

FR

# LIECHTENSTEIN

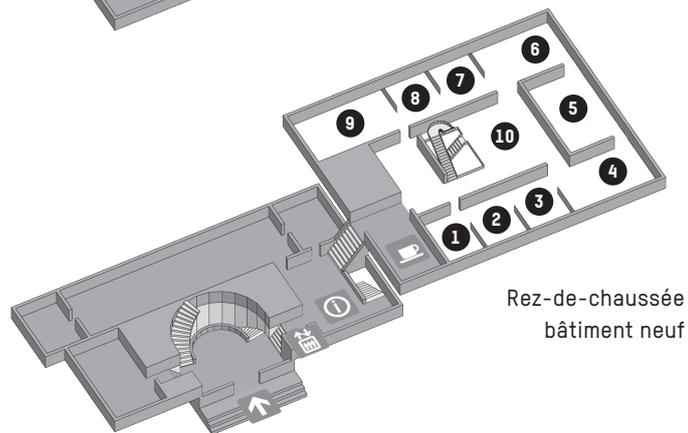
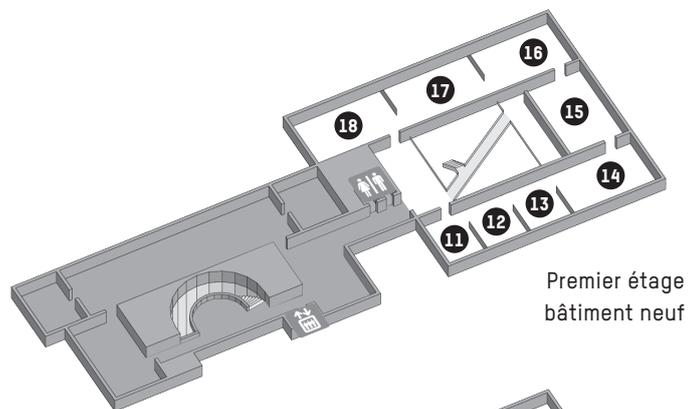
Les Collections Princières

12.11.2016 – 19.03.2017

KUNST  
MUSEUM  
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

# Plan des salles



Salles 1 et 2	Autoportraits princiers
Salles 3 et 4	Peinture de portrait
Salles 5 et 6	Thèmes chrétiens
Salle 7	Cabinet de curiosités
Salle 8	Intérieur
Salle 9	Mythologie
Salle 10	Cycle Decius Mus et sculptures
Salles 11 et 12	Genre
Salle 13	Militaire
Salle 14	Vedute et capriccio
Salle 15	Peinture de paysage
Salles 16 et 17	Nature morte
Salle 18	Chasse et animaux

## Les Collections Princières

Les Collections du Prince de Liechtenstein sont le résultat d'une activité de collection qui s'est étendue sur plus de quatre siècles. Elles portent l'empreinte des goûts artistiques des différents princes et s'illustrent par leur diversité, de l'art gothique à la première Renaissance, à l'époque baroque et au Biedermeier. L'activité de collection débuta au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, elle s'intensifia sous le Prince Karl I<sup>er</sup> (1569–1627) et fut poursuivie par tous ses successeurs jusqu'à nos jours. Les œuvres aujourd'hui réunies dans les collections étaient à l'origine destinées à l'aménagement des nombreuses résidences, châteaux et palais de la famille Liechtenstein. Sous le Prince Johann Adam Andreas I<sup>er</sup> (1657–1712), le cœur des collections fut présenté à partir de 1705 dans le palais urbain de la famille, au centre de Vienne, où un étage leur avait été spécialement réservé. Cent ans plus tard, en 1807, les collections furent rendues accessibles au public sous le Prince Johann I<sup>er</sup> (1760–1836) dans le palais-jardin sis à Vienne dans le quartier du Rossau. Longtemps éloignées de Vienne à la suite de la Seconde Guerre mondiale, les collections y sont revenues en 2004. Bien que des ventes douloureuses durent être effectuées dans la période de l'après-guerre, les Collections Princières n'en ont pas moins conservé leur rang parmi les collections privées les plus importantes au monde.

Pour l'exposition *LIECHTENSTEIN. Les Collections Princières*, plus de 200 œuvres d'art ont été sélectionnées parmi les quelque 1700 peintures, sculptures, estampes et objets d'artisanat que renferment les collections. Cette sélection constitue un ensemble représentatif de la qualité et de l'ampleur des collections.

## La maison princière

La famille Liechtenstein entama au XII<sup>e</sup> siècle une brillante ascension au sein de la haute noblesse européenne et elle fut élevée au rang princier en 1608. En tant que sujets de l'empereur, ses princes s'affirmèrent comme des seigneurs fortunés dont la sphère d'influence et les possessions se situaient dans les pays clés de l'empire des Habsbourg : l'Autriche, la Bohême et la Moravie. Les deux guerres mondiales furent au XX<sup>e</sup> siècle à l'origine de lourdes pertes pour les princes de Liechtenstein, tout comme la confiscation par la Tchécoslovaquie, en 1948, de la plus grande part de leurs propriétés foncières en Bohême et en Moravie. Ils conservèrent leurs palais historiques de représentation à Vienne ainsi que de vastes domaines en Basse-Autriche, où la famille administre encore de nos jours un domaine viticole ancestral à Wilfersdorf, en Styrie, et leurs possessions dans l'État du Liechtenstein actuel. L'acquisition des seigneureries de Schellenberg, en 1699, et de Vaduz, en 1712, fut la condition préalable à l'obtention par la maison princière de la fameuse « immédiate » impériale et finalement à son élévation au rang de principauté du Liechtenstein en 1719. La famille continua néanmoins de résider à Vienne et à Feldsberg (Valtice, aujourd'hui en Tchéquie). Le Prince Franz Josef II de Liechtenstein (1906–1989) ne transféra sa résidence permanente à Vaduz qu'en 1938 en raison de l'occupation de Vienne par les nationaux-socialistes. En tant que monarchie héréditaire constitutionnelle, la Principauté du Liechtenstein est aujourd'hui gouvernée selon les principes d'une démocratie parlementaire. Sa souveraineté est partagée entre le prince et le peuple. Le chef d'État régnant, qui a sa résidence à Vaduz, est depuis 1989 Hans-Adam II de Liechtenstein (né en 1945) et le Prince héritier Alois de Liechtenstein (né en 1968) assure depuis 2004 la direction des affaires courantes de la Principauté.

## Salles 1 et 2

# Autoportraits princiers

La représentation d'une maison princière procède de l'image qu'elle donne d'elle-même et de sa conscience de son statut princier qui se reflètent aussi bien dans la construction et l'aménagement de résidences conformes à son rang social que dans la constitution d'une collection d'œuvres d'art et dans les portraits des membres de la famille. Les portraits exposés dans cette salle, réalisés dans le style des portraits de souverains de l'époque où les dignitaires sont représentés avec leurs insignes, montrent trois princes qui jouèrent un rôle essentiel dans la formation des collections: le *Portrait du Prince Johann Adam Andreas I<sup>er</sup> de Liechtenstein dans un médaillon d'or* (1684–1712), le *Portrait du Prince Karl I<sup>er</sup> de Liechtenstein* (1569–1627) et, peint par **Hyacinthe Rigaud** (1659–1743), le *Portrait du Prince Joseph Wenzel I<sup>er</sup> de Liechtenstein en costume de l'ordre de la Toison d'or* (1696–1772). Le Prince Karl I<sup>er</sup> eut une importance particulière pour son lignage puisqu'il fut élevé en 1608 au rang de prince héréditaire. Dans le portrait en pied d'un maître inconnu présenté ici, il apparaît sûr de lui, campé devant un pilier portant les armoiries princières. La somptueuse *Couverture pour cheval ornée des armoiries princières du Liechtenstein* (vers 1769) était utilisée pour les parades festives en carrosse. Les tailles-douces du XVII<sup>e</sup> siècle exposées dans la vitrine fournissent un exemple du type de carrosse utilisé. L'œuvre phare de cette salle 1 est le *Portrait de la Princesse Karoline de Liechtenstein* (1768–1831) peint en 1793 par l'artiste française **Elisabeth Vigée-Lebrun** (1755–1842). Il représente la Princesse Karoline sous les traits d'Iris, la messagère des dieux dans la Grèce antique.

En 1776, le Prince Franz Josef I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1726–1781) chargea le peintre **Friedrich Oelenhainz** (1745–1804) de réaliser les portraits des huit enfants princiers, portraits qu'il destinait à la décoration de son château d'Eisgrub (Lednice, aujourd'hui en Tchéquie). Si le *Portrait de la Princesse Maria Josepha Hermenegilde de Liechtenstein* (1768–1845) montre la fillette âgée de huit ans dans le jardin de la résidence princière, les deux futurs princes Alois I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1759–1805) et Johann I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1760–1836) sont représentés, l'un attablé avec un plan architectural, l'autre occupé à dessiner une sculpture, dans leurs fonctions officielles à venir. Le portrait de la Princesse Marie Franziska de Liechtenstein (1834–1909), la fille du Prince Alois II de Liechtenstein (1796–1858), est tout à fait exceptionnel. On y voit la fillette âgée de deux ans, endormie, tenant une poupée dans ses bras. Associé au plan rapproché, le cadre perspectif réduit renforce le caractère intime du portrait. Il fut peint en 1836 par **Friedrich von Amerling** (1803–1887), un peintre majeur du Biedermeier, représenté par près de vingt tableaux dans les Collections Princières et qui entretint d'étroites relations avec le Prince Alois II.

## Salles 3 et 4

### Peinture de portrait

**Salle 3 :** Parallèlement à la peinture de portrait historique de la famille princière, les Collections Princières renferment d'admirables portraits des écoles italienne, allemande, hollandaise et flamande. La remarquable collection de peinture de l'époque Biedermeier fut inaugurée par le Prince Alois II (1796–1858) mais elle fut ensuite enrichie par ses successeurs et l'est encore de nos jours par le Prince régnant Hans-Adam II de Liechtenstein. C'est ainsi que les peintures de **Friedrich von Amerling** qui encadrent ici un magnifique bureau à roulettes de style Biedermeier n'entrèrent dans la collection que dans les années récentes. Dans *Perdue dans ses rêves* (1835), la femme, pensive, lève les yeux de sa lecture, tandis que la *Jeune fille au chapeau de paille* (1835) s'appuie sur sa main droite autour de laquelle le ruban vert de sa coiffe semble s'être enroulé incidemment. Les deux portraits sur cuivre peints par **Christian Seybold** (1690–1768) en 1761 font également montre de profondeur psychologique. Sur l'un, il s'est représenté lui-même un pinceau derrière l'oreille, sur l'autre, il a peint sa fille.

**Salle 4 :** Le Prince Johann I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1760–1836) acquit en 1823 le *Portrait d'un homme* (vers 1502–1504) de **Raphaël** (1483–1520). Cette œuvre des débuts de l'artiste représente un jeune homme qui ne fut jamais formellement identifié et dont le portrait en buste est encadré dans sa partie supérieure, à l'endroit du visage, d'un paysage inondé de lumière. Dans son *Portrait de dame à la robe rouge* (vers 1500), au contraire, le peintre florentin **Bernardino Zaganelli da Cotignola** (vers 1460–1470–vers 1510) a représenté son modèle sur un fond sombre sur lequel la peau claire et la robe de la dame se détachent distinctement. L'amour du détail réaliste dont témoigne le collier de perles est caractéristique de l'intérêt qui se fait jour à la Renaissance pour la

réalité et ses formes d'apparition. L'école allemande est représentée par le portrait du *Prince-Électeur Frédéric le Sage* (après 1532) peint par **Lukas Cranach l'Ancien** (1472–1553) qui avait été nommé peintre de la cour du prince-électeur en 1504 à Vienne. L'artiste renonce dans ce portrait aux insignes de la royauté, le puissant prince-électeur et fondateur de l'université de Wittenberg apparaît ici comme un simple érudit privé. Ce tableau est suivi du double portrait d'un couple appartenant visiblement à la haute bourgeoisie que le peintre de la cour impériale **Bernhard Strigel** (1460–1528) peignit vers 1515. L'utilisation d'un cadre d'arrière-plan similaire dans les deux portraits permet au peintre d'inscrire les deux époux dans un espace commun qui atteste leur appartenance à un même couple.

Le mur long de cette salle réunit des chefs-d'œuvre de l'art du portrait hollandais et flamand du XVII<sup>e</sup> siècle. On compte parmi les grands portraitistes de cette époque **Frans Hals** (1582–1666) (*Portrait d'un homme*, vers 1650–1652), **Peter Paul Rubens** (1577–1640), le génie flamand de la peinture (*Portrait de Jan Vermeelen* (1589–1656), 1616), et son élève **Anthonis Van Dyck** (1599–1641). Dans *Portrait d'un jeune homme* (1620), van Dyck a livré un portrait aux genoux d'un bourgeois anversois. La clarté du regard et le rendu contrasté des mains du portraituré y sont remarquables. Légèrement postérieur, le *Portrait de Maria de Tassis* (vers 1629–1630) est également de van Dyck. La robe en soie inspirée de la mode française et la collerette en plumes d'autruche sont d'un grand raffinement pictural et elles donnent, conjugués au regard farouche de la jeune femme âgée de dix-neuf ans, tout son charme à cette peinture.

## Salles 5 et 6

### Thèmes chrétiens

**Salle 5 :** Les Collections Princières comptent de nombreuses œuvres qui traitent de thèmes chrétiens, en particulier de la Renaissance et de l'époque baroque. La plus ancienne exposée ici est le tondo de *La Vierge et l'enfant entourés de six anges* (vers 1480–1485) de **Jacopo del Sellaio** (1441–1493). La main de la Vierge repose sur le giron de l'enfant Jésus qui lui-même se tourne vers un ange tenant une corbeille remplie de fraises – un symbole de la future Passion du Christ. Pour sa *Vierge et l'enfant avec le jeune saint Jean-Baptiste* (1524), **Francesco di Cristofano, dit Franciabigio** (1484–1525) a lui aussi choisi la figure de la Vierge de l'humilité, c'est-à-dire de la Vierge assise humblement à même le sol. Ses bras entourent l'enfant Jésus et le jeune Jean, doté de la peau de bête et du bâton pastoral en forme de croix qui seront plus tard les attributs de Jean le Baptiste. Enfin, dans sa *Vierge de l'Annonciation* (1670), un buste baroque en marbre, **Domenico Guidi** (1625–1701) a représenté la Vierge le regard baissé lors de l'Annonciation. Dans l'art baroque, les épisodes de l'Ancien Testament étaient appréciés pour leur valeur d'exemple dans la conduite d'une vie vertueuse. L'histoire de Judith et Holopherne telle que l'a saisie **Cristofano Allori** (1577–1621) dans sa *Judith avec la tête d'Holopherne* (1613) raconte la ruse de la pieuse Judith qui se rend sous un faux prétexte dans le camp de l'ennemi, enivre le général assyrien Holopherne et lui tranche la tête. Formellement proche, le combat de David contre Goliath est ici représenté par le *David avec la tête de Goliath* (vers 1670) de **Girolamo Forabosco** (1605–1679).

**Salle 6 :** La Contre-Réforme des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles donna également un nouvel essor à la représentation des saints. Les Collections Princières comptent notamment plusieurs saint Jérôme. Considéré comme l'un des quatre Pères de l'Eglise, il est en général représenté vêtu d'un vêtement rouge cardinal et accompagné d'un lion. La plus ancienne et la plus insolite représentation du saint est due à **Maerten van Heemskerck** (1494–1574). Son *Paysage avec saint Jérôme* (1547) montre un paysage de ruines qu'il peignit à partir d'esquisses qu'il avait réalisées lors d'un voyage à Rome. Le saint, à genoux, penché en avant, est repoussé à la gauche extrême du tableau, laissant place à un paysage qui atteste les vastes connaissances de l'artiste en matière d'antiquité. De création plus tardive, le *Saint Jérôme* d'**Anthony van Dyck** (vers 1615–1616) montre un Jérôme en gros plan, occupant toute la surface du tableau, et qui s'emploie dans le désert, et dans la solitude, à la rédaction de ses écrits. Enfin, l'Italien **Paolo Paganini** (1655–1716) et un **disciple de Gerrit van Honthorst** (1592–1656) nous présentent saint Jérôme en pénitent, se frappant la poitrine avec une pierre, et apparaissant dans des espaces intérieurs éclairés d'une lumière dramatique. La Passion du Christ est l'un des thèmes majeurs de l'univers pictural chrétien. *La Déploration du Christ* (1612) de **Peter Paul Rubens** en constitue ici un éminent exemple. Le Christ gît étendu sur la pierre d'onction, entouré de ses disciples, d'un groupe de femmes et de Marie qui lui ferme les yeux et lui retire les épines du front. Le pied droit du Christ en plan rapproché semble aller au-delà de la limite virtuelle du tableau, de sorte que, en tant que spectateur, on ne peut guère se soustraire à la vue du mort.

## Salle 7 Cabinet de curiosités

Toute maison princière se devait de posséder un « cabinet de curiosités », une pièce ou une enfilade de pièces où étaient conservés des objets précieux, rares ou tout simplement curieux. Le cabinet de curiosités de la maison de Liechtenstein remonte, comme les collections elles-même, au règne du Prince Karl I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1569–1627), après 1600. Les objets dignes d'être collectionnés pouvaient aussi bien être des objets d'art que des productions de la nature telles que des cristaux ou des coquillages. Ces cabinets de curiosités étaient au service des passions individuelles, mais ils servaient aussi à prouver au monde extérieur que leur propriétaire s'y entendait en matière d'art. Nombre de leurs objets associaient l'habileté d'un orfèvre et un objet naturel extraordinaire, ce dont témoigne par exemple la *Coupe nautile* (vers 1710–1712) d'**Elias Adam** (1669–1745). Les vitrines de cette salle rassemblent des objets exceptionnels comme le ferait une « chambre de merveilles ». Des travaux en ivoire d'**Ignaz Elhafen** (1658–1715) et de **Matthias Rauchmiller** (1645–1686) (*Chope d'apparat*, 1676) y côtoient des spécimens de l'art de l'orfèvrerie, en particulier le *Nécessaire de baptême comprenant une aiguière et un bassin* (1570–1575) d'**Ulrich Schönmacher** (Maître en 1568, mort en 1585), conservé avec son écrin d'origine en cuir. L'*Automate à boire avec Diane chevauchant un cerf* (1610–1612) de **Joachim Fries** (1579–1620) représente une véritable curiosité. Doté d'un mécanisme intérieur, l'automate pouvait se mouvoir sur une table. L'hôte devant lequel il s'arrêtait devait alors ôter la biche de son socle et boire à sa coupe. On trouve parmi les porcelaines d'innombrables pièces asiatiques qui furent adaptées au goût européen, surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle, par l'adjonction de montures en bronze ou en argent.

## Salle 8 Intérieur

Le *Coffre d'apparat en pierres dures* (vers 1620–1623) fut créé pour le Prince Karl I<sup>er</sup>, surintendant de l'empereur Rudolf II à Prague. Le socle du coffre est gravé de son monogramme, deux C entrelacés. Ses vingt-quatre panneaux ont été réalisés dans la technique du *commesso in pietra dure* (mosaïque à pierres dures) et sont bordés de fins encadrements en bronze dorés et incrustés de grenats. Le couvercle, lui aussi orné d'une mosaïque de pierres, est pourvu d'une charnière qui permet d'ouvrir le coffre par le haut. On pense que différents artistes des ateliers impériaux de Prague participèrent à la création de ce coffre. **Giuliano di Piero Pandolfini** (documenté de 1615 à 1637) était le grand maître de l'atelier de taille de la pierre dure fondé par le Florentin Cosimo Castrucci et repris à sa suite par Giovanni Castrucci et son fils Cosimo di Giovanni Castrucci.

Des cabinets du type du *Petit cabinet* blanc (vers 1650–1660) font partie du mobilier précieux de cour présent dans les Collections Princières. Ces cabinets de petite taille servaient avant tout à conserver des objets précieux de collection de petit format. Le plus souvent placés sur des tables, ils se fermaient par un abattant ou une porte à deux vantaux. Cependant, ces meubles de conservation, en général des ouvrages sophistiqués composés de plusieurs matériaux, étaient eux-mêmes des pièces d'artisanat d'apparat. Leur réalisation était la plupart du temps assurée par différents corps de métier qui s'y succédaient à tour de rôle. Le *Petit cabinet* exposé ici est en bois paré d'ivoire. Les neuf tiroirs intérieurs sont garnis en façade de plaques de laiton ornées de scènes des premiers temps de Rome comportant de nombreuses figures.

## Salle 9

# Mythologie

Les Collections Princières renferment une abondante collection de peintures traitant de sujets mythologiques dont une série de sept travaux d'émail sur cuivre qui racontent la guerre de Troie. Ils furent réalisés par **Pierre Courteys** (1520–1591) d'après des eaux-fortes de Jean Mognon. Le Prince Joseph Wenzel I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1696–1772) acquit probablement ce cycle d'émaux durant son séjour à Paris entre 1738 et 1740. La guerre de Troie y est relatée dans tout son développement: la série démarre par le jugement de Pâris et se poursuit avec le rapt d'Hélène, suivi du siège de Troie, de l'entrée du cheval de Troie dans la ville, de la destruction de la ville et pour finir, de la fuite d'Énée hors de la ville en flammes. Etant donné qu'Énée passe pour être le fondateur de Rome, la naissance de Rome représente un commencement face à la fin de Troie. Quant à Pâris, c'est parce qu'il ne parvint pas à rendre un égal hommage à la perfection des trois déesses Aphrodite, Athéna et Héra – c'est-à-dire à la beauté, à la sagesse et à la puissance qu'elles lui avaient offertes tour à tour pour prix de son choix – qu'un déséquilibre fut engendré dans l'ordre du monde. Pâris remit la pomme à Aphrodite, la déesse de l'amour, dans le but d'honorer sa beauté parce qu'elle lui avait promis l'amour d'Hélène. Quand Pâris passa à l'action et enleva Hélène à son époux Ménélas, le roi de Sparte, il déclencha la guerre de Troie. La peinture *Vénus remet à Énée les armes de Vulcain* (1748) de **Pompeo Girolamo Batoni** (1708–1787) se rapproche par son sujet du cycle de tableaux en émail. Aphrodite, la mère divine d'Énée, y remet à son fils les armes qui le rendront invincible.

*Satyre et jeune fille au panier de fruits* (vers 1615) de **Peter Paul Rubens** met en scène la figure mythologique du satyre, cet être hybride, mi-homme mi-animal, qui appartient au cortège de Dionysos, le dieu du vin. Assurant pour ainsi dire une fonction de distanciation vis-à-vis du spectateur, la jeune bacchante tient un sarment de vigne devant le satyre cornu. Les deux études picturales *La chasse de Méléagre et d'Atalante* (avant 1628) et *La chasse de Diane* (vers 1628) sont également de Rubens. Elles furent créées pour le roi Philippe IV d'Espagne pour l'aménagement du Salón Nuevo de l'Alcazar de Madrid. **Rembrandt Harmensz. van Rijn** (1606–1669), qui fut sans doute le contemporain le plus important de Rubens, est représenté dans les Collections Princières par une œuvre précoce, *l'Amour à la bulle de savon* (1634). Le dieu de l'amour joufflu y est étendu sur un lit drapé de rouge et avec son brin de paille, il a créé une bulle de savon dans un coquillage. Ce motif est un symbole de vanité connu dans la peinture hollandaise, un symbole du caractère éphémère de la vie – et aussi de l'amour.

## Salle 10

# Cycle Decius Mus et sculptures

*Le cycle de Decius Mus* est une suite de dix peintures que **Peter Paul Rubens** réalisa en 1617 pour servir de cartons à une série de tapisseries. En acquérant ces peintures monumentales, le Prince Johann Adam Andreas I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1657–1712) posa en 1693 les bases de la collection d'œuvres de Rubens, une trentaine en tout, réunie par les Princes de Liechtenstein. Tandis que le cycle de peintures est aujourd'hui présenté sur les cimaises du palais-jardin de Vienne, la présentation à Berne comprend les deux tapisseries *Le serment ou La consécration de Decius Mus* (à gauche) et *Les Funérailles de Decius Mus* (à droite) ainsi qu'une série de tailles-douces du cycle imprimées au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les deux premières séries de tapisseries de la suite de Decius Mus furent réalisées dans l'**atelier bruxellois de Jan Raes l'Ancien** (1574–1651) et elles connurent un tel succès que d'autres séries furent produites au cours du XVII<sup>e</sup> siècle par différents ateliers.

La suite picturale raconte l'histoire du consul romain Decius Mus dans la guerre contre les habitants de la plaine du Latium en 340 av. J.-C. Rubens commence avec la scène où Decius Mus raconte son rêve à ses officiers, un rêve selon lequel les Romains ne pourront gagner la guerre que si l'un de leurs deux chefs est voué aux dieux de la mort. Sur le tableau suivant, les prêtres lui lisent son destin dans le foie d'un taureau sacrificiel et Decius Mus comprend que sa vie est le prix à payer pour la victoire des Romains. Dans le troisième tableau, Decius Mus se soumet au rituel de la « devotio », se vouant lui-même à la mort. Dans le quatrième, il enfourche son cheval pour entrer dans la bataille. Les deux derniers tableaux, enfin, montrent respectivement le consul touché à mort et ses funérailles.

**La Collection Princièrre de bronzes** remonte au début du XVII<sup>e</sup> siècle où elle fut inaugurée par trois générations successives de collectionneurs. Elle n'a cessé depuis lors d'être enrichie, y compris encore de nos jours. Une sélection de pièces est exposée dans cette salle ainsi que dans les salles 5 (Thèmes chrétiens) et 9 (Mythologie) en lien avec leurs thématiques. Il s'agit notamment de bronzes de petit format de **Giovanni Francesco Susini** (1585–1653) et de **Massimiliano Soldani-Benzi** (1656–1740). Ce dernier est également à l'origine de la *Vénus Médicis* (vers 1699–1702), le seul bronze de grand format des collections exposé à Berne. Le Prince Johann Adam Andreas I<sup>er</sup> avait en 1695 passé commande à Soldani-Benzi, artiste à la cour des Médicis à Florence, d'une copie en bronze de la Vénus dans sa taille d'origine. La Vénus Médicis est l'une des antiquités les plus célèbres de Rome où elle fut redécouverte dans les années 1630. La figure en marbre est une copie du II<sup>e</sup> siècle d'après un original en bronze du I<sup>er</sup> siècle préchrétien. Vénus, la déesse de l'amour et de la beauté, naquit, selon la légende, de l'écume de la mer. C'est pourquoi le dauphin, symbole de la mer, fait partie de ses attributs.

# Salles 11 et 12 (1<sup>er</sup> étage)

## Genre

La peinture de genre s'intéresse à la vie quotidienne et aux mœurs. Y sont en général représentés, non pas, comme dans la peinture d'histoire, des héros remarquables, mais des paysans, des artisans et des bourgeois ordinaires montrés dans leurs occupations de travail ou dans leurs activités et divertissements domestiques. L'établissement, au XVII<sup>e</sup> siècle, de la peinture de genre comme un genre pictural à part entière fut précédé de l'intégration de scènes de genre dans la peinture religieuse. Ainsi, par exemple, dans *Le Recensement de Bethléem* (1607) de **Pieter Brueghel le Jeune** (1564–1638), les figures de Marie et de Joseph ne sont-elles pas particulièrement mises en valeur mais se fondent dans l'événement que Brueghel dépeint avec force de détails et a transporté dans une petite ville flamande. Les tableaux de genre décrivent la société mais en tant que tableaux de mœurs, il n'est pas rare qu'ils contiennent des messages de morale. Ainsi peut-on voir dans *Les Collecteurs d'impôts* (fin des années 1520) de **Quentin Massys** (1466–1530) une allusion à la tentation de la manipulation de l'argent et une invitation à agir honnêtement dans le commerce. Dans un tableau antérieur (Louvre, Paris), Massys a représenté un prêteur avec sa femme qui lit la Bible à ses côtés. Les peintures de **Jan Steen** (1626–1679) sont elles aussi polysémiques. *La cuisine grasse* (fin des années 1660) montre, d'un côté, l'aisance des bourgeois, et de l'autre, le risque inhérent à cette aisance du gaspillage et de la glotonnerie. Dans *Danse de paysans dans une grange* (1635), **Adriaen van Ostade** (1610–1685), lui aussi hollandais, a représenté une scène burlesque où s'exprime la joie de vivre des paysans. Le travail sophistiqué sur la lumière et la facture tout en finesse et en nuance contrastent avec la trivialité du thème traité. Le tableau était tenu en haute estime, c'est ce qu'atteste le catalogue des Collections Princières de 1873 où il fait

l'objet d'une mention spéciale. Le Prince Johann II de Liechtenstein (1840–1929) le revendit quelque temps après et il fut racheté en 2007 par le Prince Hans-Adam II pour la collection.

La bonne société se devait de s'adonner à la pratique de la musique comme le montre *la Partie de musique* (1650) de **David Ryckaert** (1612–1661). La scène se déroule autour d'une table où sont assis de nombreux musiciens. Une femme vêtue d'une robe bleue, debout et tenant une partition à la main, tourne son regard vers le ciel, comme mue par une inspiration divine, tandis que la harpiste en robe blanche regarde vers le spectateur. La peinture donne la sensation que le temps s'est arrêté pendant que la musique joue. A droite, en bordure du tableau, une bougie éteinte et des pipes posées sur une table symbolisent l'éphémère auquel la musique est elle aussi soumise de par sa nature. Près d'un siècle plus tard, le rococo intégrera la représentation de la musique dans un environnement plus général où la représentation des cinq sens pourra lui être associée au sein d'une profusion d'éléments visuels. *Fête galante* (1736), une peinture sur cuivre de **Johann Georg Platzer** (1704–1761), représente la société de cour en fête. Le tableau inclut, outre la peinture de figures, non seulement les genres de l'architecture, du paysage et de la nature morte, mais aussi, de façon éminente, de la sculpture.

## Salle 13

### Militaire

L'histoire de la maison de Liechtenstein est marquée par les services accomplis par ses princes dans les armées d'Autriche. C'est la raison pour laquelle des armes et d'autres objets d'armurerie se sont accumulés dans les arsenaux princiers, bien qu'ils ne fussent que rarement utilisés à des fins guerrières. Ainsi, le célèbre *Morion cabasset* (vers 1570), un casque en forme de chapel de fer médiéval, fut-il certainement utilisé dans des tenues de cérémonie. Les modèles réduits d'artillerie avaient en revanche une visée pratique. D'une part, ils étaient destinés à l'instruction militaire et, d'autre part, leur fabrication permettait de poursuivre le perfectionnement des types de pièce existants. L'entrée de maquettes dans les Collections Princières (telle que la *Maquette d'obusier à affût latéral*, vers 1740) remonte au Prince Joseph Wenzel I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1696–1772). Le Prince Johann I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1760–1836) fut lui aussi une personnalité militaire de premier plan. Le *Portrait du Prince Johann I<sup>er</sup> de Liechtenstein* (avant 1816) de **Johann Baptist Lampi** (1751–1830) le montre en fier général qui peut s'enorgueillir d'avoir derrière lui une brillante carrière. Non seulement il combattit en première ligne mais il se révéla habile diplomate. C'est lui en effet qui, en tant qu'ambassadeur de l'Autriche, négocia l'armistice, puis le traité de Presbourg, après la bataille des Trois Empereurs, qui se conclut le 2 décembre 1805 par la victoire de Napoléon. **Pierre Paul Prud'hon** (1758–1823) a saisi l'évènement dans *Entrevue entre Napoléon I<sup>er</sup> et l'empereur François II après la bataille d'Austerlitz le 4 décembre 1805* (1815).

## Salle 14

### Vedute et capriccio

Parmi les acquisitions que l'on convoitait de faire lors du « Grand Tour » du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce voyage culturel que tout aristocrate se devait d'entreprendre à travers l'Europe centrale, l'Italie, l'Espagne et aussi en Terre sainte, il y avait les fameux *capriccios*, des peintures de paysages imaginaires de monuments et de sculptures antiques ou modernes. **Giovanni Paolo Pannini** (1691–1765) fut au XVIII<sup>e</sup> siècle l'un des plus importants représentants du *capriccio* architectural. Il est surtout connu pour ses *vedute* de Rome qui se concentrent le plus souvent sur la représentation des édifices les plus significatifs de l'Antiquité. Si son *Capriccio des monuments et sculptures les plus importants de la Rome antique* (1735) est une vue idéale de sa libre composition, *l'Intérieur du Panthéon de Rome* (1735) reproduit la réalité contemporaine du temps et documente l'utilisation du Panthéon comme église. Les *vedute* de **Giovanni Antonio Canal, dit Il Canaletto** (1697–1768) nous renseignent également sur l'Italie telle qu'elle se présentait au XVIII<sup>e</sup> siècle et nous livrent un aperçu authentique des réalités de l'époque. Sa *Vue du canal de Cannaregio se jetant dans le Grand canal avec le palais Labia, la campanile de San Geremia et le pont des Guglie* (1734–1742) est une vue urbaine typique de Venise. Canaletto conduit habilement le regard du spectateur vers le fond du tableau, jusqu'au pont derrière lequel s'étend le Ghetto Vecchio. La peinture fut probablement acquise par le Prince Joseph Wenzel I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1696–1772) directement chez l'artiste. Ultérieurement éloignée des collections, elle put être rachetée en 2007 par le Prince Hans-Adam II.

## Salle 15

### Peinture de paysage

En tant que genre pictural, le paysage fut une invention du XVI<sup>e</sup> siècle et il connut son apogée au XVII<sup>e</sup> siècle. Certains artistes se spécialisèrent dans des sous-genres tels que le paysage de rivière, de forêt ou de montagne, ou encore le paysage de mer auquel on a donné le nom de marine. Ainsi, le *Grand paysage de montagne* (vers 1620) du Flamand **Joos de Momper** (1564–1635) montre-t-il une contrée alpine que l'artiste connaissait peut-être de ses voyages mais qu'il a recomposée sur la toile dans ce qu'on peut qualifier d'image-souvenir. **Gillis van Coninxloo** (1544–1607) était un spécialiste des paysages sylvestres et son imposant *Paysage de forêt* (1598) fut acquis en 1820 par le Prince Johann I<sup>er</sup> (1760–1836). Le tableau reproduit la vue d'un recoin de forêt où la lumière pénètre faiblement. Peint dans de fines tonalités de brun et de vert, il possède une grande densité picturale. Seule une observation minutieuse de la toile permet d'appréhender les détails de l'épais bois de chênes: le randonneur qui s'est assis pour une halte au pied d'un chêne noueux, les nombreux oiseaux qui peuplent les arbres et l'eau, et au second plan, le cerf qui, à l'instar de la figure humaine, s'est arrêté pour une pause. Si ce *Paysage de forêt* de Coninxloo atteste une mise en scène en plan rapproché, son *Paysage de forêt* de 1604 ouvre la perspective vers le lointain. La mer et les bateaux constituaient par ailleurs l'un des thèmes de prédilection de la peinture hollandaise. Ils y apparaissent dans des marines où la mer et le ciel peuvent tout aussi bien être en proie à une agitation dramatique qu'être empreints d'un calme majestueux comme dans *Bateaux à voile près de la côte* (1672) de **Willem van de Velde le Jeune** (1633–1707).

## Salles 16 et 17

### Nature morte

La suprématie des Pays-Bas comme puissance commerciale conduisit le pays à vivre dans l'opulence et le luxe. Ce que reflètent notamment les natures mortes dans leurs amoncellements raffinés de fruits et d'objets exotiques. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, une évolution s'opéra dans la nature morte qui passa de la simple présentation d'objets à des arrangements complexes et somptueux. La *Grande nature morte aux pommes, raisins et vase de fleurs* (1600–1620) d'**Osias Beert l'Ancien** (1580–1624) fait partie des premières natures mortes créées autour de 1600 et qui se distinguaient par la représentation de « tables servies ». L'installation de la composition sur un fond sombre et l'adoption d'un point de vue surélevé du spectateur en constituaient les grandes caractéristiques. Ce type de nature morte fut développé par **Pieter Claesz.** (1597–1661) qui est représenté dans les Collections Princières avec une *Nature morte-vanité* (vers 1630). Un collier de perles, une coupe renversée et d'autres objets semblent être réunis là par hasard dans un fragile équilibre. Une montre à gousset et une bougie éteinte ne manquent pas cependant de renvoyer à la nature éphémère de tous ces objets.

**Jan Davidsz. de Heem** (1606–1684) est considéré comme le maître de la nature morte de fruits. Dans sa *Nature morte de fruits au verre à couvercle*, il nous présente, rassemblés dans une niche autour d'une coupe à couvercle, des raisins, des huitres et un citron à demi pelé qui paraissent tellement proches que l'on croirait pouvoir s'en saisir. Comme de nombreux autres tableaux de fleurs de cette époque, *Le Bouquet de fleurs, dit Le Bouquet liechtensteinois* de **Roelant Savery** (1576–1639) témoigne d'un intérêt manifeste pour la botanique. Pourtant, cette composition florale n'existe que grâce à la peinture car ses fleurs ne fleurissent pas toutes à la même saison.

## Salle 18

### Chasse et animaux

Dans les Pays-Bas du Sud, **Frans Snyders** (1579–1657) poursuivit plus que tout autre le développement de la nature morte. Il se spécialisa dans la peinture de chasse, de marché et de cellier de grand format. La *Nature morte aux fruits, gibier et légumes ainsi qu'au singe vivant, à l'écureuil et au chat* (vers 1635–1649) fait partie d'une série où l'artiste a associé le motif des fruits avec celui de la chasse. Avec sa *Nature morte en sous-bois* (1663), **Otto Marseus van Schrieck** (1619–1678) inventa un nouveau sous-genre de nature morte. Peu après, **Melchior de Hondcoeter** (1636–1695), qui avait fait des oiseaux son thème de prédilection, poursuivit le développement de la représentation animale de façon décisive et il en devint le spécialiste incontesté. Dans leurs innovations picturales, les deux artistes jouèrent avec les limites du genre de la nature morte : Marseus van Schrieck l'étendit en direction de la peinture de paysage, Hondcoeter outrepassa ces limites en faisant de la représentation animale – c'est-à-dire de la représentation d'êtres vivants – son motif principal. Dans les Pays-Bas du Nord, la nature morte de chasse connut son plein épanouissement à la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec **Jan Weenix le Jeune** (1642–1719) et **Dirk Valkenburg** (1675–1721). Dans *Nature morte de gibier avec trophée de chasse sur une table* de Jan Weenix le Jeune, le motif principal est constitué d'un lièvre suspendu par les pattes et présenté sur une table de marbre. Dirk Valkenburg peignit quatre natures mortes de chasse sur commande du Prince Johann Adam Andreas I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1657–1712). Deux d'entre elles se trouvent encore aujourd'hui dans les Collections Princières. Des paysages de parc et de jardin y servent respectivement d'arrière-plan à deux trophées de chasse.

Pour la noblesse, la chasse était à la fois un divertissement et un rituel de cour. Dans une lettre adressée à son fils en 1682, le Prince Karl Eusebius I<sup>er</sup> de Liechtenstein (1611–1684) lui écrivit notamment que la chasse au cerf avait ceci de particulier qu'elle était « un plaisir et une joie constantes pour toute notre maison car cette chasse nous fait un plaisir incroyablement grand ». La peinture monumentale *Vue d'une grande chasse aux toiles* (1712–1724) documente un événement de chasse que le Prince Hartmann de Liechtenstein (1666–1728) avait organisé pour l'Empereur Charles VI (1685–1740) en tant que grand veneur des chasses impériales. Au centre du tableau, se tiennent au premier plan, l'Empereur Charles VI, à gauche, et à sa droite, le Prince Hartmann de Liechtenstein. Dans les « chasses aux toiles », le gibier était rassemblé dans une réserve ménagée dans le domaine de chasse et délimitée par des toiles. Y était rattaché un parc au centre duquel les hôtes de la chasse étaient réunis dans un pavillon. La scène se situe juste avant qu'une sonnerie de cor donne le signal de retirer les toiles et que le gibier se précipite dans le grand enclos où il pourra être tiré depuis la tribune. Le *Portrait équestre* (avant 1721) du Flamand **Philipp Ferdinand de Hamilton** (1664–1750) est une autre représentation, en grandeur nature et à cheval, du Prince Hartmann de Liechtenstein. On citera encore ici la *Lionne couchée* (1620–1630) de **Frans Snyders**, qui entra dans les Collections Princières en 2004, en raison du rapport, quoiqu'indirect, qu'elle entretient avec la chasse. Snyders était à Anvers un spécialiste des représentations animales et il collabora avec Peter Paul Rubens à de nombreuses reprises. Il est possible que des études d'après une lionne vivante de Rubens aient fourni le modèle de cette peinture.

# Catalogue

**LIECHTENSTEIN. Die Fürstlichen Sammlungen.** Hrsg. Kunstmuseum Bern, mit einem Geleit von S. D. Fürst Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein, einem Grusswort der liechtensteinischen Ministerin für Äusseres, Bildung und Kultur Aurelia Frick, einer Einleitung und Dank von Nina Zimmer und Beiträgen von Regula Berger, Claudia Fritzsche, Johann Kräftner, Rainer Lawicki, Manfred Leithe-Jasper und Daniel Spanke. Hirmer Verlag, München, gebunden, 360 Seiten, ISBN 978-3-7774-2688-4.

# Agenda

## Öffentliche Führungen

**Sonntag, 11h:** 13. November, 4./18. Dezember, 22./29. Januar, 12./26. Februar, 12./19. März  
**Dienstag, 19h:** 15. November, 6.\*/27. Dezember, 10./24. Januar, 7./21. Februar, 7. März\*\*  
\* mit der Kuratorin Regula Berger  
\*\* mit dem Kurator Rainer Lawicki

## Visites commentées publiques en français

Dimanche 11 décembre à 11h30  
Mardi 28 février 2017 à 19h30

## Public guided tours in English

Sunday, December 4, 11:30am  
Tuesday, February 14, 7:30pm

## Rundgang mit einem Gast

**Sonntag, 27. November, 11h:**

Mit Herrn Dr. Johann Kräftner, Direktor der Fürstlichen Sammlungen

**Sonntag, 15. Januar, 11h:**

Mit Frau Prof. Dr. Birgitt Borkopp-Restle, Abteilung für Textile Künste am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern

## Literarische Führungen

**mit Michaela Wendt**

**Sonntag, 13h:** 27. November, 15. Januar, 12. März  
**Dienstag, 18h:** 21. Februar

## Reihe «Kunst und Religion im Dialog»

**Sonntag, 13. November, 15h**  
Daniel Spanke (Kunstmuseum Bern) im Dialog mit Jan Straub (Christkatholische Kirche)

## Einführungsveranstaltung für Lehrpersonen

**Dienstag, 15. November, 18h**  
**Mittwoch, 16. November, 14h**  
Anmeldung: T 031 328 09 11, [vermittlung@kunstmuseumbern.ch](mailto:vermittlung@kunstmuseumbern.ch)

## Volkshochschulkurs

**Mittwoch, je 15h–16h:**  
23./30. November und 07./14. Dezember 2016 (Kurs A)  
**Mittwoch, je 15h–16h:**  
15./22. Februar und 01./08. März 2017 (Kurs B)  
Anmeldung:  
Volkshochschule Bern  
T 031 320 30 30, [info@vhsbe.ch](mailto:info@vhsbe.ch)

## «ARTUR» Kinder-Kunst-Tour

Jeweils Samstag, 10h30 – 12h30  
**19. November 2016:**  
«Gesichter-Geschichten»  
**25. Februar 2017:**  
«Kopf & Kragen»  
Für Kinder von 6 – 12 Jahren.  
Kosten: CHF 10.00

## Sonntag im Museum

Jeweils Sonntag, 11h – 12h30  
**11. Dezember 2016:** «Glanzvoll»  
**22. Januar 2017:** «Kunterbunt»  
Für Gross und Klein ab 4 Jahren.  
Kosten: CHF 10.00  
**Anmeldung für Workshops erforderlich**  
**Info: T 031 328 09 11 oder [vermittlung@kunstmuseumbern.ch](mailto:vermittlung@kunstmuseumbern.ch)**

# Exposition

Durée de l'exposition	12.11.2016 – 19.03.2017
Ouverture	Vendredi 11 novembre 2016, 18h30
Prix d'entrée	CHF 18.00 / red. CHF 14.00
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h – 21h Mercredi à dimanche, 10h–17h
Jours fériés	24/25 décembre 2016: fermé 26/31 décembre 2016: 10h – 17h 01/02 janvier 2017: 10h – 17h
Visites guidées privées / écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbn.ch
Commissaires	Regula Berger, Matthias Frehner, Rainer Lawicki

En collaboration avec :



L'exposition est soutenue par :



Private  
Banking

H  
Hand in Hand

URSULA WIRZ-STIFTUNG



Burggemeinde  
Bern

laboratori mediche zentrum  
centre des laboratoires médicaux  
centro medicna di laboratorio

Dr Risch



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Bundesamt für Kultur BAK

ITW  
Unternehmensgruppe

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, 3011 Bern  
www.kunstmuseumbn.ch, info@kunstmuseumbn.ch, T +41 31 328 09 44