

Trajectoire et approche matérielle de deux chefs-d'œuvre de Goya devenus indissociables

Las Viejas, o El Tiempo et *Las Jóvenes, o La Carta*

Donatienne Dujardin

Attachée de conservation du patrimoine au Palais des Beaux-Arts de Lille



Las Viejas, o El Tiempo, c. 1810-1812, huile sur toile, 181 x 125 cm (dimensions actuelles) 159 x 105 cm (dimensions de la toile d'origine)
© Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P 50)
Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE



Las Jóvenes, o La carta, c. 1813-1820, huile sur toile, 181 x 125 cm
© Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P 9)
Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE

Les deux peintures de Goya que conserve le Palais des Beaux-Arts de Lille participent grandement à la renommée de ce musée. Leur entrée dans les collections en 1874 est due à la détermination passionnée d'Édouard Reynart, conservateur du musée de 1841 à 1879.



Charles-Emile-Auguste DURANT *dit* CAROLUS-DURAN (1837-1917), *Edouard Reynart*,
1862, huile sur toile, 955 x 755 cm
© Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P. 885) Photographie RMN / Philip BERNARD

C'est en 1873 que Reynart propose à la Ville de Lille d'acquérir les deux œuvres du maître espagnol. La commission administrative du musée de peinture décide d'acheter au prix de 7000 francs le tableau de Goya représentant deux jeunes filles en plein air. Le second, en revanche, n'est pas retenu. Deux des membres de la Commission, M. Reynart lui-même et M. Sauvaige, proposent de participer avec leurs propres deniers. Malgré leur offre généreuse, la commission ne vote pas la somme complémentaire nécessaire à l'acquisition¹. Celle-ci est finalement réalisée grâce au don de Mme Gentil (500 francs), M. Reynart (500 francs) et M. Sauvaige (2000 francs) qui cèdent le tableau au musée de Lille en 1874².

¹ Ces informations proviennent de la retranscription des extraits des séances d'octobre et de novembre 1873, conservée dans la documentation des deux œuvres dont dispose le Palais des Beaux-Arts de Lille.

² Arnould BREJON DE LAVERGNÉE, *Les Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Lille* [exposition New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992-1993], Paris, éd. Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 174.

Le parcours des œuvres

Un passage par les collections royales françaises

En 1835, le roi Louis-Philippe souhaite ouvrir une section espagnole au Louvre pour faire connaître au public français cette école quasiment absente des collections du musée. Rappelons que la sécularisation des ordres religieux et l'instabilité politique qui règne alors en Espagne créent un contexte favorable à l'acquisition d'œuvres d'art. C'est au baron Taylor, commissaire royal au Théâtre français, que le roi confie cette mission périlleuse en lui remettant un million de francs³. Isidore Taylor, « militaire et peintre, dramaturge et voyageur, homme du monde, brillant causeur »⁴, parcourt ainsi la Péninsule pendant plus d'un an pour acquérir une importante quantité de tableaux de l'École espagnole en les sauvant, pour la plupart, d'institutions religieuses menacées. Plus de 450 peintures, acquises grâce aux fonds personnels du roi, constituent cette collection spectaculaire dans laquelle de grands maîtres côtoient des artistes moins importants, voire méconnus. La galerie espagnole du Louvre, installée dans les salles de la colonnade, ouvre ses portes au public le 7 janvier 1838.

El Tiempo et *La Carta* figurent parmi les onze peintures de Goya⁵ que compte l'inventaire de la Galerie espagnole. L'artiste, alors dernier représentant de l'école espagnole, ne faisait pas partie des plus appréciés, sa peinture étant plutôt perçue comme caricaturale comme le montrent, par exemple, ces mots de 1839 de Louis Viardot : « Ne s'abusant point sur la portée de son talent, Goya ne s'est jamais essayé dans les choses de haut style ; ses compositions se bornent [...] à des farces de polisson, enfin à des sortes de caricatures peintes »⁶. L'emplacement retenu pour ses tableaux, « relégués malheureusement dans les coins obscurs de la

³ Juan PLAZAOLA, *Le baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989, p. 122.

⁴ Bruno FOUCART, « L'éphémère musée espagnol du roi des Français », *Grande Galerie – Le Journal du Louvre*, n° 31, mars/avril/mai 2015, p. 61.

⁵ Jeannine BATICLE et Cristina MARINAS, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. Texte imprimés 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux (Notes et documents des musées de France, 4), 1981, p. 84.

⁶ Louis VIARDOT, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Gavard, 1839, p. 397. Cité par J. PLAZAOLA, *Le baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*, op. cit., p. 122.

Galerie » selon Baudelaire⁷, en témoigne. *El Tiempo*, qui ne figure pas dans le catalogue de 1838, n'était visiblement pas exposé, bien que le critique Achille Jubinal le mentionne en 1837 : « Goya, l'émule du vénitien Tiepolo, qui, voulant peindre les ravages du temps, a osé lui placer en main, non plus cette fois la classique *faux tranchante*, mais bien, par une inconcevable hardiesse un vieux balai fort usé »⁸.

Après la Révolution de 1848, Louis-Philippe abdique et quitte Paris en direction de l'Angleterre. Après sa mort, en 1850, la collection, d'une valeur inestimable et qui fut exposée durant seulement dix ans⁹, est mise en vente posthume chez Christie's, à Londres, en 1853. C'est ainsi que cet ensemble resté légendaire se retrouve aujourd'hui dispersé à travers le monde, notamment dans quelques rares musées français, comme à Lille. Le marchand anglais Durlacher achète *El Tiempo* pour la somme de 4 livres 15 shillings et *La Carta* pour 21 livres. Puis les deux toiles passent entre les mains du marchand parisien Warneck, avant d'intégrer les collections du musée lillois.

La question des dates

Parmi les onze Goya de la Galerie espagnole, huit – dont *El Tiempo* et *La Carta* – ont été acquis par Isidore Taylor directement auprès de Javier Goya y Bayeu, fils de l'artiste, pour la somme de 15 500 réaux. La mention « obtenu du fils de l'artiste », que l'on trouve dans le catalogue de vente Christie's de 1853¹⁰, rappelle cette provenance.

En 1812, à la mort de Josefa Bayeu, épouse de Goya, les biens sont partagés entre le peintre et son fils. Ce dernier hérite des œuvres d'art, la plupart de son père.

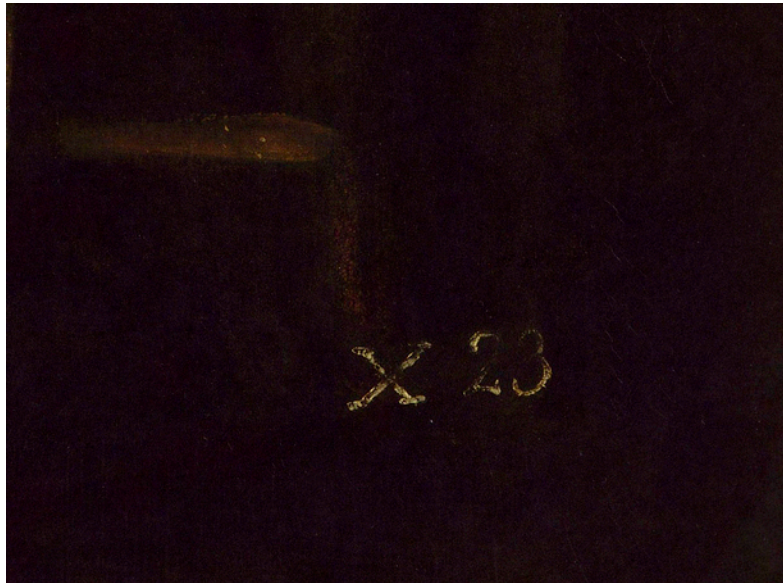
⁷ *Ibid.*, p. 24, note 44.

⁸ Achille JUBINAL, *Notice sur M. le baron Taylor et sur les tableaux achetés par lui d'après les ordres du roi*, Paris, éd. du musée d'artillerie espagnol, 1837, p. 22.

⁹ La galerie espagnole fut ainsi ouverte de 1838 à 1848.

¹⁰ J. BATICLE et C. MARINAS, *op. cit.*, p. 85 et p. 271.

C'est ainsi que les tableaux de cet inventaire sont marqués du X pour Xavier, selon l'ancienne graphie suivi d'un numéro". *El Tiempo* porte le X 23.



Las Viejas, o El Tiempo, détail de l'inscription peinte en blanc, en bas à droite

On ignore en revanche comment Javier Goya entre en possession du tableau *La Carta*. Ce dernier ne figure en effet ni dans l'inventaire de 1812 ni dans celui de la Quinta del Sordo, établi en 1823-1824.

Ces indications, qui attestent de la provenance des deux tableaux, permettent aussi de renseigner leur datation. Si *La Carta* est postérieure à 1813 et probablement antérieure à 1820, la date de création de *El Tiempo* s'avère être antérieure à 1812, ce qui laisse penser que les œuvres ont été conçues séparément.

Eléments matériels éclairant la conception du *Temps* et de la *Lettre*

L'agrandissement du format de El Tiempo

Depuis la fin du XIX^e siècle, *El Tiempo* et *La Carta* ont été considérés comme un diptyque allégorique sur le thème de la jeunesse et de sa disparition, sur les ravages

" A. BREJON DE LAVERGNÉE, *op. cit.*, p. 236. Pour de plus amples informations sur cet inventaire de 1812, voir aussi le catalogue d'exposition *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008.

du temps. Le jeu des titres *Las Viejas et Las Jóvenes* et les formats identiques semblent conforter cette idée.

Pourtant, les deux toiles n'ont pas toujours eu les mêmes dimensions. *El Tiempo* a subi un agrandissement que l'on distingue nettement sur les quatre côtés de la toile, comme en témoigne la radiographie de l'œuvre.



Las Viejas, o El Tiempo, radio numérique
Centre de recherche et de restauration des musées de France
© C2RMF

L'inscription X 23, qui occupait l'angle du format initial, devenue flottante, et la moins bonne facture du pourtour sont d'autres indices de cette transformation. Si l'on ignore tout des circonstances de ces adjonctions, on peut penser qu'elles

datent du milieu du XIX^e siècle le format enregistré dans l'inventaire de la Galerie espagnole (septembre 1838) mentionne un format encore plus réduit¹² et qu'elles avaient pour but de faire de *El Tiempo* le pendant de *La Carta*.

Cette donnée matérielle, étayée par la datation des œuvres, atteste que *El Tiempo* et *La Carta* n'ont pas été conçues comme un ensemble. D'autres éléments tangibles viennent encore confirmer cette thèse.

L'inscription de El Tiempo dans une trilogie

L'examen radiographique de *El Tiempo*, présenté ci-dessus, a révélé l'existence de peintures sous-jacentes qui indiquent l'utilisation d'une toile de remploi. La période de la Guerre d'Indépendance (1808-1814), durant laquelle l'œuvre a été peinte, pourrait expliquer ce choix¹³. Deux autres tableaux de l'artiste, *Maja y Celestina* (Palma de Majorque, Collection particulière) et *Majas al balcón* (Suisse, Collection particulière), ont connu une histoire matérielle similaire.

Ces toiles anciennes, datant probablement du XVII^e siècle, présentent une même texture grossière et des dimensions identiques. En outre, elles appartiendraient toutes à une série ayant pour thème les *quatre éléments*, d'après les gravures d'Adriaen Collaert (Paris, Bibliothèque Nationale de France). *El Tiempo* serait peint sur l'Allégorie de l'*Air*.

Ces observations étant faites, on peut conclure que les trois tableaux ont probablement été conçus comme un ensemble. Les inscriptions relevées au bas des trois tableaux suite à l'inventaire de 1812 confirment d'ailleurs cette hypothèse. Si *El Tiempo* porte la marque X 23, *Majas al balcón* porte le X 24, et une ancienne photographie témoigne que *Maja y Celestina*, le portait également.

La Carta et La Fragua comme duo

Une inscription, C 103, est visible dans l'angle inférieur gauche de *La Carta*. *La Fragua* (New York, Frick Collection), qui a aussi appartenu à la collection de Louis-Philippe, porte le C 104 écrit avec la même graphie. Les deux œuvres auraient peut-

¹² *Ibid.*

¹³ A. BREJON DE LAVERGNÉE, *op. cit.*, p. 174.

être appartenu au même collectionneur (non identifié), après la vente de 1853. *La Carta* et *La Fragua* ont par ailleurs les mêmes dimensions.



Las Jóvenes, o La Carta, détail de l'inscription en bas

Enfin, les examens réalisés en laboratoire et les radiographies indiquent que les deux tableaux ont été exécutés sur des toiles vierges d'excellente facture et qu'ils font montre des mêmes qualités picturales. Ces éléments réunis constituent ainsi un faisceau d'indices qui laissent penser que *La Carta* et *La Fragua* appartiennent à la même série.

Alors que depuis la fin du XIX^e siècle, *El Tiempo* et *La Carta* sont étroitement associés au point d'être perçus comme des pendants l'un de l'autre, la réalité historique et l'approche matérielle ont démontré que les deux scènes n'avaient pas été conçues pour se faire écho. Mais la réunion de ces images a forgé leur légende et a construit entre elles une résonance impérissable qui fait désormais partie de leur récit.