

snoeck^{sa}
EDITIONS - FRANCE

Country Life - Chefs-d'œuvre de la collection Mellon du Virginia Museum of Fine Art

**Catalogue de l'exposition du même nom
Musée de la chasse et de la nature (Paris)**

24 x 31 cm

Relié

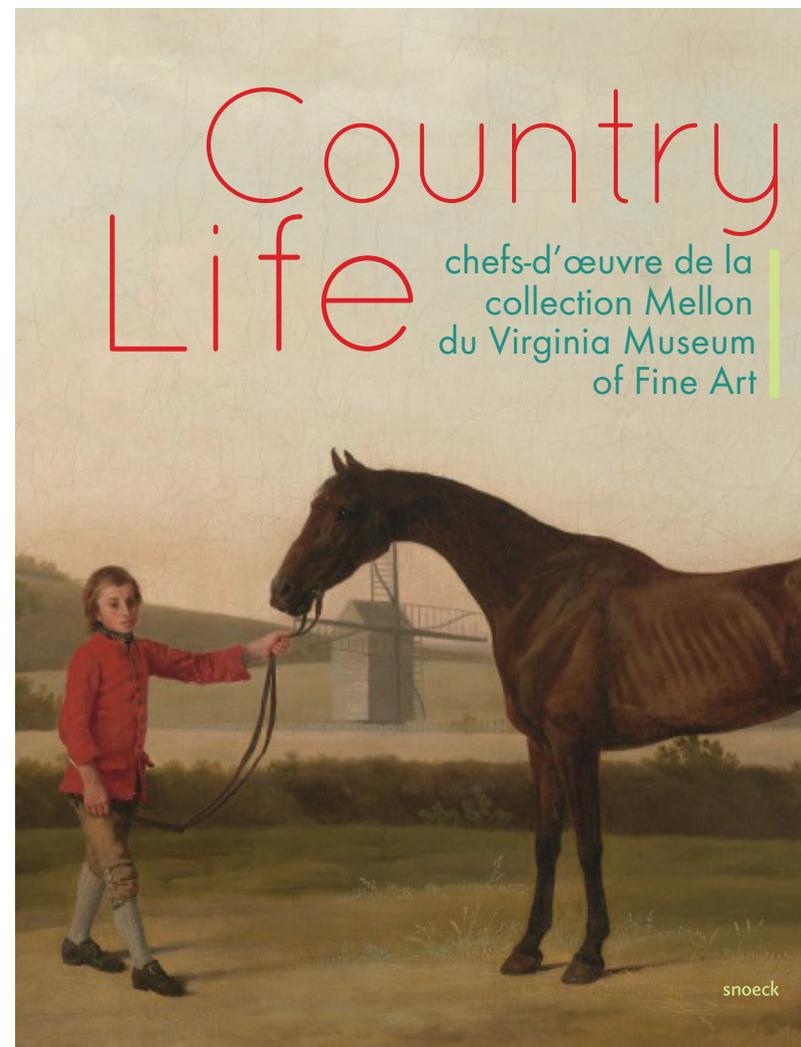
128 pages

Prix : 25 € TTC

Office : 6 septembre 2018

SYNOPSIS :

Le catalogue présente l'ensemble des 41 tableaux appartenant à la collection Mellon du Virginia Museum of Fine Art exposé au Musée de la Chasse et de la Nature. Deux essais introductifs, l'un rédigé par le conservateur de la collection Mellon, Mitchell Merling, et l'autre par Olivier Meslay, spécialiste de l'art anglais, viennent éclairer l'histoire de la donation par Bunny et Paul Mellon d'une partie de leur collection au VMFA et mettre en perspective cet ensemble de tableaux dans le contexte du Sporting art, un genre pictural cher à ces collectionneurs. Les œuvres sont étudiées sous forme de notices rédigées par les spécialistes de chaque artiste, ainsi que l'ensemble des biographies des peintres exposés.



Aux origines de la collection Mellon

OLIVIER MESLAY

Lorsqu'en 1765 Lord Bolingbroke commanda à George Stubbs un portrait d'un de ses très jeunes poulains, le futur Hollyhock, il faisait déjà preuve d'audace, enfreignant la règle tacite et superstitieuse que l'on ne faisait pas le portrait d'un « yearling ». Mais le destin de ce portrait devint plus inhabituel encore. Lord Bolingbroke en fit don à l'une des figures importantes des relations entre la France et l'Angleterre, Jean Monnet, directeur de l'Opéra Comique à Paris et grand ami de l'acteur David Garrick à Londres. Monnet offrit en 1773, le tableau comme cadeau de mariage à Adolphe, vicomte du Barry, fils d'un premier mariage du fameux Jean « le Roué » du Barry, mari complaisant de la maîtresse de Louis XV. Adolphe ne devait pas garder longtemps la peinture de Stubbs qui fut vendue en 1774 aux enchères. Le jeune homme, devait mourir quatre ans plus tard dans un duel à Londres, tué par le Comte Rice.

Quand la peinture réapparut à Londres en 1803, Stubbs était encore vivant et put rétablir l'identité oubliée du poulain. Mais il fut probablement très surpris de voir que son œuvre avait été largement transformée. En effet le fond, qu'il avait laissé en réserve comme dans quelques-uns de ses tableaux, avait été complété par un paysage peint par Joseph Vernet lui-même animé de quelques figures peintes par François Boucher (fig.). Lord Bolingbroke connaissait bien la France, il avait peut-être lui-même désiré ces changements. Peut-être Jean Monnet le compléta-t-il avant de l'offrir au jeune du Barry. Il n'en reste pas moins que ce tableau offre aujourd'hui un étrange exemple ou une excellente preuve des incompréhensions, des incompatibilités mêmes, entre ce que l'on nomme maintenant la sporting painting et la tradition de l'art animalier français.

On ne peut éviter le recours aux généralités pour expliquer pourquoi la notion même de sport naît en Grande Bretagne. L'étymologie ne sert à rien puisque comme souvent le mot lui-même trouve son origine en France, il désignait alors ce que l'on fait pour son loisir; en revanche les noms de nombreuses disciplines sportives montrent l'écrasante origine anglaise de la plupart d'entre eux, de la boxe au tennis, du football au rugby, du golf au sprint. En caricaturant quelque peu l'on pourrait donc opposer d'un côté le plaisir, de l'autre la discipline.



Carl Vernet, *Un mameluck entraînant son cheval*,
huile sur toile, Vente Sotheby's, Londres, 2 juin 2010, n°109

de ces peintures. Les propriétaires y attachent une grande importance et les peintres s'emploient à les satisfaire.

Pour bien comprendre cette éclosion à la fois soudaine et durable, il faut se souvenir qu'à la différence de la France, la richesse ne vient pas de la cour mais bien en dehors d'elle. Ce n'est pas autour d'un palais royal mais presque contre lui que s'organise la société britannique après la Glorieuse Révolution de 1689. C'est une aristocratie et non une monarchie qui dirige le pays et qui va bientôt pour une large part étendre son pouvoir sur une large partie du globe. Il n'y a donc pas pour les peintres une source principale de revenus qui serait la cour, le monarque et les princes de sang, et une source secondaire qui serait l'aristocratie vivant des pensions du roi. L'aristocratie anglaise décide de la politique, dirige l'économie, et dépense sur une échelle qu'aucun monarque anglais depuis la décapitation de Charles Ier ne se risquerait à émuler. En France, François Desportes, Jean Baptiste Oudry, Jean-Jacques Bachelier (fig.) travaillent peu pour les grandes familles françaises et jamais sur une échelle semblable à celle de leurs commandes royales. Ils peignent les chiens, ils peignent le gibier, des artistes comme Van der Meulen peuvent peindre les chasses, mais c'est encore une fois principalement celles du roi. Depuis Richelieu, on n'imagine pas non plus, sous une monarchie absolue, la compétition entre pairs prendre le pas sur la hiérarchie et l'obéissance. La



George Stubbs, *Marmaduke Tunstall's Mouse Lemur*.
Six studies in different attitudes.
dessin, 1773, British Museum



Page de droite
Christophe Fratin, *Cheval pur sang*,
Metz



Van Dongen
Degas
Monet
Caillebotte
Tissot

Claude Monet

(1840-1926)

Champ de coquelicots à Giverny
1885

huile sur toile
60 x 73 cm

Signé et daté en bas à gauche
Collection de Paul et Bunny Mellon,
85.499

Provenance: Le tableau est acheté à l'artiste par Durand-Ruel dès septembre 1885; acquis de cette galerie en 1886 par l'un des premiers collectionneurs d'art impressionniste américain Alden Weyman Kingman; à nouveau dans la collection Durand-Ruel en 1896 qui le conservent jusqu'en 1963; acquis à cette date par les Mellon par l'intermédiaire du marchand Sam Salz; donné au musée en 1985.

Bibliographie: Wildenstein, [1974] 1996, t. III, p. 374; cat. exp. Washington, 1966, n° XX; Stuckey, 1985, p. 126-127; Patin, 1992, p. 51-60.

Expositions: New York, American Art Gallery, 1886; Paris, Durand-Ruel, 1899; Londres, Grafton Galleries, 1905; Paris, Durand-Ruel, 1928; Bâle, Kunsthalle, 1949; Sceaux, musée de Sceaux, 1951, n° XX; Washington, National Gallery of Art, 1966, n° XX.

Cette toile de Monet, assez peu connue car peu exposée, représente au premier plan un grand champ de coquelicots, quelques maisons au milieu, la campagne verdoyante en arrière-plan et enfin un ciel qui oscille entre le gris et le bleu. Nous sommes à l'été 1885, deux ans après l'installation du peintre et de sa famille dans le village de Giverny, près de Paris dans l'Eure. Comme à chaque fois qu'il arrive dans un nouveau lieu, le peintre arpente le paysage pour se l'approprier car, comme il l'affirme à son marchand à cette époque-là, «il faut toujours un certain temps pour se familiariser avec un pays nouveau». Il sillonne la Seine sur son bateau atelier et représente les villages alentour avant de resserrer sa vision sur Giverny. Ce tableau est représentatif de cette période de transition pendant laquelle Monet multiplie encore les points de vue et les motifs mais qu'il commence déjà à se concentrer sur quelques éléments choisis. Les champs de coquelicots constituent un motif de prédilection depuis 1873, quand il représente sa première femme Camille près de leur maison à Argenteuil.

La toile de la collection Mellon fait partie d'un ensemble de quatre dans lesquelles Monet tourne autour de son motif. Bien que le peintre écrit qu'il est «absorbé par toute une série de motifs de printemps», les points de

vue et les cadrages qui diffèrent ne permettent pas de qualifier ces toiles de série. Néanmoins, la répétition du motif témoigne de l'affirmation du processus sériel et donc à nouveau d'une transition qui s'opère dans le travail de l'artiste. Si depuis les gares Saint Lazare en 1877, Monet réalise fréquemment des ensembles de toile sur un même sujet, un véritable tournant se joue dans ces années-là. En 1882, sur la côte normande, il représente à quatorze reprises une petite maison perchée sur une falaise au-dessus de la mer; et en 1886, lors d'un séjour à Belle-Île, Monet prend conscience de la systématisation de sa pratique. Il affirme alors que «[...] pour peindre vraiment la mer, il faut la voir tous les jours à toute heure et au même endroit pour en connaître la vie à cet endroit-là; aussi je refais le même motif jusqu'à quatre et six fois».

En 1886, Monet pose son chevalet exactement au même endroit et peint ce même champ de coquelicot qu'il agrémenta d'une meule au premier plan (Meule de foin à Giverny, 1886, Hermitage, fig. 1). Cette toile porte donc en germe tous les éléments du futur Monet, celui des séries des années 1890 quand le peintre resserre sa vision sur environnement le plus proche.

FÉLICE FAIZAND DE MAUPEOU



1. Lettre W362. À Durand-Ruel, Giverny, 3 juillet 1883.

2. W563 A Durand-Ruel, Giverny, vers le 25 avril.

* Lettre à Ernest Hoschédé 30 octobre 1886, Cité par Patin (Sylvie), «Les séries dans l'œuvre de Monet», Quarante-huit/quatorze, n°4, Paris, RMN, 1992, p. 51-60.