

Université Paris I Panthéon Sorbonne

U. F. R. d'Histoire de l'Art et Archéologie

Ecole doctorale d'histoire de l'art

Raúl Cristóvão Sampaio Lopes

LE ROCOCO MINHOTE

L'ART DANS LA PROVINCE DE BRAGA DANS LA SECONDE MOITIE DU XVIII^E SIECLE

Sommaire et résumé



Thèse en Histoire de l'art des Temps modernes

sous la direction de M. Daniel Rabreau

2014

Sommaire de la thèse

Avant-propos : historiographie et méthode

Introduction : le contact artistique portugais du XVIII^e siècle

Premier Chapitre : Géographie du rococo minhote

Le Minho avant l'institution du Minho (1832-1836)
Les caractéristiques du Minho
Hiérarchie des paroisses et diffusion du rococo minhote
En forme de conclusion

Deuxième Chapitre : Chronologie du rococo minhote

Les années de gestation (1747-1754)
Les années d'affirmation (1752-1756)
Tibães 1756-1764
L'après Tibães, les années 1760 et la nouvelle génération
La mort d'André Soares (1769) et le rococo minhote après Soares (les années 1770)
1779-1781 : le classique reprend le pouvoir
Le rococo en marge (1782-1795)
En forme de postface à ce chapitre : la renaissance du rococo à la fin du XIX^e siècle et les « restaurations », deux problèmes pour l'étude du rococo minhote.

Troisième Chapitre : Le champ artistique

La vie culturelle de Braga au prisme des listes des personnages célèbres de Braga par le mémorialiste José Inácio Peixoto
Une expression anodine qui introduit un problème théorique : le champ d'activité de l'architecte et son statut
Un problème méthodologique en rapport avec la légitimité du chapitre suivant
Deux cas riches d'enseignements
Conclusion : les rôles des différents acteurs

Quatrième Chapitre : Les maîtres du rococo minhote : commanditaires et exécutants

Les commanditaires : quelques remarques
Les exécutants : les virtuoses du rococo minhote

Cinquième Chapitre : Les maîtres du rococo minhote : les concepteurs

Préliminaire

André Soares (1720-1769)

Frère José Vilaça

António Soares da Silva (1716-1770), un frère providentiel pour l'historien ?

Carlos Amarante (1748-1815), le prodige incertain du rococo minhote et ses doubles

Un rococo de la côte, entre Viana do Castelo et Valença ?

Le maître de Labruja à l'intérieur de l'Alto Minho

Conclusion du chapitre

Conclusion : Réussites et signification du rococo minhote

Annexes

Résumé

L'art de la province de Braga, qu'on appelle traditionnellement le Minho (il correspond grosso modo au nord-ouest portugais), possède déjà une forte et originale présence dans le XVIII^e siècle, qui est un siècle faste pour l'art portugais, grâce au célébrissime *Bom Jesus*, élaboré pratiquement tout au long du siècle. Ce grand monument cache cependant quelque peu l'existence d'un nombre assez considérable d'œuvres fortement inspirées par les gravures rocailles parisiennes et augsbourgeoises mais d'une indéniable originalité et d'une remarquable qualité. Robert C. Smith (1912-1975) avait déjà révélé l'importance de deux grands artistes impliqués dans ces ouvrages, l'amateur André Soares (1720-1769) et le moine sculpteur Frère José Vilaça (1731-1809), et ses travaux ont eu des continuateurs, dont le plus persévérant est sans doute Eduardo Pires de Oliveira qui, dans un thèse parallèle à celle-ci, vient de mettre à jour le corpus du premier. Plus largement, la présente thèse se propose d'offrir une vision globale de ce que l'on peut dès lors appeler le rococo minhote.

En effet, le Minho offre un paysage à part, particulièrement verdoyant, dans le cadre du Portugal et l'adaptation de l'homme à ce paysage a donné très tôt une identité ethnographique à une province qui, si elle est clairement identifiée, reste sans existence administrative jusqu'au XIX^e siècle et connaît un morcellement juridique certain au XVIII^e siècle. Cette identité justifie pour une grande part le bien-fondé de l'adjectif *minhote*, qui aurait pu sembler anachronique de prime abord.

La province bénéficie d'une relative prospérité de l'agriculture et de l'élevage, d'une part, et des profits apportées par un commerce étendu jusqu'au Brésil, d'autre part. Une certaine frange de la bourgeoisie profite de ce dernier pour se hisser à la hauteur de la noblesse et du clergé, les principaux bénéficiaires de la redistribution de cette richesse. Une partie de cette richesse est réinvestie dans des ouvrages artistiques à la gloire de leur

détenteur ou, surtout, à celle de la religion. La « capitale » de la région, Braga, est en effet un important centre religieux qui contrôle toutes les décisions en rapport avec les constructions d'églises ou de chapelles d'un vaste diocèse couvrant la majeure partie du Nord du pays et, dans ses faubourgs, se trouve l'église chef d'ordre des bénédictins, particulièrement actifs dans le domaine artistique. Mais c'est un centre incapable d'attirer suffisamment une population nombreuse et disséminée en de multiples paroisses. L'art minhote est donc un art dispersé (et ce jusqu'au-delà de la province même) et cette dispersion explique en partie l'échelle mesurée des œuvres qui tiennent souvent plus du petit bijoux architectural que de l'exploit monumental.

Mais les circonstances régionales, l'absence d'académies et d'écrits proprement artistiques, l'anonymat apparent de la plupart des œuvres et l'importance excessive de l'aspect religieux ont parfois amené les historiens à imaginer un art minhote collectif et essentiellement traditionnel alors que l'existence d'un « champ artistique » plus « moderne » peut être vérifiée par la constatation de la présence d'« auteurs » ainsi que de débats, de principes et d'exigences « purement » esthétiques. Singulièrement, les participants de ce « champ », où l'architecture et la *talha* sont prépondérants et dictent leurs valeurs, peuvent être distingués en trois catégories : les commanditaires, les exécutants (qui sont en fait de véritables virtuoses) et les concepteurs, les plus déterminants créativement parlant.

La difficulté d'identifier ces concepteurs tient à la relative rareté de sources les concernant. Le travail de rapprochement et de distinction formelle entrepris ici, encore lacunaire, ne l'avait pas été avec cette ampleur, à ma connaissance. Les trois artistes principaux restent ceux révélés par l'historiographie : André Soares, Frère José Vilaça et Carlos Amarante (1748-1815), plus connu cependant pour ses ouvrages de tendance classique. L'œuvre d'André Soares s'en trouve conforté dans sa singularité et sa force. Celle de Frère José Vilaça, par contre, en est quelque peu diminuée, dans son ampleur et

dans son rôle historique. Carlos Amarante, avec un œuvre de goût rococo qu'on ne lui supposait pas si imposant, semble bien avoir le rôle que lui octroie le mémorialiste Inácio José Peixoto (1732-1808), celle du maître le plus important après André Soares.

Une figure tout à fait inattendue émerge, celle du Père António Soares da Silva (1716-1770), pionnier auprès de son frère André. Une autre prend de la consistance, celle d'António da Cunha Correia Vale (actif 1745-1791), qui pourrait bien être l'auteur de deux des ouvrages les plus importants du rococo minhote : la chapelle Malheiro Reimão et, du moins en partie, l'église de Ribeira de Pena, sans parler de cet ouvrage singulier resté inachevé qu'est la façade latérale de l'église de la *Misericórdia* de Penafiel.

Ces auteurs sont actifs autour de Braga et de Guimarães mais d'autres concepteurs doivent avoir été présents : João de Brito Lima (actif dans les années 1760-1770) et un ou deux maîtres inconnus qu'on parviendra peut-être un jour à relier à l'énigmatique Frère Luís de Santa Teresa, autour de Viana ; l'hypothétique maître de Labruja, enfin, dont l'art, champ du cygne du rococo minhote, prends rapidement un aspect périphérique.

Ce qui semble clair, c'est qu'il ne viendrait à personne l'idée de nommer le rococo minhote du nom d'un puissant comme on l'a fait pour l'art dit pombalin de la reconstruction de Lisbonne (que l'historiographie lui oppose erronément), alors que les adjectifs *soaresque*, *vilacien* et même désormais peut-être *amarantin* se présentent naturellement à l'esprit à l'évocation de ce petit miracle artistique qui a eu lieu pourtant pendant l'épiscopat de deux archevêques de sang royal, Dom José de Bragança (1741-1756) et son neveu, Dom Gaspar (1758-1788).



Pavillon de jardin issu du palais archiépiscopal de Braga et transformé en fontaine, sanctuaire du Bom Jesus do Monte, Braga.

Admiré par Bazin, Bottineau, Massara et Pires de Oliveira mais aussi par la presse contemporaine de son déplacement (en 1919), ce pavillon de jardin fantastique a été relativement négligé par Smith. Sans doute conçu par André Soares autour de 1751, il montre les conséquences plastiques extrêmes que les artistes minhotes ont su tirer des gravures augsbourgeoises au tout début du rococo minhoto.



Détail de la façade latérale de l'église de la *Misericórdia*, Penafiel, initiée en 1764 et abandonnée en 1769.

Malgré sa situation géographique en dehors du Minho, cette étonnante et vigoureuse façade est non seulement à rattacher au rococo minhote (comme d'autres ouvrages des environs, notamment à Bustelo) mais sans doute aussi plus précisément à António da Cunha Correia Vale (actif 1745-1791), par les rapprochements que l'on peut faire avec l'église des *Capuchos* de Guimarães (1763) et avec le retable de la *Misericórdia* de la même ville (1762), sur lesquels il est intervenu.



André António da Cunha (sculpteur, 1769-1770), Luís Pinheiro de Azevedo Lobo (peintre, 1775), retable principal, église de *Nossa Senhora da Lapa*, Arcos de Valdevez.

Attribué par Smith à Frère José Vilaça, ce splendide retable présente bien plus d'affinités avec les ouvrages d'André Soares des années 1760, comme, à Braga, le retable principal de l'église de Guadalupe (1768-1769) ou celui de *Nossa Senhora da Boa Memória* des cloîtres de la cathédrale (1767), ou, à Viana do Castelo, celui de la chapelle Malheiro Reimão (1763). Ces trois retables, ignorés ou mal appréciés par Smith, sont clairement réintroduits dans le corpus de l'amateur par Pires de Oliveira dans sa récente thèse (2011) mais l'historien portugais ne songe curieusement pas à y inclure également le retable d'Arcos de Valdevez.



Retable principal, église de Fafe.

Le cliché a été pris avant l'intervention de 2013 qui a complètement dénaturé les couleurs (peut-être déjà plus d'époque) et, surtout, altéré la perception de la qualité de la *talha*.

Ce retable, que je crois inédit, avec ses rocailles discrètes, son organisation claire basée sur des lignes fortes et ses éléments d'architecture classique, se place parmi de nombreux ouvrages datables des années 1760-1770, dont certains, comme les retables collatéraux de Barroselas [anciennement Capareiros] (1778-1779) ou les retables de Perafita (Alijó, Vila Verde, Vila Real) (1777), sont plus ou moins directement à mettre en rapport avec Carlos Amarante, l'architecte de l'actuelle église du *Bom Jesus* de Braga (initiée en 1784).



Eglise de pèlerinage de l'Ecce Homo, Padornelo (Paredes de Coura).

Erigée sous la direction du maître-maçon João Rodrigues en 1776 ou en 1779 (la tour date du XIX^e siècle), il est difficile de croire que son maître d'œuvre en soit l'architecte au vu des autres ouvrages qu'il a construits. Par contre, le traitement nonchalamment audacieux des éléments architecturaux classiques rappelle certains retables de la région, notamment celui du maître-autel de l'église de pèlerinage de *Nosso Senhor do Socorro* de Labruja (Ponte de Lima). Est-ce suffisant pour croire en l'activité architecturale d'un anonyme « maître de Labruja », à l'œuvre de *talha* plus consistant ?