recoupé puisque le dessin et l'inscription sont tronqués; l'emblème sur la voile était entouré de deux éléments qui ont été grattés, probablement à une date ancienne.

Le titre que nous avons donné à ce rondel dérive de l'inscription sur la voile: pleÿtman = l'homme de proue, « pleÿt » étant une forme du mot « plecht », proue, en moyen néerlandais, expression spécialement utilisée pour la navigation sur la Meuse; dreÿgen = draguer, saisir au grappin²².

L'emblème dessiné sur la voile évoque les hiéroglyphes ou les signes astrologiques en faveur au xvi^e siècle²³, ou peut-être encore les signes de guilde, mais nous n'avons pas encore pu l'identifier et le problème se trouve compliqué par le grattage des deux éléments qui accompagnaient ce symbole.

N° 7. *Joseph explique les songes de Pharaon*, anciens Pays-Bas (Liège?), fin xvi^e ou début xvii^e s. (Fig. 43)

Verre peint de grisaille et de jaune d'argent (deux tons); bord des plis au petit bois.
Ovale: 26.5 × 19 cm.
Inventaire n° 85.006.2

CONSERVATION: intact.

ILLUSTRATIONS: *McGill Reporter*, x, 19 (25 janvier 1978); *Hebdo Canada/Canada Weekly*, vi, 19 (10 mai 1978), 7; *Communiqué* (Ogilvie Mills), 3 (juin 1978), 8; *Québec at a Glance*, x, 1 (juillet 1979), page de couverture.

La scène représente Joseph debout à gauche devant le Pharaon assis sur son trône, ayant à ses côtés le chef des

échansons et un autre serviteur; dans le fond à gauche, la scène du rêve du Pharaon (Gen. 41:1-36). L'histoire de Joseph a été fort souvent illustrée au Moyen Âge et à la Renaissance, et très spécialement par les peintres verriers flamands. Il existe en particulier des séries de rondels, qui, bien qu'incomplètes, copient très fidèlement un groupe de dessins attribués à Lambert Lombard; ceux-ci forment un carnet de modèles utilisés à plusieurs reprises par un atelier de Liège²⁴. Notre rondel ne correspond à aucun de ces dessins, mais comme, d'après leur numérotation, il en manque quelques-uns, en particulier celui qui aurait pu servir de modèle ici, on ne peut exclure la possibilité qu'il aurait pu être fait d'après un des dessins perdus.

De toutes façons plusieurs détails stylistiques nous permettent de rapprocher notre rondel des exemples liégeois: les drapés rattachés par un noeud sur l'épaule et les chausses de Joseph; la tunique boutonnée, le turban et le sceptre de Pharaon; le traitement des cheveux et des barbes; la scène du rêve, à rapprocher de celle du rêve de Joseph; les détails architecturaux, entr'autres l'oculus du fond²⁵. D'autre part les colonnes marbrées se retrouvent dans un autre rondel de Liège, celui du Fils Prodigue, à l'Hôpital de Bavière. On observe aussi d'ailleurs dans ce dernier rondel une maladresse dans le dessin des mains et des pieds semblable à celle de notre rondel.

N° 8. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas?, xvii^e s. (Fig. 44)

BLASON: parti, au 1 écartelé: 1 et 4 cotivé d'or et de gueules, un paon hissant au naturel brochant sur le tout; au 2 d'argent à 3 pals de gueules, à dextre un canton d'azur; au 3 d'or à 3 fasces de gueules. Au 2 parti, 1 d'or à l'arbre de sinople fûté au naturel sur une terrasse de sinople; 2 d'or au singe (?) de sable. Le heaume porte en cimier un paon rouant.

Verre blanc peint d'émaux de couleurs (rouge, jaune, bleu et vert) et de noir.

Ovale: 25 × 19 cm.
Inventaire n° 85.006.3

CONSERVATION: avant 1986, cassé et recomposé entre deux verres, le 1/4 inférieur droit et le bord supérieur droit très abîmés et remplacés par des morceaux de verre d'époque, non sans perdre la structure. Après restauration en 1986, plombs de casse et collages, certains morceaux refaits pour compléter les parties mentionnées plus haut.

Comparer le parti de dextre avec celui de sénestre du n° 23.

20 M. Crick-Kunziger, *Catalogue des Tapisseries (xiv^e au xviii^e s.)*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles, 1956), 27-28 et pl. 16.

21 Reproduits dans Cetto, *Berner Teppich*, figs 80 et 82.

22 Renseignements aimablement communiqués par le professeur Paul Zumthor, à Montréal.

23 Comme la Monade de John Dee, par exemple. Voir John Dee, *Monas hieroglyphica* (Anvers, 1564).

24 Anne-Marie Didier-Lamboray, « Les vitraux de l'histoire de Joseph à l'église Saint-Antoine de Liège et leurs modèles », *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, VIII (1965), 201-21. Didier-Lamboray propose une date du troisième quart du xvi^e s. pour ce carnet.

25 Didier-Lamboray, « Vitraux », fig. 6c pour la tunique, le turban et le sceptre, fig. 6a pour le rêve de Joseph et fig. 6f pour les détails architecturaux.

N° 9. *Réconciliation de Jacob et d'Esau*, anciens Pays-Bas (Louvain?), début XVI^e s. (Cover)

Verre blanc peint de grisaille (sépia) et jaune d'argent (deux tons); travail au putois et au petit bois.
Diamètre : 21 cm.
Inventaire n° 85.006.4

CONSERVATION : plombs de casse et une fente à gauche.

BIBLIOGRAPHIE : *Canada Collects Middle Ages/Le Moyen Age au travers des collections canadiennes*, The Norman MacKenzie Art Gallery, University of Regina (Regina, 1986), Catalogue de l'exposition, 35-36, 166-67, n° 30 (illustration).

ILLUSTRATIONS : *McGill Reporter*, x, 19 (25 janvier 1978); *The Leadline*, III, 2 (avril 1978), 12; *University Affairs/Affaires universitaires* (mai 1978), 3; *Québec at a Glance*, x, 1 (juillet 1979), page de couverture.

L'iconographie de ce rondel pose un problème: une autre version du même sujet qui se trouve à Begbroke, Oxfordshire, a été publiée sous le titre de « Joseph Meeting his Father Jacob » (Gen. 46:28-30; Fig. 46)²⁶. Nous proposons plutôt d'y voir la réconciliation de Jacob et d'Esau (Gen. 33:4-11). Ceux-ci s'étreignent au premier plan, en présence de Rachel, tenant Joseph par la main, suivie de Léa et de ses enfants, ainsi que d'une servante: à droite, deux des serviteurs envoyés à la rencontre d'Esau; dans l'arrière-plan, derrière des rochers, des chameaux et d'autres serviteurs. Cette interprétation se trouve d'ailleurs confirmée par la septième tapisserie de l'Histoire de Jacob, tissée à Bruxelles dans le deuxième quart du XVI^e siècle, d'après des cartons de Bernard van Orley qu'on date d'environ 1525: on y voit, à gauche, Rachel tenant Joseph par la main, devant Léa et les autres enfants, et à droite Jacob et Esau dans une position semblable à celle de notre rondel²⁷. La différence principale réside dans les costumes, ceux du rondel datant du XV^e ou du tout début du XVI^e siècle (on trouve des coiffes semblables à celle de Léa chez Lucas de Leyden) et on peut supposer un modèle antérieur, copié par le peintre du rondel et qui aurait aussi inspiré van Orley.

Les différences stylistiques entre le rondel de Begbroke et celui de la collection Hosmer illustrent bien une caractéristique fréquente de la production des rondels: deux compositions semblables, donc d'après le même modèle, exécutées par deux mains absolument différentes (les deux pièces copient la même maladresse anatomique de l'avant-bras gauche d'Esau qui est beaucoup trop long). Alors que le rondel de Begbroke présente un dessin tourmenté soulignant l'intensité d'expression des deux personnages principaux, celui de Montréal est traité dans un style d'une grande clarté linéaire, avec des volumes au modelé très simplifié. Les physionomies sont intéressantes et variées.

Pour mieux illustrer cette comparaison, il se trouve qu'il existe au moins trois rondels exécutés d'après la gravure de Jacob Cornelisz. van Oostanen représentant la Sainte Cène dans la Grande Passion (1511-1514): l'un, au King's College de Cambridge (précédemment

dans la collection du Dr. W. Cole), est traité dans le même style « ébouriffé » que celui de Begbroke (Fig. 47), alors que le second (Louvain, Musée van der Kelen-Mertens, n° B/III/25, attribué à un atelier de Louvain; Fig. 48) présente une linéarité semblable à celle de notre rondel, quoiqu'encore plus accentuée; le style du troisième rondel (à Watford, Herts., St Matthew's Church), dont nous n'avons malheureusement qu'une mauvaise photographie, semble intermédiaire entre les deux autres: les cheveux et les barbes y sont très proches de ceux du rondel de Montréal.

Pour revenir à celui-ci, deux détails méritent encore d'être notés: les doigts très effilés de Rachel et des deux frères, qui, d'après A. E. Popham²⁸, seraient une caractéristique de Jacob Cornelisz.; enfin la curieuse robe à gros pois d'un des serviteurs, à droite, se retrouve sur trois des apôtres de la Sainte Cène de King's College citée plus haut. Tous ces éléments nous semblent justifier une attribution à un atelier de Louvain.

N° 10. *Crucifixion*, Pays-Bas, 1550-1600 (Fig. 49)

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent: travail au petit bois.
Diamètre : 21,5 cm.
Inventaire n° 85.006.5

CONSERVATION : complet et intact.

BIBLIOGRAPHIE : *Canada Collects Middle Ages/Le Moyen Age au travers des collections canadiennes*, The Norman MacKenzie Art Gallery, University of Regina (Regina, 1986), Catalogue de l'exposition, 34-35, 165-66, n° 29 (illustration).

N° 11. *Saint Jacques*, Pays-Bas ou Rhénanie, fin XVI^e s. (Fig. 50)

Un écu (coupé par le plomb de bordure) porte la moitié d'un H.

Verre blanc peint de grisaille (sépia) avec écu en jaune d'argent: travail au petit bois.

Ovale : 23 × 17,5 cm.

Inventaire n° 85.007.1

CONSERVATION : recoupé, le rondel initial devait être passablement plus grand. Avant 1986, un gros plomb de casse transversal, nombreuses cassures, centre éclaté, un gros morceau en 1/2 lune en bas à droite remplacé par du verre blanc. Restauration en 1986: remise en plombs, certaines cassures finement recollées, d'autres réparées par des plombs de casse, le triangle central, celui de gauche et la 1/2 lune remplacés et repeints.

N° 12. *L'apothicaire* ou *Le chirurgien-barbier*, Allemagne ou Pays-Bas?, XVII^e s. (?) ou pastiche du XIX^e s. (fait la paire avec le n° 20) (Fig. 51)

Verre blanc peint de grisaille (sépia) rehaussé de jaune d'argent.

16,5 × 10,5 cm.

Inventaire n° 85.007.2

26 Peter Newton, *The County of Oxford*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain, 1 (Londres, 1979), 35 et pl. 17e.

27 Crick-Kunziger, *Tapisseries*, nos 30, 46 et pl. 39.

28 Lettre à B. Rackham du 17 mars 1931, citée dans les notes d'archives du rondel C352-1930 au Victoria and Albert Museum, Londres.

CONSERVATION : intact.

ILLUSTRATIONS : *Montreal Scene* (25 février-3 mars 1978), 5 (couleurs); *University Affairs/Affaires universitaires* (mai 1978), 3; *Communiqué* (Ogilvie Mills), 3 (juin 1978), 8.

N° 13. *Vitrail héraldique ou Symbolique*, Rhénanie(?), fin XVII^e s. (Fig. 52)

BLASON : d'argent au chevron de sable portant un crâne d'argent, chargé de trois feuilles de trèfle d'or, deux en chef, une en pointe. Surmonté d'une crosse. Devise : Moriatur ne moriatur.

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent.

Ovale : 20.5 × 16 cm.

Inventaire n° 85.007.3

CONSERVATION : avant 1986, plombs de casse et fentes; un morceau manquant à droite remplacé par un motif végétal peint en grisaille. Remis en plombs en 1986, le triangle de droite et une petite pièce au centre de la crosse remplacés et repeints.

N° 14. *Daniel dans la fosse aux lions*, anciens Pays-Bas (Ecole de Malines?), vers 1530 (même série que le n° 15) (Fig. 53)

INSCRIPTIONS : graffiti sur le fond noir; on distingue la date 1565

Verre blanc peint de grisaille (sépia) et de jaune d'argent assez foncé.

Octogone : 22.5 × 21 cm.

Inventaire n° 85.008.1

CONSERVATION : complet (probablement recoupé d'un rondel circulaire de 22.5 cm. de diamètre environ), un plomb de casse.

ILLUSTRATION : *Québec at a Glance*, x, 1 (juillet 1979), 2.

REMARQUE : voir commentaires sous le n° 15.

N° 15. *Suzanne délivrée par l'intervention de Daniel*, anciens Pays-Bas (Ecole de Malines?), vers 1530 (même série que le n° 14) (Fig. 54)

Verre blanc peint de grisaille (sépia) et de jaune d'argent assez foncé.

Octogone : 22.5 × 21 cm.

Inventaire n° 85.008.2

CONSERVATION : complet (probablement recoupé d'un rondel circulaire de 22.5 cm. de diamètre environ).

Ces deux rondels font partie d'une série illustrant deux des chapitres apocryphes du livre de Daniel (Dan. 14:36 et 13:45). Le premier représente Daniel en prière dans la fosse aux lions. Du ciel surgit un ange portant le prophète Habacuc (en le tenant par les cheveux!) qui apporte à Daniel sa pitance. Le second représente Suzanne, suivie de deux soldats; à gauche, les deux vieillards, dont l'un fait des mains un geste d'argumentation. Suzanne, mains jointes, a un mouvement d'écart. A l'arrière-plan Daniel prie, debout, les yeux au ciel.

Il existe une autre version du rondel de Daniel, d'une autre main, mais suivant dans tous ses détails le même

modèle (Shrewsbury, Shropshire, St Mary's Church; Fig. 55). D'autre part, le Victoria and Albert Museum à Londres conserve un rondel de *Suzanne et les vieillards* (5636-1859) qui, sans être de la même main non plus, offre de grandes similitudes dans les costumes, le traitement des plis et surtout les riches détails du décor architectural italianisant (Fig. 56). Enfin un quatrième rondel, *Suzanne devant le juge* (collection privée USA) a été publié par H. Schmitz²⁹ et fait apparemment partie de la même série. Or le modèle du rondel du V and A est connu : c'est un très beau dessin à la plume et à la mine de plomb, qui était encore, en 1979, attribué à Aert Ortkens (Paris, Institut néerlandais, coll. F. Lugt, Inv. n° 6612; Fig. 57). Sans vouloir entrer dans le débat très compliqué au sujet du « pseudo-Aert Ortkens »³⁰, on peut proposer que les deux rondels de la collection Hosmer ont été peints d'après des dessins d'une série attribués à Adrian van den Houte ou à son atelier de Malines. On sait que celui-ci comportait de nombreux collaborateurs et le modèle de notre « Suzanne » pourrait bien avoir été d'un autre dessinateur que celui de Daniel, contribuant à la même série; ceci expliquerait une composition beaucoup plus dynamique, tout en utilisant les mêmes éléments de costumes et d'architecture. En tous cas, nos deux rondels sont apparemment du même peintre, qui serait, si l'on en juge par les caractères techniques, un collaborateur secondaire d'un atelier connu par sa considérable production.

N° 16. *Les prophéties de Jacob sur son lit de mort*, vitrail commémoratif, Franz-Joseph Müller, Zoug (Suisse), 1694 (Fig. 58)

INSCRIPTIONS : (dans le cartouche supérieur) :

Die Zwölf (s)ün Jacob für in kame

von I(m) Den L(e)tsten sägen namen

Er sa(g)t als (e)r stärben wolt

wa(s) zu künftig geschächen solt G(E)NE.XI.IX

(dans le cartouche inférieur, des deux côtés des armes du donateur) :

Diser Schilt // Verehr[t] Hans-

Jacob Rellstab // Der Zei[t] Leibschu[tz]

zuo Rüeschlik // hen meinem hoch-

geehrten Herren // vetter[e]n Heinrich

Schwarzenbach zu // Lude Redicken

Anno // 1[6]94

(signé) I M Zug

BLASON : coupé, au I parti d'or à l'aigle bicéphale de sable, et d'azur à la marque d'or formée de deux bâtons passés en sautoir, l'un en bande terminé par deux anneaux, l'autre en barre terminé par un anneau; au 2 losangé d'or et d'azur.

Verre blanc peint de noir et de jaune d'argent, ainsi que d'émaux (bleu, vert, rouge-brun et violet); diapures à l'aiguille et au petit bois dans les rideaux du lit et dans la robe de l'ange.

29 Hermann Schmitz, *Deutsche Glasmalerei der Gotik und Renaissance Rund- und Kabinettsscheiben* (Munich, 1923), n° 66.

30 Voir bibliographie du sujet chez Hilary G. Wayment, « A Rediscovered Master: Adrian van den Houte (c. 1459-1521) and the Malines-Brussels School », *Oud Holland*, LXXXII (1967), 172-202; LXXXIII (1968), 71-94; LXXXIV (1969), 257-69.

28.5 × 20 cm.
Inventaire n° 85.008.3

CONSERVATION : complet, nombreux plombs de casse (certains ont pu être remplacés par collage en 1986).

BIBLIOGRAPHIE : A. Isler-de Jongh, « Deux vitraux commémoratifs suisses à Montréal », *Archives héraldiques suisses*, Annuaire 1978, 55-60 (illustr. noir/blanc).

ILLUSTRATION : *Montreal Scene* (25 février-3 mars 1978), 5 (couleurs).

La composition générale des deux vitraux suisses (voir aussi n° 34) de la collection Hosmer dérive d'un schéma très courant où le thème principal est encadré dans une construction architectonique en arc de triomphe dont le style a évolué au cours des siècles, la Renaissance y introduisant des motifs italianisants d'abord, puis de plus en plus fantaisistes. L'encadrement du vitrail Rellstab-Schwarzenbach est formé de deux colonnes aux socles et aux chapiteaux ornés de masques, soutenant un arc surbaissé interrompu par un cartouche entouré de cuirs découpés portant le texte biblique versifié qu'illustre le motif central : dans un grand lit à baldaquin, vu de 3/4 en perspective et monté sur une estrade de deux ou trois marches, Jacob, appuyé contre des coussins, élève les deux mains en signe de bénédiction et évoque les temps à venir ; ses douze fils sont groupés autour de lui dans des attitudes diverses. Les écoinçons paraphrasent en quelque sorte tout le vitrail : celui de gauche, le baptême du Christ, rappelle que, si Jacob peut préfigurer le Christ³¹, les prophéties de l'Ancien Testament avaient pris pour l'Église réformée une valeur renouvelée, la promesse d'une vie nouvelle ; l'écoinçon de droite représente un arquebusier en costume de bourgeois de l'époque passant par la rue d'un village à flanc de coteau. C'est vraisemblablement notre donateur. En effet le texte du cartouche inférieur nous apprend que nous avons ici un exemple de vitrail dédicatoire par lequel un personnage veut en honorer un autre, et, ce faisant, s'honore lui-même, puisque son nom va aussi être mentionné : « Par ce vitrail, Hans Jacob Rellstab, arquebusier à Rüsclikon, veut rendre hommage à son très honorable cousin, le sieur Heinrich Schwarzenbach, de Lude Redicken ». Il n'est pas nécessaire de reprendre ici le détail des recherches généalogiques et héraldiques déjà publiées qui ont permis de documenter le vitrail avec précision³². Elles ont aussi contribué à résoudre le problème posé par la date du vitrail, dont le centésime est oblitéré par un plomb de casse. A première vue, le décor de grotesques indiquerait une date tardive du XVI^e siècle, rappelant les décorations de céramique à l'italienne, citées au XVII^e siècle par l'historien anglais Evelyn à propos du château de Madrid³³. On sait l'importance des influences culturelles et artistiques rapportés par les régiments suisses à l'étranger, mais les effets de ces influences se font sentir souvent avec un retard notable.

31 Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, II (Paris, 1958), 29.

32 Ariane Isler-de Jongh, « Deux vitraux commémoratifs suisses à Montréal », *Archives héraldiques suisses* (Annuaire 1978), 57.

33 Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700* (Harmondsworth, Angleterre, 1973), 51-52.

D'autre part, l'analyse stylistique permet de reconnaître des traits caractéristiques d'un artiste de Zoug, Franz-Joseph Müller. Notons en particulier le procédé qui consiste à détacher les motifs de l'encadrement sur des panneaux de petits points noirs, de même que le damas de la robe de l'ange et celui de la tenture qui s'écarte pour révéler le sujet central. De plus l'emploi d'un émail bleu vif et éclatant (grell) n'apparaît qu'après 1670³⁴.

Franz-Joseph Müller (1658-1713) était membre d'une célèbre famille de peintre-verriers de Zoug où les traditions d'atelier se transmettaient de génération en génération avec les cahiers de commandes et d'esquisses³⁵. Nous avons pu montrer que le monogramme qui signe ce rondel dans le coin inférieur droit du cartouche de dédication s'inscrit bien dans la série des monogrammes connus de F. J. Müller et confirme ainsi la date de 1694³⁶.

Ajoutons encore qu'il est possible que l'écoinçon de gauche soit rapporté d'un autre vitrail ; le dessin en est plus raffiné, le style moins populaire, et l'émail bleu utilisé semble moins vif.

N° 17. *Vitrail héraldique*, Allemagne? (Fig. 59)

ORIGINAL : pastiche du XIX^e s.? (l'original a été cassé lors de la restauration en 1986 et recopié par M. Lubbers).

BLASON : d'hermine à la double bande d'argent chargée d'une étoile d'or à 6 branches.

Verre blanc peint de grisaille, noir et jaune d'argent.
Diamètre : 20 cm.

Inventaire n° 85.008.4

CONSERVATION : intact (voir plus haut).

N° 18. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas ou Allemagne?, XVII^e s.? (Fig. 60)

BLASON : d'argent à la porte de barrière d'or. Heaume surmonté d'un lévrier issant entre deux ailes.

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent ; diaprures au petit bois sur le champ.

Diamètre : 20 cm.

Inventaire n° 85.008.5

CONSERVATION : complet, deux plombs de casse.

N° 19. *Saint Pierre*, Pays-Bas (Brabant ou Limbourg), 1653 (recomposé au XIX^e s.; Fig. 61)

INSCRIPTIONS : en haut, banderole sur le cadre :

S. Peeter.

en bas : Peerken Coninckx wedūc

van Giesbert Michils

A° 1653

dans le fond, à droite, écu portant les initiales PR.

Verre blanc, peint de grisaille et jaune d'argent, de sanguine et d'émail bleu.

Ovale : 23.5 × 18.5 cm.

Inventaire n° 85.009.1

34 Jenny Schneider, *Glasgemälde*, catalogue des collections du Musée national suisse, II (Zurich, 1970), 16.

35 Voir Schneider, *Glasgemälde*, 467 et 488.

36 Isler-de Jongh, « Deux vitraux suisses », 59.

CONSERVATION : avant 1986, nombreuses brisures mal réparées, probablement recomposé de deux ovales différents (le bas du vêtement, qui est sur la même pièce que l'inscription du bas, n'est pas de la même couleur que celui de la partie supérieure). A la restauration de 1986, Théo Lubbers a soigneusement recollé ce qui pouvait l'être, ajouté 3 plombs de casse et remplacé un mauvais morceau à gauche par un morceau peint qui rétablit quelque peu l'équilibre de la pièce.

N° 20. *Le docteur* (médecin ou juriste),
Allemagne ou Pays-Bas?, xvii^e s. (?) ou
pastiche du xix^e s. (fait la paire avec le
n° 12) (Fig. 62)

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent; travail
au petit bois.

16.5 × 10.5 cm.

Inventaire n° 85.009.2

CONSERVATION : complet, un plomb transversal de soutien ajouté en 1986; « givrage » au dos (vernis mastic du xix^e s.?)

ILLUSTRATION : *Hebdo Canada/Canada Weekly*, vi, 19
(10 mai 1978), 7.

N° 21. *Le Printemps—Flore*, Pays-Bas, milieu
xvii^e s. (Fig. 63)

INSCRIPTION : (en bas) De Lieffelicke Lentens tit
maectt mens en vee verblÿt

Verre blanc peint d'émaux (bleu, violet), noir, jaune
d'argent et sanguine.

Ovale : 18 × 12 cm.

Inventaire n° 85.009.3

CONSERVATION : intact.

ILLUSTRATIONS : *McGill Reporter*, x, 19 (25 janvier
1978), 19; *University Affairs/Affaires universitaires* (mai
1978), 3; *Québec at a Glance*, x, 1 (juillet 1979), 3.

Le sujet des quatre saisons, ou des mois de l'année, est fréquemment représenté au xvii^e siècle et se prête bien à l'illustration de proverbes ou d'adages. Le Victoria and Albert Museum a, par exemple, deux rondels (*Printemps* et *Hiver*, C.71 et 82-1934) traités dans un style et une technique très semblables à celui de la collection Hosmer, mais illustrant le sujet par une description évocatrice plutôt que par l'allégorie.

Ce qui est intéressant ici, c'est que ce rondel présente deux exemples de « glissements » d'iconographie, en même temps qu'il illustre très précisément des phénomènes économiques importants de la Hollande du xvii^e siècle : la mode et la spéculation sur les tulipes³⁷. En effet notre Flore, couronnée de fleurs et tenant dans sa main droite une tulipe qui peut être la fameuse « Leyden Yellow and Red »³⁸, retient sur sa hanche, de sa main gauche, une corbeille pleine de fleurs : elle illustre ainsi très précisément l'iconographie de sainte Dorothée, vénérée dans les pays germaniques surtout, et représentée dès le xiii^e siècle sur des vitraux et, en particulier, sur

37 Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (New York, 1987), 350-71.

38 Schama, *Riches*, 356.

un rondel de Souabe datant des environs de 1470³⁹. Au xvii^e siècle, cette iconographie est donc reprise sans modification dans un contexte profane pour illustrer un mythe classique et un proverbe (voir aussi la *Saskia en Flore* peinte par Rembrandt en 1634 [Leningrad, Musée de l'Hermitage] et comparer d'autre part avec la Flore « classique » de Martin de Vos citée au n° 3).

Nous avons évoqué plus haut les séries illustrant les quatre saisons. L'une d'elles est la série gravée par Wenceslaus Hollar en 1643-1644⁴⁰. « Le Printemps » y est représenté par une jeune femme richement vêtue de soie et de dentelles, tenant des tulipes à la main, et se détachant sur un fonds de paysage représentant une grande maison de campagne entourée d'un parc fort élaboré. Cette gravure parut l'année avant que Hollar n'émigre à Anvers pour fuir les troubles religieux et politiques en Angleterre. Le rapport avec notre rondel est nettement celui de l'adaptation d'un modèle aristocratique à une utilisation bourgeoise et même populaire, si l'on en juge par la légende qui peut se traduire ainsi : « L'aimable temps du printemps rend hommes et bêtes heureux »!

N° 22. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas?, xvii^e s.
(recomposé au xix^e s.) (Fig. 64)

BLASON : (la pièce a été recomposée en deux parties); la partie inférieure porte un écu presque complet : d'argent au lion hissant de sable, armé et lampassé de gueules; la partie supérieure porte couronne comtale et le haut d'un écu d'argent, parti, dont la moitié dextre montre le haut de la tête d'un lion hissant de sable, lampassé de gueules, tourné vers sénestre.

Verre blanc peint d'émaux (jaune, bleu, rouge) et de noir.

Ovale : 23.5 × 17.5 cm.

Inventaire n° 85.010

CONSERVATION : avant 1986, vitrail recomposé de deux parties distinctes mais du même style; nombreuses brisures mal réparées; en 1986, réparation soignée par collage et 3 plombs de casse; 2 morceaux à gauche, l'un continuant le dessin du haut, l'autre étranger au vitrail, ont été remplacés par un nouveau morceau peint rétablissant une certaine symétrie.

N° 23. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas, xvii^e s. (mal
recomposé au xix^e s.) (Fig. 65)

BLASON : parti, au 1 coupé d'hermine et d'azur; au 2 écartelé : 1 et 4 coté d'or et de gueules, un paon hissant au naturel brochant sur le tout; 2 et 3 d'or à 3 fasces de gueules. Le heaume est surmonté de deux ailes coupées d'hermine et d'azur.

Verre blanc peint d'émaux (bleu, jaune et rouge) et de sépia.

Ovale : 25 × 19 cm.

Inventaire n° 85.011.1

39 Schmitz, *Deutsche Glasmalerei*, pl. 4.

40 Richard Pennington, *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar—1607-1677* (Cambridge, 1982), n°s 606-609; illustration in Maria van Berge, *Wenzel Hollar, 1606-1677* (Paris, Institut néerlandais, 1979), pl. 10, et J. L. Nevinson et Ann Saunders, *The Four Seasons by Wenceslas Hollar* (Norfolk, 1979), s.p.

CONSERVATION : avant 1986, nombreuses brisures réparées entre deux verres, deux morceaux remplacés et anciens placés sans tenir compte de la structure; réparé en 1986 avec plombs de casse, les 3 morceaux étrangers remplacés par des morceaux nouveaux, peints de façon à compléter le vitrail.

N° 24. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas, xvii^e s.
(Fig. 66)

BLASON : parti, au 1 d'azur à 3 chapeaux au naturel; au 2 de gueules à la bande d'argent accompagnée de 2 lions hissant d'or, l'un en chef, l'autre en pointe. Le heaume est surmonté d'un panache « végétal » (?).

Verre blanc peint de grisaille (sépia), de jaune d'argent et d'émaux (bleu, rouge).

Ovale : 25 × 19 cm.

Inventaire n° 85.011.2

CONSERVATION : avant 1986, nombreuses brisures réparées entre deux verres, deux morceaux remplacés et mal repeints; après 1986, plombs de casse, les morceaux étrangers ont été remplacés par des morceaux nouveaux, repeints.

N° 25. *Vitrail héraldique*, Allemagne
(Westphalie?), xvi^e ou xvii^e s. (Fig. 67)

BLASON : d'argent à l'aigle aux ailes repliées de sable. L'écu découpé est surmonté d'un heaume portant un masque de grotesque au-dessous de la visière et surmonté de deux ailes déployées.

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent avec quelques touches d'émail bleu. Le champ de l'écu est couvert de diaprures au petit bois et à l'aiguille; travail de petit bois dans les lambrequins.

Ovale : 22 × 18.5 cm.

Inventaire n° 85.012

CONSERVATION : complet, plombs de casse.

N° 26. *Le forgeron*, vitrail commémoratif,
emblème parlant, Pays-Bas (Brabant ou
Limbourg), 1653 (Fig. 68)

INSCRIPTION : (au bas du vitrail)

Meus Smits ende Geritten

Iochaims syn Huysuroūw

A° 1653

Au mur, un écu d'or chargé d'un A noir.

Verre blanc peint de grisaille (sépia), de jaune d'argent, de sanguine et d'émail bleu.

Ovale : 23 × 17.5 cm.

Inventaire n° 85.013.1

CONSERVATION : avant 1986, très mauvais état de conservation, de grandes fissures longitudinale et transversale recollées entre deux verres; vers le centre, un morceau manquant remplacé par du verre étranger; réparation soignée en 1986 par collage et des plombs de casse (l'un d'eux oblitère une partie de l'inscription). Le morceau étranger a été remplacé et repeint.

N° 27. *Le Bon Samaritain*, d'après une gravure
de Martin Heemskerck datée de 1549
(Br. Mus. 1872-10-12-442), fin xvi^e s.
(Fig. 69)

Verre blanc peint en grisaille (sépia), jaune d'argent et sanguine(?)

Ovale : 22.5 × 19 cm. (probablement recoupé)

Inventaire n° 85.013.2

CONSERVATION : deux plombs de casse; un morceau manquait à droite et a été remplacé et repeint en 1986. Tous les contours avaient été redessinés (probablement au xix^e s.); après nettoyage, l'équilibre entre modelé et trait est meilleur.

ILLUSTRATION : *The Gazette*, Montréal, 21 janvier 1980.

Malgré une qualité de peinture sur verre assez médiocre, la composition à la fois dense et dynamique pouvait laisser soupçonner un modèle intéressant. En effet il existe une gravure de, ou d'après, Martin Heemskerck (1498-1574) datée de 1549, donc de la période de maturité de l'artiste, après son séjour en Italie entre 1532 et 1537 (Fig. 70). Il n'y a rien dans le style de Heemskerck qui suggère l'importance donnée au trait dans le rondel de Montréal, et le modelé excessif de la musculature, si caractéristique du maniérisme nordique de Heemskerck, se trouve à peine suggéré dans le rondel. D'autre part, le décor de la gravure a été presque entièrement supprimé : seules demeurent les silhouettes du prêtre et du lévite, s'éloignant sur un chemin bordé de trois arbres. Mais dans ses lignes générales, dans la plupart des détails et dans ses proportions, le sujet principal suit le modèle avec soin.

Ce qui augmente grandement la valeur exemplaire de ce rondel, c'est la comparaison avec deux autres pièces exécutées d'après le même modèle. Celle du Victoria and Albert Museum (n° 1256-1855), que nous ne connaissons malheureusement que par une bonne reproduction en noir et blanc et par les deux lignes que lui consacre Rackham dans le chapitre sur les vitraux peints à l'émail (sous une attribution erronée d'ailleurs)⁴¹, est d'une toute autre qualité de dessin et de modelé (Fig. 71). Elle semble même utiliser les ressources de la peinture sur verre (souplesse du trait au pinceau, enlèvement des lumières au petit bois ou à l'aiguille) pour enrichir le modèle gravé : la ville qu'on aperçoit esquissée à l'arrière-plan de la gravure prend corps et volume; on y voit un puissant bâtiment moyenâgeux à tour fortifiée, dans lequel ont été percées de grandes fenêtres arquées, des toits en pente et des cheminées, mais aussi des ruines auxquelles s'accrochent des arbres vigoureux. Les proportions du sujet principal sont légèrement modifiées et le tout prend plus d'ampleur.

Le rondel de Wisbech St Mary présente quelques différences notoires (Fig. 72) : en inscrivant la composition dans un cercle, le peintre verrier a ajouté des arbres des deux côtés et modifié considérablement l'arrière-plan; la ville est devenue un groupe de ruines devant lesquelles se détache un petit bâtiment classique à portique. Dans ces transformations, le prêtre et le lévite ont disparus! La peinture à l'émail vert, bleu et rouge s'ajoute au jaune d'argent pour créer un ensemble très

41 Bernard Rackham, *A Guide to the Collections of Stained Glass* (Londres, Victoria and Albert Museum, 1936), pl. 62.

plaisant. Ces deux rondels doivent être datés de la fin du xvi^e siècle; le rondel de Montréal, oeuvre d'un peintre de second ordre ou même d'un apprenti, est plus difficile à dater, probablement postérieur aux deux autres.

N^o 28. *Pieta*, Allemagne ou Pays-Bas, xvi^e s.?
(Fig. 73)

Verre blanc peint de grisaille (sépia) et jaune d'argent; beaucoup de travail au petit bois.

Ovale : 23.5 × 20 cm.

Inventaire n^o 85.013.3

CONSERVATION : intact.

N^o 29. *Adoration du Crucifix*, vitrail
commémoratif, Pays-Bas, 1665 (Fig. 74)

INSCRIPTION : Aert van Meeselaer

Catelÿn versluÿsen

sÿn huÿsvrouw

(la date est inscrite sur le côté de l'autel)

Verre blanc peint de grisaille (sépia), d'émail bleu et de jaune d'argent.

Ovale : 25 × 19 cm.

Inventaire n^o 85.013.4

CONSERVATION : complet, verre en très mauvais état, une fente réparée en 1986 par un plomb de casse.

N^o 30. *Promenade sous les tilleuls*, vitrail
commémoratif, Pays-Bas, xvii^e s.
(Fig. 75)

INSCRIPTIONS : Willem Adriaensen

Seeuw Maritgen Fansde

syn : h : vw

(en bas) Wÿ rÿden alhier I[[]]gs de linden die ons hier soecket / sullen o[[]]n[s] vind[c]n en dat niet anders dan in deu [...] / eer d[[]]aer v[[]]oo[r] wÿ te dancken hebben den heer / [d]aer [j]eni[[]]h soudmen soecken onder de linden / emen [] daer soo niet en souden vinden / dan w[[]] met groots onner en schanden sÿlex / [j]ageg[]kx geschiet in allen landen daer om ecr / de[]oll moet rÿden engacn [...]

Verre blanc peint de sépia, jaune d'argent et émail bleu-vert; enlavage au petit bois.

Ovale : 26 × 20 cm.

Inventaire n^o 85.014.1

CONSERVATION : complet, mais multiples fractures et nombreux plombs de casse, dont beaucoup ont pu être éliminés à la restauration de 1986 (l'inscription a, de ce fait, été quelque peu restaurée).

N^o 31. *Le Bon Samaritain*, Pays-Bas, fin xvi^e s.
(Fig. 76)

INSCRIPTION : (peut-être postérieure, xvii^e s.?)

Den prÿster.noch./ Levÿt.gheen.barm-
bar./ ticheÿt.en.doet// En.verbÿ.gaende.
en./ heeft.het.haer.niet./ verdrooten// Maer.
cen.samaritaen/ Den.gewonden.syn./ Drÿck.
boet// Die.heeft.olÿ.en.wÿn/ In.sÿn.wonde
gegooten.

Verre blanc peint de grisaille (sépia), de jaune d'argent et de sanguine; enlavage au petit bois.

Ovale : 14 × 9.5 cm.

Inventaire n^o 85.014.2

CONSERVATION : incomplet, plombs de casse, dont un a pu être supprimé à la restauration; un large triangle manquant en haut à gauche a été aussi remplacé et peint en 1986.

Cet autre rondel du Bon Samaritain présente bien des similitudes avec le n^o 27. Il pourrait provenir du même atelier, à en juger par la technique de peinture, le pommelage du cheval, l'importance du trait cernant un dessin assez mal modelé. Il faudrait aussi chercher un modèle chez Heemskerck, puisque le tableau du Bon Samaritain par ce peintre, au Musée Frans Hals de Haarlem (catal. n^o 156), utilise le même schéma du Samaritain se penchant pour relever le malheureux, schéma dont on peut suggérer un modèle chez Dürer dans la Descente de Croix de 1507 (B.14). Il existe une autre version du même rondel à Shrewsbury, Shropshire, G.B.

N^o 32. *Tobie rentre chez son père, accompagné de Sarah et de l'archange Gabriel*, Pays-Bas, xvii^e s. (Fig. 77)

INSCRIPTION : TOBIA(S), SARA (au-dessus des personnages),

PAUPERTAS (au-dessous de Raphaël).

Verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent; vitrail au petit bois.

Ovale : 24 × 18 cm.

Inventaire n^o 85.014.3

CONSERVATION : une grande fente remplacée en 1986 par un plomb de casse; un morceau manquant en haut à droite (remplacé auparavant par du verre blanc) a été repeint en 1986.

ILLUSTRATIONS : *Communiqué* (Ogilvie Mills), 3 (juin 1978), 1; *Québec at a Glance*, x, 1 (juillet 1979), page de couverture.

N^o 33. *Annonciation*, Pays-Bas (Haarlem?), début xvii^e s. (Fig. 78)

INSCRIPTION : AVE MARIA / GRACIA PLENA

Verre blanc peint de grisaille et jaune d'argent.

Ovale : 23 × 17.8 cm.

Inventaire n^o 85.014.4

CONSERVATION : très mauvais état de conservation, nombreux plombs de casse; deux morceaux au moins ont été remplacés antérieurement par du verre étranger (au xix^e s.?) d'un style tout-à-fait différent.

N^o 34. *Jacob et les troupeaux de Laban*, vitrail
commémoratif, Suisse (Berne ou
Bienne), 1678 (Fig. 79)

INSCRIPTIONS : (dans le cartouche supérieur) :

Laban g[a]b Jacob für die Mÿeh / die bundt[e]n Schaff auss seine Vieh / Er schelt di[e] Stäb legts vor die Herd / auf das si[e] sich darüber Mehrt / Gott

me[h]rt und mehrt den der in ehrt.
Hoffn[u]ng Last nicht Zuschan / den
[w]erden. Rom.5.V.
(dans le cartouche inférieur) :
Hr. Jacob / Risold diser / Zeit Predi-
can[t] / Zu Mühlberg / und fr. Salome /
[W]yss sein Ehgmah[l] /
1678
(des deux côtés de ce dernier, armes des
donateurs).

BLASONS : à gauche, Risold : d'azur, à l'arbalète d'or
posée sur un mont de trois coupeaux de sinople, accom-
pagnée de trois fleurs de lys d'or; à droite, Wyss : parti
de gueules et d'argent à la fleur de lys de l'un dans
l'autre.

Verre blanc peint de noir et de brun, de jaune d'argent
et d'émaux (bleu, vert, rouge, violet et mauve); lumières
enlevées au petit bois et travail à l'aiguille dans le champ
des écus.

27 × 18 cm.

Inventaire n° 85.015

CONSERVATION : complet, plombs de casse.

BIBLIOGRAPHIE : A. Isler-de Jongh, « Deux vitraux
commémoratifs suisses à Montréal », *Archives héraldiques
suisses*, Annuaire 1978, 55-60 (illustr. noir/blanc).

Comme pour l'autre vitrail suisse, il nous a été possible
de retrouver les documents généalogiques et héraldi-
ques qui s'y rapportent⁴². Par contre le vitrail n'est pas
signé et, en se basant sur la composition générale et les
détails décoratifs, il n'est possible pour le moment que
de suggérer une origine de Berne ou de Bienne, peut-
être d'après une gravure du Zurichois Jost Amman,
datée de 1564⁴³. La miniature centrale (environ
12 × 9 cm.) nous montre une cour de ferme avec ses
bâtiments, un puits, quelques arbres; au premier plan,
Jacob présente les baguettes rayées aux brebis choisies
qui viennent à l'abreuvoir. On sait qu'à cette vue elles
entraient en chaleur et, arrivées à terme, mettaient bas
des agneaux tachetés. En choisissant pour cette « expé-
rience » les bêtes les mieux constituées, Jacob se vit
rapidement à la tête d'un important troupeau, tout en
laissant à Laban des modèles de race pure, mais plus
chétive.

Ainsi, pour citer le texte du premier cartouche,
« Dieu fait prospérer celui qui l'honore », car « l'espé-
rance ne trompe point ». On retrouve donc ici l'import-
ance donnée par les luthériens à la doctrine pauli-
nienne de la justification par la foi, doctrine symbolisée
par les deux figures de l'encadrement, appuyées sur
l'ancre de la foi et portant la colombe de l'espérance. On
est bien loin de la Glose ordinaire de Strabo (référence
iconologique courante avant la Réformation) qui voit,
dans le troupeau de Jacob, une image de l'universalité
de la chrétienté.

N° 35. *La Résurrection*, Pays-Bas ou Allemagne
(Francfort s.M.?), vers 1600 (Fig. 80)

Verre blanc peint de grisaille, d'émail bleu, de jaune
d'argent et de sanguine.

⁴² Isler-de Jongh, « Deux vitraux suisses », 55.

⁴³ S. Beeh-Lustenberger, *Glasgemälde aus Frankfurter Samm-
lungen* (Francfort s.M., 1965), n° 67, 166.

Ovale monté dans un rectangle 38.5 × 18.5 cm.
Inventaire n° 85.016

CONSERVATION : l'ovale est structuré par un cadre de
plomb, double dans les parties supérieure et inférieure,
simple sur les côtés; l'espace entre ces plombs et le reste
du rectangle a été rempli (au XIX^e s.?) de morceaux
disparates, anciens pour la plupart. La tête du soldat de
droite semble aussi être un remplacement. Trois mor-
ceaux récents dans l'ovale, dont deux jaunes, teints dans
la masse, et un troisième peint de grisaille brune, ont été
remplacés en 1986. Plombs de casse.

L'iconographie de la Résurrection où Jésus s'élève
au dessus du tombeau dans une nuée lumineuse re-
monterait au tout début du XVI^e siècle (A. Dürer, B.15,
Grande Passion, gravure sur bois, 1510; Altdorfer, B.47,
gravure sur bois, 1512). Le Musée de Francfort-
sur-le-Main conserve un vitrail provenant du cloître des
Dominicains, daté de 1594 et copié d'une gravure de
Jacob de Isaacsz⁴⁴. Le groupe des soldats surpris dans
leur sommeil est tout-à-fait semblable à celui de notre
rondel, mais le Christ n'a pas le même élan dynamique.

Les morceaux qui subsistent du cadre original, ainsi
que la qualité des émaux, suggèrent une origine hollan-
daise de la fin du XVII^e siècle, copiant une gravure peut-
être antérieure à celle de Jacob de Isaacsz.

N° 36. *Hérode et les Rois Mages*, d'après une
gravure d'après Martin de Vos (série de
l'Enfance du Christ n° 5 — Br. Mus.
1937-9-15-334), Pays-Bas, début XVII^e s.
(Fig. 81)

INSCRIPTION : ajoutée ultérieurement, étrangère au
sujet et incomplète

Verre blanc peint de grisaille (sépia), de jaune d'argent,
de sanguine et d'émaux de couleur (bleu, violet et
rouge).

20 × 18.5 cm.

Inventaire n° 85.017

CONSERVATION : complet, une fente réparée par un fin
plomb de casse.

ILLUSTRATION : *Montreal Scene* (25 février-3 mars
1978), 4 (couleurs).

Hérode est assis à gauche sur un trône abrité d'un dais
en forme de tente. Gaspard et Melchior sont debout
directement au pied du trône, alors que Balthazar
monte encore les deux marches qui y accèdent. Un
personnage enturbanné se tient un peu en recul, à la
gauche d'Hérode, portant un grand livre fermé. Les
Mages ont de beaux gestes dialectiques des mains. On
trouve au second plan, un palais de maçonnerie avec un
portique surelevé, orné d'une draperie; dans un pay-
sage de dunes et de collines, un chameau et un âne, le
premier monté par un chamelier; à l'arrière-plan, une
maisonnette modeste (chapelle? étable de Béthléhem?)
et une grande construction circulaire à trois étages (tem-
ple de Jérusalem?), le troisième étage étant une tour
centrale carrée surmontée d'une coupole.

Ce panneau est la copie très fidèle d'une gravure
exécutée d'après Martin de Vos (1531-1603), la cin-

⁴⁴ Beeh-Lustenberger, *Glasgemälde*, n° 80, 198-205.

quième de la série de l'Enfance du Christ, probablement par le graveur G. de Jode, qui a signé les n^{os} 3 et 8 de la série (Fig. 82). Pour faire rentrer la composition rectangulaire de la gravure dans un panneau presque carré, le peintre verrier a supprimé, à gauche, deux personnages secondaires à l'action (vraisemblablement lecteur et commentateur de l'écriture sainte, puisque celui qui tient le livre ouvert sur ses genoux porte une robe dont le bas est décoré d'une bande portant le mot *TORA*). De même, il a supprimé, à droite, directement au deuxième plan, au pied de l'escalier, un groupe d'hommes armés de halberdes et, en troisième plan, une grande construction à deux étages de style classique, sorte de basilique animée par une foule de petits personnages accoudés aux fenêtres ou sortant sur la place pour admirer le chameau et l'âne. Ceux-ci font évidemment partie de la suite des Rois et n'ont donc pas été effacés. En outre le portique de la gravure abrite la scène précédant la discussion animée à laquelle nous assistons, c'est-à-dire l'arrivée des Rois devant Hérode. L'étage inférieur qui forme la base de l'édifice circulaire du fond sur le rondel a remplacé un simple terre-plein couronné d'un mur de soutènement. La place laissée libre par la basilique est en partie occupée par des collines. Pour tout le reste, l'essentiel du sujet, la copie est très minutieuse et traduit dans des coloris riches et variés les indications graphiques de textures et de décorations des tissus.

La peinture émaillée sur verre se développe en Hollande dans la deuxième moitié du xvi^e siècle. Etant donné les dates d'activité du graveur (jusque vers 1591), on peut estimer que ce panneau est un travail hollandais des environs de 1600.

N^o 37. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas, xvii^e s.
(Fig. 83)

BLASON : d'argent au chevron de sable accompagné de 3 douloirs d'or.

Verre blanc peint de grisaille, de jaune d'argent et d'émail noir.

Diamètre : 24,3 cm.

Inventaire n^o 85.018

CONSERVATION : avant 1986, plusieurs morceaux manquaient dans la partie supérieure et à gauche, ainsi que dans le bas, à droite; nombreux plombs de casse. Theo Lubbers a restauré les pièces d'origine en les collant et a remplacé les morceaux manquants en complétant le dessin (ajoutant même un cimier sur le heaume!).

N^o 38. *Vitrail héraldique*, Pays-Bas?, xvii^e s.?
(Fig. 84)

BLASON : parti, au 1 de sable aux 3 aiglettes bicéphales d'or, au vol abaissé, couronnées du même; au 2 coupé, le 1 d'argent à 2 fasces de gueules, le 2 d'argent à une fasce de gueules, au chef de sable chargé d'une hûre d'or encadrée de 2 ramures du même. Le heaume est surmonté d'une couronne de marquis portant en cimier une aiglette bicéphale.

Verre blanc peint de grisaille, de jaune d'argent et d'émaux noir et rouge.

Ovale : 24 × 18 cm.

Inventaire n^o 85.019

CONSERVATION : avant 1986, nombreuses fractures mal recollées, entre deux verres; depuis 1986, quelques plombs de casse, d'autres pièces soigneusement recollées.

N^o 39. *Vitrail héraldique*, Allemagne?, xvii^e s.?
(Fig. 85)

BLASON : de sable au lion d'or, armé et lampassé d'argent, à la triple (?) bande d'argent brochant sur le tout; le heaume est surmonté d'un bourrelet de chevalier portant en cimier un lion issant d'or bandé d'argent.

Verre blanc peint de noir et jaune d'argent.

Diamètre : 26,2 cm.

Inventaire n^o 85.020

CONSERVATION : quelques plombs de casse; une grande pièce a été remplacée (antérieurement à 1986) par du verre peint moderne, suivant soigneusement le dessin (différence de ton des jaunes et différence de qualité du verre visible au revers).

1000 Craigdarroch Road
Victoria, Colombie-Britannique V8S 2A4

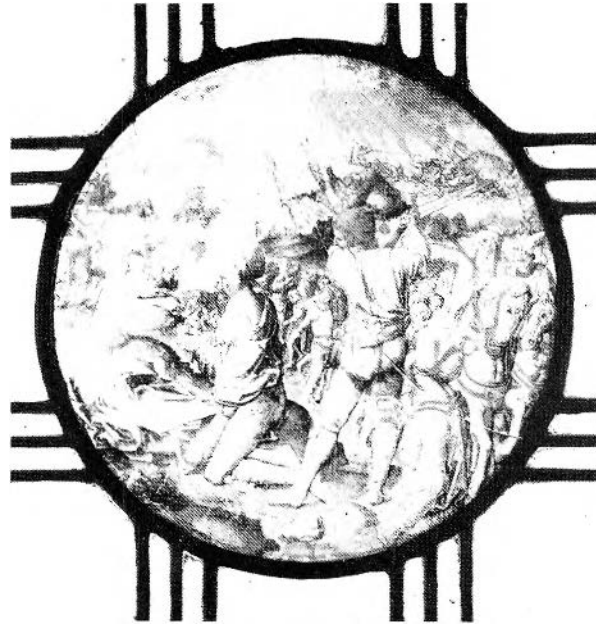


FIGURE 33. Attribué à Dirk Vellert, *Scène de décapitation (saint Maurice ou saint Victor d'Againe?)*, vers 1523. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.005.1 (Photo: Dan Corsillo, Ecole d'architecture, Université McGill, Montréal).



FIGURE 34. Dirk Vellert, *Le martyre de saint Jean l'évangéliste*, vers 1523. Anciennement à Berlin, cabinet royal des estampes (Photo: reproduit du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus*, XXII [1901], pl. v).



FIGURE 35. Dirk Vellert, *Moïse montre aux Juifs les tables de la loi*, 1523. Anciennement à Weimar, Musée du Grand-duché (Photo : reproduit du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, xxii [1901], fig. 7).



FIGURE 36. Dirk Vellert, *Christ et le centurion de Capernaum*, 1523. Anciennement à Weimar, Musée du Grand-duché (Photo : reproduit du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, xxii [1901], fig. 10).



FIGURE 37. Dirk Vellert, *Gédéon et la Toison d'or*, vers 1520. Paris, Institut néerlandais. Collection F. Lugt, n° d'inventaire I 8579 (Photo : Fondation Custodia, Institut néerlandais, Paris, © Coll. F. Lugt).

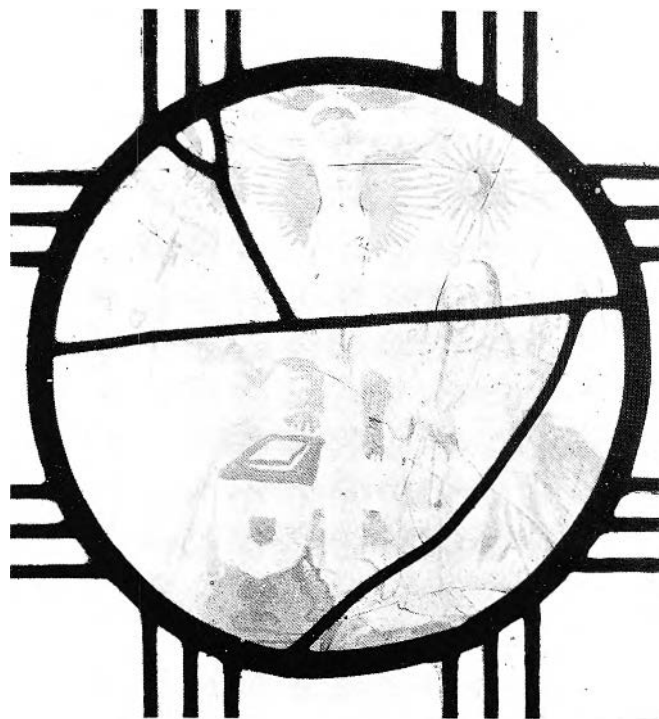


FIGURE 38. *Crucifixion avec un religieux, présenté par saint Pierre, et une religieuse*, XVI^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.005.2 (Photo : Philippe Isler, Montréal).

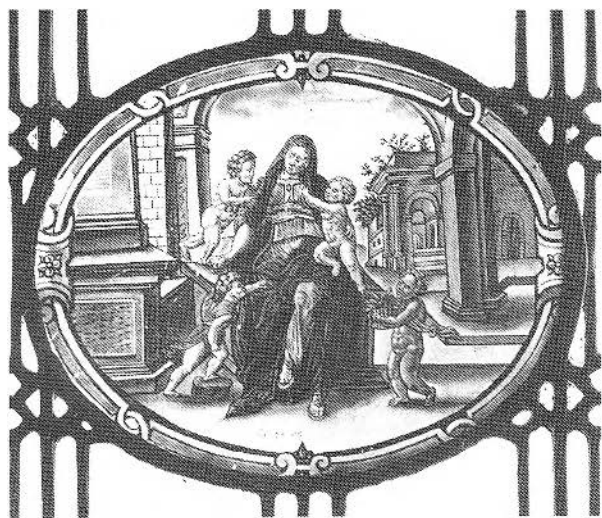


FIGURE 39. *La Charité*, début xvii^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.005.3 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

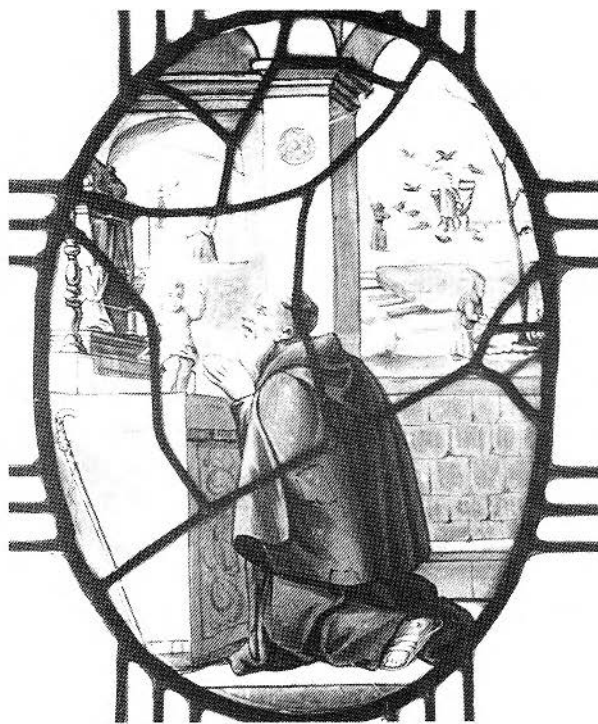


FIGURE 40. *Saint Antoine de Padoue*, vers 1550. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.005.4 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

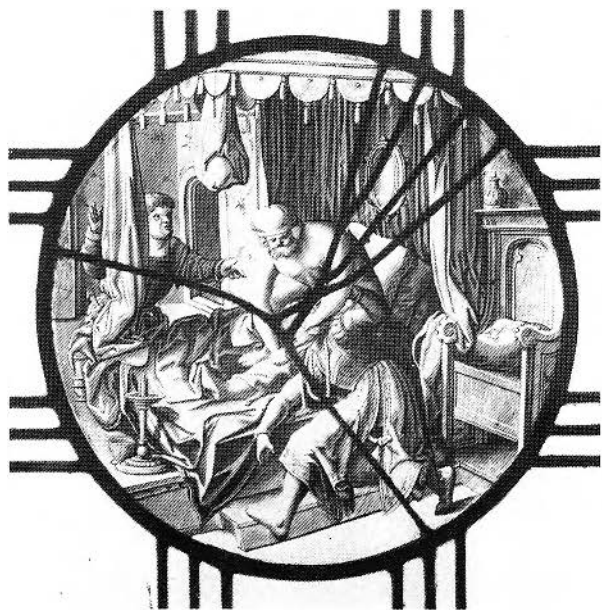


FIGURE 41. *La justice d'Herkinbald*, xvi^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.005.5 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

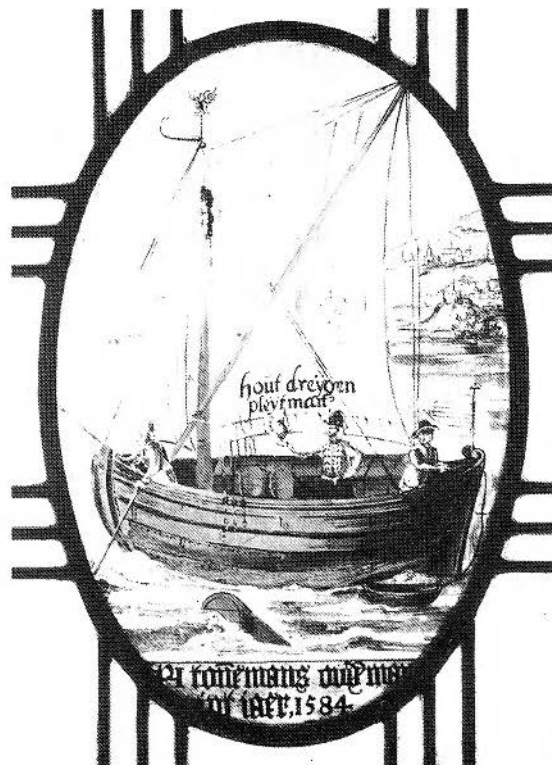


FIGURE 42. *Cabotage de vin ou Dragage de la Meuse*, 1584. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.006.1 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

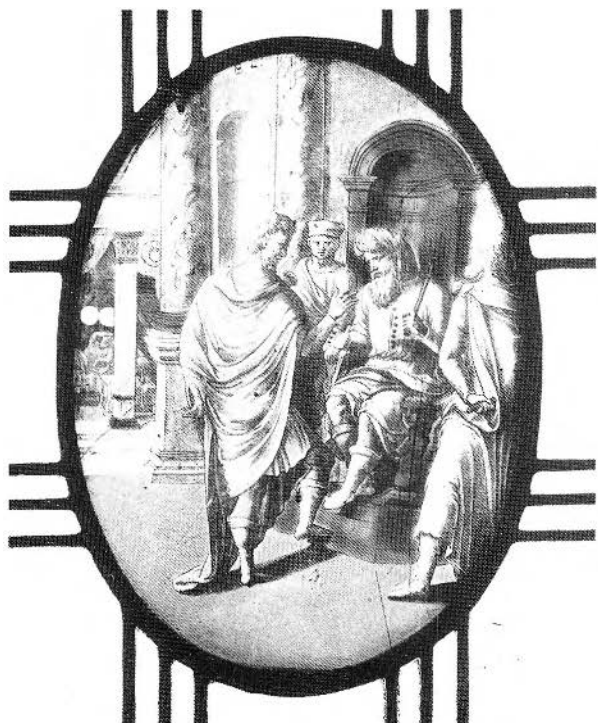


FIGURE 43. *Joseph explique les songes de Pharaon*, fin XVI^e ou début XVII^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.006.2 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

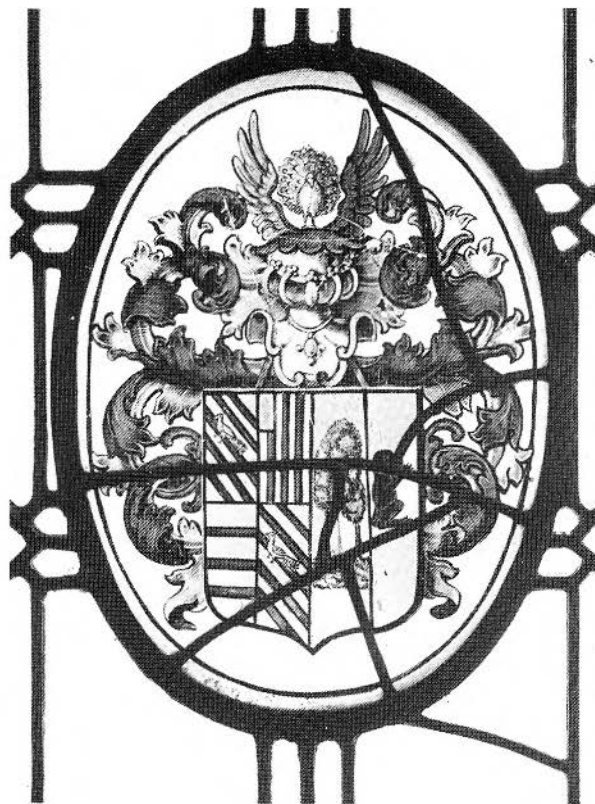


FIGURE 44. *Vitrail héraldique*, XVII^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.006.3 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 46. « *Rencontre de Joseph et de Jacob* », fin XV^e s. Begbroke, Oxfordshire, G.B. (Photo: Yvette Vanden Benden).



FIGURE 47. *La Sainte Cène*, début XVI^e s. Cambridge, King's College (Photo: aimablement fournie par le Dr. W. Cole).



FIGURE 48. *La Sainte Cène*, 1500-1550. Louvain, Musée van der Kelen-Mertens, n° d'inventaire B/III/25 (Photo: Institut Royal du Patrimoine artistique, © A.C.L. Bruxelles).

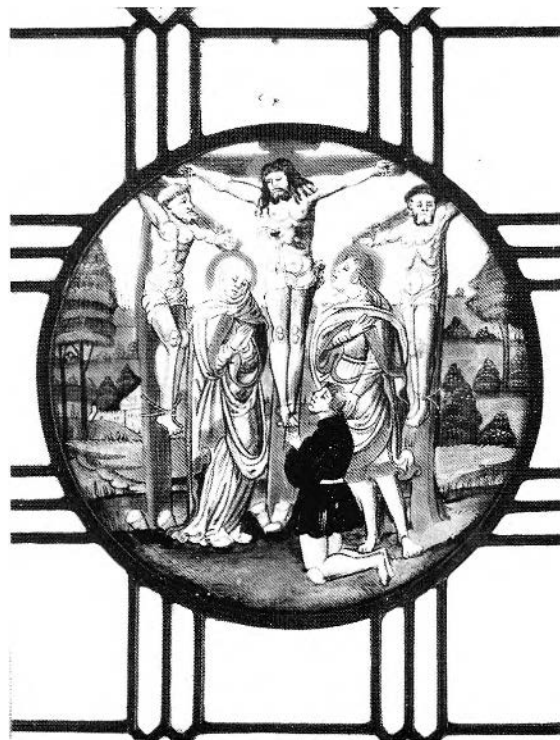


FIGURE 49. *Crucifixion*, 1550-1600. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.006.5 (Photo: Dan Corsillo, Ecole d'architecture, Université McGill, Montréal).



FIGURE 50. *Saint Jacques*, fin XVI^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.007.1 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 51. *L'apothicaire* ou *Le chirurgien-barbier*, XVII^e s. (?) ou pastiche du XIX^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.007.2 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

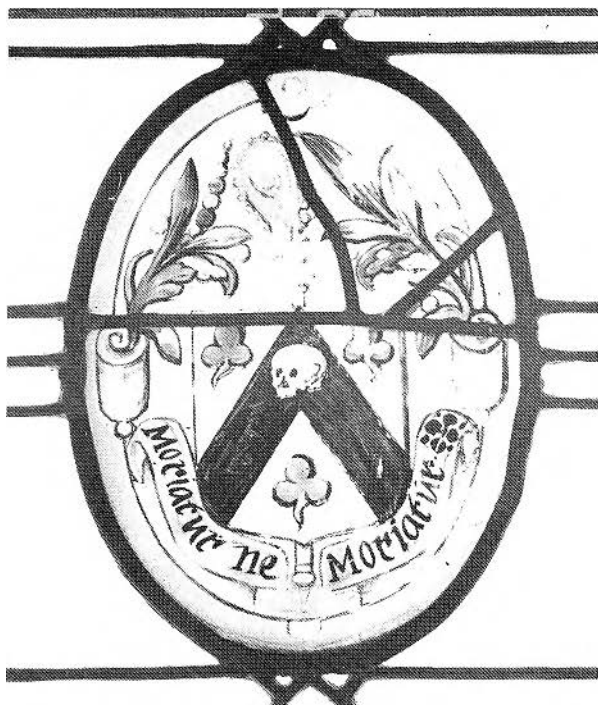


FIGURE 52. *Vitrail héraldique ou Symbolique*, fin XVII^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.007.3 (Photo : Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 53. *Daniel dans la fosse aux lions*, vers 1530. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.008.1 (Photo : Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 54. *Suzanne délivrée par l'intervention de Daniel*, vers 1530. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.008.2 (Photo : Philippe Isler, Montréal).

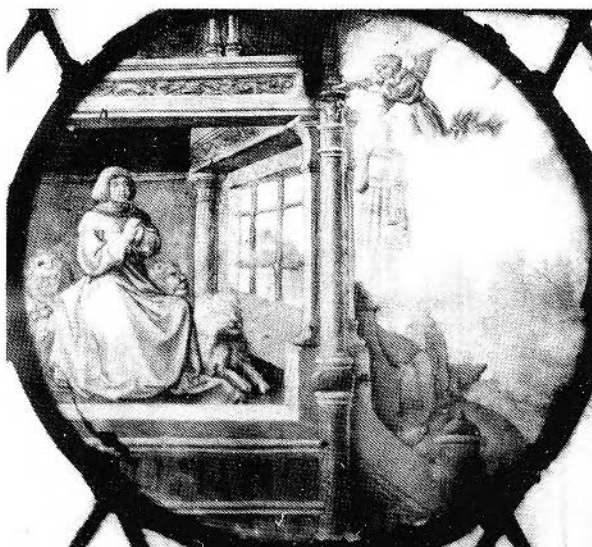


FIGURE 55. *Daniel dans la fosse aux lions*, Shrewsbury, Shropshire, G.B., St Mary's Church (Photo : Yvette Vanden Bemden).



FIGURE 56. *Suzanne et les vieillards*, vers 1530. Londres, Victoria and Albert Museum, n° d'inventaire 5636-1859 (Photo: Victoria and Albert Museum).



FIGURE 57. Attribué à Adrian van den Houte, *Suzanne et les vieillards*, avant 1521. Paris, Institut néerlandais, Collection F. Lugt, n° d'inventaire 16612 (Photo: Fondation Custodia, Institut néerlandais, Paris, © Coll. F. Lugt).

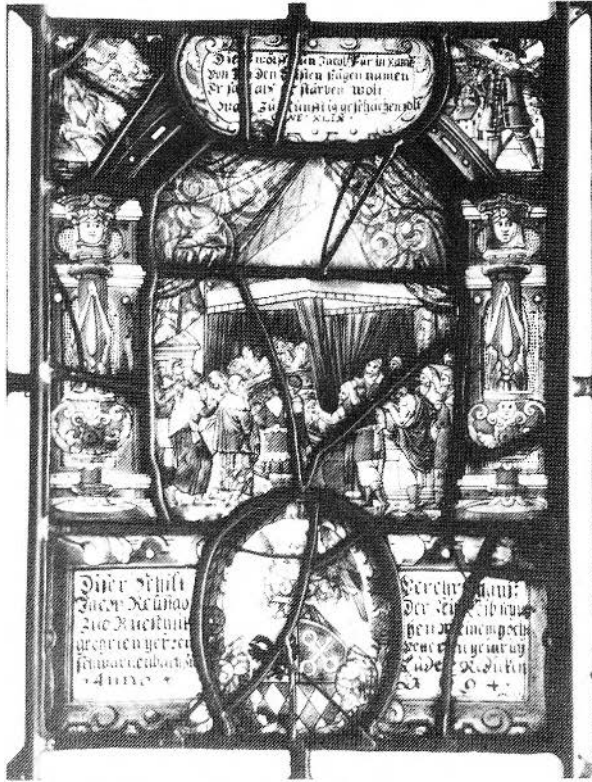


FIGURE 58. Franz-Joseph Müller. *Les prophéties de Jacob sur son lit de mort*, 1694. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.008.3 (Photo : Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 59. *Vitrail héraldique*, XIX^e s.? Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.008.4 (Photo prise en 1977; photo : Dan Corsillo, Ecole d'architecture, Université McGill, Montréal).

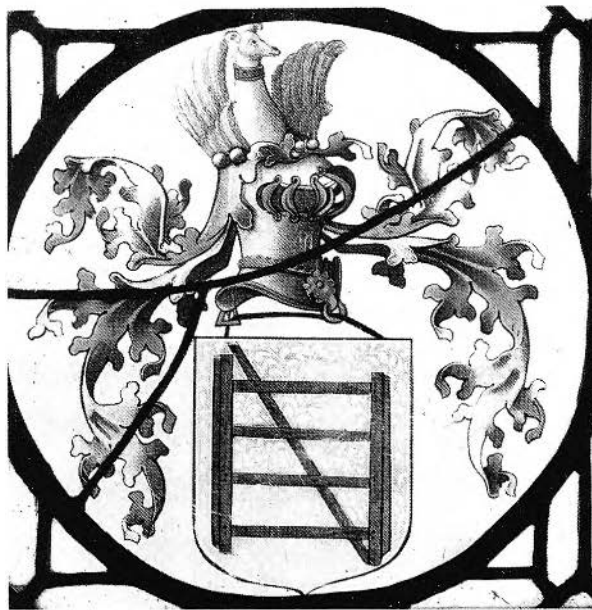


FIGURE 60. *Vitrail héraldique*, XVII^e s.? Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.008.5 (Photo : Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 61. *Saint Pierre*, 1653 (recomposé au XIX^e s.). Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.009.1 (Photo : Philippe Isler, Montréal).

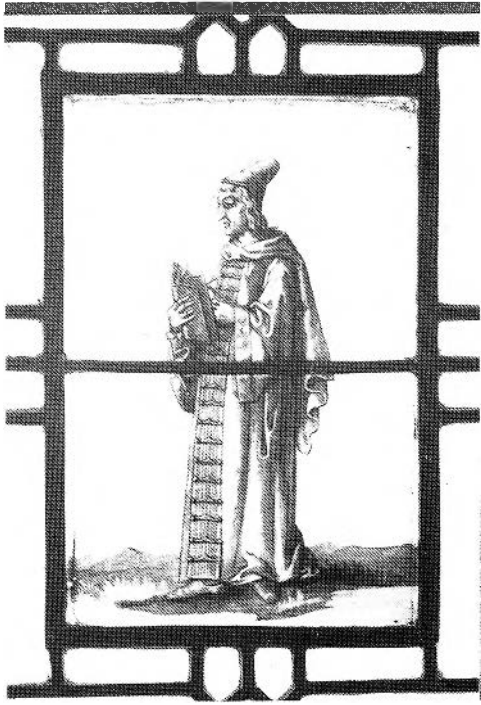


FIGURE 62. *Le docteur*, xvii^e s. (?) ou pastiche du xix^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.009.2 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 63. *Le Printemps—Flore*, milieu xvii^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.009.3 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

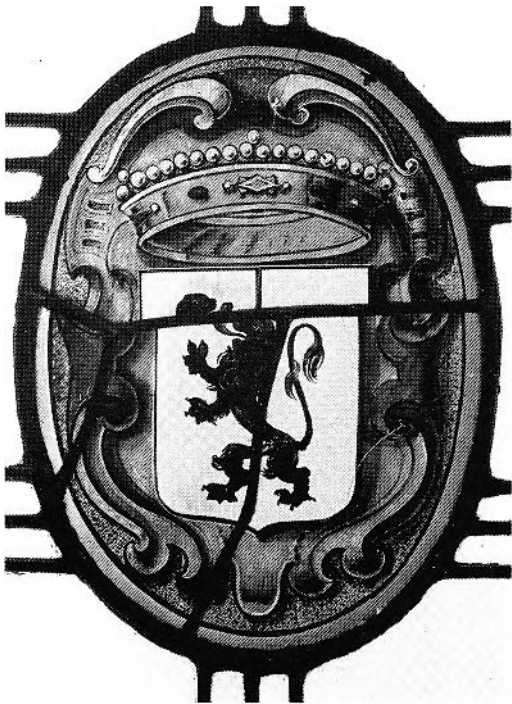


FIGURE 64. *Vitrail héraldique*, xvii^e s. (recomposé au xix^e s.). Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.010 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

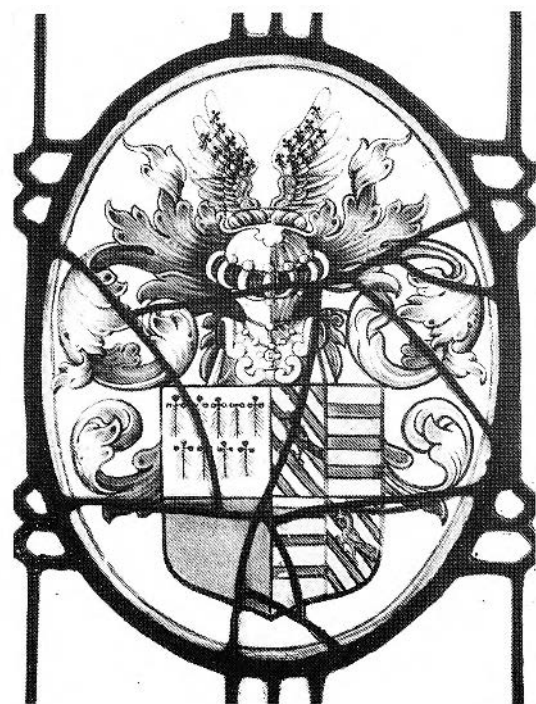


FIGURE 65. *Vitrail héraldique*, xvii^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.011.1 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 66. *Vitrail héraldique*, XVII^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.011.2 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 67. *Vitrail héraldique*, XVI^e ou XVII^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.012 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 68. *Le forgeron*, 1653. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.013.1 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 69. D'après une gravure de Martin Heemskerck, *Le Bon Samaritain*, fin XVI^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.013.2 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 71. D'après Martin Heemskerck, *Le Bon Samaritain*. Londres, Victoria and Albert Museum, n° d'inventaire 1256-1855 (Photo: Victoria and Albert Museum).



FIGURE 70. Martin Heemskerck, *Le Bon Samaritain*, 1549. Londres, British Museum, n° d'inventaire 1872-10-12-442 (Photo: reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum).

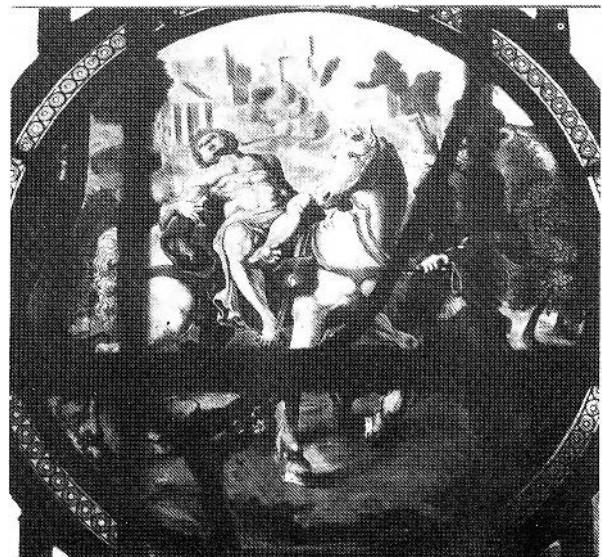


FIGURE 72. D'après Martin Heemskerck, *Le Bon Samaritain*. Wisbech St Mary, G.B. (Photo: d'après une diapositive aimablement fournie par le Dr. W. Cole).



FIGURE 73. *Pieta*, XVI^e s.? Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.013.3 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 74. *Adoration du Crucifix*, 1665. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.013.4 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

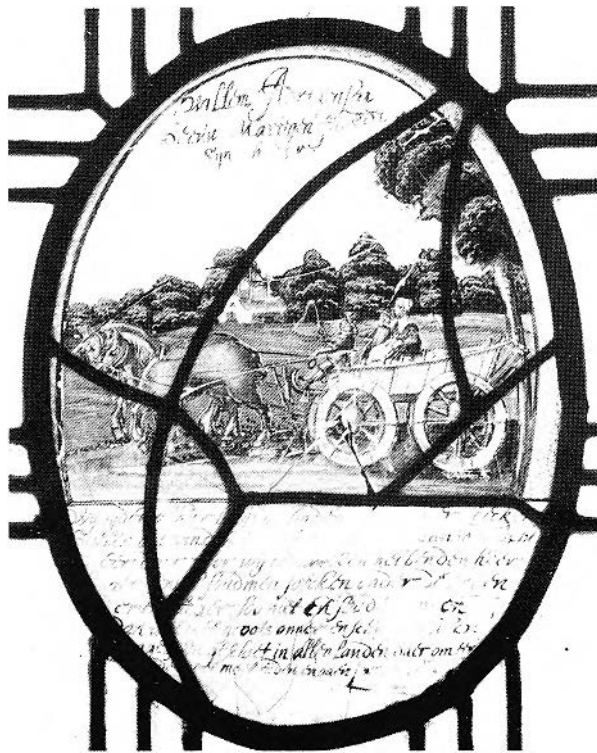


FIGURE 75. *Promenade sous les tilleuls*, XVII^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.014.1 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 76. *Le Bon Samaritain*, fin XVI^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.014.2 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 77. *Tobie rentre chez son père, accompagné de Sarah et de l'archange Gabriel*, xvii^e s. Montréal, Université McGill, n^o d'inventaire 85.014.3 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 78. *Annunciation*, début xvii^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.014.4 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 79. *Jacob et les troupeaux de Laban*, 1678. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.015 (Photo : Dan Corsillo, Ecole d'architecture, Université McGill, Montréal).



FIGURE 80. *La Résurrection*, vers 1600. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n° d'inventaire 85.016 (Photo : Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 81. D'après Martin de Vos, *Hérode et les Rois Mages*, début xvii^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.017 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 82. G. de Jode, d'après Martin de Vos, *Hérode et les Rois Mages*, fin xvi^e s. Londres, British Museum, n^o d'inventaire 1937-9-15-334 (Photo: reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum).

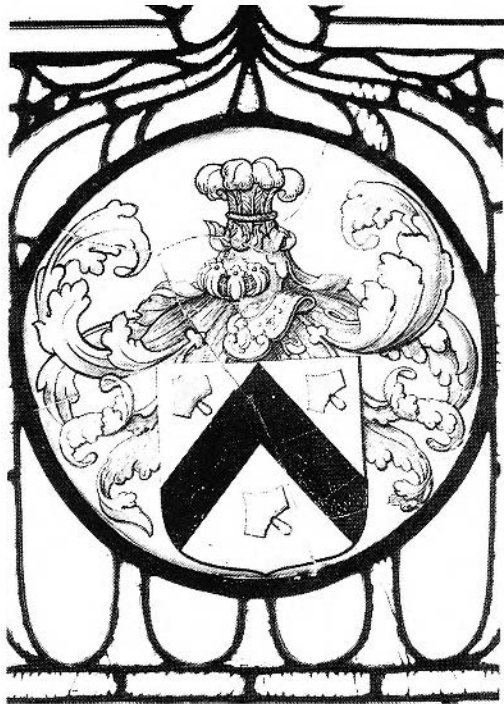


FIGURE 83. *Vitrail héraldique*, xvii^e s. Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.018 (Photo: Philippe Isler, Montréal).

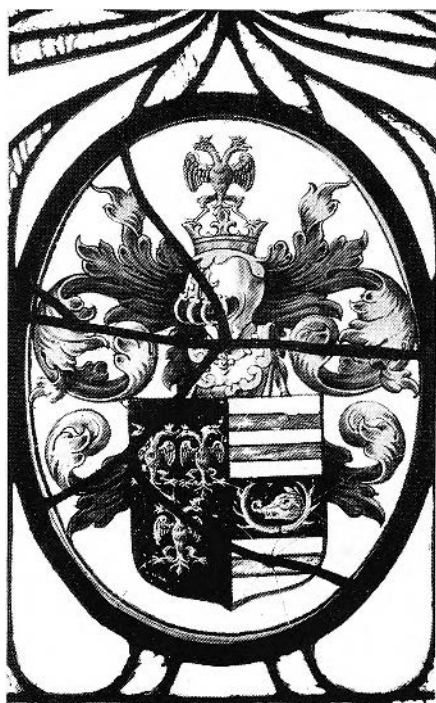


FIGURE 84. *Vitrail héraldique*, xvii^e s.? Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.019 (Photo: Philippe Isler, Montréal).



FIGURE 85. *Vitrail héraldique*, xvii^e s.? Montréal, Université McGill, Collection Hosmer, n^o d'inventaire 85.020 (Photo: Philippe Isler, Montréal).