Le Musée Wittert conserve un patrimoine artistique dont l'importance n'est plus à démontrer : plus de 65 000 œuvres de natures diverses, de l'estampe à l'art africain, en passant par le dessin, la photographie ou encore la numismatique. C'est essentiellement grâce au legs du baron Adrien Wittert en 1903 que l'Université de Liège s'est dotée de collections d'art d'importance : 25 000 dessins et estampes, une cinquantaine de tableaux anciens, plus de 100 matrices, sans oublier les manuscrits et incunables aujourd'hui conservés à la bibliothèque. Depuis lors, les collections n'ont cessé de s'enrichir à la faveur de diverses donations et acquisitions.

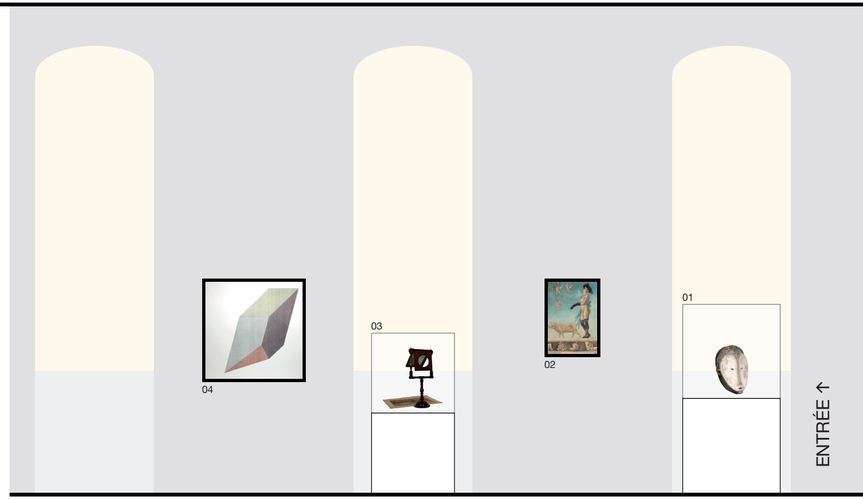
Initiée en 2018, suite à la définition de la nouvelle identité du musée, l'exposition de référence est une présentation semi-permanente visible à certaines périodes de l'année, entre les expositions temporaires, et dont la thématique évolue tous les quatre ans. Outre une sélection d'œuvres du musée, cette deuxième édition intègre des pièces issues d'autres collections patrimoniales de l'Université. L'ensemble lève le voile sur la richesse et la diversité du patrimoine universitaire liégeois, désormais valorisé dans le cadre du Pôle muséal et culturel de l'Université de Liège.

À travers une scénographie affirmée exploitant l'ingénieux dispositif imaginé par Nicolas Wolkenar, l'exposition fait la part belle à une sélection de pièces maîtresses des collections dont plusieurs tableaux et estampes issus du legs Wittert. Sa spécificité est de pouvoir partiellement disparaître pour faire place à un nouvel accrochage dans le cadre d'événements ponctuels : tel un coffre-fort, les cloisons se referment en abritant le précieux contenu. Car si la contrainte de l'espace est une véritable entrave, il n'est pas envisageable de se borner à une présentation figée. Ouvert aux mondes universitaire et culturel, le Musée Wittert est un des outils qui stimulent et valorisent la recherche. Mieux encore, il est un terrain de rencontres où des collaborations fructueuses se concrétisent, notamment dans le cadre des expositions.

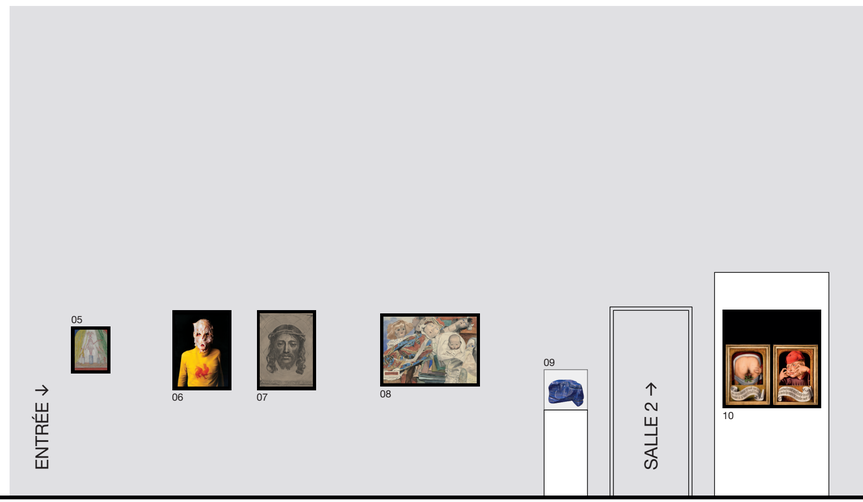
CURIOSITÉS & VOLUPTÉS

DES COLLECTIONS D'ART DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Guide du visiteur



A

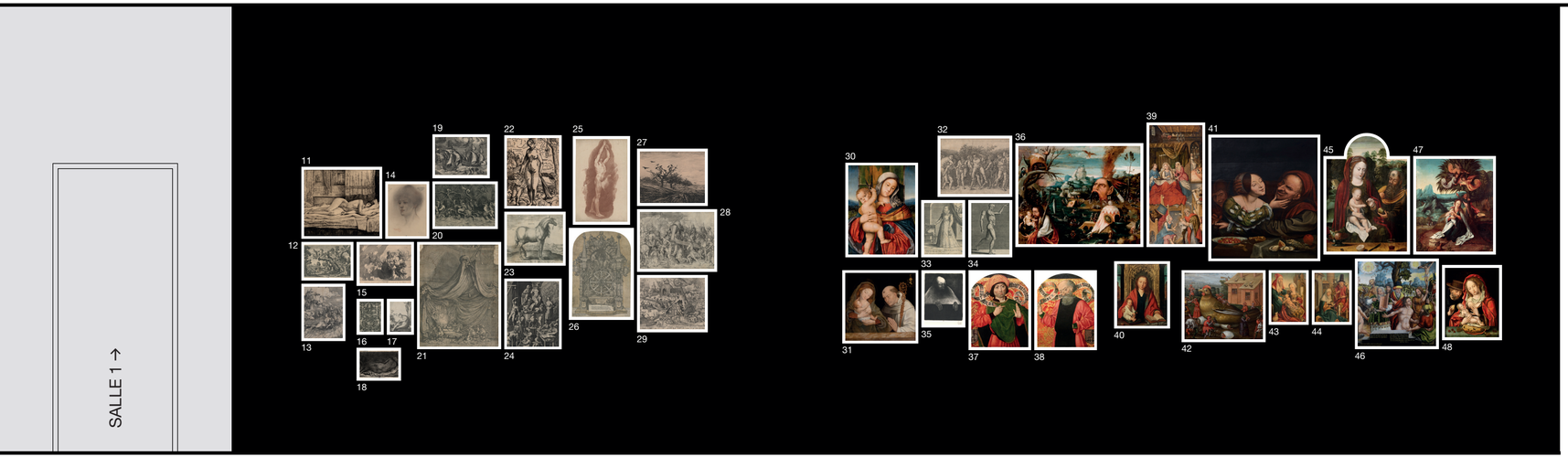


B

Musée Wittert ULiège
www.wittert.uliege.be

SALLE 2

CURIOSITÉS & VOLUPTÉS



A

B

C

D

AUTEURS DES NOTICES

Prof. Dominique Allart,
Directrice du Wittert Project, ULiège

Édith Culot,
Art&fact asbl

Prof. Antonio Geremicca,
Directeur adjoint du Wittert Project, Université de Calabre

Prof. Frédéric Hatert,
Laboratoire de Minéralogie, ULiège

Virginie Julémont,
Conservatrice-restauratrice

Morgane Legeard,
Étudiante en Histoire de l'art, ULiège

Édith Micha,
Conservatrice du Musée Wittert ULiège

Cécile Oger,
Conservatrice ULiège Library

Pierre Rigo,
Animateur pédagogique, Aquarium-Muséum ULiège

Université de Liège — Musée Wittert
Place du 20-Août 7, 4000 Liège

Ouverture de l'exposition *Curiosités & Voluptés* le 10 mars 2023
Horaire d'ouverture : du lundi au vendredi de 10h à 16h et le samedi de 10h à 13h

Informations et réservations pour les visites guidées :
Éléonore Benini, 04 366 99 59, ebenini@uliege.be
www.wittert.uliege.be/visites

Coordination générale : Édith Micha
Scénographie : Nicolas Wolkenar
Relecture des textes : Emmanuelle Grosjean
Conception graphique : NNstudio
Éditeur responsable : Musée Wittert

En partenariat
avec l'asbl Art&fact

Avec le Soutien
de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Avec le sponsoring
de Cogephoto

SALLE 1

A

01 Masque

RDC, Ngbaka
Bois, kaolin, pigments, fin du XIXe – début du XXe siècle
Musée Wittert, inv. 15633

Ce masque du peuple Ngbaka, comme nombre d'objets ramenés en Europe dans un contexte colonial, a vécu de nombreux changements. De l'époque de sa production à celle de cette exposition, il a été chargé de différents statuts, et est exposé ici comme un objet complexe, dont l'identité est constituée de multiples facettes.

Objet culturel dans sa communauté source, il était porté lors des cérémonies d'initiation des jeunes garçons et faisait partie d'un costume. Il était accompagné de coiffes, de brassards et de bracelets. Entre 1890 et 1920, Charles Firket, chargé du cours consacré aux « maladies des pays chauds » à l'Université de Liège, a fait rassembler une collection afin d'« illustrer la vie quotidienne en Afrique » auprès de ses étudiants. Des fonctionnaires coloniaux ont donc sélectionné pour lui des objets lors de leurs « voyages » : ainsi, ils ont construit et influencé le regard que porteront des générations d'Européens sur l'Afrique et sur l'altérité. En entrant dans cette collection, le masque a donc été arraché à son contexte originel et a changé de fonction : il est devenu objet ethnographique, chargé d'alimenter l'idéologie coloniale. Dans les années 1990, il a été recouvert d'une couche blanche, composée de kaolin. Il est probable que cette couche ait été ajoutée sur base d'une erreur d'attribution. En effet, n'ayant pas été documenté lors de sa « collecte », ses sens ont été perdus. Depuis, des recherches documentaires et matérielles ont été réalisées afin d'assurer sa transmission aux générations futures.

Car si l'on manque encore d'informations à son propos, il est objet témoin : de l'histoire d'un peuple, de la colonisation, de l'ethnographie et de la façon dont on a traité les objets des cultures autochtones et mondiales dans les collections européennes.

VIRGINIE JULÉMONT

02 ALBERT BERTRAND, D'APRÈS FÉLICIEN ROPS
La dame au cochon (Pornokratès)

Eau-forte et aquatinte, 1896
Musée Wittert, inv. 24775

03 A Zograscope

Londres, acajou et marqueterie de bois divers (ébène, buis), lentille, miroir orientable, c. 1820
Musée Wittert, inv. 12623

03 B FRANÇOIS-XAVIER HABERMANN, D'APRÈS QUILIELM BAUR
Vue persane à Ispahan

Augsbourg, Académie Impériale d'Empire des Arts Libéraux
Eau-forte coloriée à l'aquarelle, 2e moitié du XVIIIe siècle
Musée Wittert, inv. 37285

Apparu vers 1745 en Angleterre, le zograscope est un appareil d'optique composé d'une lentille bi-convexe et d'un miroir incliné à 45°. Son unique fonction est de permettre de visionner des gravures singulières, communément appelées vues d'optique. Ce dispositif redresse l'image, accentue la perspective et crée une illusion de profondeur, pour autant que la gravure ait été réalisée selon les principes de la perspective linéaire.

Produites en masse au XVIIIe siècle à Augsbourg, Paris, Bassano et Londres, les vues d'optique sont gravées à l'eau-forte et coloriées à la main ou au pochoir, parfois grossièrement. Elles représentent le plus souvent des monuments ou des lieux caractéristiques de villes d'Europe ou d'Orient. Généralement, l'image et le titre sont inversés, tandis que la légende explicative est à l'endroit. Le but des éditeurs étant de pouvoir écouler le plus largement possible leur production, la vue devait pouvoir être observée avec ou sans appareil d'optique.

Très populaires aux XVIIIe et XIXe siècles, les vues d'optique étaient présentées tant dans les salons et bibliothèques aristocratiques que dans les foires. Tout comme les ombres chinoises ou les lanternes magiques, ces gravures assuraient le divertissement. Plus encore, elles participaient à l'instruction en permettant au spectateur de découvrir le monde.

ÉDITH MICHA

04 SOL LEWITT
Form Derived From a Cube with Lines In Four Directions & Four Colors

Sérigraphie, 1984
Musée Wittert, inv. 41038

B

05 JAMES ENSOR
Aux bonnes couleurs du roi du zinc

Huile sur bois, s.d.
Musée Wittert, inv. 23936

Cette petite huile de James Ensor a été réalisée par l'artiste ostendais pour son ami, le Liégeois Fernand Pisart, ainsi qu'en témoigne la dédicace dans la partie inférieure : « Aux bonnes couleurs du roi du zinc F. Pisart il se nomme ».

Formé à l'Université de Liège, Fernand Pisart est, en 1901, nommé à la tête de la *Maastrichtsche Zinkwit Maatschappij*, une société fondée par son oncle et qui développe des méthodes industrielles d'exploitation du minerai de zinc. Ouvrant par la suite des usines en France et en Italie, il permet à sa compagnie d'atteindre une renommée internationale et mérite dès lors l'appellation de « roi du zinc ».

En peinture, le zinc entre notamment dans la composition de plusieurs pigments. Le plus courant, le blanc de zinc, est symbolisé dans la composition d'Ensor par la grande figure féminine centrale, tenant dans la main un pinceau et un tube de couleur. Elle est entourée de deux petites allégories, le jaune chromatique à gauche et le vert de vessie à droite, chacune nommée par une inscription sur le socle sur lequel elle se tient. Les trois couleurs reviennent également dans l'arrière-plan, sous la forme de trois grands aplats jaune, blanc et vert. Des

tubes de couleurs et une troisième petite figure ponctuent la partie inférieure.

Grand amateur d'art, Fernand Pisart fut aussi collectionneur et c'est sa veuve qui, en 1977, lègue à l'Université de Liège certaines de ses œuvres dont les deux tableaux d'Ensor et l'aquarelle de Spilliaert ici exposés.

ÉDITH CULOT

06 MONSIEUR DELMOTTE
Terroriste Wallon

Photo Cibachrome 2/3, 1997
Musée en plein air (don de M. Willy Gordenne, ASBL Association, Art, Promotion, 2022), inv. 184

07 CLAUDE MELLAN
La Sainte Face

Burin, 1649
Musée Wittert, inv. 21139

Peintre et dessinateur français, Claude Mellan entre vraisemblablement en contact avec la gravure grâce à un ami de son oncle. Après un séjour à Rome en 1624, il rentre à Paris où il bénéficie de l'appui du cardinal de Richelieu. Il est alors très apprécié pour les portraits qu'il fait de ses contemporains et ses sujets religieux.

Figurant le visage du Christ couronné d'épines et auréolé sur le linge de sainte Véronique, *La Sainte Face* est à juste titre considérée comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Véritable tour de force technique, cette gravure est un remarquable exemple de « taille unique » : l'image est construite à partir d'un seul trait gravé au burin qui débute au niveau du nez du Christ, se déploie vers l'extérieur et ne se recoupe jamais. Les variations d'épaisseur et de profondeur du trait de burin seules suffisent à créer les ombres et lumières de la composition. Bien que Mellan ne soit pas l'inventeur de cette technique, il en reste le plus brillant artisan.

La plaque de cuivre originale est actuellement conservée à la chalcographie de la Bibliothèque nationale de Belgique, institution qui détient un patrimoine de quelque 9 000 plaques gravées.

ÉDITH CULOT

08 LÉON SPILLIAERT
Les poupées

Aquarelle, 1933
Musée Wittert, inv. 23943

09 Lapis-lazuli

Afghanistan
Laboratoire de Minéralogie, ULiège, inv. 40822

Le *lapis-lazuli* est une roche constituée en majorité de lazurite [$Na_7Ca(Al_6Si_6O_{24})(SO_4)(S_3)\cdot H_2O$], un minéral du groupe de la sodalite caractérisé par une couleur bleue intense. Cette roche contient également d'autres minéraux, comme par exemple la calcite [$CaCO_3$] et la pyrite [FeS_2], qui forme des inclusions dorées bien visibles dans certains échantillons.

Les gisements les plus célèbres sont localisés dans la région de *Sar-e-Sang* en Afghanistan, où le *lapis-lazuli* se forme dans des calcaires, au contact d'une intrusion magmatique. Cela produit des veines pouvant atteindre plusieurs mètres d'épaisseur.

Utilisé en ornementation depuis plus de 7 000 ans, le *lapis-lazuli* décore de nombreuses sculptures d'art égyptien et mésopotamien, et fut utilisé pour la fabrication de tables et de vases monumentaux exposés au Musée de l'Ermitage et au Palais de Peterhof à Saint-Pétersbourg.

L'outremer est un pigment bleu utilisé en peinture, directement issu du raffinage du *lapis-lazuli*. Avant la découverte de l'outremer artificiel en 1826, de nombreux peintres utilisaient l'outremer naturel, notamment Johannes Vermeer dans son célèbre tableau *La Jeune Fille à la Perle* (vers 1665).

FRÉDÉRIC HATERT

10 ANONYME FLAMAND
Diptyque satirique

Huile sur bois, XVI^e siècle
Musée Wittert, inv. 12013

Ce diptyque est un témoin rare de la peinture satirique flamande du XVI^e siècle. On ne connait à ce jour aucun autre ensemble comparable.

Fermé, on peut voir un personnage pointant du doigt un phylactère avertissant le spectateur curieux : « Laisse ce panneau fermé, sinon tu seras fâché contre moi ». Lorsque malgré l'avertissement, le spectateur ouvre le volet, il se trouve face au postérieur de ce même individu dont les parties intimes sont masquées par un chardon. Le personnage poursuit sa phrase dans le phylactère placé sous la scène : « ce ne sera pas de ma faute car je t'avais prévenu avant ». Le panneau qui fait face représente un homme grimaçant accompagné du proverbe : « Et plus nous voudrons te mettre en garde, plus tu auras envie de sauter par la fenêtre. »

Ce diptyque reflète la culture populaire flamande du XVI^e siècle (proverbes, fêtes populaires,...) dont des témoignages dessinés, gravés ou peints dus à des artistes tels que Pieter Bruegel l'Ancien ou encore Quentin Metsijs sont plus connus. À la fois moralisatrices et humoristiques, ces œuvres présentent souvent un caractère graveleux. Aujourd'hui, tout comme pour le diptyque présenté ici, il n'est pas aisé de retrouver leur véritable signification et il n'est pas rare que leur sens nous échappe partiellement.

CÉCILE OGER

SALLE 2

A

11 FRANÇOIS MARÉCHAL
Germaine (n° 22)

Monotype, 1927
Musée Wittert, inv. 20133

12 JOHANN MARTIN WILL
Paysage zoomorphe

Eau-forte, 2e moitié du XVIIIe siècle
Musée Wittert, inv. 32135

13 ALBRECHT DÜRER
Le monstre marin

Burin, c. 1498
Musée Wittert, inv. 3127

Daté des environs de 1498, ce burin est caractéristique des créations de Dürer après son premier séjour en Italie, en 1494. L'artiste tente alors d'effectuer la synthèse entre les formes nouvelles de la Renaissance italienne, découvertes au travers de œuvres de Pollaiuolo et Mantegna notamment, et les héritages de sa formation germanique. En effet, si le paysage porte encore clairement la trace de la tradition nordique, notamment la forteresse qui rappelle le château de Nuremberg, le personnage féminin dans sa position alanguie témoigne, quant à lui, de l'influence italienne.

L'interprétation de la scène n'est pas claire. En effet, plusieurs mythes, tantôt tirés de l'Antiquité classique, tantôt de légendes germaniques, font allusion à une femme enlevée par un monstre venu de la mer mais aucun détail de la composition ne permet vraiment de trancher en faveur de l'une ou l'autre source.

La jeune femme, que le triton empoigne fermement par le bras, ne semble guère traumatisée par l'expérience, malgré l'aspect effrayant de son ravisseur. À l'inverse, les personnages présents sur la berge et les autres jeunes filles cherchant frénétiquement à rejoindre la terre ferme témoignent d'une détresse perceptible.

Le thème semble être ici un prétexte à la réalisation d'un magnifique nu féminin, aux proportions élégantes. Dürer, dont le monogramme est bien visible dans le bas de la composition, a lui-même baptisé cette œuvre *Meerwunder*, signifiant « Merveille de la mer ».
ÉDITH CULOT

14 ARMAND RASSENFOSSE
Tête de femme

Crayon Conté et sanguine, 1905
Musée Wittert, inv. 23034

15 GÉRARD DE LAIRESSE
Autumnus (Automne), suite des *Quatre saisons*

Eau-forte, 1675
Musée Wittert, inv. 8940

16 HEINRICH ALDEGREVER
Ornement avec une chauve-souris

Burin, 1550
Musée Wittert, inv. 7652

Après une formation d'orfèvre, c'est comme graveur qu'Heinrich Aldegrever atteint la renommée en Westphalie au XVIe siècle. Il est marqué au début de sa carrière par les œuvres d'Albrecht Dürer et de Lucas van Leyden. Cependant, il subira également l'influence du maniérisme italien, perceptible entre autres dans l'élongation de ses figures, grâce aux copies des œuvres de Raphaël popularisées par Marcantonio Raimondi. Les portraits qu'il réalise d'importants personnages de son époque contribuent également à son succès.

Riche de son apprentissage, Aldegrever produit également de nombreuses miniatures qui fournissent aux artisans du métal des motifs dont ils peuvent s'inspirer pour orner différentes pièces d'orfèvrerie, comme de la vaisselle, des boucles de ceinture ou encore des fourreaux de poignards.

L'ornement exposé ici, malgré sa taille extrêmement réduite, fourmille d'une multitude de détails. La partie basse de la composition est centrée sur deux êtres hybrides encadrant un trophée militaire. Le niveau supérieur est occupé par une chauve-souris et deux figures également ailées. D'autres animaux peuplent la scène : un escargot, une sauterelle, des libellules, un rat et un lézard, alors qu'une tête de bouc orne le bouclier du trophée. Notons la présence, dans le coin inférieur gauche, d'un cartouche avec le monogramme de l'artiste surmonté de la date de 1550.
ÉDITH CULOT

17 LUCAS VAN LEYDEN
La femme et le chien

Burin, 1510
Musée Wittert, inv. 619

Artiste prodige, Lucas van Leyden est formé par son père puis par Cornelis Engebrechtz et affirme très jeune son talent pour la gravure. Bien qu'il ait également pratiqué la peinture à l'huile, c'est pour ses créations gravées qu'il est aujourd'hui le plus connu. Il accordait visiblement une grande importance à la qualité de l'impression, allant jusqu'à détruire les tirages qu'il jugeait imparfaits. S'il a réalisé quelques gravures sur bois, sa technique de prédilection reste le burin.

Ses premières œuvres remontent aux années 1506-1508 et témoignent déjà d'une très grande maîtrise, tant technique qu'artistique. Il semble influencé par Marcantonio Raimondi mais aussi et surtout par Albrecht Dürer, qu'il aura d'ailleurs l'occasion de rencontrer lors de son séjour à Anvers en 1521.

La scène représentée ici est particulière : une femme, dévêtue et appuyée contre un arbre, est occupée à épouiller son chien, qui pose sa tête sur ses genoux. Le décor n'est évoqué que par quelques éléments comme le tronc à droite et les plantes situées à gauche, ce qui contraste avec les arrière-plans habituellement très détaillés de l'artiste. Il est possible d'effectuer un rapprochement avec une autre de ses gravures, d'une taille quasi identique, figurant une femme donnant un fruit à une biche (1509, Metropolitan Museum de New York).

On y retrouve une grande économie de moyens, le décor sommaire et la présence d'une femme nue. Ce dernier détail laisse à penser qu'il ne s'agit pas vraiment d'une scène de genre, thème dont Lucas van Leyden fut pourtant l'un des premiers promoteurs (*La laitière*, 1510).

Comme son modèle, Albrecht Dürer, Lucas van Leyden signe ses compositions d'un cartouche marqué d'un grand L, surmonté ici de la date de 1510.

ÉDITH CULOT

18 REMBRANDT VAN RIJN
Femme nue allongée, dite *La Négresse couchée*

Eau-forte, pointe sèche et burin, 1658
Musée Wittert, inv. 867

19 FRANS HUYS, D'APRÈS PIETER BRUEGEL L'ANCIEN
Trois caravelles avec Arion sur un dauphin, suite des *Vaisseaux de mer*

Burin, 1561-1565
Musée Wittert, inv. 26880

20 MAÎTRE H.F.E
Les dieux marins

Burin, 1500-1550
Musée Wittert, inv. 29648

Cette gravure présente, sur la roue avant du carrosse, les lettres HFE qui permettent d'associer l'œuvre à un artiste resté anonyme et conventionnellement appelé le Maître H.F.E ou Monogrammiste H.F.E. Il s'agit vraisemblablement d'un graveur italien actif vers 1500-1550 mais dont l'identification précise ne fait toujours pas l'unanimité. Seul un très petit nombre d'œuvres peut lui être attribué avec certitude, notamment des scènes religieuses et mythologiques.

Le cortège de monstres marins se déployant ici n'est pas sans rappeler la célèbre *Bataille de dieux marins* d'Andrea Mantegna. Le dessin des vagues de l'avant-plan, les roseaux, les crânes et les créatures marines sont clairement repris du modèle du peintre italien. Cependant, le Maître H.F.E. ne traite pas la scène à la manière d'un bas-relief antique. En effet, ces monstres ne sont pas sans évoquer les parades cauchemardesques des démons sortis des enfers médiévaux. Certains chercheurs pensent qu'il faut y voir une influence de l'Europe du Nord, qu'il s'agisse d'un artiste lui-même originaire de ces régions ou y ayant voyagé.

ÉDITH CULOT

21 PIETRO SANTE BARTOLI, D'APRÈS JOHANN PAUL SCHOR
Lit monumental pour la naissance de l'aîné de Lorenzo Onofrio Colonna

Eau-forte, 1663
Musée Wittert, inv. 48680

La totalité de la composition est occupée par la couche d'apparat surmontée d'un imposant ciel-de-lit que Johann Paul Schor dessina pour la famille Colonna. C'est là que Maria Mancini, épouse de Lorenzo Onofrio Colonna, donna naissance le 7 avril 1663 à son fils aîné, Filippo. Maria Mancini est célèbre pour être la nièce du cardinal Mazarin et surtout, le premier amour de Louis XIV.

Schor, originaire d'Autriche, s'installe à Rome dès 1640 et y devient rapidement une figure en vue sous le nom de Giovanni Paolo Tedesco (« Tedesco » signifiant tout simplement « Allemand »). Travaillant avec Lorenzo Bernini et Pietro da Cortona sur les chantiers de prestigieuses demeures de l'aristocratie, comme le Palais du Quirinal ou le Palais Borghese, il se spécialise dans les arts décoratifs. Il crée alors pour l'élite italienne des projets de mobilier, des carrosses, des textiles et même des motifs pour des décors de table en sucre !

Bien que Schor lui-même soit capable de produire des gravures, la mise en image de cet impressionnant lit est due au graveur et antiquaire Pietro Sante Bartoli. Ce dernier s'est particulièrement fait connaître pour sa passion pour l'Antiquité classique : il a effectué des « fouilles » sur le site de la Domus Aurea, luxueuse résidence de l'empereur Néron, et a publié de nombreux ouvrages sur le patrimoine antique de Rome. Il a également réalisé des versions gravées d'œuvres majeures de Raphaël ou de Cortona.

ÉDITH CULOT

22 LUCAS CRANACH L'ANCIEN
Vénus et Cupidon

Xylographie, 1506
Musée Wittert, inv. 8191

23 HIERONYMUS WIERIX, D'APRÈS JOHANNES STRADANUS
Achivus (cheval de Grèce), suite des *Écuries royales de Don Juan d'Autriche*

Burin, c. 1578
Musée Wittert, inv. 10085

24 CORNELIS CORT, D'APRÈS JOHANNES STRADANUS
L'Académie des Beaux-Arts

Burin, 1578
Musée Wittert, inv. 1681

Réalisée par Cornelis Cort sur la base d'un dessin de Johannes Stradanus, cette gravure montre une vue idéalisée d'une académie, lieu de formation et d'émulation des artistes. De nombreux personnages s'affairent aux différents arts considérés comme majeurs à cette époque. La place prépondérante donnée à l'Anatomie, occupant la majorité de la moitié gauche de l'œuvre et mise au même niveau que la Peinture ou la Sculpture, a de quoi étonner de nos jours. Elle rappelle cependant que l'acquisition de connaissances anatomiques constituait en ce temps une étape incontournable dans la formation des artistes.

Arriver à représenter autant de sujets dans une même composition n'est pas chose aisée et un œil attentif remarquera très vite la perspective volontairement déformée, passage obligé mais de peu d'importance dans une représentation idéalisée. Elle reste toutefois d'une clarté remarquable et offre de nombreuses allusions à la ville de Rome notamment au travers de l'ensemble de sculptures monopolisant la partie haute de la composition et représentant Minerve, protectrice symbolique de la ville, accompagnée à ses pieds d'une allégorie du fleuve Tibre ainsi que de la louve avec Romulus et Rémus. La mention au bas de la composition dédicace, quant à elle, l'œuvre à Giacomo Boncompagni, fils naturel du pape Grégoire XIII.

Datée de 1578, cette œuvre se place dans une fin du XVI[e] siècle très propice aux académies, marquée notamment par la fondation de « L'Accademia delle Arti del Disegno » en 1563 par Giorgio Vasari et au sein de laquelle Johannes Stradanus s'est formé. Cette œuvre pourrait alors être liée aux débuts d'un projet d'académie romaine initié par le pape Grégoire XIII mais qui ne se concrétisera qu'à la fin du siècle sous le nom « Accademia di San Luca ».

MORGANE LEGEARD

25 GILLES DEMARTEAU, D'APRÈS CARLE VANLOO
Académie (n° 39)

Manière de crayon en sanguine, 1759-1776
Musée Wittert, inv. 8754

26 ANDREA ANDREANI, D'APRÈS GIOVANNI FORTUNA
Allégorie de la Mort (Memento mori)

Chiaroscuro à cinq planches, 1588
Musée Wittert, inv. 24712

Récemment découverte dans nos collections, cette pièce constitue un joyau exceptionnel à maints égards : par son iconographie complexe sur le thème de la mort, par la qualité de son exécution en *chiaroscuro*, un procédé de xylographie reposant sur l'emploi de plusieurs matrices pour obtenir une impression en diverses tonalités d'une même couleur, et enfin par la présence d'un dispositif mobile, dans la partie centrale : une petite pièce ronde qu'un cordonnet permettait à l'origine de faire tourner sur elle-même. À ce jour, on ne connaît que deux épreuves intactes de cette remarquable estampe, outre celle-ci ; sur les autres, la vignette centrale a disparu ou a été collée sur la gravure.

L'œuvre, exécutée par le graveur mantouan Andrea Andreani (c. 1535-1623), reproduit une *inventio* du dessinateur et orfèvre florentin Giovanni Fortuna (1535-1611). Que ce dernier ait fait du thème de la roue de la Fortune le centre de la composition n'est probablement pas fortuit. Ce thème se combine ici avec l'iconographie du Triomphe de la mort et de la *Vanitas*.

L'ensemble forme une sorte de frontispice monumental autour d'une tombe ouverte. Sur un entablement soutenu par des squelettes faisant office de colonnes trônent les Parques, les trois divines filandières qui, dans la mythologie antique, présidaient aux destinées des êtres vivants. L'ensemble est dominé par un cartouche timbré d'une tête de mort et par un sablier doté de bras de squelette brandissant une pierre : ces motifs sont empruntés à une planche de la *Danse macabre* de Holbein. La roue de la Fortune montre des crânes affublés d'une tiare, d'une mitre, d'un chapeau cardinalice et de différents types de couronnes, suggérant que le prestige et le pouvoir ne sont pas épargnés par la mort. Le squelette occupant la vignette centrale arbore l'extrémité d'une banderole avec les lettres *mus* qui, quand on fait tourner la vignette, complètent les inscriptions latines figurant sur les rayons de la roue. L'ensemble forme un texte expliquant que l'homme n'est que boue et qu'il pèche par orgueil.

Dans le foisonnement des symboles et allégories, on relèvera l'allusion au péché originel (Adam et Eve étendus sur la roue de la Fortune), le Jour et la Nuit figurés en pleurants engoncés dans leur lourd manteau, ainsi que les deux obélisques chargés de pseudo-hiéroglyphes et des *putti* éteignant leur flambeau.

Des inscriptions abondent pour préciser le sens de cet impressionnant *Memento mori* (souviens-toi de la mort). Cette formule latine, repérable sur le soubassement à gauche, est répétée en grec sous les obélisques. À dextre, les mots *BONIS BONA* suggèrent que l'au-delà sera heureux pour les bons ; à senestre, *MALIS MALA* évoque les maux réservés aux mauvais. Dans le bas, le texte exprime l'affliction face à la perspective de la mort inéluctable.

DOMINIQUE ALLART & ANTONIO GEREMICCA

27 CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY
L'arbre aux corbeaux

Eau-forte, 1867
Musée Wittert, inv. 20464

28 MARTIN SCHONGAUER
Le grand Portement de croix

Burin, c. 1475
Musée Wittert, inv. 39076

29 PIETER VAN DER HEYDEN, D'APRÈS PIETER BRUEGEL L'ANCIEN
Luxuria (Luxure), suite des *Péchés capitaux*

Burin, c. 1558
Musée Wittert, inv. 26894

La luxure empeste, elle est pleine d'impuretés, elle brise les forces et affaiblit les membres : voilà ce que dit la légende située sous cette estampe. Selon la tradition chrétienne, la luxure compte parmi les vices qui conduisent en enfer. *Luxuria* fait d'ailleurs partie d'une suite des *Péchés capitaux* que vient compléter la représentation du *Jugement dernier*, inscrivant explicitement la signification générale de l'ensemble dans une perspective eschatologique. C'est pourtant avec une verve non dénuée d'humour que Bruegel a traité le sujet, parsemant d'une multitude de monstres dépravés et de détails obscènes un paysage à première vue enchanteur, propice aux rencontres galantes, avec sa tonnelle, sa pergola et sa fontaine d'amour. Tout comme les autres planches des *Péchés capitaux*, pareillement peuplées de créatures fantastiques, la présente gravure permet de comprendre pourquoi Bruegel fut surnommé « le nouveau Bosch » : les références au génial maître de Bois-le-Duc y sont omniprésentes.

La suite des *Péchés capitaux* fut gravée par Pieter Van der Heyden pour le compte de Hieronymus Cock, le célèbre éditeur anversois, en 1558. Tous les dessins de Bruegel qui lui servirent de modèles sont parvenus jusqu'à nous. Bruegel leur a assuré un degré de finition qui ne laissait au graveur aucune marge d'interprétation. Il est d'autant plus intéressant de comparer celui qui figure *Luxuria* (daté de 1557, Bruxelles, KBR) avec la gravure qui en découle. L'observateur attentif détectera une différence qui est loin d'être anodine : le couvre-chef que porte le personnage nu, à califourchon sur un animal monstrueux, à gauche, a été modifié lors de l'exécution de la gravure. Sur le dessin de Bruegel, l'individu était coiffé d'une mitre. Sans doute, en ces temps de répression sans merci des dissidences religieuses, un tel sarcasme à l'égard du clergé parut-il trop osé aux yeux de Hieronymus Cock.

DOMINIQUE ALLART

30 GIROLAMO MARCHESI
Madone à l'Enfant

Huile sur bois, 1490-1550
Musée Wittert, inv. 12036

31 ENTOURAGE DE PIETER COECK VAN AELST
La Lactation de saint Bernard

Huile sur bois, entre 1531 et 1545
Musée Wittert, inv. 12046

Le miracle de la lactation est une des scènes emblématiques de la légende de saint Bernard et souligne son attachement à la dévotion mariale. Alors qu'il était en prière devant une statue de la Vierge, celle-ci aurait pris vie et l'aurait nourri de son lait. Attribué erronément à Jan Gossaert par Adrien Wittert, ce petit tableau de belle facture est caractéristique de la représentation du thème de la lactation de saint Bernard en Flandre dans la première moitié du XVI[e] siècle. La Vierge et saint Bernard, revêtu de l'habit cistercien, sont ici figurés à mi-corps derrière une tablette et devant un fond de couleur sombre. La crosse rappelle le statut d'abbé de Clairvaux du saint. Ce tableau de format modeste était destiné à la dévotion privée.

Le schéma compositionnel retenu ici permet l'identification du dévot avec le saint et favorise l'intercession mariale. Les armoiries et la devise « MIEVX TART QVE IAMAIS » qui figure en haut à droite de la composition permettent d'établir l'identité du commanditaire du tableau : Denis van Zeverdonck, abbé de Villers-en-Brabant de 1524/1526 à 1545. Réformateur de l'abbaye, il est à l'origine de travaux d'embellissement de l'église, du palais abbatial et de la création de son parc. L'analyse dendrochronologique menée sur ce panneau permet de situer sa période d'exécution entre 1531 et 1545, date du décès de l'abbé. C'est peut-être sous les traits de Denis van Zeverdonck qu'est représenté saint Bernard.
CÉCILE OGER

32 ANDREA MANTEGNA
Bacchanale au Silène

Burin, 1470-1475
Musée Wittert, inv. 13016

33 DOMINICUS CUSTOS
Portrait d'Helena Antonia, femme à barbe, à l'âge de 18 ans

Burin, 1579-1615
Musée Wittert, inv. 4604

34 PHILIP GALLE
Écorché de profil, suite des *Instruction et fondements de bien pourtraire*

Burin, 1589
Musée Wittert, inv. 10639

35 MAURICE PASTERNAK
Sans titre

Manière noire et eau-forte, c. 1970
Musée Wittert, inv. 24786

36 ANCIENS PAYS-BAS
Saint Christophe dans un paysage avec diableries

Huile sur bois, 1[re] moitié du XVI[e] siècle
Musée Wittert, inv. 12006

Le culte de saint Christophe, patron des voyageurs et protecteur contre les morts violentes, est très en faveur dans les anciens Pays-Bas au XVI[e] siècle. On trouve de nombreuses représentations, tant peintes que sculptées, du saint portant l'Enfant Jésus sur son épaule pour traverser une rivière. Celles-ci sont directement inspirées du récit de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Plusieurs peintures présentant la même iconographie sont attribuées au peintre Jan Mandijn (Haarlem 1500 – Anvers vers 1560). On ne sait que peu de choses au sujet de cet artiste, actif à Anvers à partir de la fin des années 1520. On ne lui connaît qu'un seul tableau signé, une *Tentation de saint Antoine* conservée au Frans Hals Museum d'Haarlem.

Le paysage est exécuté dans le style des compositions fantastiques très à la mode dans la première moitié du XVI[e] siècle. Contemporain de Pieter Bruegel l'ancien, à qui l'on doit également ce type de tableaux, Mandijn pourrait s'être spécialisé dans ce genre. De nombreuses œuvres attribuées à ce peintre présentent un univers tourmenté qui l'inscrit dans la suite de Hieronymus Bosch. S'il est difficile d'interpréter l'ensemble des éléments qui peuplent le paysage, certains comme la tête géante dans laquelle est planté un couteau est un élément récurrent dans les oeuvres fantastiques de l'artiste. Un tableau conservé au Musée Civico de Trévise présente exactement la même composition que celui du Musée Wittert.
CÉCILE OGER

37 ATTRIBUÉ À DIEGO DE LA CRUZ
Le prophète Daniel

Huile sur bois, c. 1495
Musée Wittert, inv. 12015

38 ATTRIBUÉ À DIEGO DE LA CRUZ
Le prophète Isaïe

Huile sur bois, c. 1495
Musée Wittert, inv. 12016

39 ALLEMAGNE DU SUD (BAVIÈRE ?)
Naissance de la Vierge,
avec au revers une Vierge en grisaille

Huile sur bois, c. 1450
Musée Wittert, inv. 12037

Ce panneau représentant la naissance de la Vierge est un fragment d'un polyptyque ayant pour thème la vie de la Vierge. La grisaille au revers montre une statue de la Vierge dans une niche peinte en trompe-l'œil. D'autres éléments de cet ensemble sont connus : les panneaux représentant les épisodes de l'Annonciation et de la Visitation avec respectivement au revers sainte Dorothée et sainte Marguerite sont conservés à la Galerie Estense de Modène. Un fragment du volet représentant la Fuite en Égypte est abrité au Musée Städel à Francfort. Enfin, deux revers figurant sainte Catherine et sainte Barbe, séparés de leur scène principale aujourd'hui inconnue, se trouvent au Musée Correr à Venise.

La scène se déroule dans un intérieur richement meublé. Au centre de la composition, sainte Anne, allongée dans un lit à baldaquin, est entourée de deux servantes tandis qu'à l'avant-plan, Joachim tend Marie à une servante pour la baigner. Par la porte au fond de la pièce, on peut voir une femme qui file la laine, un chat à ses pieds. De nombreux motifs de la composition sont empruntés à l'art flamand et indiquent que l'auteur des panneaux est un familier de l'art des Primitifs. Ces emprunts que l'on retrouve dans tous les panneaux autorisent à penser que ce peintre a séjourné assez longtemps à Bruges et dans ses environs, probablement comme compagnon ou peintre itinérant avant de poursuivre sa carrière en Allemagne.

CÉCILE OGER

40 D'APRÈS QUENTIN METSYS
La Vierge à l'Enfant à la grappe de raisin

Huile sur bois, 1re moitié du XVIe siècle (?)
Musée Wittert, inv. 12035

41 ANCIENS PAYS-BAS
Amour inégal

Huile sur bois, 2e quart du XVIe siècle
Musée Wittert, inv. 12001

Ce tableau est une très belle copie d'un original dû au peintre anversois Quentin Metsijs (1466-1530) conservé à la National Gallery de Washington. La version du Musée Wittert pourrait être un peu plus tardive que l'original réalisé vers 1522-1523.

La peinture représente un vieillard tombé sous le charme d'une jeune femme qui lui dérobe sa bourse et la donne à son complice qui porte un costume de fou. Initialement, la table à l'avant-plan ne présentait pas de nature morte, mais on y voyait probablement des pièces de monnaie et un jeu de cartes comme sur le tableau de Washington. Celle-ci a été ajoutée au XVIIIe siècle pour moderniser la composition.

La thématique du vieillard en compagnie d'une jeune femme, parfois aussi appelée « couple mal assorti » a fait l'objet de nombreuses représentations chez les artistes du Nord de l'Europe au XVIe siècle. On retrouve des illustrations de ce thème notamment dans l'art allemand sous le pinceau de Lucas Cranach et de son entourage. La composition circule également via le biais des gravures dont celles d'après un dessin de Léonard de Vinci. L'originalité de Quentin Metsijs lorsqu'il reprend ce sujet est d'introduire la figure du fou comme complice de la jeune femme. Les thèmes du fou et de la folie sont très en vogue à l'époque de Metsijs notamment suite à la publication de l'*Éloge de la Folie* d'Érasme. Metsijs met ainsi l'accent sur le côté déraisonnable du vieillard et sur la perte de la raison liée à l'âge.

CÉCILE OGER

42 ANCIENS PAYS-BAS
Poule couvant des fous

Huile sur bois, XVIIe siècle (?)
Musée Wittert, inv. 12038

Cette composition présentant une poule géante couvant des fous est pour le moins singulière. Cette peinture a été exécutée sur un panneau de réemploi sur lequel on avait peint, à la fin du XVIe siècle, un portrait masculin. Considéré longtemps comme un faux du XIXe siècle, c'est lors d'une récente restauration que sa datation a été remise en question. Il pourrait, en effet, s'agir d'une peinture du XVIIe siècle.

Plusieurs des personnages sont directement empruntés à la célèbre gravure de Pieter Van der Heyden d'après Pieter Bruegel l'Ancien : *La fête des fous*, datée de 1559.

Le thème du fou et de l'œuf n'est pas rare dans l'art flamand du XVIe siècle. On en trouve des occurrences dans la peinture et la gravure de cette époque. Ce qui pose question dans le tableau du Musée Wittert c'est l'inversion du rapport entre l'œuf et le fou. Dans les compositions traditionnelles, les fous sont dépeints couvant un grand œuf vide et cette iconographie n'associe pas la poule. Ces représentations sont souvent accompagnées d'un court texte moralisateur indiquant qu'il est idiot de dilapider sa fortune. De même, les personnages empruntés à *La fête des fous* sont eux aussi porteurs de sens. Le fou jouant de la guimbarde renvoie au proverbe « Vendre guimbarde et lunettes » qui veut dire « escroquer » ; l'évocation de deux fous qui se prennent le nez signifie qu'il y a fourberie de part et d'autre…

L'auteur du tableau du Musée Wittert ne semble pas connaître ou comprendre le sens des modèles qu'il utilise. La mauvaise compréhension de cette iconographie permet de voir dans cette composition une interprétation tardive et erronée du thème.

CÉCILE OGER

43 ANCIENS PAYS-BAS (?)
Sainte Anne et Joachim

Huile sur bois, XVIe siècle (?)
Musée Wittert, inv. 12020

44 ANCIENS PAYS-BAS (?)
Zacharie avec Jean-Baptiste enfant (?)

Huile sur bois, XVIe siècle (?)
Musée Wittert, inv. 12022

45 ANCIEN PAYS-BAS
La Sainte Famille aux fruits

Huile sur bois, 2e quart du XVIe siècle
Musée Wittert, inv. 12050

46 ÉCOLE DE LUCAS CRANACH
La Chute et la Rédemption

Huile sur bois, transposée sur lamellé, 1530-1540
Musée Wittert, inv. 12599

47 ANVERS
Le Repos pendant la fuite en Égypte

Huile sur bois, c. 1525-1530
Musée Wittert, inv. 12047

48 ANCIENS PAYS-BAS
Sainte Famille

Huile sur bois, après 1518
Musée Wittert, inv. 12010

Ce petit panneau d'apparence anodine présente la Sainte Famille : saint Joseph, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus. Ce type de composition montrant les personnages cadrés

à mi-corps devant une tablette sur laquelle sont posés des fruits connaît un grand succès dans le premier tiers du XVI[e] siècle, comme en témoigne la vingtaine de versions conservées du tableau.

Les fruits représentés ici ne sont pas de simples éléments décoratifs ; ils ont également une valeur symbolique. C'est ainsi que la poire que tend saint Joseph à l'Enfant Jésus figure la suavité et est une invitation à méditer sur la douceur, la vertu du Christ et de la Vierge. Les cerises posées de part et d'autre du coussin sur lequel repose l'Enfant évoquent le sang du Christ qui sera versé sur la croix. L'attribution de ce tableau à un artiste est complexe car l'œuvre témoigne de la pratique de la production en série par des ateliers spécialisés. Attribué auparavant à la mouvance de Pieter Coeck van Aelst puis de Bernard van Orley, ce tableau est aujourd'hui à nouveau envisagé comme une production de l'entourage de Pieter Coeck van Aelst ou de Jan van Dornicke.

CÉCILE OGER

C

49 JAMES ENSOR
Fleurs d'automne

Huile sur toile, 1938
Musée Wittert, inv. 24024

50 Coco-fesses
(graine du cocotier de mer)

Seychelles
Herbarium, ULiège

51 HENRIETTE GRIMM
Zu Eigen Dr. Emil Riggenbach

Eau-forte imprimée à l'encre brune, 1925
Musée Wittert, inv. 71411

D'une composition très épurée, cette petite gravure dégage une sensualité évidente, voire un certain érotisme. Elle fait partie de l'impressionnante collection d'ex-libris constituée par Marie Rassenfosse, épouse de l'artiste liégeois Armand Rassenfosse, et léguée à l'Université de Liège en 1955 par leur fils André de Rassenfosse.

Estampe miniature utilisant diverses techniques, l'ex-libris est généralement collé en début de livre pour en indiquer le propriétaire. Si l'ex-libris gravé naît en Allemagne vers 1450, il faut attendre le milieu du XIX[e] siècle pour qu'il connaisse un renouveau : considéré comme une forme d'art, il devient alors objet de collection. Œuvre discrète et intime, il témoigne, de manière originale, des goûts et de la personnalité de chaque commanditaire. C'est pourquoi il existe des ex-libris à l'iconographie très explicitement érotique.

Singulière de par sa nature et sa rareté, la collection d'ex-libris que conserve le Musée se compose de près de 10 000 pièces provenant du monde entier (divers pays d'Europe mais aussi Australie, Russie, Argentine, États-Unis…). Elle témoigne non seulement d'une époque, mais également du réseau social des époux Rassenfosse. Suivant les conseils prescrits par les associations de collectionneurs et par la littérature spécialisée, Marie Rassenfosse avait soigneusement classé ses ex-libris par pays, après les avoir collés sur du papier. Aux milliers d'ex-libris belges et étrangers, se joignent ceux gravés par Armand Rassenfosse. Outre les différents tirages de l'artiste, ce fonds comprend également les épreuves d'état, les dessins préparatoires, certains calques ainsi qu'une vingtaine de matrices.

ÉDITH MICHA

52 Espèce indéterminée

Spécimen en fluide
Aquarium-Museum, ULiège Muséum

Dès 2020, afin de préparer le chantier de rénovation de certaines zones de l'Institut de Zoologie, l'équipe de l'Aquarium-Muséum a entrepris de passer en revue l'ensemble des collections du musée. Chaque spécimen a ainsi été examiné, mesuré, puis conditionné dans le but d'être stocké dans les meilleures conditions.

C'est dans ce contexte que cet étrange spécimen, non répertorié dans les registres, a été découvert. Si son identification précise reste difficile, l'observation de certains détails permet de progresser dans sa détermination. Par exemple, la présence de poils indique que le sujet est un mammifère. Ensuite, nous pouvons observer des griffes pointues ainsi que des pattes assez caractéristiques. Cependant, beaucoup d'autres éléments semblent anormaux : le nez crochu, le dos vouté, les petites oreilles pointues, l'absence de cou… Malheureusement, il arrive parfois que, lors du développement embryonnaire, tout ne se passe pas comme prévu, le processus menant alors à un individu « malformé ».

Peut-être est-ce un embryon de chiot ? En effet, il est plus courant dans les collections de Sciences naturelles de trouver des spécimens « anormaux » appartenant à des espèces assez communes, comme nos animaux de compagnie ou les animaux d'élevage. Il est en effet plus probable d'obtenir un embryon de chien qu'un embryon de girafe ou de rhinocéros !

PIERRE RIGO

53 PABLO GARCIA RUBIO
Sans titre

Technique mixte (verre et figurine plastique), 5/20, 2002
Musée en plein air (don de M. Willy Gordenne, ASBL Association, Art, Promotion, 2022), inv. 192

D

54 GIUSEPPE VASI, D'APRÈS FRANCESCO PANINI
Vue du portique de la Basilique Saint-Pierre au Vatican, suite des *Vedute delle quattro principali basiliche e monumenti di Roma nel XVIII secolo*

Eau-forte, 1765
Musée Wittert, inv. 37063

55 NICOLAS KOZAKIS
Mercedes-Benz 9744 Brillantsilber

Peinture de carrosserie automobile sur bois, 1997
Musée en plein air (don de M. Willy Gordenne, ASBL Association, Art, Promotion, 2022), inv. 185