

Université de Montréal

**Les cycles d'azulejos de l'église du couvent de Louriçal  
(Portugal) attribués à Valentim de Almeida (1692-1779)**

par

Joaquim Vitorino Videira Eusébio

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en histoire de l'art

Juin, 2010

© Videira Eusébio, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Les cycles d'azulejos de l'église du couvent de Louriçal (Portugal) attribués à Valentim de  
Almeida (1692-1779)

Présenté par :

Joaquim Vitorino Videira Eusébio

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Bernier, président-rapporteur  
Luís de Moura Sobral, directeur de recherche  
Nicole Dubreuil, membre du jury

## Résumé

L'église du couvent de Louriçal présente un ensemble de trente-quatre panneaux d'azulejos constituant quatre cycles (la Passion du Christ, la vie de saint François d'Assise, la Vierge Marie et la vie de sainte Claire) attribués à l'atelier de Valentim de Almeida (1692-1779). Ces œuvres n'ont jamais fait objet d'une étude détaillée.

Notre mémoire porte sur les quatre cycles mentionnés et vise à démontrer, dans un premier moment, comment ces cycles s'articulent entre eux. En second lieu, il définira le lien qui existe entre ces panneaux et les traditions iconographiques et historiographiques franciscaines au Portugal. Le point essentiel de notre problématique est de déterminer comment ce revêtement de céramique surpasse les fonctions décoratives et pédagogiques pour s'articuler avec d'autres éléments artistiques (peinture, sculpture et architecture). Le résultat permettra d'interpréter la narration inscrite dans ce monument et de constater sa cohérence avec la sensibilité de l'époque du roi Jean V et son articulation avec l'affirmation de l'ordre franciscain dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle.

Cependant, d'autres questions se posent. Généralement le peintre d'azulejos n'est pas un créateur. Alors quelles sources d'inspiration a-t-il utilisées? L'artiste de Louriçal a-t-il utilisé des gravures? Dans ce cas, les gravures ont-elles été source d'inspiration ou seulement des objets de copie?

La glorification de l'Eucharistie est omniprésente. Comment peut-on l'expliquer dans ce monument du 18<sup>e</sup> siècle, dans un contexte qui semble vivre encore intensément l'esprit de Trente et de la Contre-Réforme?

En complément et de manière non exhaustive, nous présenterons quelques notes sur la vie de la fondatrice de la congrégation, sœur Maria do Lado, et sur l'histoire du couvent de Louriçal.

**Mots-clés** : Portugal, azulejos, Valentim de Almeida, franciscains, Jean V

## **Abstract**

The convent of Louriçal's church owns thirty-four panels of ceramic tile works (azulejos) representing four iconographic cycles (the passion of Christ, the Virgin Mary, the lives of Saint Francis of Assisi and Saint Clare). The creation of these panels is attributed to Valentim de Almeida (1692-1779). These art works have never before been studied.

This thesis aims to demonstrate how these four cycles are articulated among themselves. It also defines the link with the iconography and the historiography of Franciscan tradition in Portugal.

Our main purpose is to determine how these azulejos go beyond the decorative and pedagogical functions to link themselves with other artistic elements (painting, sculpture and architecture).

This study will allow us to interpret the sequence of events described in the narratives and to ascertain its coherence to the sensibility of King John V period and as well to the spirit of the Franciscan order during the first half of the 18<sup>th</sup> Century.

It is known that a ceramic painter is not usually a creator hence, what was his inspiration? Was the artist of Louriçal inspired by engravings? If so, were these engravings source of inspiration or mere models for copying?

How can we explain the ubiquitous glorification of the Eucharist in this 18<sup>th</sup> Century monument in a context that intensely breathes the Council of Trent spirit and the Catholic Reformation?

A non-exhaustive counterpart presents notes on the life of Sister Maria do Lado the founder of the congregation and on the history of the Louriçal convent.

**Keywords** : Portugal, azulejos, Valentim de Almeida, Franciscan, John V.

## Table des matières

### Índice

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des figures.....	vii
Abréviations et sigles.....	xxi
Remerciements.....	xxiii
Introduction.....	1
Chapitre 1 - L'art des azulejos au Portugal dans la première moitié du 18 <sup>e</sup> siècle.....	5
1.1. – Le rôle des azulejos dans l'art portugais.....	5
1.2. – Du décoratif au figuratif.....	9
1.3. - L'azulejo au 18 <sup>e</sup> siècle.....	13
1.4. - Valentim de Almeida (1692-1779) – entre le Cycle des Maîtres et le Rococo ..	18
1.5. – Les panneaux de Louriçal.....	21
Chapitre 2 – Louriçal : De la petite communauté au couvent des clarisses.....	28
2.1. - Le vol de l'église de Santa Engrácia (1630) dans le contexte de la tension entre les <i>nouveaux</i> et les <i>anciens</i> chrétiens.....	28
2. 2. - Le rôle de Maria do Lado (1605-1632), de son confesseur, frère Bernardino das Chagas et des comtes d'Ericeira dans la formation de la petite communauté.....	31
2.3. - L'édification du couvent des Clarisses de Louriçal (1690-1709) et de son église (1734-1739).....	37
2.4. – Brève histoire des 300 ans du couvent.....	43
Chapitre 3 – Les cycles d'azulejos de l'église.....	47
3.1. - Les sources littéraires.....	47
3.2. - Les modèles iconographiques.....	52
3.3. – L'interrelation entre les cycles d'azulejos.....	58
Conclusion – Louriçal, <i>un bel composto</i> .....	62

Sources et bibliographie.....	66
Annexe 1 - Catalogue.....	i
Cycle de la Passion du Christ (Cat. 1 – 10) .....	ii
Le cycle de la vie de saint François d'Assise (Cat. 11 – 18) .....	xxviii
Le cycle de la Vierge (Cat. 19 – 23) .....	xlvi
Le cycle de la vie de sainte Claire (Cat. 23 – 34) .....	lvi
Annexe 2 - Œuvres de Valentim de Almeida .....	lxxxiii

## Liste des figures

**Fig. 1** : Lavabo de la sacristie (détail), 1726, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 2** : Valentim de Almeida (attrib.), *La Vertu entre la Dissipation et l'Avarice*, fin des années 1740, panneau d'azulejos, couvent S. João de Deus, Lisbonne.

Source : Meco 1999 : 30.

**Fig. 3** : Valentim de Almeida, motifs décoratifs sous les fenêtres, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 4** : Valentim de Almeida, 1730-1735, panneau d'azulejos (détail), cloître du couvent S. Vicente de Fora, Lisbonne.

Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 5** : Valentim de Almeida, 1730-1735, panneau d'azulejos (détail), cloître du couvent de S. Vicente de Fora, Lisbonne.

Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 6** : Valentim de Almeida, années 1740, panneau d'azulejos (détail), Porta da Vila, Óbidos.

Source : Photographie de Dias dos Reis, PBASE (1999) [en ligne]

**Fig. 7** : Valentim de Almeida, vers 1740, panneau d'azulejos (détail), Hôpital (ancien couvent) de Santa Marta, Lisbonne.

Source : Photographie d'Alexandrina Costa.

**Fig. 8** : Valentim de Almeida, années 1740, panneau d'azulejos (détail), Porta da Vila, Óbidos.

Source : Photographie de Dias dos Reis, PBASE (1999) [en ligne]

**Fig. 9** : Valentim de Almeida, décoration sous les panneaux du registre inférieur du cycle de sainte Claire, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 10** : Valentim de Almeida, décoration de l'encadrement supérieur des panneaux de l'église Nossa Senhora da Glória do Outeiro, 1739, à Rio de Janeiro, Brésil.

Source : Photographie de Renato Wandek, CERAMICANORIO [en ligne]

**Fig. 11** : Valentim de Almeida, exemple de cartouche qui encercle des attributs de la Passion, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 12** : Valentim de Almeida, cartouche, 1730, Musée archéologique de Faro (ancien couvent Santo António dos Capuchos, Faro).

Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 13** : Valentim de Almeida, encadrement latéral des panneaux du cycle de saint François, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 14** : Valentim de Almeida, encadrement latéral des panneaux, années 1740, Porta da Vila, Óbidos.

Source : Photographie de Dias dos Reis, PBASE (1999) [en ligne]

**Fig. 15** : Valentim de Almeida, Deux séraphins entourant l'arc d'accès à la chapelle majeure et l'emblème du roi Jean V, vers 1739, panneau d'azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 16** : Valentim de Almeida, *Scène bucolique*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 17** : Valentim de Almeida, *Scène bucolique*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros

**Fig. 18** : Valentim de Almeida, *Scène bucolique*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 19** : Valentim de Almeida, décoration d'inspiration *rocaille*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 20** : Juste-Aurèle Meissonnier, panneau décoratif, Paris, [s. d.], Bibliothèque publique de New York.

Source : Smith 1972 : vol.1, gravure 35.

**Fig. 21** : Anonyme, *Vol de l'ostensoir de l'église de Santa Engrácia par Simão Pires Solis (Lisbonne, 1630)*, troisième quart du 18<sup>e</sup> siècle, panneau d'azulejos, église de Almagreira, Pombal.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 22** : Romão Elói de Almeida, *L'esclave de Dieu Maria do Lado a vu en rêve deux anges qui apportaient au Ciel le Saint-Sacrement du vol fait à Lisbonne à l'église de Santa*



*Engrácia l'année 1630. Et par cette raison elle a fondée la nouvelle communauté du Desagravo*, 1800, gravure à burin, 340 x 230 mm, d'après Domingos Sequeira (1768-1837)  
Source : Soares 1971 : 67.

**Fig. 23** : Pierre tombale de sœur Maria do Lado, 1651, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 24** : Plan de l'église et du couvent de Louriçal.  
Source : Mendonça 2003 : [en ligne]

**Fig. 25** : Niche avec la statue de saint Michel, église du couvent de Louriçal.  
Source : Sœurs clarisses de Louriçal.

**Fig. 26** : Nef et chapelle-majeure de l'église de Louriçal (vue du chœur haut).  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 27** : Valentim de Almeida, décoration sous la chaire, vers 1739, panneau d'azulejos, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 28** : João António Bellini de Pádua, retable de la chapelle-majeure de l'église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 29** : João António Bellini de Pádua, retable latéral de l'église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 30** : João António Bellini de Pádua, retable, 1733, cathédral de Beja.  
Source : Correia 2005 : [en ligne]

**Fig. 31** : João António Bellini de Pádua, retable, 1738-1740, chapelle Nossa Senhora da Boa Morte, cathédrale de Santarém.  
Source : Gordalina et coll. 2006 : [en ligne]

**Fig. 32** : João António Bellini de Pádua (?), *Sainte Claire*, sculpture en bois de cèdre, Musée Machado de Castro, Coimbra.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 33** : João António Bellini de Pádua (?), *Saint François*, sculpture en bois de cèdre, Musée Machado de Castro, Coimbra.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 34** : Anonyme, *Nossa Senhora da Prelada*, sculpture, chœur haut, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 35** : Anonyme, *Nossa Senhora da Boa Morte*, sculpture, chœur bas, église du couvent de Louriçal.

Source : Sœurs clarisses de Louriçal.

**Fig. 36** : Valentim de Almeida, vers 1739, panneau d'azulejos, 182 x 728 cm (13 x 52 azulejos), voûte nord de la chapelle-majeure de église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 37** : Valentim de Almeida, vers 1739, panneau d'azulejos, 182 x 728 cm (13 x 52 azulejos), voûte sud de la chapelle-majeure de église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 38** : Valentim de Almeida, *Le soleil*, vers 1739, panneau d'azulejos (détail), 140 x 196 cm (10 x 14 azulejos), voûte nord de la chapelle majeure de église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 39** : Valentim de Almeida, *La lune*, vers 1739, panneau d'azulejos (détail), 140 x 196 cm (10 x 14 azulejos), voûte sud de la chapelle-majeure de église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 40** : Rinceaux d'acanthé de Ludovicus Scalzius, gravés par Caesar Domenichius vers 1610 et réédités par Jean-Jacques de Rossi, Rome, *Alla Pace*.

Source : Mandroux-França 1983a : [s.p.].

**Fig. 41** : Cornelis Cort, *La Vierge et l'Enfant sur une lune entourée de symboles mariaux*, 1567, gravure à burin, 29,1 x 20,2 cm.

Source : Hollstein (2000) : 76.

**Fig. 42** : Valentim de Almeida, *Un ermite*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 43** : Valentim de Almeida, *Scène de chasse*, 1730, panneau d'azulejos, église paroissiale de S. Sebastião, Ponta Delgada, Azores.

Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 44** : Valentim de Almeida, *Un ermite*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 45** : Valentim de Almeida, encadrement supérieur de quelques panneaux du cycle de la Passion, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 46** : Valentim de Almeida, encadrement supérieur d'un panneau de la chapelle S. António, 1723-1725, couvent Santa Cruz, Lamego.

Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 47** : Valentim de Almeida, encadrement supérieur d'un panneau, 1741, Convento da Conceição, Beja.

Source : Photographie de MUSEU REGIONAL DE BEJA [s.d.] [en ligne]

**Fig. 48** : Valentim de Almeida, encadrement supérieur d'un panneau, église de Carmo, Luanda, Angola.

Source : Photographie de *Maravilhas do Convento do Carmo* [s.d.] [en ligne]

**Fig. 49** : Valentim de Almeida, cartouche avec les stigmates, vers 1739, panneau d'azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 50** : Tombeau de sœur Maria do Lado, chapelle-majeure de l'église du couvent de Louriçal.

Source : Sœurs clarisses de Louriçal.

**Fig. 51** : Manuel Pereira, médaillon avec le calice eucharistique, porte d'entrée de l'église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 52** : Anonyme, *L'adoration de l'Eucharistie*, peinture, voûte de l'église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

## **Catalogue**

**Cat. 1** : Valentim de Almeida, *Le lavement des pieds*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 11 azulejos, 252 x 154 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 1A** : Caspar Luyken (1672-1708), *Le lavement des pieds*, 1712, gravure à burin.

Source : Weigel 2009 : [en ligne]

**Fig. 1B** : Valentim de Almeida, *Noces de Cana*, 1723-1725, panneau d'azulejos (détail), église de Misericórdia, Chaves.

Source : Photographie de Dias dos Reis, Pbase.com [en ligne]

**Fig. 1C** : Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *Le lavement des pieds*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 1D :** Valentim de Almeida, *Cruche, serviette et bassin d'ablution*, vers 1739, panneau d'azulejos, 154 x 98 cm, 11 x 7 azulejos, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 2 :** Valentim de Almeida, *La Cène*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 22 azulejos, 252 x 308 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 2A :** Caspar Luyken (1672-1708), *La Cène*, 1712, gravure à burin.  
Source : Weigel 2009 : [en ligne]

**Fig. 2B :** Valentim de Almeida, *La Cène*, 1750-1755, panneau d'azulejos, chapelle Nossa Senhora da Paz, couvent Esperança, Ponta Delgada, Azores.  
Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 2C :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *La Cène*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 2D :** Valentim de Almeida, *Agneau immolé sur un autel*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 280 cm, 10 x 20 azulejos, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 3 :** Valentim de Almeida, *L'agonie au Jardin des Oliviers*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 22 azulejos, 252 x 308 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 3A :** Caspar Luyken (1672-1708), *L'agonie au Jardin des Oliviers*, 1712, gravure à burin.  
Source : Weigel 2009 : [en ligne]

**Fig. 3B :** Valentim de Almeida, *L'agonie au Jardin des Oliviers*, 1740-1750, panneau d'azulejos, Porta da Vila, Óbidos.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 3C :** Valentim de Almeida, *L'agonie au Jardin des Oliviers*, 1750-1755, panneau d'azulejos, chapelle Nossa Senhora da Paz, couvent da Esperança, Ponta Delgada, Azores.  
Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 3D :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *L'agonie au Jardin des Oliviers*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 3E :** Valentim de Almeida, *La croix et le calice*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 280 cm, 10 x 20 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 4 :** Valentim de Almeida, *L'arrestation de Jésus*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 11 azulejos, 252 x 154 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 4A :** Caspar Luyken (1672-1708), *Présentation à Caïphe*, 1712, gravure à burin.

Source : Weigel 2009 : [en ligne]

**Fig. 4B :** Caspar Luyken (1672-1708), *L'arrestation de Jésus*, 1712, gravure à burin.

Source : Weigel 2009 : [en ligne]

**Fig. 4C :** Valentim de Almeida, *Une hallebarde et d'autres armoiries*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 112 cm, 10 x 8 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 5 :** Valentim de Almeida, *La flagellation*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 5A :** Valentim de Almeida, *La colonne, le fouet et les verges*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 112 cm, 10 x 8 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 6 :** Valentim de Almeida, *Le couronnement d'épines*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 6A :** Pieter de Bailliu (1613-1660), *Le couronnement d'épines*, 1630-1645, d'après Abraham van Diepenbeeck (1596 - 1676), gravure à burin, 44,4 x 33 cm, British Museum, Londres.

Source : © Trustees of the British Museum.

**Fig. 6B :** João Neto, *Le couronnement d'épines*, vers 1728, panneau d'azulejos, église Bom Jesus da Cruz, Barcelos.

Source : Photographie de José Semelhe.

**Fig. 6C :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *Le couronnement d'épines*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 6D :** Valentim de Almeida, *Couronne d'épines*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 112 cm, 10 x 8 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 7 :** Valentim de Almeida, *Le portement de croix*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 11 azulejos, 252 x 154 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 7A :** Van Dyck (1599-1641), *Le portement de croix*, 1617-1618, huile sur toile, 211 x 161,5 cm, église Saint-Paul, Anvers.

Source : Vlieghe 1999 : 105.

**Fig. 7B :** Cornelis Galle dit le Vieux (act. 1576 - 1650), *Le portement de croix*, d'après Antoine van Dyck (1599 - 1641), gravure à burin, 40,7 x 29,6 cm, British Museum, Londres.

Source : AN588371001 © Trustees of the British Museum.

**Fig. 7C :** François Langot (act. 1641-1679), *Le portement de croix*, vers 1625-1640, d'après Antoine van Dyck (1599-1641), gravure à burin, 43 x 32,6 cm, British Museum, Londres.

Source : AN588373003 © Trustees of the British Museum.

**Fig. 7D :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *Le portement de croix*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 7E :** Valentim de Almeida, *Le voile de Véronique*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 112 cm, 10 x 8 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 8 :** Valentim de Almeida, *Jésus cloué à la croix*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 22 azulejos, 252 x 308 cm, du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 8A :** Valentim de Almeida, *Les trois clous, le marteau et les tenailles*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 280 cm, 10 x 20 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 9 :** Valentim de Almeida, *Christ en croix*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 22 azulejos, 252 x 308 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 9A :** Valentim de Almeida, *La lance et l'éponge fixée à un roseau*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 280 cm, 10 x 20 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 10 :** Valentim de Almeida, *La descente de croix*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 11 azulejos, 252 x 154 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 10A :** Rubens (1577-1640), *La descente de croix*, 1612, panneau central, 420 x 310 cm, cathédrale Notre-Dame, Anvers.

Source : Web Gallery of Art [en ligne]

**Fig. 10B :** Rubens (1577-1640), *La descente de croix*, 1616-1617, huile sur toile, 425 x 265 cm, musée des Beaux-Arts, Lille.

Source : Web Gallery of Art : [en ligne]

**Fig. 10C :** Rubens (1577-1640), *La descente de croix*, 1617-1618, huile sur toile, 158 x 117 cm, musée Hermitage, Saint Petersburg.

Source : Web Gallery of Art [en ligne]

**Fig. 10D :** Abraham van Diepenbeeck (1596-1676), *La descente de croix*, grisaille préparatoire.

Source : Steadman 1982 : figure 46.

**Fig. 10E :** Abraham van Diepenbeeck (1596-1676), *La descente de croix*, panneau à huile, 43 x 33 cm, d'après Rubens, The Davies Sisters collection, n. 966, NMWA33, Musée Nationale de Pays de Galles, Cardiff.

Source : © Amguedff Cymru - National Museum Wales [en ligne].

**Fig. 10F :** Valentim de Almeida (attr.), *La descente de croix*, vers 1730, église Santo António dos Capuchos, Faro.

Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 10G :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *La descente de croix*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Fig. 10H :** Valentim de Almeida, *Les deux échelles*, vers 1739, panneau d'azulejos, 140 x 98 cm, 10 x 7 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 11 :** Valentim de Almeida, *Le crucifix parle à François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 19 azulejos, 322 x 266 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 11A :** Valentim de Almeida, *Emblème de l'ordre franciscain*, vers 1739, panneau d'azulejos, 168 x 140 cm, 12 x 10 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 12 :** Valentim de Almeida, *Prédication de saint François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 19 azulejos, 322 x 266 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 12A :** Valentim de Almeida, *Emblème de l'ordre franciscain*, vers 1739, panneau d'azulejos, 168 x 140 cm, 12 x 10 azulejos, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 13 :** Valentim de Almeida, *La stigmatisation*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 8 azulejos, 322 x 112 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 13A :** Lucas Vorsterman I (1595-1675), *La stigmatisation*, gravure à burin, 52,5 x 35,3 cm, d'après Rubens, 1620, Rijksmuseum, Amsterdam.  
Source : Hollstein, vol. XLIII (1949) : 69.

**Cat. 14 :** Valentim de Almeida, *Approbation de la Règle de l'Ordre franciscain*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 19 azulejos, 322 x 266 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 14A :** Valentim de Almeida, *Approbation de la Règle de l'Ordre franciscain*, vers 1739, détail, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Cat. 15 :** Valentim de Almeida, *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 19 azulejos, 322 x 266 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 15A :** Valentim de Almeida, *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François*, vers 1739, détail, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Cat. 16 :** Valentim de Almeida, *Tentation de saint François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 8 azulejos, 322 x 112 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 17 :** Valentim de Almeida, *La cène de saint François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 19 azulejos, 322 x 266 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 18 :** Valentim de Almeida, *Le pape Nicolas V devant le cadavre de saint François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 23 x 19 azulejos, 322 x 266 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 18A :** Laurent de La Hyre (1606-1656), *Le pape Nicolas V, en 1449, se faisant ouvrir le caveau de saint François d'Assise*, 1630, panneau à huile, 2,21 x 1,64 m, inv. 5359, Musée du Louvre.  
Source : Sobral 2004 : 133; © Musée du Louvre/A. Dequier – M. Bard.



**Fig. 18B :** Pierre Landry (1630-1701), gravure à burin, d'après Laurent de la Hyre.  
Source : Sobral 2004 : 135

**Cat. 19 :** Valentim de Almeida, *La présentation de la Vierge*, vers 1739, panneau d'azulejos, 15 x 14 azulejos, 210 x 196 cm, du couvent église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 19A :** Caspar Luyken (1672-1708), *Lazare*, 1712, gravure à burin.  
Source : Weigel 2009 : [en ligne]

**Fig. 19B:** Valentim de Almeida, *La présentation de la Vierge*, 1750-1755, chapelle Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.  
Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Cat. 20 :** Valentim de Almeida, *Le mariage de la Vierge*, vers 1739, panneau d'azulejos, 15 x 14 azulejos, 210 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 20A:** Valentim de Almeida, *Le mariage de la Vierge* (détail), vers 1739, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 20B:** Valentim de Almeida, *Le mariage de la Vierge*, 1750-1755, chapelle Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.  
Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Cat. 21 :** Valentim de Almeida, *L'Annonciation*, vers 1739, panneau d'azulejos, 15 x 14 azulejos, 210 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.  
Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 21A:** Valentim de Almeida, *L'Annonciation*, 1735, panneau d'azulejos, cathédral de Funchal, Madère.  
Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 21B:** Valentim de Almeida, *L'Annonciation*, 1750-1755, panneau d'azulejos, chapelle Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.  
Source : Photographie de J. M. Santos Simões, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.] [en ligne]

**Fig. 21C :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *L'Annonciation*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.  
Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Cat. 22 :** Valentim de Almeida, *La Visitation*, vers 1739, panneau d'azulejos, 15 x 14 azulejos, 210 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 22A:** Anonyme, *La Visitation*, panneau d'azulejos, église du couvent Saint-Antoine, Portalegre.

Source : Photographie de Teresa Saporiti.

**Fig. 22B :** Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *La Visitation*, vers 1735-1740, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

Source : Photographie de Joaquim Eusébio.

**Cat. 23 :** Valentim de Almeida, *Sainte Claire fait la connaissance de saint François*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 24 :** Valentim de Almeida, *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 24A:** Adriaen Collaert (1560-1618), *Saint François coupe les cheveux de Sainte Claire*, 1613-1621, gravure à burin.

Source : Sedulius 1994 : gravure 7.

**Fig. 24B:** Valentim de Almeida (1692-1779), *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire*, 1740, Hôpital de Santa Marta, Lisbonne.

Source : Photographie d'Alexandrina Costa.

**Cat. 25 :** Valentim de Almeida, *Saint François donne la Formule de Vie à sainte Claire*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 26 :** Valentim de Almeida, *Le lavement des pieds*, vers 1739, panneau d'azulejos, 17 x 13 azulejos, 238 x 182 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Soeurs clarisses de Louriçal.

**Fig. 26A:** Adriaen Collaert (1560-1618), *Le lavement des pieds*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 29,3 cm.

Source : Sedulius 1994 : gravure 12.

**Fig. 26B:** Valentim de Almeida (1692-1779), *Le lavement des pieds*, 1740, Hôpital de Santa Marta, Lisbonne.

Source : Photographie d'Alexandrina Costa.

**Cat. 27 :** Valentim de Almeida, *Le pape Innocent III confirme la Règle de l'Ordre des Clarisses*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 27A :** Valentim de Almeida, *Le pape Innocent III confirme la Règle de l'Ordre des Clarisses* (détail), vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 27B :** Valentim de Almeida, *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François* (détail), vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 28 :** Valentim de Almeida, *Saint François reçoit sainte Claire*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 28A :** Adriaen Collaert (1560-1618), *Saint François reçoit sainte Claire*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 29,3 cm.

Source : Sedulius 1994 : gravure 15.

**Cat. 29 :** Valentim de Almeida, *Miracle de la multiplication des pains*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 29A :** Adriaen Collaert (1560-1618), *Miracle de la multiplication des pains*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 29,3 cm.

Source : Sedulius 1994 : gravure 13.

**Cat. 30 :** Valentim de Almeida, *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 30A :** Valentim de Almeida, *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins* (détail), vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 30B :** Valentim de Almeida (1692-1779), *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins*, 1740, Hôpital de Santa Marta, Lisbonne.

Source : Photographie d'Alexandrina Costa.

**Cat. 31 :** Valentim de Almeida, *La tentation du démon*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 13 azulejos, 252 x 182 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 31A:** Adriaen Collaert (1560-1618), *Tentation du démon*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

Source : Sedulius 1994 : gravure 16.

**Fig. 31B:** Valentim de Almeida, *Tentation du démon* (détail), vers 1739, Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Cat. 32 :** Valentim de Almeida, *Miracle de l'huile d'olive*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 13 azulejos, 252 x 182 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

**Fig. 32A:** Adriaen Collaert (1560-1618), *Miracle de l'huile d'olive*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

Source : Sedulius 1994 : gravure 14.

**Cat. 33:** Valentim de Almeida, *L'agonie de sainte Claire*, vers 1739, panneau d'azulejos, 18 x 14 azulejos, 252 x 196 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros

**Fig. 33A:** Adriaen Collaert (1560-1618), *L'agonie de sainte Claire*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

Source : Sedulius 1994 : gravure 14.

**Cat. 34:** Valentim de Almeida, *Sainte Claire reçoit la visite de l'évêque d'Ostie*, vers 1739, panneau d'azulejos, 17 x 13 azulejos, 238 x 182 cm, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros,

**Fig. 34A:**

Valentim de Almeida, *Emblème franciscain*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 168 cm, 7 x 12 azulejos, église du couvent de Louriçal.

Source : Photographie de Gustavo Medeiros.

## Abréviations et sigles

et coll.	: et collaborateurs
No, nos	: numéro, numéros
[p.]	: page
[pp.]	: pages
r.	: roi
[s.d.]	: sans date
[sic.]	: incorrection
[s.p.]	: sans pagination
[t.]	: tome
vol.	: volume

*À Marie-Andrée, à Alexandra et Filipe et à  
Maria Rita e Miguel*

## Remerciements

Le premier mot de remerciement s'adresse au professeur Luís de Moura Sobral qui a eu l'amabilité d'accepter d'être mon directeur de recherche. Ses connaissances scientifiques, sa vaste expérience, sa disponibilité, ses suggestions et ses mots d'encouragement ont été précieux pour l'élaboration de ce mémoire. Je lui dois toute ma reconnaissance.

À Marie-Andrée, ma patiente épouse, qui m'a soutenu et encouragé tout au long de ce périple et pour son aide dans la révision des textes.

J'aimerais souligner l'appui financier que j'ai reçu de la Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal) et du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour le support financier sans quoi ce travail n'aurait pu être produit.

Un grand merci au professeur José Meco et à Maria Luisa Jacquet pour leurs précieuses informations.

Je remercie également tous ceux qui ont permis l'inclusion des photographies dans ce mémoire, notamment Gustavo de Medeiros et Alexandrina Costa.

Aux sœurs clarisses du couvent de Louriçal, notamment à sœur Fátima, un dernier mot de remerciement pour votre compréhension, disponibilité et gentillesse.

## Introduction

Notre séjour long à Pombal (au Portugal) et notre passion pour l’histoire nous ont motivé à faire une étude approfondie sur le passé de la ville et de sa région. Cette recherche a mené à la publication d’une monographie (Eusébio 2007). Un point plus précis a attiré notre attention soit la magnifique église du couvent de Louriçal.

Géographiquement, Louriçal est sis au centre du Portugal et s'intègre aujourd'hui à la municipalité de Pombal. Il est important de mentionner que pendant plusieurs siècles Louriçal était le siège de sa propre municipalité.

Le couvent de Louriçal fut construit entre les années 1692 et 1709. Le roi Jean V était le principal commanditaire de cette initiative destinée à héberger une congrégation de religieuses, fondée en 1631 par sœur Maria do Lado.

Toujours par la volonté de Jean V, on greffe une église, essentielle aux sœurs du couvent, entre 1734 et 1739, sous la direction de l’architecte hongrois Carlos Mardel (vers 1695-1763). Les murs de l’église sont entièrement recouverts de panneaux de carreaux de céramique émaillée, ‘‘azulejos’’. Santos Simões (1974 : 174-175), dans son œuvre *Azulejos em Portugal no século XVIII*, fait mention de ces panneaux et les attribue à l'atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753).

Notre étude se veut une recherche détaillée sur la signification de l'ensemble de ces trente-quatre panneaux. Pour y arriver nous avons débuté le travail de recherche en faisant une prise de photographies sur les lieux et une identification de chaque panneau, ce qui a permis d’élaborer un schéma de leur localisation. On y compte quatre cycles : la Passion du Christ (**Cat. 1 - 10**), la vie de saint François d’Assise (**Cat. 11 - 18**), la Vierge Marie (**Cat. 19 - 22**) et la vie de sainte Claire (**Cat. 23 - 34**).



Par l'identification des panneaux, nous établirons la relation entre eux et les sources graphiques et littéraires et nous vérifierons s'il y a une organisation de ces panneaux dans un système narratif cohérent.

En second lieu, notre étude définira le lien qui existe entre ces panneaux et les traditions iconographiques et historiographiques franciscaines au Portugal.

En complément et de manière non exhaustive, nous présenterons quelques notes sur la vie de la fondatrice de la congrégation, sœur Maria do Lado, et sur l'histoire du couvent.

### **Problématique**

Le point essentiel de notre problématique est de déterminer comment ce revêtement de céramique surpasse les fonctions décoratives et pédagogiques, construit du sens en s'articulant avec d'autres éléments artistiques (peinture, sculpture et architecture). Le résultat permettra d'interpréter la narration inscrite dans ce monument et de constater sa cohérence avec la sensibilité de l'époque de Jean V et avec l'esprit de l'ordre franciscain dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle.

Cependant, d'autres questions seront posées. Généralement, le peintre d'azulejos n'est pas un créateur. Alors, quelles sources d'inspiration a-t-il utilisées? L'artiste de Louriçal a-t-il utilisé des gravures? Dans ce cas, les gravures ont-elles été source d'inspiration ou de simples objets de copie?

La glorification de l'Eucharistie est omniprésente. Comment peut-on l'expliquer dans ce monument du 18<sup>e</sup> siècle, dans un contexte qui semble vivre encore intensément l'esprit de Trente et de la Contre-Réforme?

### **État de la question**

Le couvent de Louriçal abrite, encore aujourd'hui, non seulement une communauté de sœurs clarisses cloîtrées mais aussi des œuvres d'art évidemment très peu connues. Même si l'église du couvent est ouverte au public, très peu d'études ont été publiées sur ses richesses patrimoniales.

En 1955, Gustavo de Matos Sequeira (1955 : 111-113) fait une description de l'architecture de l'église et du couvent. Plus récemment, en 1991, Isabel Mendonça (2003) actualise ces informations.

Quant aux azulejos, Sequeira identifie erronément les panneaux dédiés à sainte Claire comme étant des scènes de la vie de sœur Maria do Lado et ne mentionne aucunement les quatre panneaux sur la Vierge.

Santos Simões (1979 : 174-175) a dédié deux pages aux azulejos de l'église et du couvent dans son *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Il les considère « magnifiques », voire même comme « un exemple très éloquent de cette époque », et les attribue à l'atelier de Bartolomeu Antunes (act. vers 1725-1753).

En 1989, José Meco (1989 : 107, 233-234) mentionne que les azulejos de l'église de Louriçal produisent « un effet de scène théâtrale » et, en 1995, José Fernandes Pereira (1995 : 127-128) fait une courte allusion aux panneaux de l'*Exode* placés au chœur supérieur.

Une incertitude subsiste quant à la date d'exécution des panneaux d'azulejos. Gustavo de Matos Sequeira (1955 : XXXVII, 112) indique 1726, la date inscrite sur le lavabo de la sacristie de l'église (**fig. 1**). António Filipe Pimentel (1989 : 350-351) soulève des doutes quant à cette date car la construction de l'église s'est faite entre 1734 et 1739 et les panneaux d'azulejos sont conçus sur mesure pour les murs de l'église.

### **Méthodologie et cadre théorique**

La méthodologie suivie a impliqué le déplacement sur les lieux, l'étude des panneaux sur place, la prise de photos et la recherche de sources documentaires à la Bibliothèque nationale de Lisbonne, aux Archives nationales, aux Archives de l'Université de Coimbra et aux Archives de Leiria.

Notre approche est basée sur l'intentionnalité du programme iconographique des panneaux d'azulejos, en tenant compte de l'affirmation d'Erwin Panofsky (1967 : 37) :

Il est bien vrai que les monuments et documents particuliers ne peuvent être examinés, interprétés, classifiés qu'à la lumière d'une conception historique d'ensemble, et qu'un retour à cette conception historique d'ensemble ne peut être édifiée qu'à partir des monuments ou documents particuliers.

Nous utilisons les concepts d'iconographie (description et classification des images) et d'iconologie (identification du thème et interprétation de l'image), définis par Erwin Panofsky (1967 : 37) et utilisés par Moura Sobral (2002 : 29-51; 1999a : 71-90) pour l'analyse des œuvres des peintres Marcos da Cruz, Bento Coelho et André Gonçalves dans l'église Madre de Deus (Lisbonne) ou des azulejos de António de Oliveira Bernardes dans l'église Mercês (Lisbonne). L'identification des panneaux et l'analyse iconographique des panneaux sont basées fondamentalement sur Louis Réau (1958) et Émile Mâle (1972).

L'étude intégrée des éléments artistiques n'est pas une pratique courante pour la majorité des historiens d'art portugais mais devient précisément le cadre théorique de notre recherche. Heureusement nous avons compté sur le travail de pionnier de Luís de Moura Sobral pour poursuivre dans cette direction; nous nous appuyons sur le modèle d'analyse qu'il a développé dans plusieurs de ses études (Sobral 1999 et 2002).

# Chapitre 1 - L'art des azulejos au Portugal dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle

## 1.1. – Le rôle des azulejos dans l'art portugais

*Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal*

A. Racynski

*[Les azulejos accompagnent le Portugais] dès l'accès à la chapelle des fonts baptismaux, à l'école, et ensuite, à l'université, et puis, dans l'escalier qui mène chez le notaire, ou encore, dans l'église, l'hôpital, les stations de moyens de transport ou la mairie, dans les rues et les jardins, et se poursuit jusqu'à la chapelle mortuaire.*

Calado 1992 : [s.p.]

Depuis cinq siècles, l'azulejo est omniprésent dans le quotidien des Portugais. L'azulejo est partout – des façades en sont entièrement tapissées, des médaillons religieux sont placés à l'entrée des maisons, des frises autour des portes et des fenêtres, des lambris couverts de beaux carreaux en céramique.

Le Portugal n'est pas le pays d'origine de l'azulejo. Selon José Meco (2002 : 30), « sa genèse est un processus discontinu, qui franchit les siècles et les régions, en traversant des phases intermédiaires avant de se stabiliser en des formes répétitives et régulières qui impliquent une production en série ».

La Perse, selon Meco, a joué un rôle important dans l'histoire de l'azulejo. Sa position géographique privilégiée a permis les premiers contacts avec l'Orient, notamment la Chine, le Nord de l'Afrique (Égypte) et l'Occident. Pendant le Moyen Âge, les Perses ont eu accès aux techniques de fabrication de la céramique chinoise et ont développé un goût décoratif raffiné pour les motifs géométriques complexes peints sur une couche d'engobe (argile liquide passée sur de la terre cuite) ou en sections séparées - la technique dite en portugais de *corda seca*. Cette technique permet de séparer les motifs décoratifs et empêche le mélange des couleurs des différents émaux pendant la cuisson par l'application d'un fin cordon fait d'huile de lin et de manganèse; ce cordon noircit à la cuisson dessinant

les contours des différents motifs<sup>1</sup>. L'azulejo obtient son statut artistique pendant le califat de Bagdad (8<sup>e</sup> –13<sup>e</sup> siècles), selon Santos Simões (2001 : 295).

À partir du 8<sup>e</sup> siècle, l'expansion musulmane dans le monde méditerranéen a facilité l'émigration de céramistes du Moyen et du Proche Orient vers l'Occident, permettant au Nord de l'Afrique, à la Sicile et à la péninsule Ibérique de créer la céramique décorative pendant le 12<sup>e</sup> siècle (Meco 2002 : 31). L'Andalousie maure (le califat de Cordoue et le royaume autonome de Granada), grâce à ses liaisons commerciales et culturelles étroites avec Bagdad, est devenue l'un des principaux centres de production de céramique de la péninsule Ibérique.

C'est à Grenade que le carreau de céramique s'est le mieux défini et a joué un rôle important de revêtement décoratif mural intimement lié à l'architecture. La technique des azulejos *alicatados* (frise de petits carreaux découpés et assemblés pour dessiner des motifs géométriques) se développe.

Avec la Reconquête, Séville hérite de Grenade la technique de l'azulejo et devient le premier centre de production et d'exportation vers l'Europe (15<sup>e</sup> siècle et première moitié du 16<sup>e</sup> siècle) (Meco 2002 : 33). On suppose que l'introduction des azulejos au Portugal a été faite par le roi Manuel I<sup>er</sup> qui fit décorer le palais de Sintra avec des azulejos *alicatados* hispano-arabes. Pendant le 15<sup>e</sup> siècle, Séville produit également des azulejos décorés avec la technique de *corda seca*.

En 1500, ces deux techniques seront progressivement remplacées par la technique d'*aresta*. Cette technique d'arête souligne le contour du motif en créant un effet de relief, obtenu par l'utilisation d'un moule, permettant une augmentation de la production. Pendant cette première moitié du 16<sup>e</sup> siècle, le Portugal importe de grandes quantités d'azulejos hispano-arabes (mudéjares) des ateliers de Séville. En 1503, des carreleurs portugais ont fait, pour la première fois, l'application d'azulejos à patron de Séville sur la surface des murs de la vieille cathédrale de Coimbra, permettant de modifier visuellement l'espace architectural. L'expression «azulejos à patron» désigne des motifs composés à partir de

---

<sup>1</sup> Les définitions des techniques de l'azulejo ont été extraites de PEREIRA (2002 : 460-470).

schémas géométriques ou végétalistes, symétriques, répétitifs et dont l'assemblage forme des trames complexes où l'existence de modules de base est toujours repérable.

Les carreaux de céramique seront utilisés en tant que revêtement mural sur de vastes surfaces surtout à partir de la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Selon João Pedro Monteiro (1998 : 7), « de cette tradition islamique subsiste au Portugal, plus que les motifs eux même, un goût pour l'excès de revêtements décoratifs des espaces, comme s'il y avait une espèce d'horreur du vide ».

Au milieu du 15<sup>e</sup> siècle, une nouvelle technique se développe en Italie, la majolique. La majolique, aussi connue sous le nom de faïence, désigne la céramique recouverte d'émail stannifère. Le céramiste applique un émail blanc et opaque, à fort pourcentage d'oxyde d'étain, sur la surface de l'argile, ce qui permet d'appliquer, au pinceau, une couche de peinture faite de pigments d'oxydes métalliques qui s'incorporent à l'émail stannifère pendant la cuisson. À la fin du 15<sup>e</sup> siècle, les Italiens associent cette technique à la fabrication des azulejos. Les techniques de *corde sèche* et d'*arête* de la production sévillane ne permettaient pas une peinture rapide et libre sur la surface vitrée et lisse. La majolique, par contre, transformait l'azulejo en support pour la peinture, à l'image du bois ou de la toile, ce qui ouvrait de vastes horizons pour la décoration et permettait la création d'éléments figuratifs (Monteiro 1999 : 159). La faïence représente une évolution technique majeure, permettant la transposition en céramique de scènes typiques de l'art de la Renaissance et du Maniérisme, ce qui fait qu'elle remplacera progressivement l'importation portugaise des azulejos de Séville (Mangucci 1998 : 27).

Les contacts commerciaux et culturels entre Italiens et Flamands ont favorisé l'exportation de ce type de production vers la Flandres. En plus, quelques céramistes italiens se sont établis à Anvers. C'est par des contacts commerciaux entre la Flandres 'espagnole' et le Portugal que la technique de la majolique sera connue par les Portugais (Meco 2002 : 34-35). Des céramistes flamands s'établiront à Lisbonne et la production portugaise débutera vers 1550-1560.

Même si le Portugal n'est pas le pays d'origine de l'azulejo, ses artistes et artisans lui ont donné un rôle très particulier et l'ont fait évoluer à un niveau remarquable. Selon Santos Simões (2001 : 53),

*o que caracteriza o azulejo português [...] é a sua intenção decorativa, o uso quase ilimitado que dele se fez, integrando-o na própria arquitectura como se dela fizesse parte. O arquitecto serviu-se do azulejo como se servia da pedra lavrada, contava com ele na construção e reservou-lhe o lugar que noutros países se dava ao estuque, à estatuária, ao baixo-relevo ou à pintura mural. [...] O azulejo dava, na maioria dos casos, o "acabamento" da obra. Je traduis : ce qui caractérise l'azulejo portugais est son but décoratif, son utilisation gigantesque, son intégration à l'architecture, comme s'il faisait partie intégrante de l'architecture. L'architecte se servait de l'azulejo comme il se servait de la pierre taillée, comptait sur lui dans la construction et lui a réservé la place qui, dans d'autres pays, a été donnée au stuc, à la sculpture, au bas-relief ou à la peinture murale. L'azulejo donnait le fini à la construction.*

Comment peut-on expliquer les raisons du succès de son utilisation? Elles sont certainement liées aux caractéristiques physiques de l'azulejo. Le revêtement des murs avec des carreaux de céramique est durable, résistant et peu dispendieux. La surface de l'azulejo accepte facilement les couches de peinture, ce qui le rend un excellent support pour s'adapter aisément aux différents courants esthétiques. De plus, l'azulejo offre une haute capacité de réflexion de la lumière et est un bon isolant thermique et acoustique. Un fait intéressant à souligner est que chaque azulejo prend sa signification et peut être évalué seulement lorsqu'il est associé aux autres azulejos d'un panneau et, en plus, la pleine lecture n'est obtenue que si le panneau est placé dans l'espace prévu à cet effet (Câmara 2007 : 32).

Dans le cas portugais, les azulejos « sont intrinsèquement liés à l'architecture qu'ils modèlent et interprètent, et dont ils ne peuvent être dissociés sans risquer de perdre une grande part de leur personnalité » (Calado 1996 : [s.p.]). Tel que constaté par Maria Alexandra Câmara (2007 : 31), il faut souligner le mariage heureux et accompli de l'azulejo et de l'architecture - l'azulejo a besoin d'un support architectonique et l'architecture est métamorphosée par son application. Santos Simões va encore plus loin : « Le génie des maîtres d'azulejos de Lisbonne a transformé une énorme boîte en pierre en une symphonie chromatique équilibrée, en accords mélodiques de bleus et jaunes sur la limpidité du

réticule des azulejos » (cité par Pereira 1889 : 56). L'architecte a donc besoin de penser aux azulejos quand il fait son plan, de la même manière qu'il pense aux pierres de taille. Pour cette raison, le Portugal, contrairement à d'autres pays, n'a jamais fait l'exportation d'azulejos sauf pour ses anciennes colonies (Brésil, Cap Vert, Angola, Goa en Inde) qui devaient l'appliquer suivant un modèle portugais. Lisbonne a eu le monopole, très rentable, de la production d'azulejos pour les colonies.

Comment peut-on expliquer le développement de l'azulejo au Portugal?

L'azulejo s'est bien adapté aux conditions économiques, sociales et culturelles du Portugal. L'argile est abondante et le pays possédait une expertise dans le domaine de la céramique, à cause de la présence romaine et surtout musulmane sur son territoire pendant cinq siècles. L'azulejo n'était pas onéreux et s'adaptait parfaitement à l'architecture traditionnelle typiquement méditerranéenne (Meco 1989 : 13).

Par ailleurs, les contacts commerciaux et culturels avec les autres pays d'Europe ont permis une évolution technique et artistique des azulejos. L'expansion maritime a également favorisé des contacts directs avec les arts orientaux qui, à leur tour, ont inspiré la polychromie intense et la fantaisie des motifs ornementaux des azulejos des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles.

Nous sommes d'accord avec José Meco (1989 : 28) quand il conclut: « l'azulejo démontre la personnalité et la vitalité créative portugaises par la fécondité de ses adaptations, par sa capacité de compenser les contraintes naturelles et économiques du pays et par son ouverture aux apports extérieurs ».

## **1.2. – Du décoratif au figuratif**

La production portugaise d'azulejos débute à Lisbonne au milieu du 16<sup>e</sup> siècle (vers 1560). Quelques céramistes flamands venus d'Anvers s'y sont établis, attirés par le potentiel du marché – Lisbonne était une des villes européennes les plus riches de cette époque. Ils apportent la technique de la majolique au Portugal, déjà connue par les importations. Entre-temps la production hollandaise est en plein développement. Amsterdam, Delft et Rotterdam produisent abondamment des azulejos à patron et à *figura*



*avulsa* - des azulejos figuratifs peints individuellement avec des motifs différents (Meco 2002 : 37).

Deux voies de production s'affirment pendant le 17<sup>e</sup> siècle : les azulejos avec de motifs à patron, dont l'origine vient de la tradition hispano-arabe, et les azulejos figuratifs.

Les azulejos à patron permettent de faire de grands revêtements à bas prix et de tirer parti des structures architecturales avec des effets décoratifs extraordinaires. La figuration est alors inspirée du maniérisme européen combiné aux apports iconographiques des cultures rencontrées par les Portugais grâce aux voyages maritimes. Selon João Pedro Monteiro (2004 : 45-47), les motifs à patron sont d'inspiration diversifiée : arabe, italo-flamande et orientale.

Un exemple d'inspiration arabe est l'utilisation des azulejos à patron disposés sur les murs à la manière des tapis décoratifs (influence mudéjare) –on parle alors de panneaux à tapis.

L'inspiration orientale se retrouve sur le devant des autels. Dès la fin du 16<sup>e</sup> siècle, il est fréquent de voir les devants d'autels tapissés d'azulejos dans les églises portugaises. La décoration présente des animaux, des oiseaux et des fleurs inconnues en Europe – une influence des grands voyages maritimes vers l'Orient et de l'arrivée des tissus estampés orientaux, notamment de l'Inde.

Les azulejos à motifs grotesques démontrent l'inspiration maniériste italo-flamande; ils auront une large diffusion et, ce, pendant une longue période de temps – du 16<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> siècle. La fantaisie de l'iconographie du grotesque est présente partout – les sirènes, les chimères, les *putti*, les satyres, les «feronneries» décorent palais et églises de cette époque.

Un aspect remarquable des azulejos portugais est la fusion des trois influences (arabe, orientale et maniériste) donnant un "exotisme syncrétique", selon l'expression de João Pedro Monteiro (2004 : 55).

Au 17<sup>e</sup> siècle, on intègre aux murs des églises revêtus d'azulejos à patron des panneaux figuratifs à thèmes religieux : représentations du Christ, de la Vierge ou de saints.

Les peintres d'azulejos, sans aucune formation académique, comme d'ailleurs leurs collègues des autres arts décoratifs, transposent naïvement les gravures qui circulent dans toute l'Europe. La polychromie (vert, bleu et jaune, bleu) domine jusqu'au troisième quart du 17<sup>e</sup> siècle. Chaque couleur dépend de l'oxyde métallique utilisé : l'antimoine produit le jaune, le cuivre le vert, le cobalt le bleu, le fer le rouge et le manganèse le violet.

L'utilisation exclusive du bleu se prépare pour entrer en scène. Comment s'est-il présenté?

La restauration de l'indépendance portugaise en 1640 a apporté d'importantes transformations sociales, économiques et culturelles, plus évidentes à partir de 1650. Lisbonne redevient la capitale du pays, les nobles sont à nouveau ramenés vers la Cour, ce qui produit un mouvement de construction et de renouvellement des palais, des églises et des couvents. La demande d'azulejos augmente ce qui offre de meilleures possibilités aux ateliers de Lisbonne.

L'évolution picturale rapide des azulejos au 17<sup>e</sup> siècle nous permet de la diviser en trois phases :

1. Vers 1660-1680, la grande polychromie : la polychromie devient exubérante – un hyper chromatisme violent et contrasté, riche en verts, jaunes, bleus et violets profonds. C'était une façon de dissimuler la faiblesse structurelle; mais l'excès de polychromie indiquait que la fin de l'azulejo polychrome approchait (Monteiro 1998 : 15).
2. Vers 1680-1690, début du lavis bleu et blanc.
3. Vers 1690 - l'usage exclusif du bleu. À partir de la dernière décennie du 17<sup>e</sup> siècle, l'azulejo portugais connaît un nouveau cycle évolutif qui se caractérise, avant tout, par le recours exclusif du bleu, couleur connotée à la prestigieuse porcelaine de Chine (que les Portugais ont été les premiers à ramener en grande quantité en Europe) et, probablement adoptée par l'influence des azulejos hollandais (Pais 2002 : 39).

Selon José Meco (1989 : 65), expliquer l'adoption du bleu dans l'azulejo seulement par l'influence stylistique et la magie de la porcelaine chinoise de la dynastie Ming est trop simpliste. João Castel-Branco Pereira (2002 : 83) est en désaccord avec la position des chercheurs qui ont prétendu que ce goût pour le bleu fut motivé par une forte influence

hollandaise ; il ne pense pas non plus que le Portugal avait reçu des Pays-Bas certains schémas de composition. Selon cet auteur,

le contexte social et culturel portugais exigeait désormais, certes, un produit plus raffiné – comme les azulejos hollandais -, mais le fait que des compositions figuratives des Pays-Bas eussent été conçues pour une intégration architecturale monumentale, caractéristique du Portugal, nous porte plutôt à penser que les producteurs s’efforçaient de s’adapter aux goûts des commanditaires.

Quoi qu’il en soit, la réduction de la palette chromatique au bleu a apporté d’importantes innovations. En effet, le bleu simplifie le travail de la main d’œuvre et régularise la production - l’oxyde de cobalt, qu’on trouvait en abondance au Portugal, se caractérise par la stabilité de la couleur lors de son application et de sa cuisson. Le bleu joue aussi un rôle innovateur dans la décoration globale; il a pour effet de dématérialiser les surfaces et les volumes et permet de développer une nouvelle conception de l’espace (Meco 2000 : 128-130). On ne s’étonnera donc pas que le bleu, à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, devienne le mode d’expression spécifique de l’azulejo.

Simultanément, on assiste à une autre transformation – le passage du décoratif au figuratif. Il faut cependant préciser que le décoratif ne disparaîtra pas; bien au contraire, les panneaux décoratifs persistent en grand nombre et les panneaux figuratifs sont toujours accompagnés d’excellentes bordures décoratives, d’une largeur de deux azulejos, généreusement ornées.

Cette montée du figuratif est très importante et, une fois de plus, on y remarque l’influence hollandaise. L’azulejo fut très recherché par une société qui avait des besoins de représentation, qui commandait des compositions figuratives monumentales (Pais 2002 : 39). À partir de la dernière décennie du 17<sup>e</sup> siècle, les églises et les couvents demanderont de larges panneaux historiés avec des scènes religieuses. Les palais sont alors envahis par des scènes d’histoire, des épisodes de chasse ou des scènes galantes; on trouve parfois des scènes caricaturales de portée sociale (scènes de *singerie*). Ce sont des azulejos hollandais, basés sur des gravures flamandes.

Les céramistes portugais souffraient de la concurrence des azulejos hollandais, considérés plus beaux, plus parfaits, plus délicats. Les Hollandais produisaient également des azulejos comme de véritables miniatures - chaque carreau présentait une figure isolée (*figura avulsa*), une petite image (une fleur, un fruit, un bateau, un enfant ou un oiseau). La qualité technique de l'azulejo hollandais et son bas prix l'ont imposé partout. Il y a eu une contrefaçon portugaise qui était cependant plus rude et moins minutieuse.

À partir d'un certain moment, les fabricants portugais ont tenté d'amener l'administration à prendre des mesures protectionnistes. Il n'a donc pas eu d'importations d'azulejos hollandais entre 1687 et 1698; mais c'est seulement après 1710 que la production autonome portugaise a commencé à s'affirmer (Simões 1979 : 14).

Peu à peu, les azulejos hollandais perdent le marché portugais. Comment l'expliquer vu leur grande qualité? Selon Alexandre Pais, si le dessin des azulejos hollandais était une copie rigoureuse et parfaite de la gravure, il manquait toutefois aux peintres hollandais, un peu de créativité. De plus, il leur était difficile de structurer les revêtements pour les intégrer aux grands espaces architecturaux, la fonction première de l'azulejo au Portugal, c'est cette situation qui amène le triomphe des ateliers portugais et le début du Cycle des Maîtres (Pais 2004 : 92).

### **1.3. - L'azulejo au 18<sup>e</sup> siècle**

La première moitié du 18<sup>e</sup> siècle, qui correspond *grosso modo* au gouvernement du roi Jean V (r. 1706-1750), est une période de profondes transformations économiques, culturelles et sociales. Dès le début du siècle, d'énormes quantités d'or et de diamants du Brésil arrivent à Lisbonne. L'aisance économique permet le développement d'une société somptueuse qui veut transformer ou rénover les palais et bâtir de riches églises et des couvents. Le roi veut aligner sa centralisation de pouvoir sur une politique de magnanimité face aux arts.

Cette tendance est plus évidente pendant le second quart du 18<sup>e</sup> siècle. Les commandes d'azulejos montent en flèche et entraînent des conséquences évidentes sur la production.

Santos Simões (1965 : 132) a divisé la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle en deux périodes : la Grande Peinture ou Cycle des Maîtres (1700-1725) et la Grande Production ou période des ateliers anonymes (1725-1755).

### **Le Cycle des Maîtres (1700-1725)**

L'évolution du contour en bleu a permis une plus grande versatilité picturale et des compositions plus personnalisées. L'utilisation du lavis oblige le peintre à travailler à *la prima*, sans hésitation, avec un pinceau manié rapidement et de façon habile, car l'arrêt provoque une plus grande concentration des oxydes métalliques, en donnant un bleu plus foncé (Mangucci 1998 : 20). La correction est impossible. Pour évoluer dans la peinture d'azulejos au cours de cette période on a donc besoin de peintres de chevalet d'expérience. Certains feront carrière comme peintres d'azulejos et mèneront cette technique à un niveau artistique jamais atteint auparavant.

Le chemin a été ouvert par le peintre espagnol Gabriel del Barco (1649-1703), arrivé au Portugal en 1669. En 1690, l'artiste débute la peinture sur azulejos, en profitant de son expérience comme peintre de chevalet. Il utilise toutes les possibilités offertes par le bleu de cobalt; le contraste entre le bleu foncé et les lavis lui permettent de réaliser une peinture très dynamique. Del Barco établit le pont entre la production anonyme et relativement naïve des céramistes du 17<sup>e</sup> siècle et les brillants peintres du premier quart du 18<sup>e</sup> siècle - António Pereira, Manuel dos Santos, António de Oliveira Bernardes et un maître anonyme connu par les initiales P. M. P.

Le Cycle des Maîtres est l'âge d'or de l'art de l'azulejo au Portugal. Cette période, selon José Meco, se caractérise par une représentation fictive de l'espace, créé selon les règles de la perspective tridimensionnelle qui est le principal facteur de dynamisation de l'architecture par la dématérialisation des murs. Il s'agit d'une peinture plus individualisée, car il est possible d'identifier les divers artistes, soit par la documentation, soit par la signature mais aussi par les caractéristiques picturales. Les principaux peintres du Cycle de Maîtres sont :

- António Pereira Ravasco et Manuel dos Santos (actifs pendant le premier quart du 18<sup>e</sup> siècle) manifestent une plus grande influence de la technique hollandaise, par la

valorisation du dessin; António Pereira Ravasco avait été, lui aussi, un peintre à l'huile tel que démontré par Vítor Serrão (1999 : 347).

- António de Oliveira Bernardes (1662-1732, actif entre 1690 et 1725) et son fils Policarpo (actif jusqu'en 1740), mettent à profit les volumes; selon José Arranz, « *António had a good command of aerial perspective, diluting landscape backgrounds in a characteristic sfumato in contrast with the density of the characters. In these figures the cobalt blue acquires, at times, stunning transparencies and gradation through the artist excellent pictorial execution and masterly light manipulation. This technique of combining chiaroscuro and impressionistic effects affords his panels a quality matched in this area.* » (Arranz 2008 : 132). Cette technique vient de son passé comme peintre de chevalet.
- Maître P. M. P. (actif pendant le premier quart du 18<sup>e</sup> siècle) fait une peinture plus naïve et décorative. Il est, selon Meco (1989 : 113, 219-220), le peintre qui a le plus influencé l'évolution des panneaux figuratifs pendant la période suivante, celle de la Grande Production.

Ces peintres réalisent de grands panneaux, richement ornés avec des éléments végétaux et architecturaux, dans des décorations qui tapissent fréquemment les murs jusqu'à la voûte. Ils démontrent leur expertise en utilisant délicatement les lavis de bleu cobalt, et obtiennent d'excellents contrastes d'ombres et de lumières.

### **La Grande Production (1725-1755)**

La demande d'azulejos (surtout de la part du marché brésilien) augmente de plus en plus pendant le deuxième quart du 18<sup>e</sup> siècle, ce qui provoque la croissance accélérée de la production. Une conséquence de cette croissance est l'emploi récurrent de compositions en séries – les cycles iconographiques sont caractéristiques de cette période. Une autre conséquence est le désir du peintre d'azulejos d'épater le spectateur par l'effet théâtral des scènes – les représentations des panneaux ont des arrière-plans architecturaux et des décors empruntés au théâtre; ils utilisent des séraphins avec des tuniques, des lambrequins avec des rideaux retenus latéralement et s'ouvrant sur l'espace à la manière d'une scène de théâtre, des franges, des guirlandes, des *putti*, des pilastres et des colonnes en trompe l'œil (Meco 1985a : 57-58). Le début de l'opéra baroque italien au Portugal en 1731 a contribué à développer le goût pour des compositions qui ressemblent à des mises en scènes et la passion pour l'artifice décoratif.

On valorise, à cette époque, l'encadrement décoratif. En effet, les encadrements sont devenus aussi importants et même plus importants que la partie historiée, ce qui signifie

une inversion des valeurs relativement aux œuvres du Cycle des Maîtres (Meco 1989 : 232). On remarque aussi un affaiblissement de la qualité picturale des scènes figuratives, ce qui est probablement dû à une production massive (Almeida et coll. 2005 : 69).

Les palais sont tapissés de panneaux avec des scènes liées aux loisirs de la noblesse (la musique, les parties de chasse, la galanterie, les fêtes galantes), des scènes mythologiques ou des scènes bucoliques. Les églises et les couvents sont remplis de panneaux illustrant la vie des saints, de la Vierge, du Christ ou des scènes de l’Ancien Testament. Tout est représenté comme dans une scène de théâtre. Cette théâtralité existe également dans les *figuras de convite* (personnages d’accueil) que la noblesse se plaît à faire appliquer à l’entrée des salons pour saluer les visiteurs.

La Grande Production oblige à une diversification des rôles pour ceux qui œuvrent dans les azulejos. R. C. Smith a remarqué, en 1975, que la peinture d’azulejos « devrait être partagée par plusieurs peintres » (Smith, cité par Arruda 1993 : 98).

Pendant longtemps, Bartolomeu Antunes (1688-1753) a été reconnu comme le plus grand peintre d’azulejos de cette époque, un rôle qui est aujourd’hui objet de révisions (voir le chapitre suivant).

Les ateliers des peintres du Cycle des Maîtres ont constitué des sortes d’écoles pour les artistes de la Grande Production. Nicolau de Freitas (act. 1724-1755) a continué la tradition d’António de Oliveira Bernardes. Teotónio dos Santos (act. 1715-1730) et Valentim de Almeida (act. 1723-1752) ont été disciples d’António de Oliveira Bernardes et collaborateurs de maître P. M. P., selon Mangucci (1989 : 49).

La production en masse obligeait à travailler rapidement et en grande quantité. Si, d’un côté, nous avons des peintres reconnus comme Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida et Teotónio dos Santos, de l’autre côté, il y a un bon nombre de peintres presque inconnus et de faible qualité actifs dans le marché des azulejos. On peut donc comprendre le jugement plutôt critique de Santos Simões (2001 : 44) qui affirme :

*A quantidade supera a qualidade e a afluência de encomendas religiosas e profanas obriga a um extenuante trabalho de imaginação para o qual já não é possível recorrer à originalidade criadora. O pintor de azulejo limita-se a aceitar a sugestão do empreiteiro que dispõe da confiança do cliente.*

*Adquire e inspira-se em gravuras e estampas, copiando-as por vezes com tal servilismo que deixa no azulejo a assinatura do gravador.* Je traduis: La quantité surpasse la qualité. L'énorme demande ne permet presque plus d'originalité créatrice. Le peintre d'azulejos se limite à accepter la suggestion de l'entrepreneur qui dispose de la confiance du client. Le peintre achète et s'inspire des gravures et des estampes, les copie parfois avec une telle servilité qu'il lui arrive de copier la signature du graveur.

Vítor Serrão (2003 : 223) affirme également : « Le dessin s'appauvrit et est simplifié, les encadrements se sont banalisés, les modèles se répètent, l'effet chromatique est moins consistant, la marque d'individualité se dilue. C'est un cycle de décadence. »

À partir du milieu du 18<sup>e</sup> siècle, le goût changera graduellement, coïncidant avec l'affirmation de la rocaille.

### **Le rococo (1755-1790)**

Entre 1735 et 1745, certains éléments décoratifs rococo commencent à apparaître et prendront plus d'importance entre 1745 et 1755. Ceci correspond aux exigences d'une société qui aime l'extrême somptuosité, même si on vit déjà à l'époque une crise économique provoquée par la baisse drastique des arrivées d'or du Brésil (Meco 1985 : 63-64).

Le rococo initial se situe en continuité stylistique de la période antérieure, avec cependant l'ajout de quelques nouveautés – entre autres le motif «ailes de chauve-souris» et les coquillages. Le vocabulaire décoratif rococo se définit dans l'azulejo portugais aux environs des années 1750-1755 (des formes organiques, des coquilles irrégulières et des feuillages aux découpes complexes). Parfois, l'artiste introduit une nouvelle couleur dans l'encadrement décoratif des panneaux. Les panneaux sont d'abord peints d'un bleu soutenu contrastant avec la tonalité plus claire de la scène centrale, puis traités en riche polychromie, encadrant le bleu ou le violet de manganèse des scènes centrales. Les panneaux trahissent le goût français des gravures de Watteau (Pais 2004 : 96-97). Le besoin de reconstruire les bâtiments, suite au tremblement de terre de 1755, amène le retour des motifs à patron, si populaires pendant le 17<sup>e</sup> siècle mais qui avaient presque disparu pendant la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle.



#### **1.4. - Valentim de Almeida (1692-1779) – entre le Cycle des Maîtres et le Rococo**

Valentim de Almeida (1692-1779) a connu une longue carrière artistique. Né à 1692, en 1717 il est déjà peintre d'azulejos et s'inscrit à la confrérie de Saint-Luc (Teixeira 1931 : 1984). Jusqu'en 1731, il a vécu dans le quartier des ateliers de céramique (Olarias, paroisse d'Anjos), dans le secteur oriental de Lisbonne.

José Fernandes Pereira (1989 : 59) et José Meco (1985a : 56 ; 1989 : 229-230) pensent que Valentim de Almeida a travaillé avec maître P. M. P., un des peintres les plus renommés du Cycle des Maîtres comme nous l'avons vu. Fut-il le disciple ou un collaborateur de P. M. P.? On ne le sait, mais ses premières œuvres du début des années 1720 présentent certaines imperfections – ses personnages manquent de souplesse et les compositions dénoncent un manque de perspective; elles révèlent, cependant, l'influence de P. M. P. (Meco 1989 : 104, 229-230).

Probablement, son premier panneau, attribué (avec réticences) par Meco, serait *L'Annonciation* (1718) à Quinta do Torneiro, Porto Salvo, à Oeiras, près de Lisbonne.

Entre 1729 et 1731, Valentim de Almeida peint les azulejos du cloître gothique de la cathédrale du Porto. Flávio Gonçalves (1987 : 258-264) les a étudiés et la documentation existante lui a permis de fixer la chronologie et d'identifier l'auteur hors de tout doute. Les azulejos de Porto ont été fabriqués dans un atelier d'Olarias et dans un autre atelier à Mocambo, ancien nom du quartier de Madragoa, à Lisbonne (Simões 1979 : 26).

Ces études ont permis l'attribution à Valentim de Almeida de cette œuvre, jusque là considérée d'auteur inconnu ou attribuée à Bartolomeu Antunes. Selon José Meco (1989 : 100, 230), les panneaux de Porto permettent d'identifier certaines caractéristiques du peintre : les positions artificielles des personnages, avec les visages légèrement tournés, quelques erreurs de perspective dans les fonds architecturaux et dans les paysages. L'artiste est plus attentif à l'encadrement qu'à la rigueur et aux détails de la scène, contrairement aux peintres du Cycle des Maîtres.

En 1731, Valentim de Almeida déménage au quartier de Santos-o-Velho, un autre quartier d'ateliers de céramique dans la partie occidentale de Lisbonne. Selon Celso

Mangucci (1996 : 158-159), ce déménagement est lié aux contacts étroits que Valentim de Almeida maintient avec les ateliers des rues Guarda-mor et Oliveira-Castelo Picão.

Valentim de Almeida et Teotónio dos Santos (un ancien collaborateur du maître P. M. P.) sont les artistes les plus importants du cycle de la Grande Production. Valentim de Almeida reçoit des commandes de partout, du Nord au Sud du Portugal, des îles atlantiques et du Brésil. Ses panneaux présentent une bonne qualité picturale, des encadrements dynamiques, des décorations de caractère théâtral remplies de lambrequins, de pilastres, de volutes et d'anges voltigeurs. On y voit l'influence du succès que l'opéra italien avait à ce moment au Portugal, mais aussi, possiblement, l'influence de maître P. M. P. Selon João Pedro Monteiro (2001 : 25), ses compositions ressemblent à des bouches de scènes de théâtre.

On considère que la période dite de la Grande Production arrive à son apogée pendant les années 1740. Le Brésil importe d'énormes quantités d'azulejos et les grands peintres profitent largement de cette situation. Valentim de Almeida et son gendre et collaborateur Sebastião Gomes Ferreira dirigeaient, entre 1742 et 1744, leur propre atelier de la rue du Olival à Lisbonne, où ils habitaient également. Mais quantité ne signifie pas une augmentation de qualité. Bien au contraire, « il y a une certaine perte de qualité par la répétition de sa formule basée sur l'effet des encadrements architecturaux », selon Vítor Serrão (2003 : 223).

Valentim de Almeida commence alors à alléger les encadrements, à innover en ajoutant des éléments rocaille (des coquilles et des ailes de chauve-souris). C'est une phase de transition vers le rococo dont Valentim de Almeida est le protagoniste, et qui débute avec les panneaux commandés par les comtes de Vila Nova de Portimão pour leur Quinta de Nossa Senhora da Piedade (1747-1752).

À partir de 1744, Valentim de Almeida établit d'étroites relations d'affaires avec Francisco de Sales (1707-1763), un des maîtres céramistes le plus important du quartier de Mocambo, où Sales possédait un atelier dans la rue da Madragoa (Mangucci 1996 : 163; 1998 : 45). Valentim de Almeida a aussi travaillé pour Bartolomeu Antunes et

probablement la dette qu'Antunes avait envers lui, en 1754, provient des commandes de cette époque (voir le chapitre suivant).

Les panneaux produits par Valentim de Almeida pendant les années 1750-1755, dans sa majorité pour le Brésil, appartiennent au cycle rococo et présentent souvent des encadrements polychromes et des décorations avec des coquilles et des ailes de chauve-souris. On connaît une soixantaine de ces travaux, dont un tiers a été produit dans les années 1750-1758 (voir Annexe 2). La plupart de ses dernières œuvres sont produites en association avec l'atelier de céramique de Francisco Sales, à Mocambo.

Le dernier travail du peintre dont nous avons connaissance date de 1758; il s'agit de la rénovation des azulejos des salles du palais de Santos qui avaient été endommagés par le tremblement de terre de 1755. Les œuvres de Valentim de Almeida après 1758 n'ont pas été encore identifiées, mais il est probable qu'elles existent car le peintre vivra jusqu'à 1779. Se serait-il arrêté de peindre pendant les restants vingt et un ans de sa vie? C'est un sujet hors de notre étude mais qui mérite sans doute qu'on y porte d'attention. Quelques détails de sa vie pendant cette époque sont connus, cependant. En 1754-1755, sa maison se trouvait en face de celle du comte de Vila Nova, un de ses principaux clients et il continue à travailler en étroite liaison avec le céramiste Francisco Sales (Mangucci 1994 : 130). En 1757, il a habité pendant quelque temps près de l'atelier de la rue Oliveira-Castelo Picão (Mangucci 1996 : 165). Cinq ans plus tard, en 1762, un document étudié par Santos Simões, le dit habitant au quartier de Mocambo et propriétaire d'une maison dans la rue du Capelão (Simões 1979 : 26).

Dans la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle, le fils de Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, jouera un rôle important au sein du plus important centre de production de l'époque, la Faïencerie royale de Rato (1767-1834) (Pais 2004 : 92). Sebastião sera son deuxième directeur, depuis 1771 jusqu'à sa mort en 1779. Curieusement 1779 est aussi la date de la mort de Valentim de Almeida.

En conclusion, Valentim de Almeida a fait la liaison entre le Cycles des Maîtres et le Rococo. Pendant sa longue carrière, il peint tous les genres figuratifs - scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, scènes mythologiques et scènes *profanes* (chasse,

pêche, scènes maritimes, scènes champêtres et *chinoiseries*). Il a également produit des panneaux ornementaux – panneaux de patron et panneaux avec des motifs végétaux et architecturaux.

### 1.5. – Les panneaux de Louriçal

En 1750, le père Manuel Monteiro (2008 : 212-213), affirmait que l'église de Louriçal était « tapissée de délicat azulejo », mais ne mentionnait pas ni la date ni l'auteur des panneaux. En 1955, Gustavo de Matos Sequeira (1955 : 112) déclarait que les panneaux avaient été faits en 1726, en se basant sur la date inscrite dans le lavabo de la sacristie (**fig. 1**).

**Fig. 1** - Lavabo de la sacristie (détail), 1726, église du couvent de Louriçal.

Deux ans plus tard, Reynaldo dos Santos (1957 : 130) affirmait aussi que les azulejos de Louriçal seraient de 1726 et qu'ils suivaient la tradition d'António de Oliveira Bernardes. António Filipe Pimentel (1989 : 350-351) doutait de cette date en 1989. Nous croyons également qu'on ne peut accepter la date de 1726 car la construction de l'église s'est faite entre 1734 et 1739 et les panneaux d'azulejos sont conçus sur mesure pour les murs. Le lavabo appartenait certainement à la première église et la date de 1726 signale le début du dossier de canonisation de sœur Maria do Lado.

En 1979, Santos Simões (1979 : 174) affirmait que les azulejos de l'église avaient été produits entre 1735 et 1745 « évidemment du meilleur atelier de Lisbonne, de Bartolomeu Antunes ». Plus récemment, quelques chercheurs, notamment Celso Mangucci, ont remis en question le rôle de Bartolomeu Antunes à titre de grand peintre d'azulejos. Il aura été pendant cette période le plus grand entrepreneur en travaux de céramique, ayant sous contrat plusieurs peintres, tel que démontré par Mangucci. Maria Alexandra Câmara (1999 : 341) souligne qu'il

faut distinguer le rôle du maître de céramique ou carreleur et celui du peintre; le peintre est le responsable de la conception du programme iconographique et le maître de céramique ou carreleur est l'entrepreneur responsable de la production, de la mesure des espaces et de l'application de l'œuvre sur les lieux.

Bartolomeu Antunes (1688-1753) a appris le métier certainement auprès de son père, le maître carreleur Domingos Antunes. En 1711, il intègre la confrérie de Saint-Joseph des charpentiers, qui regroupait, à l'époque, plusieurs métiers artisanaux; la confrérie des maîtres carreleurs sera formée plus tard, en 1733. Cependant, Antunes n'a jamais été membre de la confrérie de Saint-Luc, celle des peintres. Selon Mangucci (2003 : 135), Antunes aura établi son propre atelier vers 1725. Depuis 1730 et jusqu'à sa mort en 1753, il devient le maître carreleur portugais le plus important, lié aux commandes d'azulejos destinés aux édifices de la Maison Royale et de l'Église dans les principales villes du Portugal. S'il fait inscrire son nom dans quelques panneaux, il le fait en tant que maître carreleur, entrepreneur et gestionnaire et non comme peintre comme on l'a longtemps cru.

Antunes a eu des relations d'affaires avec son gendre Nicolau de Freitas et avec d'autres peintres renommés comme Valentim de Almeida. Il est sans doute intéressant de vérifier qu'Antunes, à sa mort, avait des dettes envers quelques peintres d'azulejos. Selon son testament, fait en 1754 et étudié par Mangucci (2003 : 139-147), les peintres Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida et José dos Santos Pinheiro sont ses créanciers. Sa dette envers Valentim de Almeida montait à seize mille cent trente six *réis* à cause de plusieurs travaux (malheureusement non décrits dans le document).

Qui est, alors, le peintre de Louriçal?

Les panneaux de l'église du couvent de Louriçal ont été très récemment attribués par José Meco à Valentim de Almeida; Meco les date des années 1730<sup>2</sup>. Nous croyons pouvoir les situer vers 1739, car la nouvelle l'église a été construite entre 1734 et 1739 et les panneaux se trouvaient sur place au moment de son inauguration, le 27 octobre 1739.

---

<sup>2</sup> Information orale de José Meco pendant la visite à l'église de Louriçal réalisée dans le programme des événements commémoratifs des 300 ans du Couvent de Louriçal – le 2 juillet 2009.

Valentim de Almeida est âgé alors de 47 ans et possède une expérience de presque vingt ans dans le métier. Plus d'une vingtaine de travaux réalisés justifient qu'il ait été choisi pour cette nouvelle commande.

Qui commande l'œuvre? L'architecte initial, le père Manuel Pereira? L'architecte final, Carlos Mardel? Le superviseur des travaux, António de Andrade do Amaral? L'abbesse du couvent, sœur Mariana do Lado? L'aumônier du couvent, le père António de Azevedo? Les documents consultés ne le révèlent pas. Et on ne sait pas non plus si Valentim de Almeida a pris directement la commande ou si elle aurait passé par un maître carreleur et, dans ce cas, l'hypothèse Bartolomeu Antunes serait parfaitement viable. Mais des questions demeurent sans réponse pour le moment – le commanditaire a-t-il défini concrètement les images qu'il voulait être représentées ou, par contre, a-t-il laissé main libre au peintre?

es panneaux de Louriçal montrent un niveau de dessin bien plus évolué que les travaux de Valentim de Almeida faits pendant les années 1720. Non seulement maîtrise-t-il le trait

mais il perfectionne la technique du lavis. Comme tout autre artiste, Almeida profite de l'expérience acquise dans les œuvres précédentes et se sert fréquemment des modèles utilisés.

Relativement aux encadrements décoratifs, Valentim de Almeida utilise plusieurs modèles:

- Le plus simple encadrement, semblable à un cadre avec des motifs stylisés au centre de chaque côté, a été utilisé dans quelques panneaux du cycle de sainte Claire, à Louriçal - (Cat. 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30 et 33). Almeida le réutilisera au couvent S. João de Deus, à Lisbonne, à la fin des années 1740 (fig. 2).

**Fig. 2** – Valentim de Almeida (attrib.), *La Vertu entre la Dissipation et l'Avarice*, fin des années 1740, couvent S. João de Deus, Lisbonne.

**Fig. 3** – Valentim de Almeida, motifs décoratifs sous les fenêtres, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 4** – Valentim de Almeida, 1730-1735, panneau d'azulejos (détail), cloître du couvent S. Vicente de Fora, Lisbonne.

- Le modèle de décoration utilisé à Louriçal pour remplir l'espace sous les fenêtres (**fig. 3**) a été utilisé au couvent de S. Vicente de Fora, à Lisbonne (1730-1735), pour décorer la partie centrale de l'encadrement supérieur et inférieur (**figs. 4 et 5**). Il le reprendra pour l'encadrement des panneaux de Porta da Vila, à Óbidos (1740-1750) (**fig. 6**).
- La solution pour encadrer les panneaux du cycle de la Vierge (**Cat. 19, 20, 21 et 22**) est semblable à celle que Valentim de Almeida a utilisé au couvent Santa Cruz, à Lamego (1723-1725) et qu'il reprendra à l'Hôpital (ancien couvent) de Santa Marta, à Lisbonne (1740) et à Porta da Vila, à Óbidos (1740-1750) (**figs. 7 et 8**).
- Valentim de Almeida a utilisé dans les panneaux du cycle de saint François un ensemble de d'éléments architectoniques (en bas, une volute décorée avec une feuille d'acanthe; au centre, une volute décorée d'une guirlande et un *putto*; en haut : une volute avec un chérubin agenouillé jouant le rôle d'atlante et un petit balustre avec chapiteau) (**fig. 13**) semblables à ceux de la Porta da Vila, à Óbidos (1740-1750) (**fig. 14**).
- Valentim de Almeida s'est servi de plusieurs éléments théâtraux pour composer une ouverture de scène qui encadre la partie figurative du panneau – des guirlandes, parfois accompagnées de *putti* – dans la partie supérieure des encadrements des cycles de la Passion et de saint François (**fig. 45**). L'artiste a réutilisé le concept, par exemple, à la chapelle S. António du couvent Santa Cruz, à Lamego (1723-1725) (**fig. 46**), au couvent Conceição, à Beja (1741) (**fig. 47**) et à l'église Carmo, à Luanda, Angola (**fig. 48**).
- Certains éléments sont repris, comme sous les panneaux du registre inférieur du cycle de sainte Claire (**fig. 9**) et aux panneaux de l'église Nossa Senhora da Glória do Outeiro, à Rio de Janeiro, Brésil (1739) (**fig. 10**).
- Les cartouches utilisés pour encercler les attributs de la Passion à Louriçal (**fig. 11**) sont semblables à ceux du Musée archéologique de Faro, l'ancien couvent Santo António dos Capuchos (1730) (**fig. 12**).

**Fig. 5** – Valentim de Almeida, 1730-1735, panneau d'azulejos (détail), cloître du couvent de S. Vicente de Fora, Lisbonne.

**Fig. 6** – Valentim de Almeida, années 1740, panneau d'azulejos (détail), Porta da Vila, Óbidos.

**Fig. 7** – Valentim de Almeida, vers 1740, Hôpital (ancien couvent) de Santa Marta, Lisbonne.

**Fig. 8** – Valentim de Almeida, années 1740, panneau d'azulejos, Porta da Vila, Óbidos.

Les thèmes des cycles de Louriçal (Passion du Christ, Vies de la Vierge, de saint François d'Assise et de sainte Claire) comptent parmi les plus représentés au Portugal pendant le 18<sup>e</sup> siècle. C'est donc tout à fait normal que Valentim de Almeida ait repris certaines compositions antérieures, car les commandes se répétaient et on peut même admettre que le commanditaire pouvait exiger un panneau semblable à un autre. L'artiste a cependant souvent introduit ou éliminé certains détails. Plus surprenant est le fait que l'on retrouve la même scène mais inversée. L'utilisation de gravures inversées pourrait expliquer cette situation. Regardons quelques exemples :

- Le panneau de la *Cène* (**Cat. 2**) a été inversé à la chapelle Senhora da Paz, à Ponta Delgada, Azores (**fig. 2C**), entre 1750-1755.
- *L'agonie au Jardin des Oliviers* (**Cat. 3**) a été reprise par Valentim de Almeida à Porta da Vila, Óbidos (**fig. 3B**) pendant les années 1740 et également à la chapelle de Senhora Paz, à Ponta Delgada, Azores (**fig. 3C**), entre 1750-1755.
- La *Descente de croix* de vers 1730, au Musée archéologique de Faro - ancien couvent Santo António dos Capuchos (**fig. 10F**) ressemble à celle faite quelques années plus tard pour l'église de Louriçal (**Cat. 10**).
- *La présentation de la Vierge* (**Cat. 19**), *Le mariage de la Vierge* (**Cat. 20**) et *L'Annonciation* (**Cat. 21**) sont similaires à ceux de la chapelle Senhora da Paz, à Ponta Delgada, Azores, (**figs. 19B, 20B et 21C**) datant d'entre 1750-1755. *L'Annonciation* de Ponta Delgada, cependant, est inversée comme celle de la cathédrale de Funchal, à Madère, (**fig. 21B**) attribuée également à Valentim de Almeida et réalisée en 1735, quelques années avant le

**Fig. 9** – Valentim de Almeida, décoration sous les panneaux du registre inférieur du cycle de sainte Claire, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 10** : Valentim de Almeida, décoration de l'encadrement supérieur des panneaux de l'église Nossa Senhora da Glória do Outeiro, 1739, à Rio de Janeiro, Brésil.

**Fig. 11** – Valentim de Almeida, exemple de cartouche qui encercle des attributs de la Passion, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 12** – Valentim de Almeida, cartouche, 1730, Musée archéologique de Faro (ancien couvent Santo António dos Capuchos), Faro.



panneau de Louriçal (**Cat. 21**).

- Le *Saint François coupe les cheveux de Sainte Claire* de l'Hôpital (ancien couvent) de Santa Marta, à Lisbonne, (**fig. 24B**), produit en 1740, est semblable à celui de Louriçal (**Cat. 24**). La scène *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins* (**Cat.30**) et de Santa Marta (**fig. 30B**) sont également similaires.
- Le *lavement des pieds* (**Cat. 26**), appartenant au cycle de sainte Claire, ressemble à celui de Santa Marta (**fig. 26B**).

Parfois, l'artiste profite de détails ou motifs antérieurs:

- Le saint Pierre du *Lavement des pieds* (**Cat. 1**) est semblable à celui des *Les noces de Cana* de l'église de Misericórdia, à Chaves, 1723-1725 (**fig. 1B**).
- Le palmier en arrière-plan de l'*Ermite* (**fig. 41**) est identique à celui de la *Scène de chasse* de l'église paroissiale S. Sebastião, Ponta Delgada, Azores, 1730 (**fig. 42**).

Six des dix panneaux de la Passion (**Cat. 1, 2, 3, 6, 7 et 10**) et deux panneaux du cycle de Vierge Marie (**Cat. 21 et 22**) ressemblent ceux du couvent de Serra de Ossa, Redondo faits par l'atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753) vers 1735-1740 (**figs. 1C, 2C, 3D, 6C, 7D, 10G, 21C et 22B**).

Nous pouvons donc conclure de ce repérage que :

- Il y a beaucoup de ressemblances entre les panneaux d'azulejos de Valentim de Almeida, qui ne sont pas seulement dus à la proximité chronologique, mais qui sont une caractéristique de l'époque de la Grande Production. Plusieurs raisons pourraient expliquer cette répétition : les goûts de l'époque, les indications détaillées du commanditaire, le manque d'originalité du peintre ou le besoin de produire le plus rapidement possible pour répondre à une demande croissante.
- Deux ensembles d'azulejos, situés à Óbidos (Porta da Vila) et à Lisbonne (ancien couvent de Santa Marta), quoique légèrement postérieurs, présentent des ressemblances évidentes avec Louriçal. Remarquons que Santa Marta a été également un couvent de sœurs clarisses (1612-1834).

Valentim de Almeida a connu une longue carrière comme peintre d'azulejos. Nous pouvons situer les panneaux à Louriçal au centre de son trajet artistique. Ce n'est plus pas déjà le peintre débutant, plein

**Fig. 13** – Valentim de Almeida, encadrement latéral des panneaux du cycle de saint François, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 14** – Valentim de Almeida, encadrement latéral des panneaux, années 1740, Porta da Vila, Óbidos.

d'imperfections au niveau du dessin, avec des erreurs graves de perspective. Ce n'est pas, non plus, l'artiste plein de délicatesse dans les minces encadrements qui a initié le rococo dans l'azulejo portugais. La décoration en forme d'écaille est typique de la deuxième phase du baroque (**figs. 3 et 9**).

La fantaisie de Valentim de Almeida permet de créer un espace théâtralisé par l'abondance d'éléments scéniques qu'il introduit dans la décoration – baldaquins, lambrequins, festons, rideaux supportés par des angelots voltigeurs balançant sur des guirlandes – une panoplie d'artifices qui transforment radicalement l'espace de l'église. La tridimensionnalité des éléments décoratifs architecturaux renforce les arrière-plans des compositions la plupart remplies de façades, d'arcs ou de colonnes ce qui dynamise l'architecture. L'effet illusionniste d'espace est également présent dans des petits panneaux avec des scènes bucoliques (**figs. 16-18**) et des ermites (**figs. 42 et 44**).

Il faut aussi remarquer les motifs décoratifs qui remplissent les lambris en dessous du cycle de saint François (**fig. 19**). Ils présentent des traits rococo – les formes contournées, l'asymétrie, la volute qui termine en feuillage et qui entoure la grande coquille ce qui offre un exubérant effet rythmique. L'hypothèse que ces lambris soient postérieurs ne tient pas, car ces motifs rentrent directement dans le panneau de saint François. La source d'inspiration pourra être ici Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) (**fig. 20**).

**Fig. 15** – Valentim de Almeida, Deux séraphins entourant l'arc d'accès à la chapelle majeure et l'emblème du roi Jean V, vers 1739, panneau d'azulejos, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 16** – Valentim de Almeida, *Scène bucolique*, vers 1739, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

**Fig. 17** – Valentim de Almeida, *Scène bucolique*, vers 1739, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

**Fig. 18** – Valentim de Almeida, *Scène bucolique*, vers 1739, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

Le début de la phase rococo de l'azulejo portugais est généralement fixé autour de 1748-1751, avec les panneaux de Valentim de Almeida pour le palais des marquis d'Abrantes, à Santos, Lisbonne et pour le palais de Quinta da Senhora da Piedade, à Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira. Les panneaux de Louriçal, rappelons-nous, sont, au plus tard, de 1739. Marie-Therèse Mandroux-França (1973 : 412-446) a démontré que le *Livre d'ornements* de Meissonnier (1734) et les gravures imprimées à Augsbourg circulaient au Portugal pendant cette époque et c'est probable que Valentim de Almeida les ait connues.

**Fig. 19** – Valentim de Almeida, décoration d'inspiration *rocaille*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 20** – Juste-Aurèle Meissonnier, panneau décoratif, Paris, [s. d.], Bibliothèque publique de New York.

## Chapitre 2 – Louriçal : De la petite communauté au couvent des clarisses

### 2.1. - Le vol de l'église de Santa Engrácia (1630) dans le contexte de la tension entre les *nouveaux* et les *anciens* chrétiens

La construction du couvent de Louriçal est étroitement liée à un épisode survenu à l'église de Santa Engrácia, à Lisbonne.

Pendant la nuit du 15 janvier 1630, l'église de Santa Engrácia est profanée- la porte du tabernacle fut vandalisée et son contenu volé (**fig. 21**). Quelques jours plus tard, le 17 janvier, Simão Pires Solis, un nouveau chrétien (un chrétien d'origine juive), considéré coupable, se fait emprisonner; il est condamné à mort le 16 novembre et exécuté le 3 février 1631. On lui a coupé les deux mains avant de le brûler devant l'église de Santa Engrácia. Par la suite, ses cendres furent jetées à la mer tandis que ses biens furent donnés à la confrérie des Esclaves du Saint-Sacrement (Monteiro 2008 : 24-25). Solis n'a jamais avoué cet acte criminel, mais l'Inquisition l'a condamné basée sur des soupçons.

Ce vol a engendré des réactions si vives au sein de la population qu'une analyse du contexte religieux, social, économique et politique qui l'entoure s'impose.

Le clivage entre *nouveaux* et *anciens* chrétiens apparaît au Portugal à la fin du 15<sup>e</sup> siècle, lorsque le roi Manuel I décide d'expulser les Juifs du pays, en 1497. Cependant, ceux qui abjuraient et se faisaient baptiser comme chrétiens, pouvaient rester au pays. Cette conversion forcée a créé un sous-groupe social, les *nouveaux chrétiens*, dont une partie se maintenait fidèle à leur ancien culte. Les nouveaux chrétiens se consacraient au commerce, à l'artisanat, à la finance et à la perception des impôts. La majorité de la population, chrétienne d'origine, les haïssait. Pour l'Église catholique portugaise, les Juifs étaient le principal adversaire. Pour l'Inquisition, active au Portugal depuis 1536, les crypto sémites constituent la principale cible. La Couronne a grandement profité de leur richesse – en les poursuivant à fin d'obtenir leurs biens ou en donnant certains privilèges en échange de donations monétaires obligatoires. L'union dynastique (1580-1640), la période où les rois d'Espagne ont gouverné le Portugal, n'a pas fait exception dans ce processus.

**Fig. 21** - Anonyme, *Vol de l'ostensoir de l'église de Santa Engrácia par Simão Pires Solis (Lisbonne, 1630)*, troisième quart du 18<sup>e</sup> siècle, église de Almagreira, Pombal.

En 1630, le pays est donc assujéti au domaine espagnol. L'Espagne vit un moment particulièrement difficile de son histoire. Elle est en train de perdre la Guerre des Trente Ans (1618-1648), ce qui force le recrutement de nobles portugais pour les fronts de bataille en Europe. La majorité de cette noblesse, qui avait pris au début une position favorable à la domination espagnole, est maintenant déçue et veut prendre les armes pour rétablir l'indépendance. Les domaines portugais au Brésil, en Afrique et en Inde sont attaqués par la France, l'Angleterre et l'Hollande (les adversaires d'Espagne).

Selon António Oliveira (2002 : 325), le nouveau chrétien était considéré comme un crypto juif, l'adversaire religieux par excellence et le responsable de la haine divine qui tombait sur l'ensemble du pays. Il était aussi le concurrent dans le commerce, dans l'artisanat, dans les métiers libéraux. Les Juifs étaient aussi considérés comme supporteurs des pays qui attaquaient les colonies portugaises à cette époque.

La péninsule Ibérique traverse alors un période de grave crise économique. Pour répondre aux difficultés des finances royales, Madrid décide d'augmenter les taxes et les impôts ce qui accentue la grogne populaire. Le gouvernement fait un accord avec les nouveaux chrétiens en 1627 - en échange d'un million et demi de *cruzados*, ces derniers reçoivent du roi Philippe III (r. 1605-1665) un ensemble de privilèges (indults de crimes, habilitation pour certains postes et permission de vendre leurs biens et de quitter le Portugal). L'Inquisition et l'Église réagissent. La répression inquisitoriale monte en flèche. La colère populaire rougit.

Le sacrilège de Santa Engrácia est la traînée de poudre qui fait exploser une violente réaction antijuive à Lisbonne, Setúbal, Évora, Coimbra et Portalegre. Derrière ce mouvement on peut entrevoir certains interprètes ecclésiastiques. Un bon exemple a lieu près de Louriçal. Le 17 février 1630, le frère franciscain Bernardino das Chagas (curieusement le confesseur de Maria do Lado dont nous parlerons dans le prochain sous-chapitre) est allé prêcher à Maiorca contre les nouveaux chrétiens. Quelques heures plus tard, il sera agressé par le jeune Manuel Dinis, un nouveau chrétien. Celui-ci est arrêté et envoyé à la prison de Coimbra. Cette agression et le sacrilège de Santa Engrácia provoqueront des émeutes à l'université de Coimbra. Les étudiants veulent expulser leurs collègues nouveaux chrétiens.

Le vieux Portugal contreréformiste se montre actif et l'Église joue le rôle de symbole de ces idéaux de « pureté religieuse et raciale » (Pereira 1986 : 41). La réaction antisémite se jumelle à la réaction contre l'occupation espagnole du trône portugais (Jacquinet 2008 : 19-20).

L'acte de sacrilège de Santa Engrácia touche à la question de la transsubstantiation, un point théologique essentiel du concile de Trente qui, à la base de la dévotion au Saint-Sacrement, est vivement défendue par l'ensemble de l'Église catholique, notamment par les franciscains.

Selon Luísa Jacquinet (2008 : 23),

*atingidos tinham sido, portanto, dois inexoráveis sustentáculos do poder e da conservação da pátria : a nobre – que em parte se revia no ideário integrista – e a Eucaristia – a que o Reino sempre dispensara uma devoção*

*de carácter verdadeiramente fundacional.* Je traduis : deux appuis inexorables du pouvoir et de l'indépendance de la patrie venaient d'être touchés – la noblesse – dont une partie se revoyait dans l'idéologie intégriste et l'Eucharistie – liée au Portugal dès sa formation.

## **2. 2. - Le rôle de Maria do Lado (1605-1632), de son confesseur, frère Bernardino das Chagas et des comtes d'Ericeira dans la formation de la petite communauté**

Les événements de Santa Engrácia ont eu une autre conséquence - la création des confréries de *desagravo* (réparation) soit, des groupes dédiés au recueillement, à l'ascèse et à la prière pour demander pardon à Dieu au nom de l'humanité. Les yeux sont posés sur le Christ agressé et non pas sur ses agresseurs. Maria do Lado fut le catalyseur de la création de ce mouvement.

Maria de Brito (1605-1632), plus tard connue sous le nom de Maria do Lado, est née le 24 juin 1605 et baptisée le premier juillet de cette même année à Louriçal. Jorge Cardoso (2002 : 750) a mentionné 1606 pour sa naissance, mais l'acte de baptême confirme que c'est plutôt 1605<sup>3</sup>.

Louriçal était à cette époque une très petite ville de 150 habitants (Monteiro (2008 : 2). Le frère Agostinho de Santa Maria (1712 : 659) mentionne cependant que la ville aurait compté 150 maisons, ce qui donne un chiffre plus élevé de résidents.

Les parents de Maria do Lado appartenaient à la petite noblesse provinciale et entretenaient d'étroites liaisons avec les seigneurs de la ville, les comtes d'Ericeira.

Dès l'enfance, Maria de Brito (ou Maria do Lado) est attirée par la religion, selon ses biographes dont le principal est également son confesseur, le frère franciscain Bernardino das Chagas. Sa mère, qui avait été élevée dans le monastère de Santos à Lisbonne, aura sur elle une influence déterminante. Sa décision, en 1626, d'adhérer au Tiers ordre franciscain était donc prévisible.

---

<sup>3</sup> Arquivo Distrital de Leiria, IV-41-B-58, *Livro de Registos Baptismais do Louriçal 1562-1648*, fl. 89 v.

La veille du sacrilège de Santa Engrácia, Maria de Brito, âgée alors de vingt-quatre ans, a eu une révélation - en extase, elle voit la passion et la mort du Christ qui lui confie qu'Il sera à nouveau crucifié au Portugal par les Juifs (Monteiro 2008 : 26-28). Son confesseur interprète cette révélation comme un signe prémonitoire des événements produits à Lisbonne (Monteiro 2008 : 27-29; Chagas 1762 : 50). D'autres moments d'extase suivront :

- deux anges, très beaux et glorieux, apportent de la terre vers le ciel le Saint-Sacrement (**fig. 22**);
- le Seigneur l'a amenée à vivre en communauté et à inviter certaines personnes de vie exemplaire, avec lesquelles, en union spirituelle, elle se consacrait à l'adoration du Saint-Sacrement (Monteiro 2008 : 32-38).

**Fig. 22** – Romão Elói de Almeida, *L'esclave de Dieu Maria do Lado a vu en rêve deux anges qui apportaient au Ciel le Saint-Sacrement du vol fait à Lisbonne à l'église de Santa Engrácia l'année 1630. Et par cette raison elle a fondée la nouvelle communauté du Desagravo*, 1800, gravure à burin, 340 x 230 mm, d'après Domingos Sequeira (1768-1837)

Le 12 avril 1630, frère Bernardino das Chagas autorise Maria do Lado à faire l'adoration du Saint-Sacrement avec cinq autres membres du Tiers ordre franciscain. Une nouvelle vision de Maria Brito annonce que ce petit groupe se transformera en un couvent de trente-trois sœurs. Presque un an plus tard, le 13 avril 1631, le petit groupe devient une communauté religieuse, les Religieuses Esclaves du Saint-Sacrement, qui se recueillent dans la résidence familiale de Maria do Lado (Chagas 1762 : 20-23). Presque toutes les filles qui l'accompagnaient étaient des membres de sa famille : sa tante Ana Cordeira, sa belle-mère Maria Soares, la sœur de sa belle-mère Filipa das Chagas, sa demi-sœur Maria Baptista et une amie et confidente, Apolónia da Natividade. La petite communauté suivait la règle du Tiers ordre franciscain avec l'autorisation du frère Bernardino das Chagas et du responsable du couvent franciscain de Saint-Antoine de Figueira da Foz.

Treize mois plus tard, le 28 avril 1632, Maria de Brito décède. Elle reçoit le nom de Maria do Lado sur son lit de mort. Le mot portugais *lado* signifie côté. Maria Brito a choisi le nom de Maria do Lado en référence à la plaie de côté du Christ sur la Croix. À la demande de son père, António do Rego, qui, depuis 1631, faisait également partie du Tiers ordre franciscain, son corps fut inhumé dans l'église paroissiale de Louriçal.

En 1633-1634, motivé par la vénération populaire sur sa tombe, l'archevêque de Coimbra amorce le processus de béatification de sœur Maria do Lado<sup>4</sup>. En 1657, Jorge Cardoso (2002 : 751) affirme que le peuple adorait Maria do Lado comme sainte. L'évêque de Coimbra interdit ce culte populaire le 8 avril 1634 sans toutefois mettre en cause les vertus de Maria do Lado. Le processus de béatification sera formellement repris en 1727; cependant, le dossier sera perdu au Vatican. Repris en 1746, le dossier restera ouvert jusqu'à 1779, quand l'archevêque de Coimbra, Miguel da Anunciação, sera obligé de reprendre le processus de béatification. En même temps, il ouvre le dossier de sœur Maria Joana (1712-1754), une autre religieuse du couvent de Louriçal (Caetano 1762 : 4; Jacquinet 2008 : 71). On vit alors un moment de tension entre l'Église et la Couronne portugaise. Le roi Joseph I (1714-1777) et le marquis de Pombal (1699-1782), son premier ministre, sont au pouvoir. La politique de centralisation du pouvoir et les idées régalistes de Pombal entraînent la fin des relations diplomatiques avec le Vatican (1760-1770), l'expulsion des Jésuites et l'emprisonnement des adversaires politiques du gouvernement, dont l'archevêque de Coimbra, Miguel da Anunciação.

Suite au décès de son père et à la démission du marquis de Pombal, la reine Marie I (1734-1816) prend le pouvoir. Sous son règne, le processus de béatification de Maria do Lado reprend. Ce processus se révèle extrêmement complexe. Aujourd'hui, le processus est à nouveau ouvert. Francisco Faria (1994 : 15) remarque qu'il y a seulement cinq saintes et une vingtaine de bienheureuses des clarisses et aucune n'est portugaise.

La construction de l'église du recueillement débute le 28 avril 1640. L'archevêque de Coimbra, João Mendes de Távora et le comte d'Ericeira, Fernando de Meneses, étaient présents (Maria 1712 : 662). Cette église sera inaugurée au début de 1646. Le 30 août 1651, le corps de Maria do Lado est transféré à l'église du recueillement<sup>5</sup>. Le prêtre jésuite Francisco da Cruz, demi-frère de Maria do Lado, est présent à l'événement et fait une prédication. Le recueillement sera finalement transformé en couvent seulement en 1709.

---

<sup>4</sup> Arquivo da Universidade de Coimbra, III, 1.<sup>a</sup>, D-7-2, *Autos de Maria do Lado, Cabido da Sé Apostólica*, boîte de documents détachés.

<sup>5</sup> Luís Batista (Monteiro 2008 : XVIII) corrige la date du 3 août 1652 présentée par Jorge Cardoso (2002 : 747) et par Manuel Monteiro (2008 : 323-324).



Maria do Lado est sans aucun doute l'initiatrice du recueillement qui donnera lieu au couvent, mais il ne faut pas oublier le rôle qu'ont joué Bernardino das Chagas, Francisco da Cruz et les comtes d'Ericeira, seigneurs de Louriçal.

Frère Bernardino das Chagas est toujours impliqué dans les événements liés à la formation du recueillement. Il était le confesseur et l'assistant spirituel de Maria do Lado. Il écoute le récit des ses extases, les interprète et en fait la divulgation. Il était à Lisbonne au moment où le sacrilège de Santa Engrácia s'est produit. Il était également au centre de la révolte des étudiants de Coimbra, suite aux événements de Maiorca. Maria do Lado aurait eu un rêve prémonitoire de l'agression subite par lui, selon ses hagiographes. Les récits de Bernardino das Chagas, reproduits par l'abbaye de Louriçal en 1762, démontrent son engagement dans le processus de réaction antisémite aux alentours des années 1630 (Chagas 1762 : 50-57; Monteiro 2008 : 27-29). Finalement, Bernardino das Chagas maintient une relation étroite avec le comte d'Ericeira, à qui il rend visite à Lisbonne pendant sa maladie (Jacquinet 2008 : 61).

Le rôle de comtes d'Ericeira est également non négligeable dans ce processus. Il y a une étroite liaison entre Henrique de Meneses (devenu le premier comte d'Ericeira en 1622) et la famille de sœur Maria do Lado. Celle-ci aurait pris soin de Fernando de Meneses, fils de Henrique. En signe d'amitié et de reconnaissance, le comte fait don de terres et d'une maison au père de Maria do Lado en 1617<sup>6</sup>. La maison des comtes à Louriçal était située juste en face de celle des parents de Maria do Lado (Costa 1708 : 93).

Le *Compendio da Admiravel Vida da Veneravel Madre Maria do Lado*, basé sur les récits du frère Bernardino das Chagas, mentionne deux prophéties de sœur Maria do Lado relativement à la famille Meneses : Henrique de Meneses sauvé d'une maladie et la guérison de la cécité d'un de ses fils, Álvaro de Meneses (Chagas 1762 : 50; Monteiro 2008 : 477-478).

Fernando de Meneses (1614-1699), 2<sup>e</sup> comte d'Ericeira, a aidé la communauté pendant ses débuts difficiles. Le comte d'Ericeira est un des membres de la confrérie des

---

<sup>6</sup> Arquivo Distrital de Leiria, Fundo do Convento do Louriçal, VI-25-A-1, *Mercês que o Conde d. Henrique e mulher D. Margarida de Lima fizeram ao Convento do Louriçal*.

Esclaves du Saint-Sacrement qui fonctionne à l'église de Santa Engrácia depuis 1630. Entre 1634 et 1637, pour des raisons inconnues, les sœurs ont quitté la communauté et sont retournées dans leurs familles respectives. La détermination et le support du comte auraient possiblement permis la poursuite du projet de Maria do Lado.

Le comte sera présent à la cérémonie du début de la construction de l'église du recueillement, le 28 avril 1640, et quelques mois plus tard il fera l'octroi de quelques privilèges à la communauté religieuse<sup>7</sup>. Après la révolution de 1640 (qui rétablit l'indépendance portugaise), il quitte le Louriçal pour s'établir à Lisbonne. Son implication à la Cour lui permettra de diffuser largement la réputation de sainteté de sœur Maria do Lado.

En 1651, le comte défrayera le coût de la nouvelle tombe de Maria do Lado, déposée dans la nouvelle église du recueillement (Monteiro 2008 : 324-326). Plus tard, en 1688, le comte demandera au roi Pedro II que le recueillement soit officiellement converti en couvent. L'autorisation royale est donnée le 16 août 1688. Il est clairement indiqué dans le document que le comte voue une grande foi aux miracles et aux prophéties de sœur Maria do Lado. Elle aurait annoncé au frère Bernardino das Chagas la restauration de l'indépendance portugaise<sup>8</sup>. Le roi promet d'aider le couvent en versant une importante somme d'argent, des céréales et de l'huile d'olive pour la lampe du Saint-Sacrement. Tel que souligné par Luísa Jacquet (2008 : 60-61), ce comportement royal est le résultat des pressions du comte d'Ericeira.

Les subventions versées par la famille Meneses augmenteront au fil du temps, notamment après la construction du couvent, avec Luís de Meneses (1632-1690), 3<sup>e</sup> comte d'Ericeira, devenu responsable des Finances du roi Pedro II; Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4<sup>e</sup> comte d'Ericeira, en 1724<sup>9</sup>; et Francisco Xavier Rafael de Meneses (1711-

---

<sup>7</sup> Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, boîte de documents variés mais reliés au couvent du Louriçal, «*Isenção de pagamento de foro de 3 quartas de trigo que o Conde de Ericeira concede ao Convento do Louriçal*», acte notarié fait le 10 juin 1640.

<sup>8</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Pedro II, livre 34, fls. 146v – 147, *Decreto de comutação de licença para fundação*.

<sup>9</sup> Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, documents variés mais reliés au couvent du Louriçal, *Tombo da Capella do Santissimo Sacramento do Real Mosteiro das freiras do Lourisal*, provision faite le 15 juin 1724.

1755), 2<sup>e</sup> marquis de Louriçal en 1746<sup>10</sup>. Le 5<sup>e</sup> comte d'Ericeira, Luís Carlos de Meneses (1689-1742) a reçu le titre de 1<sup>e</sup> marquis de Louriçal, le 22 avril 1740, en reconnaissance de ses services comme vice-roi de l'Inde à deux reprises.

Un autre grand promoteur de l'institut de Louriçal fut le jésuite Francisco da Cruz (1629 - 1706), demi-frère de Maria do Lado. Selon le père Manuel Monteiro (2008 : 51), Francisco da Cruz a été un des grands supporteurs de la construction de cette église et de l'agrandissement de la bâtisse du recueillement, en recueillant les aumônes des habitants de Louriçal, qu'il ajoute à l'héritage de Maria do Lado et de ses trois sœurs. Bernardino das Chagas (1762 : 469-470) confirme ces dires et ajoute que Maria do Lado aurait eu la vision prémonitoire que son demi-frère serait la personne chargée de la fondation. Francisco da Cruz était « très apprécié par la cour, donc, le roi Pierre II le choisit comme maître et confesseur du prince Jean et de ses frères » (Monteiro 2008 : 61-62).

Le 5 février 1700, le futur roi Jean V fut sauvé par son confesseur. Le père Francisco da Cruz aurait fait boire au jeune prince malade une infusion composée de terre prise sur la tombe de sa sœur et lui aurait remis une croix ayant appartenu à Maria do Lado (Monteiro 2008 : 62-64). Suite à cette miraculeuse guérison, Jean V promet de financer la construction du couvent de Louriçal.

Le père Francisco da Cruz est également l'auteur de *Constituições das Religiosas da primeira Regra de Santa Clara do Convento do Louriçal*, le premier règlement du futur couvent (Machado 1786 : 67).

---

<sup>10</sup> Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, documents variés mais reliés au couvent du Louriçal, Acte publique faite le 16 septembre 1746.

### **2.3. - L'édification du couvent des Clarisses de Louriçal (1690-1709) et de son église (1734-1739)**

Dans ses débuts, la communauté religieuse fonctionnait, nous l'avons dit, dans la maison de Maria do Lado. Les religieuses ont réussi à améliorer le bâtiment. La construction de la petite église, plutôt une chapelle, débute en 1640. Elle sera inaugurée en 1646 et cinq ans plus tard abritera les dépouilles de Maria do Lado, transférées de l'église paroissiale de Louriçal.

En 1659, le pape Alexandre VII concède des indulgences à la communauté du Tiers Ordre franciscain de Louriçal<sup>11</sup>. Plus tard, en 1673, un bref du pape Clément X autorise les sœurs à posséder un tabernacle dans leur église. La décision de construction du couvent est approuvée par l'archevêque de Coimbra en janvier 1688 et par le roi Pierre II au mois d'août. Celui-ci autorise le comte d'Ericeira à créer un couvent à Louriçal. Ce permis a remplacé un autre qui autorisait le comte à créer un couvent augustinien à Ericeira.

João Antunes (1643-1712), l'architecte portugais le plus reconnu de l'époque, surtout depuis son plan pour l'église de Santa Engrácia (débutée en 1682), est chargé par le roi de dessiner les plans du couvent (1688-1689). Antunes se rend à Louriçal accompagné du père Francisco da Cruz pour prendre les mesures nécessaires à son plan (Monteiro 2008 : 59-60). Le 9 mars 1690 débutent les travaux sous la supervision de Francisco de Lousada Ribadaneira, car João Antunes est occupé avec d'autres chantiers.

João Antunes est « la grande figure qui ouvre le chemin vers l'introduction tardive des modèles du baroque international dans l'architecture portugaise » (Serrão 2003 : 155). Pourquoi aura-t-il été choisi? Varela Gomes (2001 : 275) soupçonne une étroite liaison entre Antunes et l'aristocratie intégriste. En d'autres mots, son choix est certainement lié au fait que les comtes d'Ericeira étaient les commanditaires.

Simultanément, le processus bureaucratique avance. En 1692, à la demande de Serafina do Sacramento (1634-1697) et des autres jeunes filles du recueillement de Louriçal, le pape Innocent XII octroie un bref au futur couvent qui doit suivre la première

---

<sup>11</sup> Pour les données chronologiques de ce chapitre, nous avons utilisé un tableau produit par la Commission du Tricentenaire du Couvent de Louriçal (2009) d'après les recherches d'António Manuel Filipe Rocha Pimentel.

règle de sainte Claire. Également en 1692, le ministre général de l'ordre franciscain, fr. João Alvim, autorise que cinq religieuses puissent sortir du couvent des clarisses de Beja et fonder le couvent de Louriçal<sup>12</sup>.

Les travaux de construction avanceront surtout quand, en avril 1707, le nouveau roi Jean V nomme João Varela de Abreu pour remplacer le précédent administrateur du chantier. Le 3 décembre 1707 le roi offre une subvention annuelle 2,2 millions de *reis* (Carvalho 1962 : 199-200). Cette importante recette permet de conclure rapidement les travaux. Jean V offre aussi des nombreux objets d'orfèvrerie pour la nouvelle église. Le manuel des cérémonies du futur couvent, *Manual de Ceremonias que contem a forma de lançar os hábitos...*, est publié à Lisbonne en 1708 et à la fin de cette année les travaux de construction sont finis. Le cardinal Conti, nonce apostolique à Lisbonne, nomme cinq religieuses du couvent capucin de Santa Helena do Monte Calvário d'Évora comme fondatrices du couvent de Louriçal. Elles entrent dans le nouveau couvent le 8 mai 1709 et le jour suivant les sept religieuses du recueillement sont acceptées comme novices.

L'église du couvent faisait certainement partie des plans de João Antunes. Nous supposons qu'elle faisait presque la moitié de sa dimension actuelle. Nous nous basons sur le fait que, selon le récit de Manuel Monteiro

(2008 : 324), le tombeau de sœur Maria do Lado a été placé proche du maître-autel de l'église. La pierre tombale (**fig. 23**), faite par ordre du comte d'Ericeira en 1651, est proche de la chaire du mur nord au milieu de la nef actuelle. La petite dimension de cette église contrastait avec la dimension du couvent.

**Fig. 23** – Pierre tombale de sœur Maria do Lado, 1651, église du couvent de Louriçal.

On décide donc de refaire l'église, ce qui aura lieu entre 1734 et 1739. João Antunes était décédé en 1712. L'architecte invité fut un prêtre oratorien, le frère Manuel Pereira qui avait dirigé les travaux de construction de l'aqueduc qui fournissait l'eau au couvent.

---

<sup>12</sup> Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/14, documents variés mais reliés au couvent du Louriçal, Fundo do Convento do Louriçal.

Manuel Monteiro (2008 : 206) affirme que Manuel Pereira était un architecte renommé, qui bénéficiait de la confiance du roi. Très peu de travaux sont connus, cependant de cet artiste. Manuel Pereira avait dessiné avec João Antunes le cloître du couvent de Santa Marta, en 1705 (Vale 2006), et il est l'auteur du retable de la chapelle majeure de l'église de Nossa Senhora da Conceição, à Vila Viçosa, en 1716 (Branco 2006).

**Fig. 24** – Plan de l'église et du couvent de Louriçal.

Manuel Pereira était cependant trop âgé et malade et la direction des travaux a été confiée à António de Andrade do Amaral, un professeur de Droit (Sequeira 1955 : 112). Un autre architecte fut nommé pour les travaux de l'église, Carlos Mardel (vers 1695-1763), un jeune hongrois récemment arrivé au Portugal (1733) et qui deviendra l'un des plus grands architectes

civils du troisième quart du 18<sup>e</sup> siècle. Remarquons que Mardel et António de Andrade do Amaral ont été aussi liés aux travaux du couvent Sainte-Claire à Coimbra qui découlaient simultanément que ceux de Louriçal (Correia 1989 : 281).

**Fig. 25** – Niche avec la statue de saint Michel, église du couvent de Louriçal.

Le corps de l'église est décentré relativement au couvent (**fig. 24**). La chapelle majeure est orientée vers l'est, en accord avec la tradition. L'accès à l'église est fait par une porte latérale sur le côté sud, caractéristique des couvents féminins, car les autres côtés sont entourés par l'espace privé du couvent. La seule nef est rectangulaire avec les angles coupés, semblant un demi octogone. La nef est couverte par une voûte en berceau et elle est séparée de la chapelle majeure par un grand arc qui porte l'armoirie du roi Jean V (**fig. 15**) et abritant, en dessus, une niche avec l'image de saint Michel (**fig. 25**).

Qui est alors le vrai responsable du plan de l'église? Nous sommes d'accord avec que António Filipe Pimentel (1989 : 350) qui le plan suivi est celui de João Antunes avec les adaptations nécessaires aux nouvelles dimensions de l'église. En effet, le dessin de l'église est semblable à d'autres travaux d'Antunes, notamment le plan de l'église do Menino Deus, à Lisbonne (1711-1737), tel que remarqué par Nelson Correia Borges (1986 : 11). Le modèle de la nef, un rectangle avec les coins coupés, est caractéristique des églises portugaises de la dernière décennie du 17<sup>e</sup> siècle et a été objet d'étude de Paulo Varela Gomes. Selon cet auteur, ce modèle est caractérisé par la théâtralité (**fig. 26**) : « Les tribunes de l'étage supérieur ressemblent à des loges; la largeur de la nef, accentuée par la contraction des extrémités transforme l'espace en parterre et en scène de théâtre » (Gomes 2001 : 302). Les chœurs (en haut et en bas), placés à l'extrémité ouest, sont séparés de

la nef par deux larges fenêtres en grillage de fer.

Dans l'extrême opposé, la chapelle majeure, couronnée par une coupole hémisphérique décorée de caissons en pierre, présente un beau maître-autel. Selon Nelson Borges (1986 : 34), il s'agit d'un modèle de coupole rare au Portugal et qui ressemble à celle utilisée à l'église de Penamacor et à l'église da Misericórdia de Viana do Castelo.

De chaque côté de la nef, au milieu du mur, il y a une chaire avec des balustres en marbre et deux autels collatéraux, dont un dans le côté biseauté; du côté nord,

**Fig. 26** – Nef et chapelle-majeure de l'église de Louriçal (vue du chœur haut).

**Fig. 27** – Valentim de Almeida, décoration sous la chaire, vers 1739, panneau d'azulejos, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 28** – João António Bellini de Pádua, retable de la chapelle-majeure de l'église de Louriçal

**Fig. 29** – João António Bellini de Pádua, retable latéral de l'église du couvent de Louriçal.

les autels présentent des images récentes de saint Joseph avec l'Enfant Jésus et l'Immaculé cœur de Marie et du côté sud, les images du Sacré Cœur de Jésus et de l'Immaculée Conception.

Les retables du maître-autel et des quatre autels latéraux de la nef sont composés de colonnes de marbre polychrome de la région de Lisbonne (blanc, noir, rose et jaune). Ces colonnes ont des chapiteaux corinthiens supportant un fronton limité par des volutes. Il y a une paire d'anges dans les acrotères et des reliefs de l'Eucharistie dans les tympans.

Les retables, commandés possiblement par Manuel Pereira (Pimentel 1989 : 350), ont été faits par l'italien João António Bellini de Pádua (années 1690 - années 1750). Selon Cyrillo, Bellini était le seul sculpteur à ce moment au Portugal capable de travailler le marbre (cité par Carvalho 1991 : 78). Cet artiste, qui est actif au Portugal entre 1725 et 1748, se nommait lui-même sculpteur et architecte. « Ses travaux dénoncent le domaine des deux langages artistiques, une conception simultanément architectonique et sculpturale » (Vale 2007 : 505). Les retables sont ornementés avec des statues d'anges de faible qualité, avec des incorrections anatomiques (**figs. 28 et 29**). Selon Manuel Monteiro (2008 : 215-216), les retables seraient un travail de Carlos Mardel et leur décor de Bellini. Nous croyons, cependant, que l'ensemble doit appartenir au statuaire italien car les retables de Louriçal ressemblent beaucoup à d'autres faits par Bellini, notamment au couvent d'Arroios, à Lisbonne (1733) aujourd'hui à la cathédrale de Beja (**fig. 30**) ou à celui de la chapelle de Nossa Senhora da Boa Morte, dans la cathédrale de Santarém (1738-1740) (**fig. 31**) (Rosa 2006; Gordalina et coll. 2006). L'influence de *Perspectiva pictorum et architectorum* d'André Pozzo dans l'œuvre de Bellini est notoire.

**Fig. 30** – João António Bellini de Pádua, retable, 1733, cathédrale de Beja.

**Fig. 31** – João António Bellini de Pádua, retable, 1738-1740, chapelle Nossa Senhora da Boa Morte, cathédrale de Santarém.

**Fig. 32** – João António Bellini de Pádua (?), *Sainte Claire*, sculpture en bois de cèdre, Musée Machado de Castro, Coimbra.



Manuel Monteiro (2008 : 216) affirme également qu'un des retables serait dédié à saint François et un autre à sainte Claire; il mentionne que « les images sont en cèdre et dignes d'être admirées ». Nous supposons qu'il fait référence aux images aujourd'hui au Musée Machado de Castro, à Coimbra (**figs. 31 et 32**). Ce sont deux magnifiques sculptures en bois de cèdre, polychromées et dorées. Selon Francisco Faria (1994 : 23), la sainte Claire « semble avoir été sculptée dans le sud de l'Allemagne ou aux Pays-Bas, ou au Portugal par un artiste formé dans ces régions » Ce sont possiblement des œuvres de Bellini. En effet, Cyrillo lui attribue une image de sainte Claire du couvent de Louriçal et José Fernandes Pereira ajoute une image de saint François (Pereira 1989a : 78).

Teresa Vale et Fernandes Pereira soulignent la qualité inégale de Bellini. En effet, la qualité des deux œuvres du musée de Coimbra contraste vivement avec la médiocrité des anges des retables de Louriçal ce qui nous fait douter que Bellini soit l'auteur de tous ces travaux. Fernandes Pereira (1991 : 224) suppose que les anges les plus imparfaits seraient œuvre d'António Luquez ou Pedro António Avogradi, dit Luquez, un assistant de Bellini.

Le maître-autel présente un *trône* (une espèce de pyramide) qui permet l'exposition du Saint-Sacrement, un élément typique des maîtres-autels du baroque portugais depuis 1680 (Alves 1989 : 468; Kubler 1988 : 175). Les pendentifs de la coupole ont, chacun, dans un médaillon les quatre évangélistes; malheureusement l'image de saint Matthieu, du côté sud-est est disparue à cause des infiltrations d'eau.

**Fig. 33** – João António Bellini de Pádua (?), *Saint François*, sculpture en bois de cèdre, Musée Machado de Castro, Coimbra.

**Fig. 34** – Anonyme, *Nossa Senhora da Prelada*, sculpture, chœur haut, église du couvent de Louriçal.

## 2.4. – Brève histoire des 300 ans du couvent

Le premier couvent de sœurs clarisses au Portugal a été fondé en 1260. Plus de quatre-vingt couvents de clarisses seront fondés jusque l’extinction des Ordres religieux en 1834 (Sobral 1998 : 284).

Les sœurs clarisses capucines du couvent de Louriçal suivent la Première Règle de Sainte Claire. Le couvent de Nossa Senhora da Assunção à Faro fut le premier couvent capucin au Portugal en 1519. Les sœurs de ce couvent ont, par la suite, fondé le couvent de Santa Helena do Monte Calvário à Évora d’où provenaient les sœurs fondatrices du couvent de Louriçal.

Le roi Jean V, principal commanditaire du couvent de Louriçal, a reçu du pape Clément XI, en 1715, le droit de choisir les candidates au noviciat. Les sœurs gardaient, toutefois, un droit de veto sur les noms proposés.

Le couvent connaît sa période la plus prospère durant la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Les appuis financiers, venus surtout du roi et du comte d’Ericeira, se multiplient<sup>13</sup>.

Les candidatures augmentent et la limite de trente-trois religieuses est rapidement atteinte. En 1720, les sœurs nomment la Vierge Marie comme patronne du couvent et son image est placée au chœur haut (**fig. 34**).

La renommée du couvent n’est plus à faire et en 1750 on publie son histoire écrite par le prêtre Manuel Monteiro, *História da Fundação do Real Convento do Louriçal*. Manuel Monteiro a été pendant quelque temps le prêtre confesseur du couvent. Quelques années plus tard, en 1762, José Caetano, un prêtre confesseur du couvent, publie une *Relação (Breve) da vida e morte prodigiosa da Madre Soror Maria Joanna, que falleceu a 25 de Março de 1754, no Convento do Louriçal*; cette sœur Maria Joana (1712-1754) était également considérée comme sainte. L’édition de ces deux livres sera liée aux processus de béatification tant de Maria do Lado que de Maria Joana. En 1768, José Caetano est

**Fig. 35** – Anonyme, *Nossa Senhora da Boa Morte*, sculpture, chœur bas, église du couvent de Louriçal.

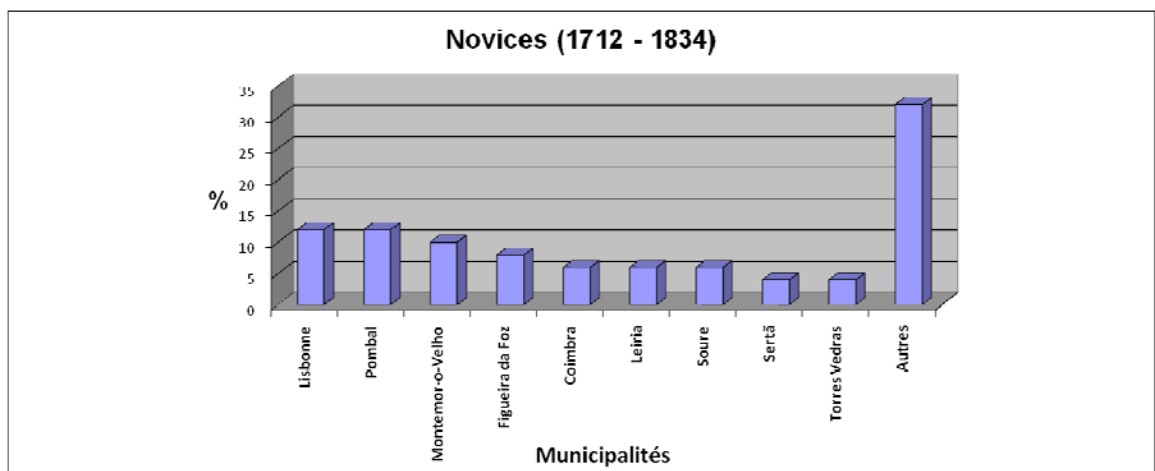
<sup>13</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT-TT-RGM/C/2/83243, *Registo Geral de Mercês de D. João V*, liv. 2, fl.1.

emprisonné à Coimbra, accusé d'être impliqué dans le mouvement contre le marquis de Pombal (Gramoza 1882 : 238).

Un autre livre est publié en 1762 par les sœurs de Louriçal, *Compendio da Admiravel Vida da Veneravel Madre Maria do Lado*, contenant des notes du confesseur de sœur Maria do Lado, le frère Bernardino das Chagas. Il sera offert au roi Joseph I (r. 1750-1777). À titre de remerciement, le roi offre au couvent une belle image de Nossa Senhora da Boa Morte (**fig. 34**) et un portrait de Maria do Lado, «pour être exposé quand cette grande âme obtiendra le culte des autels» (Caetano 1762 : 208).

Dans le dernier quart du 18<sup>e</sup> siècle, l'objectif des religieuses de Louriçal fut de créer d'autres couvents de *desagravo*. En 1780, la reine Maria I (1734-1816) autorise la fondation du couvent de Vila Pouca da Beira, selon le modèle de Louriçal. Les sœurs fondatrices quittent donc Louriçal pour le nouveau couvent. Pendant cette année le recueillement de Montemor-o-Novo est converti en couvent de *desagravo*. En 1782, les religieuses de Louriçal fondent un autre couvent au Campo de Santa Clara, situé près de l'église de Santa Engrácia, à Lisbonne, connu par *Conventinho* (petit couvent).

À la fin du 18<sup>e</sup> siècle, les religieuses de Louriçal informent le régent Jean VI (1767-1826) que le couvent a grand besoin de rénovations et qu'il est nécessaire d'obtenir l'appui royal. Les travaux de rénovation auront lieu entre 1804 et 1805.



Pour déterminer l'aire d'influence du couvent de Louriçal pendant le 18<sup>e</sup> siècle, nous avons utilisé les données présentées par Bandeira et coll. (2006 : 74-77) sur les

admissions aux couvents de la région de Coimbra. Les novices admises au couvent de Louriçal étaient originaires de différentes régions du Portugal ce qui démontre, sans doute, son importance. La majorité des novices, cependant, venaient de municipalités voisines. Il est intéressant de noter que la renommée du couvent s'étendait jusqu'à Lisbonne.

Le 19<sup>e</sup> siècle sera une grande période de crise pour les clarisses de Louriçal. En 1807, l'archevêque de Coimbra donne ordre aux religieuses de remettre les argenteries offertes par le roi Jean V au monastère de Santa Cruz de Coimbra. Elles refusent et présentent un appel au régent Jean VI<sup>14</sup>.

Par ailleurs, le Portugal sera dévasté par les troupes de Napoléon quelques années plus tard. En octobre 1810, les religieuses de Louriçal, craignant le pire, quittent le couvent avec le prêtre confesseur Bernardo do Patrocínio et prennent le bateau au port de Figueira da Foz pour se réfugier, pendant trois ans, au couvent de Santa Clara, à Lisbonne (Lemos 2009). Retournées à Louriçal en 1813, elles entreprennent, en 1816, la création d'un nouveau couvent de *desagravo* à Lumiar, Lisbonne.

Le triomphe de la monarchie libérale en 1820 apporte de nouvelles craintes aux clarisses. Le Libéralisme visait à détruire les racines de l'Ancien Régime et les supporters de la monarchie absolutiste. Le clergé et notamment les ordres monastiques, surtout les ordres masculins, verront leurs droits restreints. La législation de Mouzinho da Silveira (août 1833) interdit les nouvelles admissions dans les couvents, libère les novices admises de leurs vœux et empêche les donations et les avantages économiques et fiscaux du clergé. Par décret du 28 mai 1834, les couvents masculins sont fermés, tandis que les couvents féminins le seront suite au décès de la dernière religieuse. On interdit les vœux perpétuels aux religieuses ce qui annonçait la fin des couvents. La stratégie de résistance adoptée fût ingénieuse : les sœurs faisaient des vœux annuels qu'elles renouvelaient année après année.

Les mesures législatives se répètent ce qui signifie qu'elles ne sont pas respectées. Par exemple, en 1843, l'interdiction d'accepter des novices est réaffirmée. Un autre exemple : en 1845, les religieuses demandent à la marquise de Louriçal de poursuivre la

---

<sup>14</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Petições do Reino*, maço 40.

tradition familiale d'offre annuelle de biens. Remarquons que les principaux commanditaires des couvents, eux aussi, souffrent les conséquences du triomphe du libéralisme.

Une autre stratégie de survivance a été adoptée en 1853. Formellement, le couvent disparaît, mais un collège féminin ouvre ses portes à Louriçal, un établissement d'éducation de jeunes filles dirigé par six éducatrices, sous le nom de *Recolhimento de Jesus Maria José* (recueillement de Jésus Marie et Joseph), reconnu publiquement par un décret gouvernemental du 20 avril 1863 (Ribeiro 1879 : 274).

D'autre côté, les inventaires des biens du couvent se répètent. Quelques biens sont vendus aux enchères<sup>15</sup>, ce qui provoque une demande faite au roi Pierre V afin de conserver les biens jugés strictement nécessaires à la survie. Les enchères continueront pendant les années suivantes et augmenteront en 1878, au moment du décès de la dernière sœur. Le couvent sera alors officiellement fermé. L'artifice du recueillement de Jésus Marie et Joseph, cependant, portera des fruits. L'archevêque de Coimbra demande au roi Luis I (r. 1861-1889), en avril 1878, d'autoriser les filles à demeurer dans la bâtisse, car il y avait vingt-deux élèves... Le roi donne sa permission le 23 mai. L'inventaire des biens, des livres et des documents est dressé pendant les mois de mai et juin de 1878<sup>16</sup>. En 1887, le gouvernement réquisitionne des œuvres d'art de l'ex-couvent pour les donner au Musée National des Beaux-arts et d'Archéologie, à Lisbonne : trois huiles sur toile (*Notre Dame du Rosaire*, *Christ à la Croix* et un *Portrait du roi Jean V*), trois tableaux à l'huile sur cuivre sur la Passion du Christ (*Saint Pierre niant le Christ*, la *Flagellation* et le *Christ exposé à la foule*) et un grand calice en argent doré du 17<sup>e</sup> siècle. De la réquisition originale, on conserve au couvent deux tableaux considérés comme ordinaires (*Notre Dame du Rosaire* et le *Christ à la Croix*) et également le grand calice car il était nécessaire pour le culte.

Le début du 20<sup>e</sup> siècle a été catastrophique pour le couvent. Suite à la révolution républicaine de 1910, le couvent est occupé par les militaires et les sœurs sont expulsées.

---

<sup>15</sup> Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/14, *Nota dos bens que pertenciam ao Convento do Louriçal arrematadas na Repartição de Finanças do Distrito de Leiria (1859)*.

<sup>16</sup> Tous les documents d'inventaire sont conservés dans l'Archive Distrital de Leiria, 19-G/4.

Une seule religieuse a offert de la résistance et, autorisée par les militaires, y est restée jusqu'à son décès. Entre 1915 et 1925 le couvent a abrité une caserne de Guarda Nacional Republicana (la gendarmerie créée par le nouveau régime) et ses biens ont été vendus par l'État<sup>17</sup>.

La révolution de 1926 met fin à la Première République et prépare l'ascension du régime d'extrême droite au Portugal, qui fut mené pendant des décennies par Salazar. Ce nouveau pouvoir politique fournissait les conditions pour rétablir le couvent de Louriçal. Cinq anciennes religieuses, encore en vie, décident de racheter le couvent en 1927 et reviennent habiter la bâtisse le 18 janvier 1928. La reconnaissance canonique a été faite seulement trente ans plus tard, le 19 juillet 1957.

Le couvent de Louriçal, déclaré monument national en 1939, compte présentement dix-sept religieuses et a commémoré récemment son troisième centenaire d'existence.

## Chapitre 3 – Les cycles d'azulejos de l'église

### 3.1. - Les sources littéraires

#### Le cycle de la Passion du Christ

Les épisodes de ce cycle suivent les évangiles canoniques. En effet, tous les évangélistes mentionnent ces scènes capitales de la vie du Christ et de l'histoire du Christianisme. La seule exception est *Le lavement des pieds* (**Cat. 1**) décrit seulement par saint Jean (13, 1-15).

Si d'autres scènes sont décrites par les évangiles canoniques, le récit est, d'une façon générale, très succinct. Au fil des temps, les artistes ont eu besoin d'ajouter des détails pour composer les scènes. Les évangiles apocryphes fournissent ces détails. C'est le cas de *La descente de croix* (**Cat. 10**). Les quatre évangiles canoniques décrivent

---

<sup>17</sup> Tous les documents d'inventaire et vente des biens et extinction du couvent de Louriçal (1914-1923) sont conservés dans l'Archive Distrital de Leiria, 19-G/4 et 25-A-1.

laconiquement la retirée du corps du Christ. L'*Évangile de Nicodème* ou *Actes de Pilate* ajoute d'autres détails, amplifiés par l'imagination de Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée*. Les *Méditations du Pseudo Bonaventure* et surtout le théâtre médiéval des Mystères ont fourni d'autres éléments.

L'imagination est bien présente dans les troupes d'acteurs populaires qui ont fait au Moyen Âge la recreation théâtrale des scènes de la Passion. Quand la réponse n'était pas dans les évangiles l'imagination se chargeait de compléter le récit. La contribution du théâtre des Mystères est énorme et se fait sentir dans d'autres scènes – *La flagellation (Cat. 5)*, *Le couronnement d'épines (Cat. 6)*, *Le portement de croix (Cat. 7)* et *Christ cloué à la croix (Cat. 8)*.

L'imaginaire de la Passion a aussi été enrichi par *Les Révélations* de sainte Brigitte de Suède (14<sup>e</sup> siècle). En effet les détails les plus barbares, sordides et douloureux de la torture et de l'exécution du Christ sont transmis par sainte Brigitte, qui va transformer, par exemple, une scène de dérision, *Le couronnement d'épines*, en une scène sadique et sanglante.

En conclusion, comme le souligne Landberg (2001 : 16):

Les artistes firent le plus souvent œuvre de théologoumènes : l'image était destinée avant tout à faire comprendre une affirmation de foi et à exprimer la signification profonde de la mort du Christ. Chargé de traduire l'Écriture, l'artiste se verra obligé de s'exprimer dans le cadre d'un programme iconographique établi par l'Église, afin que l'œuvre soit aisément compréhensible pour le fidèle et qu'elle puisse l'inciter à la dévotion et marquer sa mémoire.

### **Le cycle de saint François d'Assise**

On retrouve, au fil du temps, beaucoup de biographies de saint François. La plupart sont des sources médiévales et il faut les interpréter avec une certaine précaution, car l'hagiographie de cette époque avait surtout pour but de fournir de bons exemples, d'accroître la foi et la piété des gens et non pas de transmettre un récit historique. Il faut également être conscient que ces biographies sont *contaminées* par le combat, parfois violent et déchirant, entre les différents courants franciscains, ce qui rend particulièrement difficile la reconstitution du portrait de François d'Assise. Minocchi (cité par Desbonnets

1968 : 14) a désigné ce vrai labyrinthe du nom de *question franciscaine*. Pour notre étude, il nous intéresse de déterminer la source littéraire de chaque panneau plutôt que l'authenticité de l'événement reproduit.

L'ensemble de huit panneaux présente des moments importants de la vie de François, situés entre 1205 et 1226, et également l'épisode, daté de 1499, où le pape Nicolas V contemple son cadavre. La plupart des scènes sont décrites dans la *Vita prima* (1228) et la *Vita secunda* (1246-1248) de Thomas de Celano (?-vers 1260) et dans la *Legenda major* (1263) et la *Legenda minor* (1263) de saint Bonaventure (1217-1274). Celano, un franciscain depuis 1215, a vécu dans la compagnie de François pendant six ans (Desbonnets 1968 : 343). Sa *Vita prima* décrit les scènes représentées aux panneaux *Le crucifix parle à François* (**Cat. 11**), *La stigmatisation* (**Cat. 13**) et *Approbaton de la Règle de l'Ordre franciscain* (**Cat. 14**). La *Vita secunda* est la source de *La dernière communion de saint François* (**Cat. 17**).

La *Legenda major* de saint Bonaventure documente l'*Approbaton de la Règle de l'Ordre franciscain* (**Cat. 14**) et la *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François* (**Cat. 15**).

*La tentation de saint François* (**Cat. 16**) ne figure pas dans l'hagiographie du 13<sup>e</sup> siècle. Une lettre de Conrad, archevêque d'Assise, datée de 1335 fait pour la première fois la description de ce miracle.

Le dernier panneau du cycle, *Le pape Nicolas V devant le cadavre de saint François* (**Cat. 18**), est basé sur une lettre du cardinal Austergius, un des accompagnants du pape et a été diffusé par les *Annales ordinis Minorum* de Wadding et par Marcos Lisboa dans son œuvre *Crónicas da Ordem dos Frades Menores* (Lisboa 2001 : 241 – 241v).

### **Le cycle de la Vierge**

Les épisodes des deux premiers panneaux, *La présentation de la Vierge* (**Cat. 19**) et *Le mariage de la Vierge* (**Cat. 20**), sont décrits dans les évangiles apocryphes, le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile du Pseudo Matthieu*. Plus tard, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine a repris ces récits.



Le *Protévangile de Jacques* décrit aussi *La Visitation* (**Cat. 22**). Cet épisode, cependant, est mentionné de façon succincte par saint Luc, le seul évangéliste canonique qui fait la description de *L'Annonciation* (**Cat. 21**).

### **Les symboles mariaux des panneaux de la voûte de la chapelle-majeure**

Les *litanies de Lorette* décrivent les vertus de la Vierge et ont été approuvées par l'Église en 1587. Ces invocations mariales sont retirées des textes sacrés (Lorente 1990 : 215).

**Fig. 36** – Valentim de Almeida, vers 1739, panneau d'azulejos, 182 x 728 cm (13 x 52 azulejos), voûte nord de la chapelle-majeure de l'église du couvent de Louriçal.

**Fig. 37** – Valentim de Almeida, vers 1739, panneau d'azulejos, 182 x 728 cm (13 x 52 azulejos), voûte sud de la chapelle-majeure de l'église du couvent de Louriçal.

En ce qui concerne les symboles représentés dans les panneaux de la voûte de la chapelle majeure (**figs. 36-39**), voici leur origine :

- Soleil – *electa ut sol* - Marie est resplendissante comme le soleil – *Cantique des Cantiques*, 6 :10;

- Lune – *pulchra ut luna* – belle comme la lune – *Cantique des Cantiques*, 6 :10;
- Cyprès – *cedrus exaltata* – «comme le pin j’ai étendu mes branches» – *Ecclésiastique*, 24 :16;
- Étoile – *stella maris* – étoile de la mer – hymne liturgique;
- Rose – *plantatio rosae* – « j’ai grandi comme [...] les lauriers-roses de Jéricho» - *Ecclésiastique*, 24 :14;
- Vase de fleurs – vase spirituel, vase honorable, vase insigne de dévotion - *Litanies de Lorette*.

**Fig. 38** – Valentim de Almeida, *Le soleil*, 140 x 196 cm (10 x 14 azulejos)

### Le cycle de sainte Claire

Le procès de canonisation de sainte Claire a été instauré sous l’ordre du pape Innocent IV, quelques mois après sa mort, en 1253; la *Bulle de canonisation* est publiée en 1255 et la *Legenda Sanctae Clarae Virginis (Légende de sainte Claire)* de Thomas de Celano en 1256 (Garrone 1961 : 9). Une autre source de son hagiographie est le *Testament de sainte Claire* (1247-1253). Nous possédons donc des sources très proches du temps de sainte Claire – ce sont là les principales sources du cycle de panneaux. Une autre source, les *Fioretti*, ne doit pas être antérieure à 1328, selon Vorreux (1983 : 279). L’œuvre de Celano a inspiré à son tour la *Vitae Sanctae Clarae* écrite par Henri Sedulius en 1613, illustrée par les gravures de Collaert.

**Fig. 39** – Valentim de Almeida, *La lune*, 140 x 196 cm (10 x 14 azulejos)

Au Portugal, la vie de sainte Claire est racontée par la *Flos Sanctorum* imprimée en 1513 et par le *Livro octavo [...] da gloriosa sancta Clara* écrit par fr. Marcos de Lisboa en 1557 (Sobral 1998 : 284).

La *Légende de sainte Claire* de Thomas de Celano est la source de presque tous les azulejos. Font exception, *Saint François donne la Formule de Vie à sainte Claire (Cat. 25)* qui est basé sur le *Testament de sainte Claire*; *Saint François reçoit sainte Claire (Cat. 28)* est basé sur les *Fioretti*.

Les informations des témoins dans le *Procès de canonisation* (1253) fournissent aussi un support pour les scènes suivantes : *Le lavement des pieds (Cat. 26)*, *Miracle de la*

*multiplication des pains (Cat. 29), Sainte Claire met en fuite les Sarrasins (Cat. 30) et Miracle de l'huile d'olive (Cat. 32).* La gravure de Collaert (**fig. 33A**) est également basée sur le récit d'un témoin dans le *Procès de canonisation*. La *Bulle de canonisation de sainte Claire* mentionne également les scènes miraculeuses, *Le miracle de la multiplication des pains (Cat. 29) et Le miracle de l'huile d'olive (Cat. 32).*

### **3.2. - Les modèles iconographiques**

Les peintres possédaient des collections d'estampes et de gravures et quelques fois les commanditaires présentaient au peintre les images exactes qu'ils voulaient voir reproduites. Le peintre d'azulejos utilisait également ces modèles pour les motifs décoratifs des panneaux (Pereira 1989 : 226). Retracer la source exacte d'un panneau n'est pas une tâche facile car les images circulaient à profusion et il y avait une quantité énorme de copies, de différentes versions de la même scène et des contrefaçons. Parfois l'artiste se servait d'une image trouvée dans un panneau ou tableau d'un autre peintre. Quelques fois, il se servait seulement de détails trouvés dans différentes gravures.

Valentim de Almeida a utilisé plusieurs estampes et gravures du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle, la plupart d'origine flamande pour produire les panneaux. Ces gravures ont été créées par Adriaen Collaert, Caspar Luyken, Pierre Landry, Pieter de Bailliu, François Langot, Lucas Vorsterman I, Cornelis Galle et Cornelis Visscher.

#### **Adriaen Collaert (1560-1618)**

Adriaen Collaert, l'un des plus grands graveurs flamands, est l'éditeur et le graveur du livre *Icones sancta Clarae*, un ensemble de trente-cinq gravures au burin sur la vie de sainte Claire, la plus grande collection d'images sur la fondatrice des clarisses. Les gravures suivent les dessins du peintre flamand Adam van Noort (1562-1641) et illustrent le récit d'Hendrik de Vroom (Vroom), aussi connu sous le nom de Henricus Sedulius (1549-1621). Sedulius était un prêtre franciscain d'Anvers, auteur de quelques œuvres historiques sur son Ordre et professeur de théologie dans les universités de Louvain et d'Innsbruck. Sedulius a également écrit en 1613, une *Historia Seraphica* où il a inclus l'histoire de sainte Claire qui est à la base des *Icones sancta Clarae*. Conscient de l'importance médiatique de la gravure, il collabore avec Philippe Galle (*Vie de saint*

*François* en 1587 et *Imagines Sanctorum* en 1602), avec Adriaen Collaert (*Icones sancta Clarae*) en 1613-1621 et vers 1618 *Incunulae B. Joannae Francorum Regina* (Herranz 1994 : IX-XX).

Valentim de Almeida a sûrement connu les *Icones sancta Clarae*, car sept gravures de Collaert (**figs. 24A, 26A, 28A, 29A, 31A, 32A et 33A**) ont été utilisées par le peintre dans les panneaux suivants : *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire* (**Cat. 24**), *Le lavement des pieds* (**Cat. 26**), *Saint François reçoit sainte Claire* (**Cat. 28**), *Miracle de la multiplication des pains* (**Cat. 29**), *Tentation du démon* (**Cat. 31**), *Miracle de l'huile d'olive* (**Cat. 32**) et *L'agonie de sainte Claire* (**Cat. 33**). À l'exception de ce dernier panneau, le peintre d'azulejos a presque intégralement copié les gravures.

### **Caspar Luyken (1672-1708)**

Caspar Luyken est un graveur né à Anvers, fils du graveur Jan Luyken. Après avoir travaillé pendant quelques années avec son père, il décide de quitter Anvers. Entre 1699 et 1704 il habite à Nuremberg, en Allemagne, où il travaille pour un important éditeur, Christophe Weigel (1654-1725). Caspar Luyken est l'auteur des gravures de l'ensemble fréquemment nommé par la désignation de *Bible de Weigel* (*Historiae celebriores Veteris Testamenti* et *Historiae celebriores Veteris Testamenti*). En 1704, il retourne à Anvers où il meurt relativement jeune à l'âge de 36 ans. Il laisse en legs presque 1200 gravures (Hollstein 1955 : vol. XI, 118).

On connaît plusieurs éditions de la *Bible de Weigel* : celle de 1703, sur une traduction de Martin Luther; celle de 1708, dédiée à l'empereur allemand Joseph I; et celle de 1712 que nous avons utilisé pour notre catalogue. Quatre panneaux du cycle de la Passion sont inspirés des estampes de Caspar Luyken incluses dans le *Historiae celebriores Novi Testamenti*.

Valentim de Almeida a copié presque intégralement les gravures de Luyken représentant la *Cène* (**fig. 2A**) et l'*Agonie au Jardin des Oliviers* (**fig. 3A**) en y introduisant quelques transformations mineures. Pour créer *L'arrestation de Jésus* (**Cat. 4**), le peintre d'azulejos a utilisé deux gravures de Luyken (**figs. 4A et 4B**). Il est encore probable que

d'autres gravures de la *Bible de Weigel* puissent avoir servi d'inspiration pour *Le lavement des pieds* (Cat. 1) qui peut éventuellement être lié à la gravure de Luyken sur le même thème (fig. 1A) tandis que la figure de *La présentation de la Vierge* (Cat. 19) ressemble au *Lazare* de Luyken (fig. 19A).

### **Lucas Vorsterman I (1595-1675)**

Lucas Vorsterman I est un graveur renommé d'Anvers et un collaborateur de Rubens. Il est l'auteur de *La descente de croix* d'après Rubens, que José Meco (1992 : 44) pense être le modèle du panneau à Faro (fig. 10F), qui ressemble à celui de Lourçal (Cat. 10). Nous croyons cependant que le peintre Abraham Diepenbeek (1596-1674) est l'auteur-source bien qu'il se soit inspiré de trois tableaux de Rubens. À notre avis, Valentim de Almeida a connu une gravure de Cornelis Galle ou de Cornelis Visscher reproduisant le tableau de Diepenbeek (figs. 10E et 10F).

Une autre gravure de Vosterman I d'après Rubens (fig. 13A) pourra être aussi à l'origine de *La stigmatisation* (Cat. 13), mais seulement quelques détails nous font avancer cette hypothèse.

### **Pierre Landry (1630-1701)**

Le graveur Pierre Landry pourra être lié à l'inspiration du panneau *Le pape Nicolas V devant le cadavre de saint François* (Cat. 18). La gravure de Landry (fig. 18B) reproduit, de façon inversée, le tableau sur ce thème peint par Laurent de La Hyre (1606-1656) en 1630, conservé au Musée du Louvre.

### **François Langot (act. 1641? – 1679?)**

François Langot a travaillé dans l'officine de Pierre Landry (Weigert 1973 : t. 6, 420). Il est l'auteur de la gravure (fig. 7C) que nous croyons être le modèle du *Portement de croix* (Cat. 7). Cette gravure est une reproduction du tableau fait en 1617-1618 par Antoine van Dick pour l'église Saint-Paul, à Anvers.

### **Pieter de Bailliu (1613-1660)**

*Le couronnement d'épines* (Cat. 6) reproduit parfaitement, mais de façon inversée, la gravure (fig. 6A) du flamand Pieter de Bailliu (entre 1630 et 1645) (Hollstein 1949 : vol.

1, 70-71). Cette gravure a comme modèle un tableau d'Abraham Diepenbeek (1596-1675) pour l'église Saint-Georges, à Anvers (Steadman 1982 : 103).

Presque toutes les gravures utilisées à Louriçal présentent des scènes remplies de personnages. Font exception *La tentation du démon* (**fig. 31A**) et *Le miracle de l'huile d'olive* (**fig. 32A**). L'abondance de personnages secondaires n'empêche pas toutefois une lecture claire d'une scène, les personnages principaux occupent toujours les plans privilégiés. Parfois, l'artiste caractérise un personnage secondaire d'un geste précis ce qui attire l'attention vers l'action, comme l'a suggéré Alberti (*De pictura*, 1435). La composition suit toujours une mise en scène théâtrale, comme si les personnages étaient des acteurs placés au premier plan, guidés par un directeur qui harmonise une scène et s'occupe également des décors en arrière-plan (habituellement occupés par de grandes bâtisses et des éléments architecturaux accompagnés, ou non, de paysages).

Chaque personnage est scrupuleusement représenté dans tous ces détails. La majorité des scènes se déroulent à l'intérieur, sauf *Le miracle de l'huile d'olive* (**fig. 32A**) qui a lieu dans le jardin du couvent. Les intérieurs sont sobres et austères. Ils deviennent riches quand les gravures présentent l'église en arrière-plan : les grandes colonnes en marbre, les arcs en diagonale et les rideaux donnent une théâtralité et une richesse architecturale qui n'est pas en accord avec la pauvreté de la Portioncule.

Trois scènes seulement portent sur des signes surnaturels : le démon quand il tente sainte Claire (**fig. 31A**), le rayon de lumière dans *Le miracle de l'huile d'olive* (**fig. 32A**) et les nuages qui entourent la Vierge quand elle visite sainte Claire à l'agonie (**fig. 33A**).

Au niveau des éléments décoratifs, il est impossible de déterminer avec précision les sources visuelles utilisées par Valentim de Almeida. Tout comme les autres peintres d'azulejos, il a utilisé des estampes qui circulaient abondamment au Portugal. Les motifs décoratifs, hérités de l'antiquité gréco-romaine, du Maniérisme ou du baroque romain, (cartouches, enroulements de feuilles d'acanthé, volutes, consoles, grotesques, etc.) sont reproduits par les graveurs d'Anvers (Jérôme Cock, la famille Galle, les Plantin) et plus tard d'Augsbourg, de Rome (De Rossi) et de Paris (Marietti) (Mandoux-França 1983 : 90).

À titre d'exemple, les rinceaux d'acanthé entourant les pilastres et les volutes sont fréquents dans les gravures (**fig. 40**).

Le peintre d'azulejos avait également à sa disposition d'autres sources importantes d'inspiration : les tissus avec motifs, des tapisseries, des objets de ferronnerie et des meubles.

Les magnifiques panneaux d'azulejos (**figs. 36 et 37**) qui tapissent les côtés nord et sud de la voûte la chapelle majeure présentent des symboles mariaux. Les litanies de la Vierge sont assurément la source d'inspiration pour les attributs fréquemment retrouvés dans l'iconographie mariale comme, par exemple, dans une gravure de Cornelis Cort (**fig. 41**).

Sous les panneaux les plus larges du cycle de saint François d'Assise, Valentim de Almeida ajoute au premier registre une large volute asymétrique encerclant une énorme coquille (**fig. 19**). Ces motifs, possiblement inspirés de gravures de Juste-Aurèle Messonier (1690-1750) (**fig. 20**), annoncent le rococo, qui apparaîtra quelques années plus tard. L'arc supérieur de la volute entre dans la composition des panneaux du cycle de saint François démontrant qu'ils sont sûrement tous de la même époque. Chacun de ces panneaux présente une petite scène bucolique (un pêcheur, un joueur de flûte) ou un ermite en méditation devant un crâne (**figs. 16-18, 42 et 44**). Des scènes du même genre, mais sans volute, existent sous les panneaux plus étroits du cycle franciscain.

**Fig. 40** – Rinceaux d'acanthé de Ludovicus Scalzius, gravés par Caesar Domenichius vers 1610 et réédités par Jean-Jacques de Rossi, Rome, *Alla Pace*

**Fig. 41** – Cornelis Cort, La Vierge et l'Enfant sur une lune entourée de symboles mariaux, 1567, gravure à burin, 29,1 x 20,2 cm.

**Fig. 42** – Valentim de Almeida, *Un ermite*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Lourical.

Parfois, un panneau du même thème, réalisé précédemment par Almeida ou par un autre peintre peut servir également de modèle. C'est le cas du *Couronnement d'épines* de l'église do Bom Jesus da Cruz, Barcelos (1728) attribué à João Neto (**fig. 6B**) que nous pensons être le modèle du *Couronnement* de Louriçal (**Cat. 6**).

Chaque panneau présente une seule scène soit le moment le plus significatif de la narration, en accord avec le récit littéraire qui lui sert de support - « l'époque moderne privilégie l'organisation monoscénique, car elle permet [...] une organisation dramatique et émotionnelle qui convient à l'optique de la contre-réforme et du baroque » (Sobral 2004 : 20-21). Il y a donc respect parfait de la règle des trois unités suivie par l'esthétique classique : unité d'action, d'espace et de temps.

En conclusion, Valentim de Almeida a utilisé plusieurs sources et modèles pour produire les panneaux de Louriçal. Tout comme les autres peintres portugais d'azulejos, il n'était pas un véritable créateur. Il apporte toujours, cependant, certaines modifications, pour :

- adapter la scène à l'espace – *Le lavement des pieds* (**Cat. 26**) et *La tentation du démon* (**Cat. 31**);
- donner un trait personnel à la scène – *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire* (**Cat. 24**), *Saint François reçoit sainte Claire* (**Cat. 28**), *Miracle de la multiplication des pains* (**Cat. 29**) et *La tentation du démon* (**Cat. 31**);
- renforcer l'architecture de l'arrière-plan - *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire* (**Cat. 24**);
- simplifier l'arrière-plan – *Miracle de l'huile d'olive* (**Cat. 32**)

**Fig. 43** – Valentim de Almeida, *Scène de chasse*, 1730, église paroissiale de S. Sebastião, Ponta Delgada, Azores.

**Fig. 44** – Valentim de Almeida, *Un ermite*, vers 1739, 98 x 56 cm (7 x 4 azulejos), église du couvent de Louriçal.

**Fig. 45** – Valentim de Almeida, encadrement supérieur de quelques panneaux du cycle de la Passion, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

**Fig. 46** – Valentim de Almeida, encadrement supérieur d'un panneau de la chapelle S. António, 1723-1725, couvent Santa Cruz, Lamego.



Valentim de Almeida avait l'art de composer des scènes complètes et d'opérer des fonctions didactique et artistique par des éléments architecturaux insérés dans les arrières-plans et dans les contours décoratifs, ce qui lui permettait de recréer une dimension spatiale fictive. Il a su conférer une unité à des sources iconographiques dispersées dans le temps et l'espace.

**Fig. 47** – Valentim de Almeida, encadrement supérieur d'un panneau, 1741, Convento da Conceição, Beja.

### 3.3. – L'interrelation entre les cycles d'azulejos

Tel un puzzle, un panneau d'azulejos est un ensemble de carreaux de céramique disposé selon un ordre prédéterminé. Rien n'est laissé au hasard. Cet ordre permet de donner un sens à son interprétation. De la même façon, un cycle de panneaux est un ensemble prédéterminé de scènes, obéissant à une logique narrative ou symbolique.

**Fig. 48** – Valentim de Almeida, encadrement supérieur d'un panneau, église de Carmo, Luanda, Angola

«Destinés à intégrer un ensemble et organisés en séquences, les tableaux ont été conçus et produits en fonction de leur positionnement dans cet ensemble, et ne doivent pas être vus séparément» (Sobral 1998 : 35-36). Ce qu'affirme Moura Sobral relativement aux tableaux, s'applique également aux panneaux d'azulejos. Un panneau est un ensemble d'azulejos qui offrent une lecture s'ils sont correctement positionnés. Un cycle de panneaux est un ensemble de panneaux qui raconte une histoire divisée en différents épisodes. Les panneaux d'azulejos, par leurs caractéristiques matérielles, sont moins périssables et surtout moins déplaçables que les tableaux, ce qui rend la tâche d'interprétation plus facile.

Chaque cycle établit un dialogue avec les autres cycles présents sur un même lieu ce qui, évident pour son époque, l'est moins aujourd'hui. C'est un devoir pour l'historien de l'art de réinterpréter la signification des interrelations entre les différents cycles iconographiques.

Les cycles portant sur la Passion du Christ (**Cat. 1–10**) et sur la vie de saint François d'Assise (**Cat. 11–18**) tapissent les murs de la nef – le seul espace accessible aux visiteurs de l'église. Les cycles

féminins, celui de la Vierge (**Cat. 19–22**) et celui de la vie de sainte Claire (**Cat. 23–34**) remplissent les murs de la chapelle majeure, séparée de la nef par une barrière en fer, soit un espace privé, isolé, uniquement accessible aux sœurs et au prêtre qui célèbre la messe. La plupart de ces panneaux ne sont pas visibles de la nef, ce qui veut dire, pas visibles par le monde laïc. C'est donc un programme iconographique placé dans un espace dédié à la contemplation et à la méditation. Cette séparation intentionnelle des cycles masculins à l'extérieur et des cycles féminins à l'intérieur nous rappelle que nous sommes dans une congrégation féminine cloîtrée.

Les histoires de saint François et de sainte Claire suivent de près les récits des principales étapes de leurs vies, soit, à partir de la prise de décision de se dédier entièrement à Dieu jusqu'au moment de leur décès. Il est donc parfaitement compréhensible de retrouver ces épisodes dans un endroit où un groupe de femmes a pris la même décision.

*La stigmatisation de saint François (Cat. 13)*, placée devant la porte d'entrée, à la hauteur des yeux, est la première scène que l'on voit lorsqu'on entre dans l'église. Il s'agit du moment précis où saint François prend, dans sa chair, les plaies du Christ, quand le corps du *povorello* reproduit celui du Christ. Saint François s'identifie à son *alter ego* et devient l'*alter Christus*. Les panneaux du registre supérieur présentent quelques scènes du chemin de croix soit, la souffrance et la mort du Christ. Cette identification est renforcée par les cartouches emblématiques de l'ordre franciscain, qui se trouvent à côté et qui présentent les stigmates (**fig. 49**) et le bras du Christ et de saint François se croisant (**fig. 11A**). Dans le mur sud, face à ce panneau, on retrouve *L'agonie au Jardin des Oliviers (Cat. 3)* qui lui fait pendant. La souffrance de saint François au mont Alverne correspond à l'agonie du Christ au mont des Oliviers; les disciples endormis dans un plan inférieur font

**Fig. 49** – Valentim de Almeida, cartouche avec les stigmates, vers 1739, panneau d'azulejos, église du couvent de Louriçal.

pendant au frère Léon. Le dialogue entre le monde céleste et terrestre est présenté sur les deux panneaux et leur composition est symétrique.

Le cadavre stigmatisé de saint François (**Cat.18**) fait pendant au corps du Christ descendu de la croix (**Cat. 10**). En conclusion, saint François l'alter-ego du Christ, est une des idées centrales de l'ensemble. Le fait que le chemin de croix soit une dévotion instituée et propagée par les Franciscain dès la fin du Moyen Âge, liée au fait qu'ils avaient reçu la garde des Lieux saints (Mâle 194 : 419-420), est certainement significatif.

Les histoires de la vie de saint François et de sainte Claire sont parallèles. Le jeune François écoute le message du Christ crucifié (**Cat.11**), comme Claire écoute saint François (**Cat. 23**). Pour Claire, François est l'*alter-Christus*.

François et Claire décident d'abandonner leurs vies mondaines pour se dédier entièrement à Dieu. *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire* (**Cat. 24**) représente ce moment d'abandon. *Le crucifix parle à François* (**Cat. 11**), placé sur le mur ouest de la nef, à côté des chœurs, rappelle aux fidèles que, derrière les grilles, restent des femmes qui ont pris la même décision que saint François.

L'exemple donné par sainte Claire et saint François attire d'autres compagnons qui formeront les ordres franciscaines – l'ordre des frères mineurs (*Approbation de la Règle de l'ordre franciscain* – **Cat. 14**), l'ordre des clarisses (*Saint François donne la Formule de Vie à sainte Claire* – **Cat. 25**; *Le pape Innocent III confirme la Règle de l'Ordre des Clarisses* – **Cat. 27** et *Sainte Claire reçoit la visite de l'évêque d'Ostie* – **Cat. 34**), et le Tiers ordre (*Fondation du Tiers ordre par saint François* – **Cat. 15**). Ces panneaux, signalant les moments cruciaux de la formation des nouveaux ordres, ont une composition très semblable.

Par ailleurs, les vertus de saint François et de sainte Claire sont exaltées :

- Le don de la parole convaincante de saint François - *Prédication de saint François* (**Cat.12**), *Sainte Claire fait connaissance de saint François* (**Cat. 23**) et *Saint François reçoit sainte Claire* (**Cat. 28**).
- L'humilité – tel le Christ qui lave les pieds de ses disciples (**Cat.1**), sainte Claire l'imite – *Le lavement des pieds* (**Cat. 26**).
- La foi capable de vaincre les tentations du démon, tel le Christ - *Tentation de saint François* (**Cat. 16**) et *La tentation du démon* (**Cat. 31**).

- Le pouvoir de faire des miracles – tel Jésus, sainte Claire fait un *Miracle de la multiplication des pains* (**Cat. 29**), tandis que le *Miracle de l'huile d'olive* (**Cat. 32**) rappelle le miracle des noces de Cana.

Nous sommes ainsi dans un espace de miroirs.

Saint François se voit dans le Christ – il est l'*alter Christus*. La vie de saint François est le modèle pour Claire. Elle s'identifie à lui. Sainte Claire est l'*alter Franciscus*. Les panneaux du cycle de sainte Claire sur le mur sud de la chapelle majeure entourent le tombeau de Maria do Lado (**fig. 50**). La Vierge Marie, sainte Claire et saint François étaient les modèles de Maria do Lado. Maria do Lado est le modèle pour les religieuses du couvent.

**Fig. 50** – Tombeau de sœur Maria do Lado, chapelle-majeure de l'église du couvent de Lourçal.

Une autre idée centrale de la décoration est l'Eucharistie, le Saint-Sacrement. Deux panneaux la représentent, *La Cène* (**Cat. 2**), la première communion donnée par le Christ la veille de sa mort, et *La dernière communion de saint François* (**Cat. 17**) donnée à ses compagnons quand il est sur son lit de mort. Deux autres panneaux lui font allusion : *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins* (**Cat. 30**) – l'affirmation du pouvoir de l'Eucharistie – les terribles adversaires musulmans reculent devant la monstration eucharistique que sainte Claire prend entre ses mains et *L'Annonciation* (**Cat. 21**) qui correspond au moment de l'annonce faite par l'archange Gabriel et à l'incarnation. C'est le moment où la prophétie se réalise et le ventre de Marie devient le premier tabernacle (Sobral 1996 : 119-130).

## Conclusion – Louriçal, *un bel composto*

Nous avons démontré dans le dernier sous-chapitre que les cycles de l'église de Louriçal fonctionnent ensemble, dialoguent entre eux produisant un discours polyphonique. Si chaque panneau dialogue avec les autres panneaux des différents cycles, nous croyons que l'ensemble des panneaux est aussi en dialogue avec les autres techniques artistiques présentes – l'architecture, la sculpture et la peinture. Nous pensons que cette église est, en effet, une œuvre d'art total.

Le concept d'œuvre d'art total, de *bel composto*, est basé sur l'articulation entre les différents arts produisant un ensemble plastique et iconographique cohérent dans un espace donné. Selon Moura Sobral (1998 : 35-36), l'œuvre d'art total a pris une forme plastique particulière au Portugal après les années 1660 et pendant tout le 18<sup>e</sup> siècle, en associant à l'architecture la peinture, les azulejos, la boiserie dorée et la sculpture. La complémentarité entre ses arts, leurs interrelations donnent la clé pour l'interprétation. Le spectateur n'est pas devant une œuvre, mais à son intérieur, ce qui lui permet de faire un parcours de contemplation, le but même des arts plastiques du Baroque (Sobral 1999 : 304).

À Louriçal, la peinture, la sculpture et les reliefs forment un ensemble avec l'architecture et les azulejos. Le thème qui les unit est le Saint-Sacrement.

Sur la porte de l'entrée de l'église, un grand médaillon, entouré de deux petits pilastres, présente en relief le calice eucharistique transporté par un groupe d'anges (**fig. 51**). António Filipe Pimentel (1986 : 350) attribue son dessin à l'architecte Manuel Pereira.

**Fig. 51** – Manuel Pereira, médaillon avec le calice eucharistique, porte d'entrée de l'église du couvent de Louriçal.

**Fig. 52** – Anonyme, *L'adoration de l'Eucharistie*, peinture, voûte de l'église du couvent de Louriçal.

La voûte de la nef est en bois et est ornementée de motifs floraux. Au centre, une peinture présente l'Eucharistie entourée d'angelots et d'anges et ayant en sa partie supérieure la Sainte-Trinité et en sa partie inférieure saint François d'Assise et un autre franciscain (probablement saint Bonaventure), accompagnés de trois sœurs franciscaines (dont sainte Claire) agenouillés en adoration (**fig. 52**). Quatre docteurs de l'Église (saint Augustin, saint Grégoire, saint Jérôme et saint Ambroise) entourent la scène. Cette peinture, partiellement détériorée à cause d'infiltration d'eau, évoque également l'épisode décrit par le frère Bernardino das Chagas (1762 : 64-66) où saint François et saint Bonaventure donnent les hosties volées à l'église de Santa Engrácia à sœur Maria do Lado.

L'Eucharistie est également présente dans les reliefs des tympans des retables du maître-autel et des quatre autels latéraux de la nef. Au maître-autel deux grands anges portent le calice du Saint-Sacrement. C'est une création du sculpteur italien João António Bellini faite en 1734, selon Ayres de Carvalho (1991 : 405) ou entre 1737 et 1739 selon Teresa Vale (2007 : 506). Le plan rectangulaire de la nef avec les angles coupés (**fig. 24**) met en évidence le maître-autel où le Saint-Sacrement est exposé sur une pyramide à degrés, un véritable trône. Finalement, il y a une allusion à l'Eucharistie également dans trois des panneaux d'azulejos (**Cat. 2, 17 et 30**), tel que nous avons mentionné antérieurement (voir p. 61).

Le culte du Saint-Sacrement a des longues traditions, renouvelées au concile de Trente, et est un thème présenté souvent dans l'iconographie baroque. Le canon 1 du décret sur l'Eucharistie affirme que le Christ est « vraiment, réellement et substantiellement présent en l'adorable plénitude de son être et en la totalité de sa Personne hypostatique dans le sacrement de la sainte Eucharistie » (Bernhard et coll. 1990 : 145).

Nous sommes d'accord avec Margarida Calado (1989 : 133) quand elle explique les allusions fréquentes à l'Eucharistie au Portugal par le danger du judaïsme et non par le protestantisme. Louriçal, cependant, va acquérir une dimension plus intense car il s'agit de l'église du premier couvent portugais dédié au *desagravo*, consacré à la demande de réparation des outrages attribués aux Juifs. L'adoration permanente du Saint-Sacrement est la fonction principale des disciples de sœur Maria do Lado.

La thématique du Saint-Sacrement est intrinsèquement liée aux quatre cycles d'azulejos. Le Christ, présent dans l'Eucharistie et qui a sauvé l'humanité en se sacrifiant sur la croix, est le modèle de saint François et de sainte Claire.

En conclusion, l'interprétation des azulejos ne peut pas être faite séparément de l'interprétation de la peinture, de la sculpture, du relief et de l'architecture de toute l'église. Il s'agit donc d'un programme articulé d'art total, structuré et planifié, ce qui nous laisse supposer que le commanditaire de l'œuvre d'art donnait des indications très précises et détaillées aux artistes concernés. Seulement sous la direction du commanditaire était-il possible d'établir une telle harmonie de ce «chœur polyphonique», ce qui confirme l'affirmation de Mäle (1984 : 18) :

Il fallait conclure que l'Église avait repris la haute direction de l'art. Valoir étudier chacun des grands artistes de ce temps, comme des individus isolés, sans se demander ce qu'ils doivent à la pensée de l'Église, ce serait vouloir étudier les planètes sans savoir qu'ils tournent autour du soleil.

Tel que mentionné par Giulio Carlo Aragan (2004 : 60), *toda a arte barroca é animada por um espírito de propaganda, já que a linguagem alegórica reduz conceitos a imagens, atribuindo-lhe uma força demonstrativa que atinge directamente a sensibilidade do espectador*; je traduis: tout l'art baroque est dynamisé par un esprit de propagande, car le langage allégorique réduit les concepts à des images, en lui attribuant une force démonstrative qui atteint directement la sensibilité du spectateur.

À Louriçal, on affirme les valeurs théologiques d'une société conservatrice catholique qui se sent menacée par la minorité crypto juive. À titre d'exemple, le dramaturge António José da Silva, dit *o Judeu* (le Juif), est exécuté par l'Inquisition portugaise en octobre 1739, au moment même de l'inauguration de l'église de Louriçal.

Il s'agit de la réaffirmation de l'ordre franciscain dans un moment où tous les ordres monastiques font un effort similaire. Cette réaffirmation est accompagnée d'un vaste mouvement de production de littérature hagiographique, dont sont exemples, *Jardim de Portugal* de Luís dos Anjos (1626), *Primeira Parte da Historia Ecclesiastica dos Arcebispos de Braga* de D. Rodrigo da Cunha (1634-1635), *Hagiologio Lusitano* de Jorge Cardoso (1652-1666) et *Crónica Seráfica* de Jerónimo de Belém (1755).

Finalement, on peut voir à Louriçal l'affirmation du pouvoir royal de Jean V. Il est le principal commanditaire et ses armoiries figurent sur l'arc qui sépare la nef de la chapelle-majeur (**fig. 15**). Louriçal est l'une des premières réalisations du roi qui sera reconnu par sa politique d'énormes dépenses dans la construction de majestueuses pièces architectoniques dont le couvent de Mafra est le principal exemple. Le roi centralisateur y voit une forme d'affirmation de son pouvoir.



## Sources et bibliographie

### 1. Sources manuscrites

#### Archives de Leiria

Arquivo Distrital de Leiria, IV-41-B-58, *Livro de Registos Baptismais do Louriçal 1562-1648*, fl. 89 v.

Arquivo Distrital de Leiria, Fundo do Convento do Louriçal, VI-25-A-1, *Mercês que o Conde d. Henrique e mulher D. Margarida de Lima fizeram ao Convento do Louriçal*.

Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, boîte de documents variés mais reliés au couvent de Louriçal, «Isenção de pagamento de foro de 3 quartas de trigo que o Conde de Ericeira concede ao Convento do Louriçal», *Acte notarié fait le 10 juin 1640*.

Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, boîte de documents variés mais reliés au couvent de Louriçal, *Acte notarié fait le 14 mai 1675*.

Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, documents variés mais reliés au couvent de Louriçal, *Tombo da Capella do Santissimo Sacramento do Real Mosteiro das freiras do Lourisal, provision faite le 15 juin 1724*.

Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/5, documents variés mais reliés au couvent de Louriçal, *Acte publique faite le 16 septembre 1746*.

Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/14, *Relação de livros e documentos encontrados no Cartório do extinto Convento do Louriçal na ocasião em que se procedeu ao inventário e avaliação dos bens do referido convento (1836) et Minuta elaborada acerca de uma divida contraída pelo Convento de Ceiça de Lisboa ao Convento do Louriçal (1840)*.

Arquivo Distrital de Leiria, 19-G/14, *Nota dos bens que pertenciam ao Convento do Louriçal arrematadas na Repartição de Finanças do Distrito de Leiria (1859)*.

#### Archives de l'Université de Coimbra

Arquivo da Universidade de Coimbra, III, 1.<sup>a</sup>, D-7-2, Cabido da Sé Apostólica, boîte de documents détachés, *Autos de Maria do Lado*.

#### Archives nationaux, Lisbonne

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Pedro II, livre 34, fls. 146 v.–147, *Decreto de comutação de licença para fundação*.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT-TT-RGM/C/2/83243, *Registo Geral de Mercês de D. João V*, liv. 2, fl.1.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Petições do Reino, maço 40.

## **2. Sources imprimées**

CAETANO, José (1762). *Memoria da vida, e virtudes da serva de Deus Soror Maria Joanna*, Lisbonne : Officina de Miguel Rodrigues.

CARDOSO, Jorge (2002). *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas : consagrado aos gloriosos S. Vicente, e S. Antonio, insigns patronos desta inçlyta cidade Lisboa e a seu illustre Cabido Sede Vacante*, t. II, Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [1657].

CHAGAS, Bernardino das (1762). *Compendio da Admiravel Vida da Veneravel Madre Maria do Lado*, Lisbonne : Oficina de Miguel Rodrigues.

COSTA, António Carvalho da Costa (1708). *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal...*, vol. 2, Lisbonne : Officina de Valentim da Costa Deslandes.

DESBONNETS, Théophile et VORREUX, Damien (1968). *Saint François d'Assise. Documents, écrits et premières biographies*, Paris : Éditions franciscaines.

GRAMOZA, José Pedro Ferrás et SANTOS, Francisco Maria dos (1881). *Sucessos de Portugal : memorias historicas, politicas e civis, em que se descrevem os mais importantes sucessos occorridos em Portugal desde 1742 até ao anno de 1804*, Lisbonne : Typographia Diario da Manhã.

HERRANZ, Julio (1994). «Ícones sanctae Clarae», *Imágenes de la vida de Santa Clara. «Ícones Sanctae Clarae»*, édition fac-simile, Ávila : Convento de Santa Maria de Jesus.

LISBOA, Fr. Marcos de (2001). *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [1557].

MACHADO, Diogo Barbosa et FARINHA, Bento José de Sousa (1786). *Summario da Bibliotheca luzitana*, Lisbonne : Officina de Antonio Gomes.

*Manual de Ceremonias que contem a forma de lançar os habitos, profissoens & capitulos das Religiosas Capuchas da primeyra Regra de N. P. S. Francisco & nossa Madre Santa Clara do Real Convento do Santissimo Sacramento da Villa do Louriçal, segundo as constituições approvadas para o Convento pelo Santissimo P. Innocencio XII & pelo Bispo Conde João de Mello, como Prelado do dito Convento* (1708). Lisbonne : Officina de Valentim da Costa Deslandes.

MARIA, fr. Agostinho de Santa (1712). *Santuário Mariano*, t. IV, livre II, titre XCVI, Lisbonne : officina de Antonio Pedrozo Galram.

MONTEIRO, Manuel (2008). *Historia da fundação do Real Convento do Louriçal de religiosas Capuchas Escravas do Santissimo Sacramento e Vida da veneravel Maria do Lado, sua primeira instituidora...*, Alcalá : Convento do Louriçal et Imperitura Alcalá. [1750]

PACHECO, Francisco (1986). *L'art de la peinture*, traduction de l'espagnol par Lauriane Fallay D'Este, Paris : Klincksieck. [1638].

SEDULIUS, Henri (1994). *Imágenes de la vida de Santa Clara. Ícones Sanctae Clarae*, édition fac-simile, Ávila : Convento de Santa Maria de Jesus.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez (1931). *A Irmandade de S. Lucas*, Lisbonne : Imp. Beleza.

VORAGINE, Jacques de (1913). *La légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa, Paris : Perrin et C<sup>ie</sup>. [13<sup>e</sup> siècle].

VORREUX, Damien (1983). *Sainte Claire d'Assise. Documents*, Paris : Éditions Franciscaines.

### **3. Monographies**

ARGAN, Giulio Carlo (2004). *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, traduit de l'italien par Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras.

ARRUDA, Luisa d'Orey Capucho (1993). «A Grande Produção», *Azulejaria Barroca portuguesa*, Lisbonne : Inapa.

ARRUDA, Luisa et COELHO, Teresa Campos (2004). *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Lisbonne : Inapa.

BARNES, Susan J. et coll. (2004). *Van Dyck : a complete catalogue of the painting*, New Haven : Yale University.

BARTOLI, Marco (2002). *Claire d'Assise*, traduit de l'italien par Jacques Mignon, Paris : Les Éditions du CERF et Les Éditions franciscaines.

BERNHARD, Jean, LEFEBVRE, Charles et RAPP, Francis (1990). *L'époque de la Réforme et du concile de Trente*, vol. 1, tome XIV, Paris : Éditions Cujas.

- BORGES, Nelson Correia (1986). «O barroco joanino», *História da Arte em Portugal – Do barroco ao rococó*, vol. 9, Lisbonne : Alfa.
- CALADO, Rafael Salinas (1992). «Préface», *O azulejo*, de Guy Weelen, traduit du français par Egito Gonçalves, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CÂMARA, Maria Alexandra, Trindade Gago da (2002). *Azulejaria do século XVIII*, Lisbonne : Civilização Editora.
- CARVALHO, Armindo Ayres de (1962). *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. II, Maфра : auteur.
- EUSÉBIO, Joaquim (2007). *Pombal – 8 séculos de História*, Pombal : Câmara Municipal de Pombal. [1997].
- FARIA, Francisco Leite de (1994). *Santa Clara e as Clarissas de Portugal*, Lisbonne : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- GARRONE, mgr. Gabriel Marie (1961). *J'ai connu Madame sainte Claire : le procès de canonisation de sainte Claire d'Assise*, traduit de l'ombro-italien. / Préface. de mgr. Garrone, Paris : Les Éditions du Cèdre.
- GOMES, Paulo Varela (2001). *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII – A planta centralizada*, Porto : Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- GONÇALVES, Flávio (1990). *História da Arte – Iconografia e Crítica*, col. Arte e Artistas, Lisbonne : Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- HOLLSTEIN, F. W. (1949-2007). *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 71 vols., Amsterdam : Mamno Hertzberger.
- HOLLSTEIN, F. W. (2000). *Cornelis Cort*, part II, Rotterdam : Sound and Vision Publishers.
- JACQUINET, Maria Luísa de Castro Vasconcelos Gonçalves (2008). *Em desagravo do Santíssimo Sacramento: o «Conventinho Novo» - devoção, memória e património religioso*, mémoire de maîtrise, Lisbonne : Universidade Aberta.
- JUKEVICS, Vera Irene (2004). *Os santos da Igreja e os santos do povo : devoções e manifestações de religiosidade popular*, thèse de post graduation, Curitiba : Université Fédérale du Parana.
- KUBLER, George (1972). *Portuguese Plain Architecture Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown : Wesleyan University Press.

- KUBLER, George (1988), *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, traduction de l'anglais par Jorge Henrique Pais da Silva, Lisbonne : Veja. [1972].
- LANDBERG, Jacques de (2001). *L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, collection Références, Tournai : La Renaissance du Livre.
- LORENTE, Juan Francisco Esteban (1990). *Tratado de Iconografia*, Madrid : Ediciones Istmo.
- MÂLE, Émile (1961). *L'art religieux du XIIIe au XVIIIe siècle*, Paris : Armand Colin.
- MÂLE, Émile (1984). *L'art religieux du XVIIIe siècle - Italie - France - Espagne - Flandre*, Paris : Armand Colin Éditeur. [1951].
- MANDOUX-FRANÇA, Marie-Thérèse (1983). «La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle», *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, Bologne : CLUEB.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse (1983a). *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle : un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais*, Porto : Câmara Municipal do Porto.
- MANGUCCI, António Celso (1998). «A manufactura e a pintura de azulejos em Portugal: da produção das primeiras faianças à grande indústria oitocentista», *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal / The tile in the architecture in Portugal*, Lisbonne : Estar.
- MECO, José (1985). *Azulejaria portuguesa*, Lisbonne : Bertrand Editora.
- MECO, José (1985a). *L'art de l'azulejo au Portugal - Les carreaux émaillés portugais*, Lisbonne : Bertrand Editora.
- MECO, José (1989). *O azulejo em Portugal*, Lisbonne : Publicações Alfa.
- MECO, José (2000). «Les azulejos du Palais Fronteira» in QUIGNARD, Pascal, *La frontière*, Paris : Éditions Chandeigne. [1992].
- MECO, José (2002). «Les routes de l'azulejo dans le monde latin», *Les métamorphoses de l'azur - L'art de l'azulejo dans le monde latin*, direction d'Élizabeth de Balanda et Armando Uribe Echevarria, Paris : Ars Latina. [1994].
- MONTEIRO, João Pedro (2001). *Azulejos no Porto. Entre a presença da tradição e a afirmação da modernidade*, Lisbonne : Estar Editora.

- OLIVEIRA, António (2002). *Movimentos sociais e poder em Portugal no século XVII*, Coimbra : Faculdade de Letras / Instituto de História Económica e Social. [1981].
- PADOVESE, Luigi (1992). «La ‘tonsura’ di Chiara : gesto di consacrazione o segno di penitenza?», *Chiara, francescanesimo al femminile*, Rome : D. Covi-D. Dozi.
- PANOFSKY, Erwin (1967). *Architecture gothique et pensée scolastique*, coll. Le Sens commun, Paris : Minuit.
- PEREIRA, João Castel-Branco (2002). «La floraison de l’azulejo au Portugal», *Les métamorphoses de l’azur – L’art de l’azulejo dans le monde latin*, direction d’Élizabeth de Balanda et Armando Uribe Echevarria, Paris : Ars Latina. [1994].
- PEREIRA, José Fernandes (1986). «Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil», *História da Arte em Portugal – O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisbonne : Alfa.
- PEREIRA, José Fernandes (1995). «O barroco do século XVIII», *História da arte portuguesa*, vol. III, Lisbonne : Círculo de Leitores.
- QUIGNARD, Pascal (2000). *La frontière*, Paris : Éditions Chandeigne. [1992].
- RÉAU, Louis (1955-1959). *Iconographie de l’Art Chrétien*, 3 tomes en 6 volumes, Paris : Presses universitaires de France.
- RIBEIRO, José Silvestre (1879). *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal, nos successivos reinados da monarchia*, t. VIII, Lisbonne : Academia Real das Ciências.
- SANTOS, Reynaldo dos (1957). *O azulejo em Portugal*, Lisbonne : Editorial Sul Limitada.
- SELLINK, Manfred, «Le marché de l’estampe à Anvers – XVIe et XVIIe siècles», *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City : Fifteenth Century to 1585*, coll. Studies in prints and printmaking, v. 2 Rotterdam : Sound & Vision Interactive.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1955). *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Leiria*, Lisbonne : Academia Nacional de Belas Artes.
- SERRÃO, Vítor (1998). «A cultura artística portuguesa dos séculos XVI e XVII e a sua expressão nas Américas: alguns testemunhos plásticos», *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*, Lisbonne : Edições Colibri.
- SERRÃO, Vítor (2003). *O barroco*, col. História da Arte em Portugal, Lisbonne : Editorial Presença, 2003.

- SIMÕES, J. M. dos Santos (1965). *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian.
- SIMÕES, J. M. Santos (1979). *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian.
- SIMÕES, J. M. Santos (2001). *Estudos de azulejaria*, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SMITH, Robert C. (1962). *A Talha em Portugal*, Lisbonne : Livros Horizonte.
- SMITH, Robert C. (1972). *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça – Escultor beneditino do século XVIII*, vol. 1, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOARES, Ernesto (1971). *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*, Lisbonne : Livraria Sam Carlos. [1940].
- SOBRAL, Luís de Moura (1996). *Do sentido e das imagens*, Lisbonne : Editorial Estampa.
- SOBRAL, Luís de Moura (2002). «Narração e simbolismo franciscano nos ciclos da Madre de Deus», *Igreja da Madre de Deus – história, conservação e restauro*, Lisboa : IPM.
- STEADMAN, David W. (1982). *Abraham Van Diepenbeeck : seventeenth century Flemish painter*, Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press.
- STOCK, Jan Van (1998). *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City : Fifteenth Century to 1585*, coll. Studies in prints and printmaking, v. 2 Rotterdam : Sound & Vision Interactive.
- VORREUX, Frère Damien (1980). «Les franciscains», *Les ordres religieux : la vie et l'art*, direction de Gabriel Le Bras, tome 2, Paris : Flammarion.
- WEELEN, Guy (1992). *O azulejo*, traduit du français par Egito Gonçalves, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- WEIGERT, Roger-Armand (1973). «Langot, François», *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVIIe siècle*, tome sixième, Bibliothèque Nationale, Paris : Bibliothèque Nationale.

#### **4. Actes de congrès et conférences**

- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da (1999). «Azulejaria na segunda metade do século XVIII: os exemplos de Queluz e da Quinta dos Azulejos», *Struggle for synthesis : actas : a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII = the total work of art in the 17th and 18th centuries*, Lisbonne : Ministério da Cultura.

- LEMOS, Andrade (2009). *O maravilhoso no convento do Louriçal*, conférence présentée à Louriçal le 3 juillet 2009 dans le cycle «300 anos do convento do Louriçal».
- PEREIRA, José Fernandes (1991). «João António Bellini de Pádua e a estética italianizante no reinado de D. João V», *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, vol. 2, Porto : Reitoria da Universidade do Porto.
- SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da (2003). «Moda, santidade e gênero na obra hagiográfica de Tomás de Celano», *Actas do Ciclo A tradição franciscana e o Franciscanismo*, 7-11 octobre 2002, Rio de Janeiro : Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SOBRAL, Luís de Moura (1999) «Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português», *Struggle for synthesis : actas : a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII = the total work of art in the 17th and 18th centuries*, Lisbonne : Ministério da Cultura.
- VALE, Teresa Leonor M. (2007). «João António Bellini de Pádua : a mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII – parcerias artísticas e encomendadores», *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

## 5. Articles de périodiques

- ARRANZ, José Júlio Garcia (2008). «Azulejos and Emblematics Eighteenth-Century – Portugal: The Hieroglyphic Programmes of Masters António and Policarpo de Oliveira Bernardes», *Mosaics of Meaning – Studies in Portuguese Emblematic*, vol. 13, Glasgow : Glasgow Emblem Studies.
- BANDEIRA, Ana Maria Leitão, SILVA, Ana Margarida Dias da et MENDES, Marta Luísa Gama (2006). «Os processos de profissão religiosa e entrada de seculares e educandas em conventos do bispado de Coimbra (1689 - 1834)», *Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica*, no 2, Porto : Instituto de Genealogia e Heráldica da Universidade Lusófona do Porto.
- CAMPOS, Teresa (1999). «Prefigurações Marianas no convento da Madre de Deus, em Lisboa», *Azulejo*, no 3/7, 1995-1999, Lisbonne : Museu Nacional do Azulejo.
- GONÇALVES, Flávio (1987). «A data e o autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. História. 2<sup>o</sup> série*, vol. IV, Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto.



- LAMAS, Artur (1905). «O desacato na Igreja de Santa Engrácia e as insígnias dos ‘Escravos do Santíssimo Sacramento’», *O Archeologo Português*, vol. X, Lisboa : Imprensa Nacional.
- LEHOUCHE, Marie-Noëlle (1976). «L’origine de la céramique et de la métallurgie en Europe néolithique. Problèmes chronologiques», *Dialogues d’histoire ancienne*, année 1976, vol. 2, no 2, Paris : Institut des sciences et des techniques de l’Antiquité.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse (1973). «Information artistique et «mass-media» au XVIIIe siècle : la diffusion de l’ornement gravé au Portugal», *Bracara Augusta*, no 64, t. II, vol. XXVII, Porto : Câmara Municipal de Braga.
- MANGUCCI, António Celso (1994). «A quinta de Nossa Senhora da Piedade», *Al-Madan*, IIe série, no 3, Almada : Centro de Arqueologia de Almada.
- MANGUCCI, António Celso (1996). «Olarias de louça e azulejos da freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII», *Al-Madan*, IIe série, no 5, Almada : Centro de Arqueologia de Almada.
- MANGUCCI, António Celso (2003). «A Estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)», *Al-Madan*, IIe série, no 12, Almada : Centro de Arqueologia de Almada.
- MECO, José (1999). «Algumas fontes flamengas do azulejo português: Otto van Veen, Rubens», *Azulejo*, no 3/7, 1995/1999, Lisboa : Museu Nacional do Azulejo.
- MECO, José (1999a). «A expansão da azulejaria portuguesa», *Oceanos*, no 36/37, octobre 1998-mars 1999, Lisboa : Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- MENAGER, Daniel (2008). «Le sommeil des apôtres au Jardin des Oliviers», *Camenaë*, no 5, Paris : Sorbonne, pp. 1-4.
- MINOCCHI, Salvatore (1892). «Questione Franciscana», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 39.
- MONTEIRO, João Pedro (1999). «O frontal de altar da capela de Nossa Senhora da Piedade, Jaboatão, Pernambuco», *Oceanos*, no 36-37, octobre 1998-mars 1999, Lisboa : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- SERRÃO, Vítor (1999). «António Pereira Ravasco ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II», *Carlos Alberto Ferreira: in memoriam*, vol. II, Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SOBRAL, Luís de Moura (1999a). «*Tota pulchra esta mica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António Oliveira Bernardes*», *Azulejo*, no 3/7, 1995/1999, Lisbonne : Museu Nacional do Azulejo.

## 6. Catalogues d'exposition

ALMEIDA, Ana, et coll. (2005). *A arte do azulejo em Portugal do século XVI ao século XVIII*, Salamanca : Universidade Pontificia de Salamanca.

BROWN, Christopher et VLIEGHE, Hans (1999). *Van Dyck – 1599-1641*, Londres : Royal Academy Publications et Antwerpen Open.

CARVALHO, Ayres (1991). «A ação mecénática joanina e a Roma papal», *Triunfo do Barroco*, Lisbonne : Fundação das Descobertas et Centro Cultural de Belém.

MAËS, Gaëtane (2007). *Invention, interprétation, reproduction : gravures des anciens Pays-Bas (1550-1700)*, Musée de la Chartreuse, Douai, 4 novembre 2006-4 février 2007 / Gaëtane Maës avec la collaboration de Julien Strypsteen, Pas-de-Calais : Association des conservateurs des musées du nord, 2006.

MONTEIRO, João Pedro (1998). «XVIe Siècle», *Figures et personnages: une histoire en céramique – l'azulejo au Portugal du XVIe au XX siècle*, Rabat, Lisbonne : Museu Nacional do Azulejo.

MONTEIRO, João Pedro (2005). «L'affirmation d'un goût national dans la céramique portugaise. A afirmação de um gosto nacional na Cerâmica portuguesa», *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle – Cerâmica portuguesa do século XVI ao século XX*, Genève : Ville de Genève.

PAIS, Alexandre Nobre (2002). «Le XVIIIe siècle – L'ornement théâtral», *Un art des sens – L'azulejo au Portugal*, Paris, Lisbonne : Museu Nacional do Azulejo.

PAIS, Alexandre Nobre (2004). «De l'atelier de poterie à la fabrique. Da olaria à fábrica», *Céramique du Portugal du XVIe au XXe siècle – Cerâmica portuguesa do século XVI ao século XX*, Genève : Ville de Genève.

SOBRAL, Luís de Moura (1998). *Bento Coelho e a pintura do seu tempo. 1620-1708*, Lisbonne, avril 1998, Lisbonne : Ministério da Cultura et Instituto Português do Património Arquitectónico.

SOBRAL, Luís de Moura (2004). *Pintura portuguesa do século XVII: histórias, lendas, narrativas*, Lisbonne : Museu Nacional de Arte Antiga.

VLIEGHE, Christopher et Hans (1999). *Van Dyck – 1599-1641*, Londres : Royal Academy Publications et Antwerpen Open.

## 7. Dictionnaires et encyclopédies

- ALVES, Natália Maria Correia (1989). «Talha», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- CALADO, Margarida (1989). «Contra-Reforma», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- CORREIA, José Eduardo da Horta (1989). «Mardel, Carlos», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- MECO, José (1989a). «Almeida, Valentim de», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- PEREIRA, José Fernandes (1989). «Azulejo», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- PEREIRA, José Fernandes (1989a). «Bellini, João António», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- PEREIRA, Paulo et GANDRA, Manuel Joaquim (1989). «Iconografia», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.
- PIMENTEL, António Filipe (1989). «Pereira, Frei Manuel», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, Lisbonne : Editorial Presença.

## 8. Documents sur Internet

- BRANCO, Manuel et coll. (2006). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne]  
<http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 8 décembre 2009.
- CERAMICANORIO (2000). *Conhecer no Rio*, [En ligne]  
<http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/outeirodagloria/outeirodagloria.html>.  
 Consulté le 10 février 2010.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [s.d.]. *Biblioteca de Arte*, [En ligne]  
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/cgi/winlibimg.exe?key=&doc=172182&img=17923>.  
 Consulté le 5 mars 2009.  
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/cgi/winlibimg.exe?key=&doc=172182&img=17926>.  
 Consulté le 13 mars 2009.  
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/cgi/winlibimg.exe?key=&doc=172292&img=17743>  
 Consulté le 5 mars 2009.  
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/cgi/winlibimg.exe?key=&doc=170829&img=17095>  
 Consulté le 8 mars 2009.

- <http://baimages.gulbenkian.pt/images/cgi/winlibimg.exe?key=&doc=172010&img=17915>  
Consulté le 13 mars 2009.
- CORREIA, Paula et ROSA, Ana (2005). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne]  
<http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 13 décembre 2009
- GORDALINA, Rosário et coll. (2006). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne]  
<http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 18 février 2009
- COSTA, Enrico (2009). *Vangelarte*, [En ligne]  
<http://gospelart.wordpress.com/2009/03/14/1%E2%80%99ultima-cena-secondo-il-de-boulogne-2/>. Consulté le 10 avril 2009.
- KREN, Emil et MARX, Daniel (1996). Web Gallery of Art, [En ligne],  
<http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/r/rubens/11religi/07desce.html&find=cross>  
Consulté le 6 avril 2009.  
<http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/r/rubens/12religi/371relig.html&find=cross>  
Consulté le 6 avril 2009.
- LAMEIRA, Francisco et XAVIER, António Xavier (2006). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne]  
<http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 5 août 2009.
- MENDONÇA, Isabel (2003), *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne],  
<http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 02 février 2009
- MUSEU REGIONAL DE BEJA* (2009). [En ligne],  
<http://www.museuregionaldebeja.net/web/10.htm>. Consulté le 20 mai 2009.
- National Museum Wales*, [s.d.]. Amgueddfa Cymru – National Museum Wales, [En ligne],  
[http://www.museumwales.ac.uk/en/art/online/?action=show\\_works&item=198&type=artist](http://www.museumwales.ac.uk/en/art/online/?action=show_works&item=198&type=artist)  
Consulté le 10 juin 2009.
- Olá Vilnius* (2009). [En ligne]  
<http://olavilnius.blogspot.com/2009/03/7-maravilhas-convento-do-carmo.html>. Consulté le 13 avril 2009.
- PBASE* (2008). [En ligne]  
<http://www.pbase.com/diasdosreis/image/106477034>. Consulté le 21 septembre 2009.
- ROSA, Ana et Paula Correia (2006). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne],  
<http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 8 décembre 2009.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães (2006). *Pintura de Rubens, gravura flamenga e pinturas coloniais brasileiras : a trajetória de uma imagem em versões historicamente motivadas*, [En ligne], Université Fédérale de Minas Gerais <http://www.fafich.ufmg.br/cibi2006/resultado.htm#3.16>. Consulté le 13 octobre 2009.

VALE, Teresa, GOMES Carlos et CORREIA, Paula (2006). *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, [En ligne] <http://www.monumentos.pt/Monumentos/>. Consulté le 8 décembre 2009.

WEIGEL, Johann Christoph, Research Publications, Inc. et Yale University (2009). *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis epigrammatibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio*, Nuremberg, [1708], Pitts Theology Library et Emory University, [En ligne] <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712BiblA/00002535.jpg>. Consulté le 20 mars 2009. <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712BiblA/00002493.jpg>. Consulté le 20 mars 2009. <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712BiblA/00002494.jpg>. Consulté le 20 mars 2009. <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712BiblA/00002535.jpg>. Consulté le 20 mars 2009. <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712BiblA/00002495.jpg>. Consulté le 20 mars 2009. <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712BiblA/00002519.jpg>. Consulté le 20 mars 2009.

## Annexe 1 - Catalogue

Le catalogue présente trente-quatre panneaux créés par Valentim de Almeida vers 1739. Ils sont divisés en quatre cycles iconographiques : la Passion du Christ (**Cat. 1 – 10**), la vie de saint François d'Assise (**Cat. 11 – 18**), de la Vierge (**Cat. 19 – 22**) et de sainte Claire (**Cat. 23 – 34**). Un schéma simplifié permet de comprendre la localisation de chaque panneau dans l'ensemble.

## Cycle de la Passion du Christ (Cat. 1 – 10)

Le cycle de la Passion est formé de dix panneaux placés au troisième registre des murs de la nef, entre les fenêtres des murs sud, ouest et nord, au dessous de la corniche.

Tous les panneaux ont 2,52 m de hauteur (18 azulejos). Les largeurs varient en fonction des espaces disponibles : les panneaux les plus larges (**Cat. 2, 3, 8 et 9**) ont 3,08 m (22 azulejos); deux panneaux (**Cat. 5 et 6**), situés au mur ouest, mesurent 1,96 m (14 azulejos); les plus petits (**Cat. 1, 4, 7 et 10**), placés aux coins des murs, ont 1,54 m (11 azulejos) de largeur.

L'encadrement décoratif des panneaux est formé d'éléments architecturaux :

- sur chaque côté : deux volutes décorées et un balustre; les panneaux **Cat. 1, 4, 5, 6, 7 et 10** ont, du côté du coin du mur, un ensemble formé d'un pilastre avec un chérubin, et en haut et en bas, une volute décorée d'une feuille d'acanthe;
- en haut : dans les panneaux les plus larges, on retrouve cinq guirlandes avec trois pendentifs et, pour les plus petits, trois guirlandes avec un pendentif central.

Les quatre derniers panneaux du cycle de la Passion, occupant le mur nord, correspondent à quatre des quatorze stations du chemin de croix selon la version établie au 18<sup>e</sup> siècle.

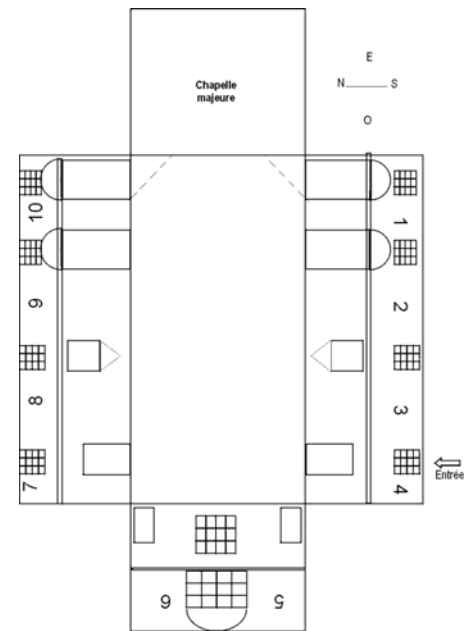
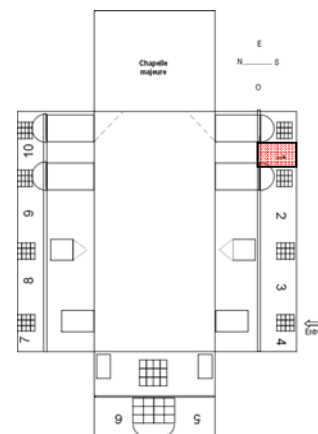


Schéma simplifié de la nef

1

*Le lavement des pieds*

252 x 154 cm (18 x 11 azulejos)





Le *Lavement des pieds* (Jean, 13, 1-15) ouvre le cycle de la Passion et est une introduction à l'épisode suivant, *La Cène*. Symbolise l'humilité Christ et, également, la purification pour ceux qui prendront la communion (pendant la Cène) et le baptême des apôtres, selon Kantorowicz (Réau 1958 : t.2, 407).

L'apparence de certains éléments (le Christ, saint Jean, la cuvette) laisse croire que Luyken (**fig. 1A**) aurait inspiré Valentim de Almeida comme il a inspiré le panneau du couvent de S. Paulo, Serra de Ossa (**fig. 1C**). La composition de la scène de Louriçal est cependant différente de la gravure.

La figure de saint Pierre du panneau est probablement copiée d'un autre panneau de Valentim de Almeida dans l'église de Misericórdia de Chaves, dans le nord du Portugal, daté de 1723-1725 (**fig. 1B**).

Sous le panneau, un cartouche présente les attributs de la scène, la cruche, la serviette et le bassin d'ablution (**fig. 1D**).

**1A** - Caspar Luyken (1672-1708), *Le lavement des pieds*, 1712, gravure à burin.

**1B** - Valentim de Almeida, *Noces de Cana*, 1723-1725, (détail), église de Misericórdia, Chaves.

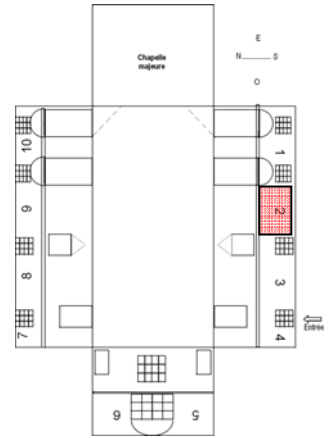
**1C** - Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *Le lavement des pieds*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

**1D** - Valentim de Almeida, *Cruche, serviette et bassin d'ablution*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

2

*La Cène*

252 x 308 cm (18 x 22 azulejos)



2 - *La Cène*

Valentim de Almeida présente la *Cène* (Matthieu, 26 : 21-25) de façon traditionnelle. Comme la majorité des artistes, Valentim de Almeida a préféré représenter la trahison de Judas plutôt que l'instauration de l'eucharistie. Un chien, symbole de fidélité, est assis à droite, et fait pendent au diable.

L'arrière-scène est remplie de riches éléments architecturaux et d'un rideau composant le caractère théâtral de l'annonce de la trahison de Judas ou pour mettre en évidence la place de Jésus, tel un dais. À droite, la profondeur de la scène est augmentée par l'étagère remplie de cabarets. Le peintre transmet bien l'émotion des disciples bouleversés par l'annonce de la présence d'un traître.

Valentim de Almeida est resté proche de la gravure de Caspar Luyken (**fig. 2A**) tout en adaptant la composition à un espace plus large et moins haut. Les différences sont mineures :

- Luyken place saint Jean penché sur l'épaule d'un apôtre;
- Valentim de Almeida place la scène plus proche du spectateur et ajoute un plat et une cruche (qui établissent une liaison avec le *Lavement des pieds*);
- la gravure présente deux chiens;
- l'arrière scène du panneau est plus large ce qui permet de montrer entièrement la porte;
- le plafond du Cénacle a été baissé dans le panneau.

Almeida a élargi la composition ce qui lui a permis d'espacer les disciples et d'ajouter des détails dans l'arrière-plan, réduisant significativement la verticalité et le fond architectural de la gravure.

**2 A** - Caspar Luyken (1672-1708), *La Cène*, 1712, gravure à burin.

**2B** – Valentim de Almeida, *La Cène*, 1750-1755, chapelle de Nossa Senhora da Paz, couvent da Esperança, Ponta Delgada, Azores.

Fait significatif, dans la gravure de Luyken aussi bien que dans le panneau de Valentim de Almeida, le démon sort de sous le banc de Judas, motif rarement représenté. L'évangile de Jean (13 :27) en fait mention : « *Après la bouchée, alors Satan entra en lui* ». La position de Jean penché sur l'épaule du Christ (Jean, 13 :23 : « *Un de ses disciples, celui que Jésus aimait, se trouve à table tout contre Jésus* » est expliquée par Réau (1958 : 412) comme étant une *survivance iconographique* du temps où la table était en forme de sigma et que les apôtres y étaient couchés. Chez

Valentim de Almeida Jean est penché sur le Christ tandis que Luyken le présente penché sur l'épaule de Pierre. Valentim de Almeida a répété la composition, de façon inversée, dans la *Cène* de la chapelle de Nossa Senhora da Paz, couvent da Esperança, Ponta Delgada, Azores, 1750-1755 (**fig. 2B**). Remarquons que la gravure de Luyken a également utilisé pour la *Cène* de l'ancien couvent de S. Paulo, à Redondo (**fig. 2C**).

Sous le panneau, un cartouche présente les attributs de la scène, l'agneau immolé sur un autel (**fig. 2D**).

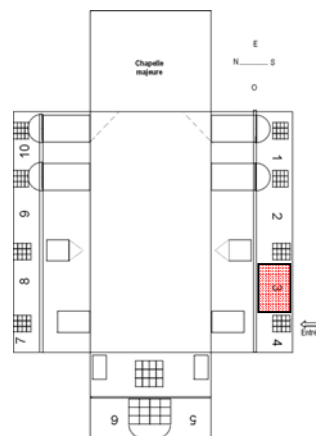
**2C** – Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *La Cène*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

**2D** – Valentim de Almeida, *Agneau immolé sur un autel*, vers 1739, église du couvent de Lourçal.

3

*L'agonie au Jardin des Oliviers*

252 x 308 cm (18 x 22 azulejos)



Jésus, appuyé sur son genou droit, les mains jointes, est en prière. Un ange, entouré lui tend le calice et la croix et, à côté, dans un nuage, cinq angelots portent les instruments de la Passion. Un ensemble de rayons lumineux croise la scène en diagonale et illumine Jésus. Au deuxième plan, trois disciples (Jean, Jacques le Majeur et Pierre) sont endormis. Ils incarnent « l'antithèse de la veille douloureuse du Christ » (Menager 2008 : 1-4). En arrière-

plan les soldats quittent Jérusalem et marchent en direction du Jardin des Oliviers. En premier plan, les branches d'arbustes font pendant aux apôtres qui dorment.

Les différences avec la gravure de Caspar Luyken (**fig. 3A**), utilisée comme modèle, sont mineures :

- Almeida tourne un peu la tête du Christ vers la gauche et la tête de l'ange qui lui offre le calice vers la droite, ce qui détourne leurs regards vers la gauche;
- À droite, l'arrière-plan représentant Jérusalem est absolument différent et l'armée romaine est plus proche du Christ;
- Le caractère nocturne de la scène de Luyken n'est pas traduit sur le panneau;
- Les anges qui amènent les instruments de la Passion sont plus rapprochés du Christ.

Il est intéressant de comparer ce panneau avec ceux d'Óbidos (**fig. 3B**) et de Ponta Delgada (**fig. 3C**) – les soldats venant emprisonner Jésus sont encore plus proches de lui.

La gravure de Luyken a été également source d'inspiration pour le panneau du couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo (**fig. 3D**).

**3A** - Caspar Luyken (1672-1708), *L'agonie au Jardin des Oliviers*, 1712, gravure à burin.

**3B** – Valentim de Almeida, *L'agonie au Jardin des Oliviers*, 1740-1750, panneau d'azulejos, Porta da Vila, Óbidos.

**3C** – Valentim de Almeida, *L'agonie au Jardin des Oliviers*, 1750-1755, panneau d'azulejos, chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.

Sous le panneau de Louriçal, un cartouche présente les attributs de la scène – la croix et le calice (**fig. 3D**). Saint Luc (22 : 39-46) fait référence seulement à la «coupe» ou «calice» que Jésus demande à son Père d'éloigner. C'est une simple métaphore qui par la suite a été prise à la lettre par les peintres. Au 14<sup>e</sup> siècle, le calice est posé sur un rocher avec une hostie suspendue au-dessus (Menager 2008 : 4). Les instruments de la passion (la croix, les verges, etc.) apparaîtront à la fin du 15<sup>e</sup> siècle avec Mantegna (Réau 1957 : t. II, 498).

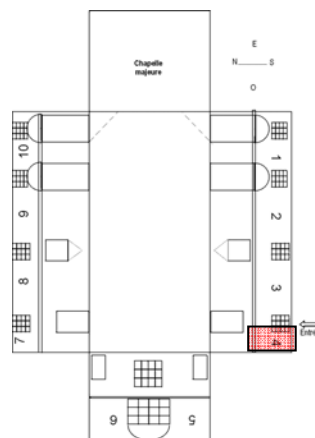
**3D** – Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *L'agonie au Jardin des Oliviers*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo

**3E** – Valentim de Almeida, *La croix et le calice*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

4 -

*L'arrestation de Jésus*

252 x 154 cm (18 x 11 azulejos)





Tous les évangiles, notamment Marc, 26 et Jean, 18, 10, mentionnent cet épisode. Jésus a les mains attachées avec une corde et derrière lui on entrevoit Jean. Judas, tenant la bourse de sa main droite et de dos au spectateur, pointe le Christ de sa main gauche en tournant étrangement la tête vers la droite. Du côté droit, Pierre, avec son cimeterre, coupe l'oreille de Malchus, un serviteur du Grand prêtre. La lanterne de Malchus est tombée par terre. En arrière-plan, l'escorte de soldats romains exhibe les armes devant un fond de ciel nuageux.

**4A** - Caspar Luyken (1672-1708), *Présentation à Caïphe*, 1712, gravure à burin.

Almeida a utilisé deux gravures de Luyken – la *Présentation à Caïphe* (**fig. 4A**) et l'*Arrestation de Jésus* - (**fig. 4B**). Il a extrait tout le côté droit de la première gravure et la scène où Pierre coupe l'oreille de Malchus de la deuxième. Le peintre d'azulejos avait également un espace relativement étroit pour cette scène. La solution a été d'utiliser seulement le côté droit de la gravure 4B (où Pierre coupe l'oreille de Malchus) et de le placer à gauche du panneau. Judas Iscariote, pour cette raison, a sa tête tournée vers la gauche, car il s'adressait à Caïphe dans gravure de Luyken. La figuration des soldats est similaire mais contient de petites différences - dans le panneau d'azulejos Jean est derrière Jésus et le drapeau romain est absent. Malchus n'a pas de cimeterre dans la main; sa lanterne est différente et est par terre. La lumière dégagée par la lanterne indique au spectateur que la scène se passe pendant la nuit.

**4B** - Caspar Luyken (1672-1708), *L'arrestation de Jésus*, 1712, gravure à burin.

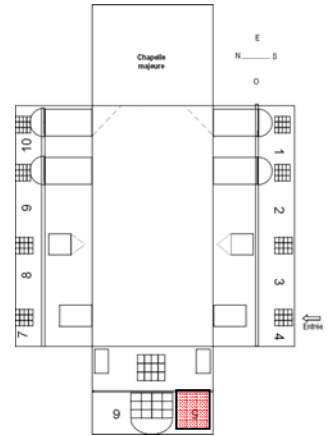
**7C** - VALENTIM DE ALMEIDA, *Une hallebarde et d'autres armoiries*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Sous ce panneau, un cartouche présente les attributs de la scène – une hallebarde et d'autres armoiries (**fig. 4C**).

5

*La flagellation*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



Au centre, Jésus, vêtu d'un petit pagne et retenu par un bourreau, est debout, le corps et la tête légèrement tournés vers la droite. Ses mains sont ligotées et la corde est attachée à une petite colonne semblable à un balustre, qui suit le modèle de la colonne amenée de Jérusalem au 13<sup>e</sup> siècle et conservée à la basilique Sainte-Praxède de Rome et qui a été remise en honneur après le Concile de Trente (Réau 1957: t. 2, 453 et Mâle 1984 : 208).

**5A** – Valentim de Almeida, *La colonne, le fouet et les verges*, vers 1739, église du couvent de Lourical.

Deux bourreaux, un de chaque côté, frappent Jésus avec des faisceaux de verges. Il y a certaines imperfections du dessin – l'étrange position du bras gauche du bourreau à droite de Jésus. Les corps sont très musclés, même celui du Christ. En premier plan, un autre bourreau prépare un nouveau paquet de verges. Au fond, à droite, deux témoins (fréquents dans l'art italien et français depuis le 15<sup>e</sup> siècle) dont une femme qui pourrait être la Vierge tel que décrit par sainte Brigitte de Suède. L'arrière-plan est composé de colonnes, de pilastres et un arc ressemblant curieusement à celui qui couronne le grillage du cœur haut (à côté).

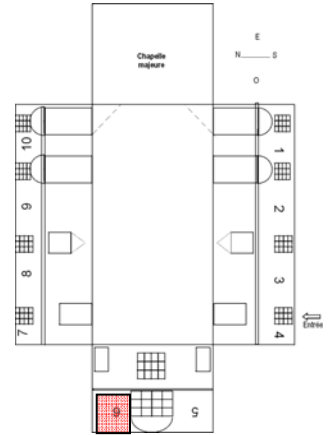
La *Flagellation* est mentionnée dans les évangiles en quelques paroles à peine (Marc, 27, 26 ou Luc, 22, 63 et 64, par exemple). L'imagination des artistes et le théâtre médiéval des Mystères ont ajouté les détails à la scène. Les *Révélation*s de sainte Brigitte de Suède (14<sup>e</sup> siècle), ajoutent également de nouveaux éléments – le Christ aurait souffert des terribles tortures (5 475 coups de verges) et la Vierge aurait été témoin de l'événement – ce qui augmente la charge dramatique de la scène (Réau 1957: t. 2, 453-454).

Sous ce panneau, un cartouche présente une colonne, un fouet et des verges (**fig. 5A**).

6

*Le couronnement d'épines*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



Jésus a le torse nu, sa tunique sur les genoux et les mains ligotées; il est assis sur une pierre (son trône dérisoire) et est entouré de quatre soldats qui se moquent de lui. Il porte sur sa tête la couronne d'épines que le soldat à sa droite tente d'enfoncer avec un bâton. Une fois de plus, le Christ est assis en diagonale, le corps tourné vers la droite et la tête vers la gauche. Il regarde le soldat à sa gauche qui pointe vers le ciel.

Devant Jésus, un soldat, genou droit par terre, salue le *roi des Juifs* et lui offre avec la main gauche, un roseau comme sceptre. Au fond, à droite, d'autres soldats regardent la scène. L'arrière-plan est rempli d'éléments architecturaux du prétoire (des arcs mal dessinés) imposant le ton de théâtralité de cette scène décrite dans l'Évangile de Marc, 15 : 16-20. Les *Révélation*s de sainte Brigitte de Suède et le théâtre médiéval des Mystères ont transformé cet événement en une scène de torture sanglante.

Valentim de Almeida a fait une copie parfaite d'une gravure de l'anversois Pieter de Bailliu (1613-1660) (**fig. 6B**). Le panneau est inversé si on le compare à la gravure conservée au British Museum. L'arrière-plan d'Almeida est rempli d'arcs qui laissent entrevoir d'autres bâtiments, augmentant la profondeur de la scène. Bailliu s'est basé sur un tableau d'Abraham Diepenbeek (1596-1676) pour l'église Saint-Georges, à Anvers (Steadman 1982 : 103).

Les panneaux de l'église do Bom Jesus da Cruz, Barcelos (1728) attribué à João Neto (**fig. 6B**) et du couvent de S. Paulo (Redondo) (**fig. 6C**) ressemblent à celui de Louriçal.

Sous le panneau, un cartouche présente les attributs de la scène – la couronne d'épines (**fig. 6D**).

**6A**-Pieter de Bailliu (1613-1660), *Le couronnement d'épines*, 1630-1645, d'après Abraham van Diepenbeek (1596-1676), gravure à burin, British Museum Londres

**6B** – João Neto, *Le couronnement d'épines*, vers 1728, église de Bom Jesus da Cruz, Barcelos.

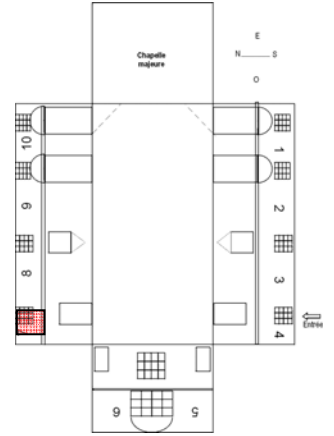
**6C** – Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *Le Couronnement d'épines*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

**6D** – Valentim de Almeida, *Couronne d'épines*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

7

*Le portement de croix*

252 x 154 cm (18 x 11 azulejos)



Jésus, portant sa tunique, chute sur le chemin du Calvaire. Son air, affaibli par le poids de la croix et la douleur provoquée par la couronne d'épines, contraste avec l'image présentée dans les panneaux précédents. Véronique est agenouillée et se prépare à essuyer la sueur et le sang de son visage. La croix placée au centre, divise l'espace du panneau. Au premier plan, à gauche, Véronique et le Christ. En deuxième plan, derrière Jésus, Simon de Cyrène (réquisitionné par les soldats romains pour aider Jésus à porter la croix jusqu'au sommet du Golgotha) et trois soldats essaient de soulever la croix. En arrière-plan l'escorte de soldats armés.

Les Évangiles de Marc (15, 21), Matthieu (27, 31) et Luc (23, 26) mentionnent seulement que Jésus est monté le Calvaire et l'aide de Simon de Cyrène (Réau 1958 : t. 2, 463). Le théâtre des Mystères a ajouté certains détails à la scène, notamment la présence de Véronique. Le nom de Véronique serait formé de l'agglutination des mots «*vera*» et «*icon*», la vraie image, une allusion à l'image de la toile où serait imprimée la face sanglante du Christ.

Selon Barnes (2004 : 41), le jeune Antoine van Dick (1599-1641) a peint vers 1617-1618 un tableau représentant *Le portement de croix* à la demande des dominicains d'Anvers pour l'église Saint-Paul (**fig. 7A**). Une commande surprenante, car van Dick était un débutant âgée de dix-huit ans, bien qu'il avait déjà travaillé avec Hendrik van Balen et Jan Breughel et, bientôt, avec Rubens. Le tableau serait inséré dans un cycle de quinze panneaux portant sur les Mystères du Rosaire. Étant un cycle marial, van Dick a mis en évidence la Vierge qui, avec le cœur ébranlé, regarde la douleur du Christ tombé sous le poids de la croix. C'est pour cette raison que van Dick a remplacé la figure traditionnelle de Véronique par la Vierge (Brown 1999 : 104-106).

**7A** – Van Dyck (1599-1641), *Le portement de croix*, 1617-1618, huile sur toile, 211 x 161,5 cm, église Saint-Paul, Anvers.

**7B** – Cornelis Galle dit le Vieux (act. 1576 - 1650), *Le portement de croix*, d'après Antoine van Dyck (1599 - 1641), gravure à burin, Fine Arts Museum of St. Francisco.

Ce tableau a fait objet des plusieurs gravures. Une des plus connues a été exécutée par Cornelis Galle, dit le Vieux (act.1576-1650) (**fig. 7B**) qui présente l'image inversée du tableau de van Dick. Plus tard, entre 1625 et 1640, François Langot (1641? – 1679?) a publié une autre gravure (**fig. 7C**) qui, nous le croyons, aurait servi de modèle à Valentim de Almeida pour le *Portement de Croix* de Louriçal (Barnes 2004 : 42). Le fait que le soldat au deuxième plan à gauche porte un bouclier non présenté dans la gravure de Galle, mais inclus dans la gravure de Langot, supporte notre hypothèse.

On peut regretter que Valentim de Almeida n'ait pas représenté la figure musclée à droite contrastant avec le Christ affaibli qui est en évidence dans la gravure. Possiblement que le manque d'espace a obligé Almeida à couper le côté droit de la gravure permettant ainsi de mettre le Christ en évidence. La croix de Valentim de Almeida est plus sophistiquée : il la présente fabriquée de belles planches de bois et non pas avec des troncs superposés. En plus, en arrière-plan, il a ajouté le drapeau romain et a retiré les nuages sombres de Langot.

Almeida a rajeuni la figure féminine à gauche et lui a ajouté une auréole. La mère de Jésus est plus jeune que son propre fils? La réponse vient dans le cartouche qui est sous la scène (**fig. 7E**) – le voile avec la face du Christ démontre que Valentim de Almeida a voulu présenter Véronique et non la Vierge. Mauvaise interprétation du peintre portugais ou intention explicite de suivre la tradition contrairement à van Dick?

Remarquons que la même source a inspiré également le panneau de Serra de Ossa (**fig. 7D**).

**7C** - François Langot (act. 1641-1679), *Le portement de croix*, vers 1625-1640, d'après Antoine van Dyck (1599-1641), gravure à burin, 43 x 32,6 cm, British Museum, Londres.

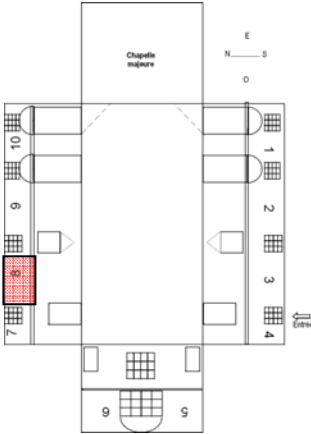
**7D** – Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *Le portement de croix*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

**7E** – Valentim de Almeida, *Le voile de Véronique*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.



8

*Jésus cloué à la croix*  
252 x 308 cm (18 x 22 azulejos)



Le panneau de Valentim de Almeida présente le moment où plusieurs bourreaux lèvent la croix sous le regard des autres soldats.

Les évangélistes ont très peu décrit les événements liés à la crucifixion. Ils se limitent à mentionner l'épisode sans entrer dans les détails du supplice souffert par Jésus. L'artiste, cependant, se voyait confronté avec les problèmes liés à la représentation de cette scène qui devait être suffisamment compréhensible, logique, émotive et respectant tant les directives du commanditaire que celles de la hiérarchie ecclésiastique. Certains détails de ce moment dramatique ont été ajoutés au fil du temps, surtout pendant le Moyen Âge. Au 16<sup>e</sup> siècle que les théologiens discutent des détails de la crucifixion (Mâle 1984 : 211-212). Jésus a été cloué au sol ou a été fixé après avoir monté un escalier? Combien de clous ont été utilisés - trois ou quatre? Les évangiles canoniques ne mentionnent pas s'il a été cloué ou lié à la croix. Nudité voilée par le pagne ou nu? Conserve-t-il la couronne d'épines?

**8A** – Valentim de Almeida, *Les trois clous, le marteau et les tenailles*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.

Dans la version de Louriçal, les pieds du Christ sont séparés ce qui suppose l'utilisation de quatre clous en accord avec la tradition du haut Moyen Âge et l'avis de Pacheco (1986 : 259-261); l'attribut représente, cependant, seulement trois clous (tel que présenté dans le blason des Jésuites) et dans le panneau suivant Jésus a les pieds ramenés l'un sur l'autre, ce qui signifie l'utilisation de trois clous, en accord avec la tradition française depuis le 13<sup>e</sup> siècle (Mâle 1984 : 211).

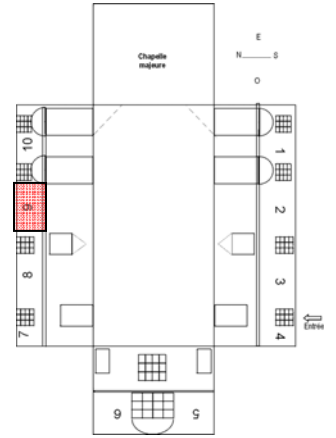
Deux inscriptions sont présentées : sur la croix, le *titulus* Jésus de Nazareth, roi des Juifs (INRI) – la cause de la condamnation et le drapeau d'un soldat, le Sénat et le peuple romain (SPQR) la source du pouvoir qui le condamne. Le Christ porte une couronne d'épines, ce qui variait entre les artistes et même entre différentes œuvres d'un même artiste (Mâle 1984 : 211-212).

Sous ce panneau, un cartouche présente les attributs de la scène – les trois clous, le marteau et les tenailles (**fig. 8A**).

9

*Christ en croix*

252 x 308 cm (18 x 22 azulejos)



Tous les évangiles décrivent cette scène, notamment l'*Évangile* de Jean (19, 25-30).

Au premier plan, le Christ crucifié entre les deux larrons. Leurs corps dessinent un long S, dû à la souffrance physique. Les mains et les pieds de Jésus sont cloués tandis que les mains et pieds des larrons sont ligotés à leurs croix. Les croix des larrons sont fabriquées de troncs d'arbres tandis que celle du Christ est fabriquée de belles planches. Agenouillée par terre, Marie Madeleine pleure et embrasse la base de la croix. Sa main droite touche le pied droit de Jésus.

**9A** – Valentim de Almeida, *La lance et l'éponge fixée à un roseau*, vers 1739, église du couvent de Lourical.

Au deuxième plan, à gauche, la Vierge regarde son fils. Elle est représentée en accord avec la réforme iconographique du concile de Trente, qui s'opposait à la tradition artistique de la montrer tombée par terre et évanouie (Gonçalves 1990 : 120). À son côté, Jean lui parle. À droite, un chevalier équilibre la composition. Par la gauche, deux femmes s'approchent de la Vierge. À droite, deux soldats leur font pendant. Un des soldats porte le roseau où est fixée l'éponge. En arrière-plan on voit plusieurs soldats qui surveillent le sacrifice.

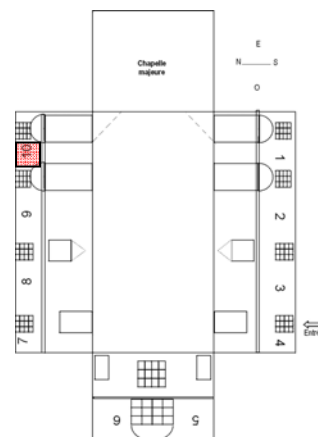
Le Christ est encore vivant, selon la tradition du 17<sup>e</sup> siècle, et il n'a pas encore reçu le coup de lance. Le coup de lance est annoncé, cependant, dans le cartouche placé au dessous du panneau, présentant la lance et l'éponge fixée à un roseau (**fig. 9A**).

Selon saint François de Sales, « Il souffre extérieurement avec un grand silence; les yeux doux et bénins regardent parfois au ciel dans le sein de la miséricorde du Père. Sa bouche n'est ouverte que pour jeter des soupirs de douceur et de patiente » (Mâle 1984 : 213).

10

*La descente de croix*

252 x 154 cm (18 x 11 azulejos), vers 1739



Le corps de Jésus est retiré de la croix par Joseph d'Arimatee, Nicodème et un soldat. C'est une opération techniquement difficile qui requiert un effort physique évident. Deux échelles sont utilisées. Le cadavre glisse sur un drap. Le corps du Christ forme un long S en diagonale du panneau et perpendiculairement ses bras dessinent un autre S. Au premier plan, au centre, Marie Madeleine prend affectueusement les pieds de Jésus. La Vierge Marie et saint Jean, au deuxième plan à gauche, sont témoins de la scène. En arrière-plan une élévation du Golgotha à gauche et Jérusalem sous les nuages à droite.

**10A** – Rubens (1577-1640), *La descente de croix*, 1612, panneau central, 420 x 310 cm, cathédrale de Notre-Dame, Anvers.

Tous les évangiles font une courte référence à cette scène (Jean, 19 :38, par exemple). D'autres détails sont apportés par l'*Évangile de Nicodème* ou *Actes de Pilate* et aussi par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (1261–1266). Cette scène est présentée dans l'art chrétien seulement depuis le 9<sup>e</sup> siècle (Réau 1958 : t. 2, 513-515). À la fin du Moyen Âge, sous l'influence des Méditations du Pseudo Bonaventure et de la mise en scène des Mystères, le motif s'enrichit de traits inédits, modifiés à nouveau par la Contre-Réforme qui augmente les figurants qui prennent le cadavre. Ce n'est pas une scène très riche du point de vue théologique; par contre, elle possède une énorme charge dramatique. Au niveau de composition, elle pose d'énormes problèmes techniques que les artistes ont réglés en essayant différentes solutions.

Rubens (1577-1640) a créée en 1612 une célèbre *Descente de croix* pour le centre du triptyque de la cathédrale de Notre-Dame d'Anvers (**fig. 10A**). Ce peintre a produit, entre 1616 et 1617, une autre *Descente* qui est au musée des Beaux-Arts de Lille (**fig. 10B**) et plus tard, entre 1617 et 1618, il crée de nouveau une troisième *Descente* qui se trouve au musée Hermitage, à Saint Petersburg (**fig. 10C**).

**10C**– Rubens (1577-1640), *La descente de croix*, 1617-1618, huile sur toile, 158 x 117 cm, musée Hermitage, Saint Petersburg.

Abraham van Diepenbeeck (1596-1676) produit, lui aussi, une *Descente de croix* (**figs. 10D et 10E**) inspirée des trois tableaux de Rubens et exposée au Musée National du Pays de Galles, à Cardiff. Selon Steadman (1982 : 29), cette pratique de fusionner des citations visuelles dans une nouvelle composition était souvent suivie par les disciples de Rubens.

Valentim de Almeida a probablement connu une gravure de Cornelis Galle ou de Cornelis Visscher qui reproduisait la composition de Diepenbeeck pour créer *La descente de croix* à Louriçal et l'a adaptée à l'espace disponible du mur.

**10D** – Abraham van Diepenbeeck (1596-1676), *La descente de croix*, grisaille préparatoire.

Ce panneau est très semblable à celui de l'église du couvent de Santo António dos Capuchos à Faro (**fig. 10F**), fait vers 1730. Selon Santos Simões et Flávio Gonçalves (1987 : 267), le panneau de Faro doit être de Valentim de Almeida et ressemble à ses panneaux du cloître de la cathédral du Porto. Selon José Meco (1999 : 44), le panneau

de Faro ne reproduit que partiellement, la gravure de 1620 de Lucas Vorsterman I (1595-1675), d'après le tableau de la

**10E** – Abraham van Diepenbeeck (1596-1676), *La descente de croix*, panneau à huile, 43 x 33 cm, d'après Rubens, Musée Nationale de Pays de Galles. Cardiff. n. 966.

cathédrale d'Anvers peint par Rubens entre 1611 et 1614 (**fig. 10A**). Nous croyons cependant, que le tableau de Diepenbeck a été le modèle des panneaux de Faro, de Louriçal et également de celui du couvent de S. Paulo (Serra de Ossa) (**fig. 10G**).

Sous ce panneau, un cartouche présente les attributs de la scène – les deux échelles (**fig. 10H**).

**10F** – Valentim de Almeida (attr.), *La descente de croix*, vers 1730, église de Santo António dos Capuchos, Faro.

**10G** – Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *La descente de croix*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

**10H** – Valentim de Almeida, *Les deux échelles*, vers 1739, église du couvent de Louriçal.



## Le cycle de la vie de saint François d'Assise (Cat. 11 – 18)

Le cycle de la vie de saint François est formé de huit panneaux placés au deuxième registre des murs ouest, nord et sud de la nef.

Tous les panneaux ont 3,22 m d'hauteur (23 azulejos). La largeur varie suivant l'espace disponible : les plus larges, (Cat. 11, 12, 15, 17 et 18) ont 2,66 m (19 azulejos) et les plus petits (Cat. 13 et 16), placés entre les portes et les coins des murs ont seulement 1,12 m (8 azulejos) de largeur. *Le crucifix parle à François* et la *Prédication de saint François* ont été certainement coupés dû à l'ouverture ou à l'élargissement de la fenêtre grillagée du chœur bas.

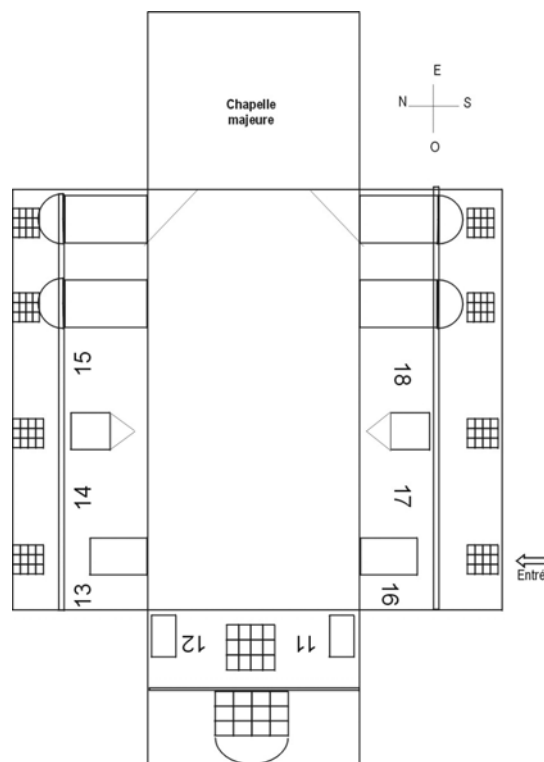


Schéma simplifié de la nef

L'encadrement décoratif des panneaux est formé d'éléments architecturaux.

Tous les panneaux présentent les éléments décoratifs suivants :

- d'un côté : une volute avec un chérubin agenouillé qui joue le rôle d'atlante, une volute décorée d'une guirlande et un putto, et une volute décorée avec une feuille d'acanthé;
- de l'autre côté : deux larges volutes et un vase sur un chapiteau dorique;
- en haut des panneaux les plus larges : deux guirlandes où deux chérubins se balancent et un large cartouche avec un *putto*; en haut des autres panneaux : une feuille d'acanthé stylisée et une guirlande.

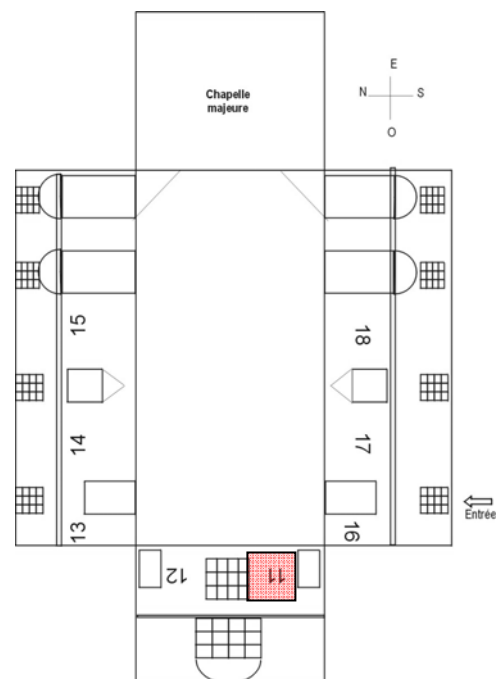
Font exception les panneaux **Cat. 11** et **12** qui sont incomplets dû à la fenêtre du chœur bas.

Il est à noter que presque tous les azulejos de l'encadrement du côté gauche du panneau **Cat. 15** ont été repositionnés aléatoirement.

11

*Le crucifix parle à François*

322 x 266 cm (23 x 19 azulejos)

**11 – *Le crucifix parle à François***

En premier plan, à droite, saint François est assis avec son bras gauche appuyé sur l'autel, regardant une croix portant le Christ crucifié. Sur l'autel on observe la présence d'un crâne, représentant l'opposition entre la vie et la mort. François est somptueusement

vêtu tel un riche homme de l'époque moderne. Deux grands pilastres sont cachés par le rideau de la décoration.

François est né en 1182 dans une famille bourgeoise d'Assise liée au commerce des tissus; il reçut le nom de baptême de Jean (*Giovanni*). Son adolescence est bien loin de la pauvreté et de la vie rigoureuse et exemplaire que le caractériseront. Il veut devenir militaire et son rêve est de grimper les échelons pour être chevalier. Celano (*Vita prima*, 4) le décrit avec un *tempérament vif et très audacieux* (Desbonnets 1968 : 218). Il est possible que les biographes exagèrent sa mauvaise conduite pendant l'adolescence pour établir le contraste avec la sainteté du reste de sa vie. La transformation radicale s'est opérée à l'âge de vingt-trois ans.

**11A** – Valentim de Almeida, *Emblème de l'ordre franciscain*, vers 1739, église du couvent de Lourical.

Peu de temps avant que la transformation de son cœur n'apparut dans ses habitudes de vie, il lui arriva de se promener un jour du côté de l'église de Saint-Damien, une église presque en ruines et abandonnée de tous; poussé par l'Esprit, il entra pour prier. Prosterné, suppliant devant le crucifix, il fut touché et visité de grâces extraordinaires qui le rendirent tout autre que celui qu'il était en entrant. Encore tout ému, il entendit soudain par un miracle inouï ce tableau qui lui parlait, l'appelant par son nom : 'François, lui disait-il, va et répare ma maison qui, tu le vois, tombe en ruines!' - Celano, *Vita secunda*, 6 (Desbonnets 1968 : 214).

Cet épisode est repris par saint Bonaventure dans la *Legenda major*, 2, 11 et dans la *Legenda minor*, 1, 5 (Desbonnets 1968 : 593-594, 727).

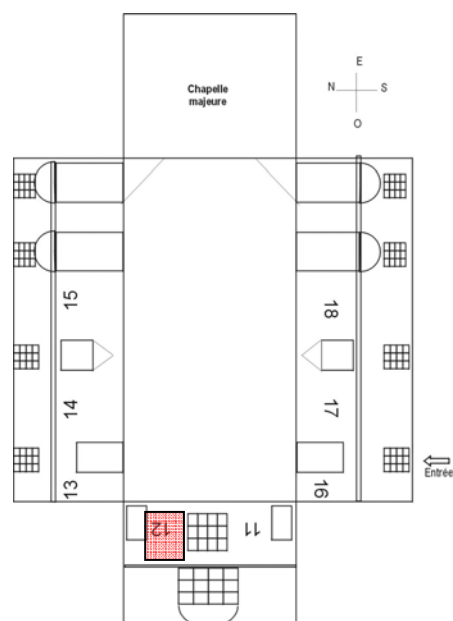
Valentim de Almeida présente, derrière François, un paysage magnifique – une montagne réfléchie dans le fleuve et une végétation riche composée d'arbres et d'arbustes. C'est possiblement une référence à un autre passage de la *Vita Prima* : François, convalescent d'une maladie, se promène dans la campagne. « *Mais tout ce qui est plaisant à voir : la beauté des champs, l'aspect riant des vignes et des bois, tout avait perdu son charme. Il resta stupéfait du changement si soudain survenu en lui-même et taxa de suprême folie l'attachement à tous ces biens* » - Celano, *Vita prima*, 2,3 (Desbonnets 1968 : 217).

Sous ce panneau, dans le premier registre, un cartouche présente l'emblème de l'ordre franciscain (**fig. 11A**).

12

*Prédication de saint François*

322 x 266 cm (23 x 19 azulejos)



L'image de saint François domine la scène. Saint François, avec des plaies ouvertes dans les mains, semble prêcher à un auditoire composé de Romains (un vrai anachronisme). Au premier plan, un homme et une femme tenant un enfant sont placés dos à l'observateur, et écoutent saint François. L'arrière-plan décrit un beau paysage champêtre avec un bâtiment situé au fond. L'interprétation de cette scène est difficile à cause de la coupure du panneau.

Saint François maîtrisait un auditoire par la parole. Ses biographes décrivent ses qualités de prêcheur :

Il lui arrivait très souvent de prêcher devant des milliers d'auditeurs : il le faisait avec la même tranquille assurance que s'eût [sic] conversé avec son compagnon. Le plus nombreux auditoire équivalait à une seule personne à ses yeux, mais il mettait autant d'âme à prêcher à un seul homme qu'à une foule entière. C'étaient son âme droite, sa pureté d'intention qui lui valaient cette assurance dans la prédication; il pouvait sans préparation immédiate, livrer à tous des pensées sublimes et vraiment neuves. - Celano, *Vita prima*, 27, 72 (Desbonnets 1968 : 278).

« Héraut de l'Évangile, il parcourait cités et bourgades, annonçant le royaume de Dieu, non pas dans le docte langage de la sagesse humaine, mais par la vertu de l'Esprit Saint » - saint Bonaventure, *Legenda major*, 2, 5 (Desbonnets 1968 : 613).

Certaines de ses prédications sont renommées, telle que celle faite aux oiseaux. Les hagiographes sont enclins à établir des correspondances entre les légendes de saints appartenant au même ordre monastique. C'est ainsi que les Franciscains donnent comme pendant la *Prédication de saint François d'Assise aux oiseaux* à Spolète le *Sermon de saint Antoine de Padoue aux poissons* (Réau 1958 : t. 1, 358).

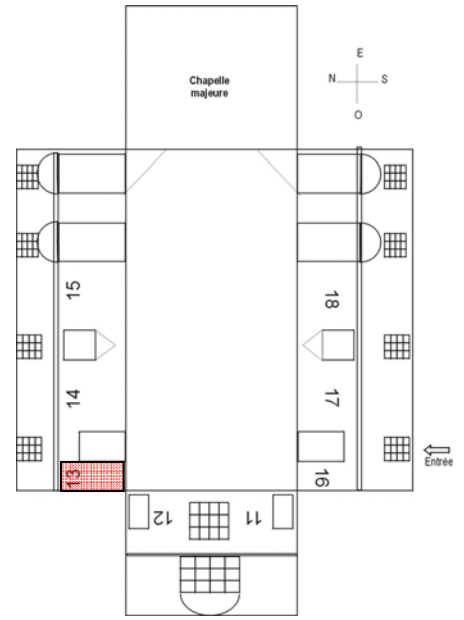
**12A** – Valentim de Almeida, *Emblème de l'ordre franciscain*, vers 1739, église du couvent de Lourçal.

Sous ce panneau, un cartouche présente l'attribut de l'ordre franciscain (**fig. 12A**).

13

*La stigmatisation*

322 x 112 cm (23 x 8 azulejos)



Saint François, en extase, est agenouillé sur le mont Alverne. Dans un plan supérieur, à gauche, une figure hybride du Christ crucifié et un séraphin lui transmettant les stigmates. Derrière le crucifix une mandorle projette un cercle de rayons lumineux. Les mains de saint François présentent les stigmates. Une petite plante fait la séparation vers le plan inférieur où est le frère Léon qui, assis à la droite, est témoin de la scène et protège ses yeux des étincelles de l'apparition.

La stigmatisation est un épisode capital de l'hagiographie franciscaine. C'est le moment où l'identification de François au Christ est la plus complète – son corps reçoit des plaies semblables qui lui sont transmises au mont Alverne, en septembre 1224.

**13A** - Lucas Vorsterman I (1595-1675), *La stigmatisation*, gravure à burin, 5,25 x 3, 53 cm, d'après Rubens, 1620, Rijksmuseum, Amsterdam.

François y séjournait quand, deux années avant de rendre son âme au ciel, il fut favorisé par Dieu de la vision suivante : un homme ayant l'apparence d'un séraphin, doté de six ailes, se tenait en face de lui dans les airs, attaché à une croix, les bras étendus et les pieds joints. Deux ailes s'élevaient au-dessus de sa tête, deux autres restaient déployées pour le vol, les deux autres lui voilaient le corps. [...] quand, dans ses mains et dans ses pieds, commencèrent à apparaître, tels qu'il les avait vues avant sur l'homme crucifié, les marques de quatre clous. - Celano, *Vita prima*, 3, 94 (Desbonnets 1968 : 299).

À force de vouloir ressembler au Christ, François est devenu, jusque dans sa chair, identique à son modèle (Vorreux 1980 : 245). Tel qu'affirmé par Moura Sobral (1998 : 276), « *La stigmatisation* est une adaptation de *L'agonie au Jardin des Oliviers* ».

Cet épisode est repris par saint Bonaventure dans la *Legenda major*, 13, 3<sup>et</sup> dans la *Legenda minor*, 6, 1-3 et également dans la *Légende de trois compagnons*, 5, 13 (Desbonnets 1968 : 702-704, 750-751, 810).

Selon Réau (1958 : vol. 3, 527), c'est un épisode emprunté à la vision d'Isaïe (6, 1-4) :

L'année de la mort du roi Ozias, je vis le Seigneur assis sur un trône grandiose et surélevé. Sa traîne emplissait le sanctuaire. Des séraphins se

tenaient au-dessus de lui, ayant chacun six ailes, deux pour se couvrir la face, deux pour se couvrir les pieds, deux pour voler.

Ce miracle n'a pas eu des témoins d'après les premières hagiographies franciscaines. L'ajout de frère Léon sera fait plus tard, au 14<sup>e</sup> siècle, par le besoin d'en garantir l'authenticité (Réau 1958 : vol. 3, 527).

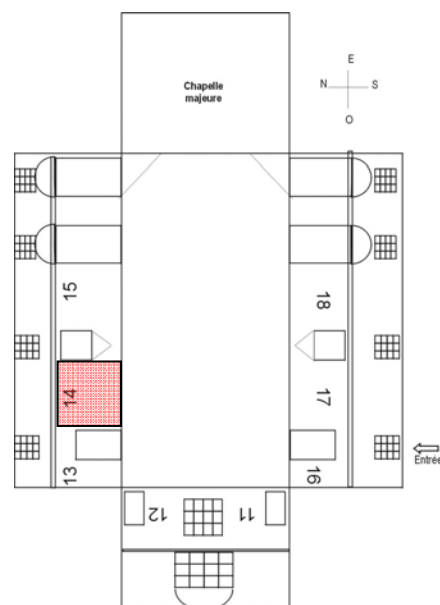
*La stigmatisation de saint François* présente quelques similitudes avec la gravure de Vorsterman I (**fig. 13A**) relativement aux gestes de saint François et du frère Léon.



14

*Approbation de la Règle de l'Ordre franciscain*

322 x 266 cm (23 x 19 azulejos)

**14 – Approbation de la Règle de l'Ordre franciscain**

Ce panneau présente un moment très important de l'histoire franciscaine. Le pape Innocent III donne à saint François la Règle de l'Ordre (1209). Une fois de plus, on retrouve une composition en diagonale. À gauche, Innocent III, assis sur la chaire papale, donne le document en faisant le geste de bénédiction. Dans un plan plus bas, saint François, agenouillé, le reçoit humblement. En suivant cette ligne diagonale on voit, sous la dernière marche de la palanque, un chien, symbole de fidélité (**fig. 14A**).

**14A** - Valentim de Almeida, *Approbation de la Règle de l'Ordre franciscain*, vers 1739, détail, église du couvent de Lourical.

La scène est suivie par les hauts dignitaires de la court papale – Innocent III accompagné de trois cardinaux, un à gauche et deux à droite; face à ceux-ci, deux autres dignitaires sont présentés dos au spectateur, leur font pendant. En arrière, sept observateurs, dont trois soldats. Il est intéressant ici de remarquer l'anachronisme – les soldats qui sont vêtus comme des Romains, la chaire papale est du 18<sup>e</sup> siècle et la scène se passe au 13<sup>e</sup> siècle.

La théâtralité est représentée par le décor monumental en arrière-plan à gauche et au centre. Une haute colonne de fût cylindrique fait pendant à droite au premier plan.

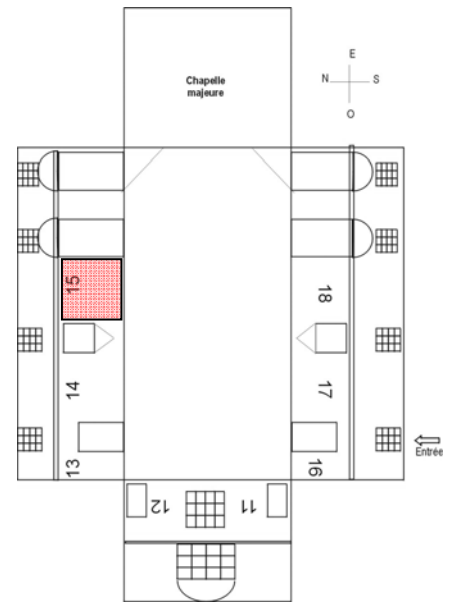
[Le pape] prit connaissance de la requête des hommes de Dieu et, après longue réflexion, donna son assentiment qu'il rendit effectif de droit; puis il leur donna ses encouragements et ses avis sur de nombreux points et bénit saint François et ses frères en disant : 'Allez frères, et que le Seigneur soit avec vous! Prêchez à tous la pénitence selon que le Seigneur daignera vous l'inspirer. Et quand le Tout-Puissant vous aura multipliés en nombre et en grâce, faites-m'en part et réjouissez-vous, car je vous accorderai davantage et pourrai, avec plus de tranquillité, vous confier de plus importantes missions. - Celano, *Vita prima*, 3, 33 (Desbonnets 1968 : 245).

L'épisode est repris par saint Bonaventure dans la *Legenda major*, 3, 9 et 10, dans la *Legenda minor*, 2, 4 et également dans la *Légende de trois compagnons*, 12, 49 et 18, 69 (Desbonnets 1968 : 607-609, 732, 836, 852).

15

*Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François*

322 x 266 cm (23 x 19 azulejos)



15 – *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François*

Saint François, assis sur une chaise, remet le document en faisant le geste de bénédiction. Agenouillé, dans un plan plus bas, un couple de saints reçoit le document de fondation.

Qui sont-ils? Le premier couple du Tiers ordre, Luchesio et Bonadonna, des marchands toscans de Poggi-Bonzi admis en 1221, sans toutefois avoir été canonisés (Vorreux 1980 : 244)? Nous supposons que le couple est saint Elzéar et son épouse la bienheureuse Delphine. Elzéar

**15A** - Valentim de Almeida, *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François*, vers 1739, détail, église du couvent de Louriçal.

de Sabran (1285-1323) était un noble provençal à qui le roi de France Robert d'Anjou a confié la régence du royaume de Naples. Il épousa Delphine (1282-1360) en 1299 et le couple fut admis au Tiers ordre en 1317 – donc, chronologiquement, ils ne pouvaient être récipiendaires du document de formation du Tiers ordre en 1221. Elzéar fut canonisé le 15 avril 1369, à la basilique Saint-Pierre de Rome, par le pape Urbain V, son filleul; il a été le seul laïc à recevoir la canonisation au 14<sup>e</sup> siècle (Jukevics 2004 : 128). Le culte de Delphine a été approuvé par le pape Innocent VII en 1694, mais son procès de canonisation, ouvert en 1363, n'a jamais été achevé.

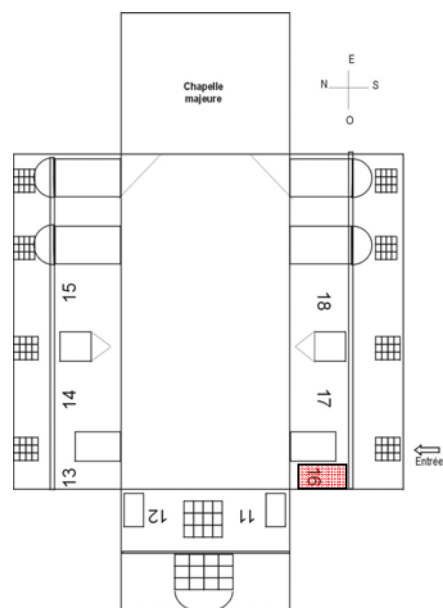
En premier plan il y a deux enfants et, une fois de plus, un chien très maigre (**fig. 15A**) – des symboles de pureté et de fidélité. La composition en diagonale ressemble beaucoup à celle de l'*Approbaton de la Règle de l'Ordre franciscain* (**Cat. 14**) et de *Saint François donne la Formule de Vie à sainte Claire* (**Cat. 25**), mais inversée.

La *Legenda Major*, 4, 6 de saint Bonaventure, la *Légende des trois compagnons*, chapitre 14 et les *Fioretti*, chapitre 16 décrivent l'épisode :

Il en vint beaucoup, en effet, qui, enflammés par l'ardeur de sa prédication, s'imposaient les nouvelles règles de pénitence conformément à la formule mise au point par l'homme de Dieu qui décida de nommer ce genre de vie : 'l'Ordre des Frères de la Pénitence'. Et comme il n'y a pas d'autre voie possible, à tous ceux qui tentent le ciel, que la voie de la pénitence, on y admit les clercs et les laïcs, les célibataires et les gens mariés. - Saint Bonaventure, *Legenda major*, 4,6 (Desbonnets 1968 : 613).

16

*Tentation de saint François*  
 322 x 112 cm (23 x 8 azulejos)



Saint François aurait eu une tentation de luxure. Pour s'en libérer, il se jette dans un buisson d'épines. Au premier plan on peut voir le corps presque nu du saint enveloppé d'épines. Il regarde dans la direction opposée d'une dame qui est debout derrière lui. Elle est vêtue de façon anachronique loin des modes féminines du 13<sup>e</sup> siècle. La moitié supérieure du panneau est remplie d'un beau paysage de forêt; au loin, derrière les arbres, on voit une ville.

La tentation de saint François est un événement qui ne figure dans l'hagiographie du 13<sup>e</sup> siècle. Sa première description est faite un siècle plus tard, en 1335, dans une lettre de Conrad, archevêque d'Assise. La représentation de la scène apparaît seulement au 16<sup>e</sup> siècle (Réau 1958 : vol. 3, 530 ; Sobral 1998 : 234).

Selon Réau (1958 : vol. 3, 530), l'inspiration de cet épisode vient de la légende de saint Benoît. D'après *La Légende dorée*,

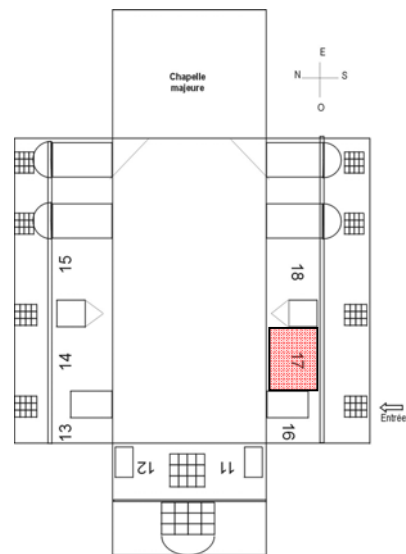
le diable lui remit devant les yeux l'image d'une femme qu'il avait vue jadis, et alluma dans sa chair une telle convoitise que peu s'en fallut que Benoît, vaincu par la volupté, n'abandonnât sa solitude. Mais soudain, revenant à lui, il se mit à nu, se roula dans les épines et les ronces qui entouraient sa cellule, se déchira tout le corps, et fit sortir la plaie de son âme par les plaies de sa peau; et ainsi il vainquit le péché. Et, depuis ce temps, jamais plus il ne connut la tentation charnelle. (Voragine 1913 : 186).

Conrad adapte le récit à saint François et ajoute que les gouttes de son sang ont donné naissance à des belles roses rouges et blanches que François déposera en ex-voto sur l'autel de la Portioncule (Mâle 1984 : 413-414 ; Sobral 2002 : 46).

17

*La cène de saint François*

322 x 266 cm (23 x 19 azulejos)



Au premier plan saint François est assis dans son lit et bénit de sa main gauche un pain qu'il tient dans sa main droite. À gauche, deux frères agenouillés, un qui prie et l'autre qui mange un pain béni. À droite, quatre frères sont agenouillés; l'un d'eux a la main droite sur la poitrine offrant un pain à saint François. Entre ce frère et le lit, il y a une petite table avec un cabaret contenant un pain. Au deuxième plan, un frère debout prie et un autre le regarde. L'arrière-plan présente des éléments architecturaux du côté gauche et à droite, un paysage montagneux divisé partiellement par un arbre. Contrairement aux sources littéraires (*Vita Secunda*, 217), cette scène se passe à l'extérieur.

La vie de saint François s'approche de la fin (le 3 octobre 1226).

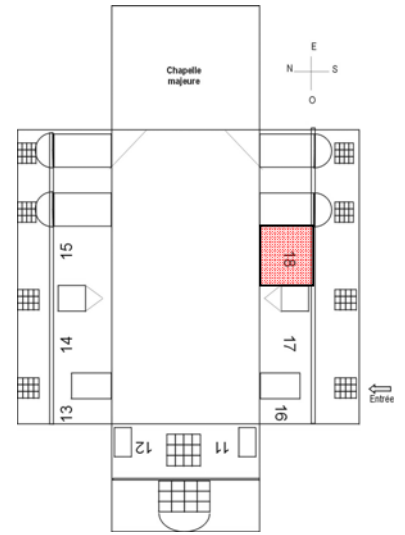
[Ses compagnons] pleuraient amèrement et se lamentaient. Inconsolables, le Père demanda du pain, il le bénit, le rompit et en donna un petit morceau à chacun; puis il fit apporter l'Évangélaire et demanda lecture du passage de saint Jean, qui commence pour cette phrase : "La veille de la Pâque, Jésus, sachant qu'était venue l'heure de quitter ce monde pour aller à son Père..." Il commémorait ainsi la dernière Cène que le Seigneur avait célébrée avec ses disciples." - Celano, *Vita secunda*, 163, 217 (Desbonnets 1968 : 522).

Saint François, *alter Christus*, copie son modèle dans tous les détails. La localisation de ce panneau proche de celui de la Cène de Jésus (**Cat. 2**) renforce ces parallélismes.



18

*Le pape Nicolas V devant le cadavre de saint François*  
322 x 266 cm (23 x 19 azulejos)



Le cycle de saint François se termine par une scène macabre. Le pape Nicolas V demande en 1449 qu'on ouvre la première tombe de saint François à l'intérieur de la crypte de la basilique d'Assise. Miraculeusement son corps est intact – preuve de sa sainteté.

À droite, le corps de saint François est présenté debout sur une dalle, bien qu'il ait été inhumé couché. Il porte une auréole et a les bras entrecroisés recouverts par les manches. Le pape, agenouillé, soulève la robe du saint et observe les stigmates aux pieds. À côté de la dalle, la mitre papale. Six clercs l'accompagnent; l'un d'eux tient

**18A** - Laurent de La Hyre (1606-1656), *Le pape Nicolas V devant le cadavre de saint François*, 1630, Musée du Louvre.

une grande chandelle. Derrière ce groupe, deux moines sont témoins de la scène. L'arrière-plan est rempli de détails architecturaux – trois pilastres, une porte ouverte, une fenêtre et, en haut, un arc étroit. Contrairement aux sources littéraires, la scène se passe apparemment à l'extérieur. Le soleil entre dans la pièce, mais étonnamment, un des accompagnants du pape porte une chandelle.

Une gravure de Landry (1630-1701) (**fig. 18B**) reproduit, de façon inversée, la scène peinte par Laurent de La Hyre (1606-1656) en 1630 et qui se trouve au Musée du Louvre (**fig. 18A**). Il est possible que cette gravure ait servi d'inspiration à Valentim de Almeida. Le panneau d'azulejos présente cependant beaucoup de différences. Par exemple, le soleil entre dans la pièce, bien qu'un des accompagnants du pape porte une grande chandelle (contamination de la gravure?).

**18B** - Pierre Landry (1630-1701), gravure à burin, d'après Laurent de la Hyre.

À la cinquième heure de la nuit, accompagné de quelques personnes de sa suite, il fit ouvrir une entrée murée et pénétra par une porte de fer dans un sanctuaire à trois nefs. À la lueur des torches il aperçu saint François debout sur une dalle de marbre, les yeux levés au ciel, les mains jointes et couvertes par les manches de son froc. [...] Le pape s'agenouillant souleva le bas de la robe monastique et découvrit un des pieds (Mâle 1984 : 414).

Ce récit, selon Mâle, serait basé sur une lettre du cardinal Austergius, un des accompagnants du pape dans cette mission macabre et aurait été diffusé par Wadding dans son œuvre *Annales ordinis Minorum* et par Marcos Lisboa (2001 : 241-241v).

## Le cycle de la Vierge (Cat. 19 – 23)

Le cycle de la Vierge est formé de quatre panneaux qui tapissent les tympans des murs nord et sud de la chapelle majeure et sont limités au bas par l'imposte. Ils sont placés à côté de chaque fenêtre et forment le quatrième registre des murs. Tous les panneaux ont 2,10 x 1,96 m (15 x 14 azulejos).

La décoration de l'arc encadrant les azulejos est composée d'un chérubin assis sur le chapiteau d'une volute, jouant l'atlante et supportant trois autres volutes. Du côté de la fenêtre, la décoration est composée de deux longues consoles doubles décorées de feuilles d'acanthé. Deux angelots contournant un cartouche forment la décoration du bas (**Cat. 19**).

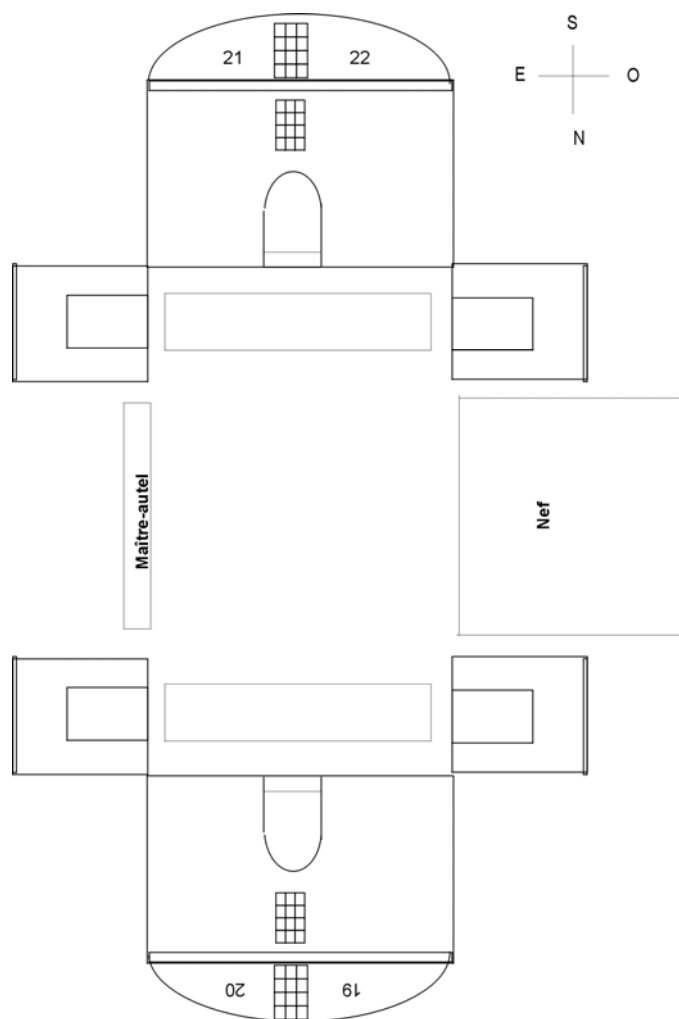


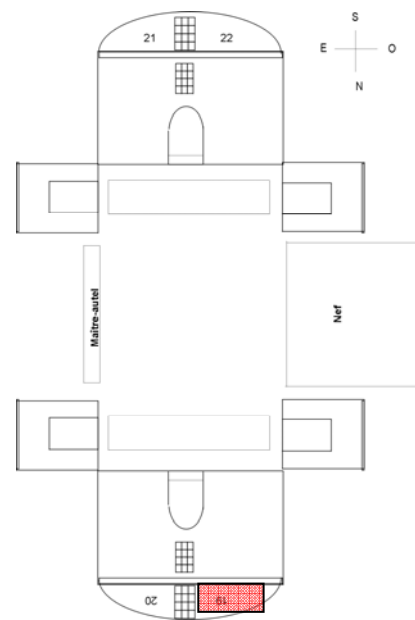
Schéma simplifié de la chapelle majeure

Les tympans sont accompagnés de deux magnifiques panneaux d'azulejos (1,82 x 7,28 m) placés sur la voûte présentant plusieurs symboles mariaux (**figs. 28 - 31**).

19

*La présentation de la Vierge*

210 x 196 cm (15 x 14 azulejos)

**19 – *La présentation de la Vierge***

La petite Vierge, nimbée d'un halo de lumière, les mains en prière, gravit les cinq marches du Temple. Le grand prêtre, accompagné d'un acolyte, ouvre les bras pour

l'accueillir à la porte. En bas ses parents Anne et Joachim, portant aussi des auréoles, se parlent. Ils sont étrangement représentés tels des images découpées et superposées. Au premier plan, un mendiant, presque nu, est assis en diagonale par rapport à la petite Vierge et au grand prêtre. Le mendiant étend les bras vers la scène comme pour attirer le regard du spectateur. L'arrière-plan est composé d'un temple et d'un arbre se découpant contre le ciel.

**19A** – Caspar Luyken (1672-1798), *Lazare*, 1712, gravure à burin.

À partir du Moyen Âge, le nombre de marches représenté a diminué et a été réduit arbitrairement. Réau (1958 : t. 2, 164) constate qu'au 17<sup>e</sup> siècle, la consécration de la Vierge fut considérée comme le symbole de la *vocation sacerdotale* : le prêtre gravissant les marches de l'autel est comparé à la Vierge montant l'escalier du Temple.

La scène est décrite par le *Protévangile de Jacques* (VII et VIII), *l'Évangile du Pseudo Matthieu* (IV) et la *Légende Dorée*. Selon cette dernière,

lorsque furent achevés les trois années de l'allaitement, [Marie] fut conduite au temple avec des offrandes. Le temple était situé sur une montagne; et, pour parvenir à l'autel des holocaustes, qui se trouvait à l'extérieur, on avait encore à monter quinze marches, correspondant aux quinze psaumes graduels. Et voici que la petite fille monta toutes ces marches sans l'aide de personne, comme si elle était déjà dans la perfection de l'âge - (Voragine 1913 : 496).

**19B** - Valentim de Almeida, *La présentation de la Vierge*, 1750-1755, chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.

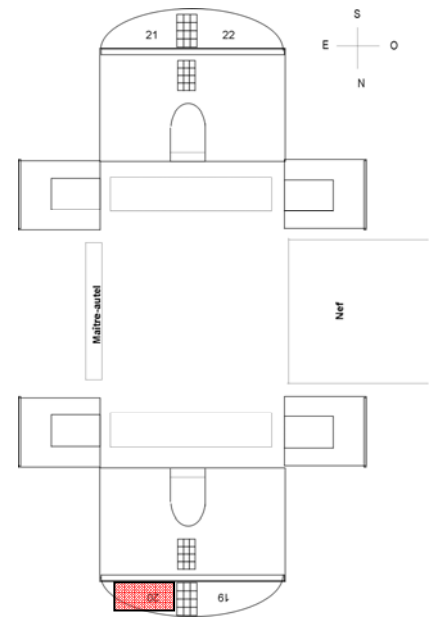
Valentim de Almeida a possiblement utilisé plusieurs sources iconographiques pour composer cette scène, comme pour toutes les autres scènes de ce cycle. Le personnage du mendiant pourrait être inspiré d'une gravure de Gaspar Luyken (**fig. 19A**). Luyken présente Lazare en premier plan à droite. Valentim de Almeida l'aurait transformé en mendiant.

*La présentation de la Vierge* de Louriçal ressemble à celle créée par Valentim de Almeida en 1750-1755 pour la chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, aux Azores (**fig. 19B**).

20

*Le mariage de la Vierge*

210 x 196 cm (15 x 14 azulejos)

**20 – *Le mariage de la Vierge***

Au premier plan, la Vierge et saint Joseph, les corps au trois quarts tournés vers le spectateur, approchent leurs mains. Au centre le prêtre regarde Marie qui a la main gauche sur sa poitrine; son regard traduit une expression d'acceptation qui rappelle l'*Annonciation*.

Saint Joseph tient une verge munie d'une gourde. La Contre-Réforme rejette le miracle de la verge fleurie (Réau 1958 : t. II, 170).

La scène a pour témoins un enfant (symbole de pureté) au premier plan à droite joignant ses mains (**fig. 20A**) et quatre figures à l'arrière du prêtre. À l'arrière-plan des rayons de lumière sortent d'entre les nuages et deux têtes d'angelots regardent Marie. La Vierge semble plus âgée que quatorze ans (tel que décrit par les évangiles apocryphes, notamment le *Protévangile de Jacques* et la *Légende dorée*) et saint Joseph, pour sa part, ne semble pas avoir 80 ans. L'âge de saint Joseph fait l'objet de discussions. Voici l'avis intéressant de Francisco Pacheco:

J'ai dit que son époux n'avait guère plus de trente ans car le bon sens n'exige pas que saint Joseph fût vieux et à cause de cela, la glose ordinaire et Nicolas de Lira lui appliquent la Prophétie d'Isaïe : *habitavit Juvenis cum Virgine* car la différence d'âge apporte des graves inconvénients et s'il n'avait pas été en âge d'avoir des enfants, on pouvait difficilement sauver la renommée de la Vierge car un homme de quatre-vingts ans n'aurait pas eu la force d'aller par monts et par vaux pour sustenter sa famille du travail de ses mains. [...] On doit donc peindre la Vierge et saint Joseph très beaux, à l'âge indiqué, revêtus de manière décente de leurs tuniques et manteaux comme on les peint généralement, se donnant la main droite en tout honneur et au milieu, le prêtre qui les bénit avec le vêtement que nous donnons à Zacharie, quand il reçoit la Vierge dans le Temple. - (Pacheco 1986 : 249).

**20A** - Valentim de Almeida, *Le mariage de la Vierge*, vers 1739, église du couvent de Louriçal, détail.

**20B** - Valentim de Almeida, *Le mariage de la Vierge*, 1750-1755, chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.

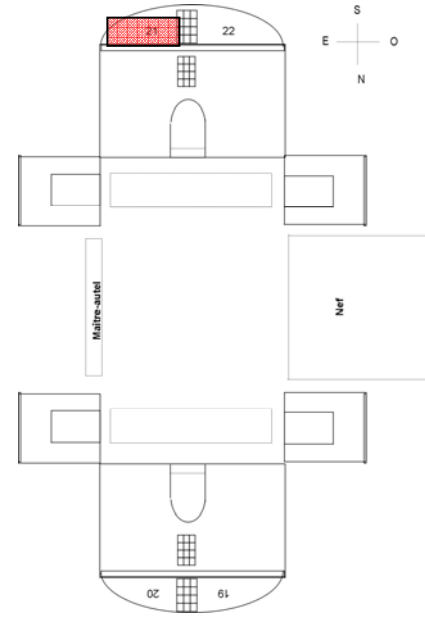
Nous ne savons pas si Valentim de Almeida a lu Pacheco, mais nous constatons qu'il a suivi ses conseils scrupuleusement...

*Le mariage de la Vierge* de Louriçal ressemble à celui créé par Valentim de Almeida en 1750-1755 pour la chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, aux Azores (**fig. 20B**).

21

*L'Annonciation*

210 x 196 cm (15 x 14 azulejos)





L'Annonciation (Luc, 1 :26-35) est un des épisodes les plus fréquents de l'histoire de la peinture. L'évolution du traitement de cette scène a été analysée en profondeur par Réau (1958 : t. 2, 174-194), par Mâle (1984 : 200-202), et plus récemment par Moura Sobral (1996 : 120-130) en ce qui a trait à la peinture portugaise. Le panneau de Louriçal présente une scène typique du 17<sup>e</sup> ou du 18<sup>e</sup> siècle et suit la formule créée en Italie par l'*Annonciation* de Ventura Salimbeni de Sienne, à la fin du 16<sup>e</sup> siècle (Mâle 1984 : 201):

L'archange Gabriel, à droite de la Vierge, lui annonce qu'elle sera la mère du Christ. Il est agenouillé sur un nuage d'où sortent les têtes de trois petits angelots et tient une branche de lys (symbole de pureté) dans sa main gauche. La Vierge, assise devant un prie-Dieu y appuie son bras droit et tend son bras gauche en geste d'acceptation. En dessus des deux figures centrales, deux paires d'angelots accompagnent l'archange et entourent la colombe du Saint-Esprit qui s'approche avec Dieu le Père au milieu des rayons lumineux – c'est le ciel qui entre dans la chambre de Marie.

Avant l'entrée de l'archange elle lisait, car son bras droit est appuyé sur le livre (traditionnellement ouvert à la prophétie d'Isaïe). Le geste d'ouverture des bras est accompagné par l'ouverture de son beau manteau laissant voir une robe longue. Gabriel, ses longues ailes déployées, porte une robe courte qui laisse voir ses genoux, contrairement à ce que Pacheco (1986 : 250) défendait.

À droite de la Vierge, il y a une colonne symbolisant, selon Sobral (1998 : 194-195), « *a fortaleza de Maria, que pela missão que aceitou levar a cabo estabelece a união*

**21A** - Valentim de Almeida, *L'Annonciation*, 1735, cathédrale de Funchal, Madère.

**21B** - Valentim de Almeida, *L'Annonciation*, 1750-1755, chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, Azores.

**21C** - Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *L'Annonciation*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

*entre o mundo terrestre e o mundo celeste* »; je traduis « la force de la Vierge qui, en acceptant la mission d'enfanter Jésus, établit l'union entre le monde terrestre et le monde céleste ».

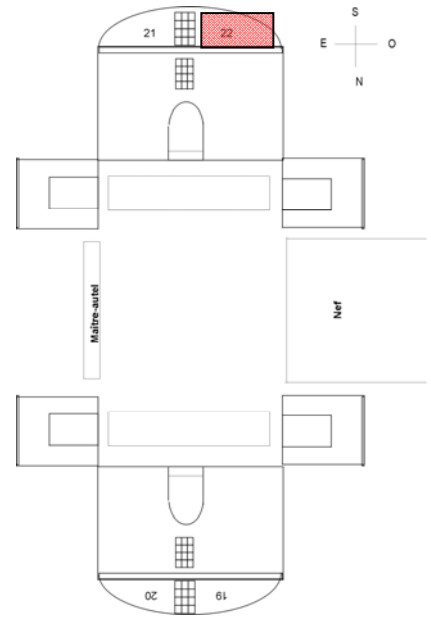
À l'arrière-plan, au centre et à gauche, l'arc d'un portique (un vase avec une fleur – un autre symbole de la pureté et de la virginité de Marie) et des pilastres indiquant que la scène se passe à l'extérieur.

Les panneaux de *L'Annonciation* créées par Valentim de Almeida pour la cathédrale de Funchal, Madère, en 1735 (**fig. 21A**), pour Louriçal et pour la chapelle de Nossa Senhora da Paz, Ponta Delgada, aux Açores, en 1750-1755 (**fig. 21B**) sont pareilles. Celui de Madère est, cependant, inversé. Le panneau du couvent de S. Paulo à Serra de Ossa, Redondo (**fig. 21C**) ressemble beaucoup celui de Louriçal.

22

*La Visitation*

210 x 196 cm (15 x 14 azulejos)



La Vierge, enceinte du Christ, rend visite à sa cousine Élisabeth, enceinte à son tour de Jean-Baptiste. Ce sont deux miracles car Élisabeth est trop âgée pour porter un enfant et Marie est vierge. Chacune des cousines se rassure en voyant l'état de l'autre; car c'est là une démonstration de l'authenticité du message de l'archange Gabriel.

Au premier plan, Marie et Élisabeth s'enlacent et chacune fait le geste de toucher le ventre de l'autre. La scène se situe en plein air, devant la maison d'Élisabeth.

**22A** – Anonyme, *La Visitation*, Église du couvent de Saint-Antoine, Portalegre.

La scène n'est pas privée; il y a des témoins ce qui ne correspond pas aux évangiles. Selon Luc (1 :39-42), Marie était allée chez sa cousine sans être accompagnée de Joseph. La présence de celui-ci est expliquée par Réau (1958 : t. 2, 202) par le besoin de respecter la tradition existante qui empêchait une femme de voyager seule.

À gauche, saint Joseph équilibre la scène qui est coupée à droite. Dans le premier plan, l'artiste a comblé l'espace «vide» avec un petit chien (symbole de fidélité) qui soulève la tête. Il est assis sur une marche de la maison d'Élisabeth dont on peut voir la porte d'entrée entre-ouverte. Dans l'arrière-plan étroit, trois chérubins sur un nuage; de celui-ci sortent des rayons illuminant la scène de façon similaire à l'*Annonciation*

**22B** – Atelier de Bartolomeu Antunes (1688-1753), vers 1735-1740, *La Visitation*, ancien couvent de S. Paulo, Serra de Ossa, Redondo.

*L'Annonciation* de Louriçal ressemble à celle du couvent de Santo António, à Portalegre (**fig. 22A**) d'auteur inconnu et également à celle du couvent de S. Paulo, à Serra de Ossa, Redondo (**fig. 22B**).

## Le cycle de la vie de sainte Claire (Cat. 23 – 34)

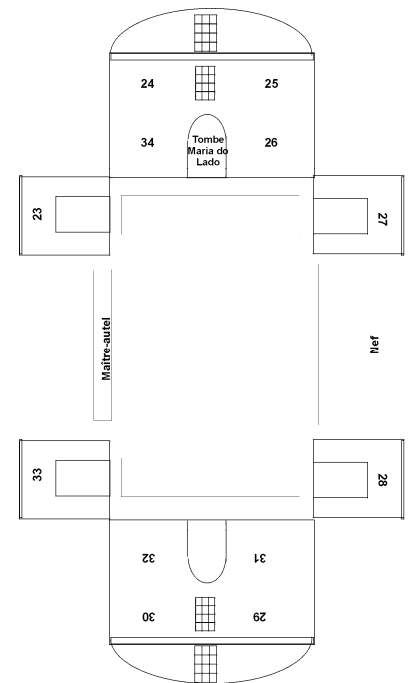
Le cycle de la vie de sainte Claire est formé par douze panneaux placés au deuxième et au troisième registre des murs nord et sud de la chapelle majeure; il y a également quatre panneaux au dessus des portes.

Les panneaux de plus grands dimensions (2,52 x 1,96 m; 18 x 14 azulejos) sont localisés au troisième registre (Cat. 24, 25, 29 et 30) et sur les portes (Cat. 23, 27, 28 et 33). La décoration encadrant ces panneaux ressemble à la moulure d'un grand cadre avec des motifs stylisés aux côtés. Au bas de la moulure, deux *putti* se regardent contournant la décoration végétaliste stylisée (Cat. 23).

Les panneaux du deuxième registre ont 2,38 x 1,82 m (17 x 13 azulejos). La décoration les encadrant est composée de lambrequins et d'un baldaquin; en haut, deux *putti* se regardent. Le baldaquin est entouré d'une guirlande de chaque côté. À droite et à gauche, des rideaux de scène.

Un cartouche avec l'emblème franciscain entouré de deux angelots portant des guirlandes (fig. 34A) est placé sous les panneaux Cat. 26, 31, 32 et 34.

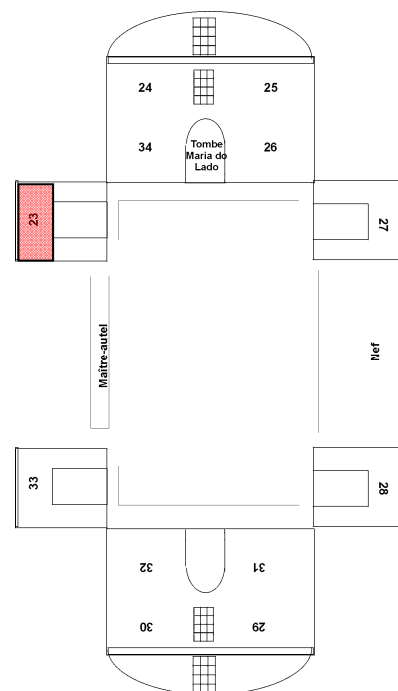
Il est important de remarquer la présence du tombeau de sœur Maria do Lado au centre du mur sud de la chapelle majeure, entre les panneaux Cat. 26 et 34 (fig. 54).



23

*Sainte Claire fait la connaissance de saint François*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



La jeune Claire, luxueusement vêtue, est agenouillée face à saint François. La scène se passe sur la terrasse d'une magnifique maison (probablement la résidence de Claire à Assise). Au premier plan, à gauche, une petite table et, en arrière-plan, entre les arbres on reconnaît la ville d'Assise.

Claire est née à Assise en 1193, fille de Favarone de Offreduccio et d'Ortolana Fiumi. Sa famille était d'origine noble (de modeste importance), condition considérée nécessaire pour être sainte au 13<sup>e</sup> siècle (Bartoli 2002 :15). Contemporaine de saint François, dès son adolescence elle a assisté à ses prédications et a été attirée par son charisme. La *Légende de sainte Claire* décrit cette attirance initiale :

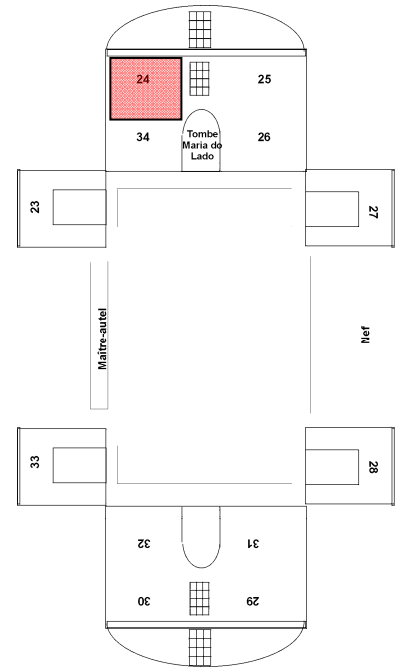
Il lui rendit visite, et elle vint souvent le voir. Ils prenaient bien soin de fixer les moments de ces rencontres de façon que personne ne pût se rendre compte du temps qu'ils consacraient ainsi à Dieu ou n'en fit le sujet de commérages tendancieux. C'est en compagnie d'une seule amie que la jeune fille quittait la maison paternelle pour aller à ces rendez-vous clandestins avec l'homme de Dieu dont la parole de feu et dont les œuvres lui paraissait déborder toute mesure humaine. François l'encourageait à mépriser le monde; en un langage vigoureux il lui montrait combien les espoirs d'ici-bas sont stériles et combien les beautés d'ici-bas sont trompeuses; il lui insinuait en confidence les douceurs de l'union totale au Christ, l'engageant à réserver pour le divin Époux, qui par amour nous s'incarna, la perle précieuse de sa virginité. - Celano, *Légende de sainte Claire*, 3, 5 (Vorreux 1983 : 34).

Selon la *Bulle de canonisation de sainte Claire*, chapitre 4, publiée en 1255, Claire, pendant sa jeunesse, « *s'appliquait à marcher sur un chemin de pureté à travers ce monde périssable et souillé* ». La *Bulle* mentionne également qu'elle a été « *touchée aussitôt par ces naturelles paroles du Saint* » et a converti « *en aumônes et distribua aux pauvres toutes ses possessions afin de livrer au Christ sa personne et ses biens* » (Garrone 1961 : 124).

24

*Saint François coupe les cheveux de sainte Claire*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



24 – *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire*



La famille Offreduccio n'acceptait pas les «folies» de saint François et ne pouvait pas comprendre que Claire avait pris la décision de suivre son exemple. Ainsi, Claire, âgée de dix-huit ans, quitte sa famille en cachette pour rentrer à la Portioncule et se joindre au groupe de François.

La *Légende de sainte Claire*, chapitre 8, de Thomas Celano fournit un récit de l'évènement :

Laissant donc derrière elle sa maison, sa famille, sa cité, elle se rendit en hâte à Sainte-Marie de la Portioncule. Elle y fut accueillie à la lueur des flambeaux par les frères qui veillaient en prière autour de l'autel. C'est là qu'elle dit adieu aux souillures de Babylone et qu'elle donna au monde son acte de divorce; c'est là que les frères lui tondirent les cheveux et qu'elle abandonna entre leurs mains tous ses bijoux et ornements divers. - (Vorreux 1983 : 36, 40-41).

**24A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *Saint François coupe les cheveux de Sainte Claire*, 1613-1621, gravure à burin.

Pourquoi la coupe des cheveux? Les cheveux étaient considérés comme un symbole de beauté et de sensualité féminine. La chevelure, les vêtements et les bijoux seraient des instruments de séduction (Silva 203 : 236). La scène représente le renoncement de Claire à son pouvoir de séduction.

Que signifie ce geste de saint François? Selon Paul Sabatier (cité par Bartoli 2002 : 74), saint François « était trop idéaliste pour être prudent et se conformer aux coutumes ou à de prétendues bienséances. [...] Lui, simple diacre, s'arrogea le droit de recevoir les vœux de Claire et de la tonsurer sous aucun noviciat ».

**24B** - Valentim de Almeida (1692-1779), *Saint François coupe les cheveux de sainte Claire*, 1740, Hôpital de Santa Marta, Lisbonne.

Bartoli (2002 : 74-75) pose quelques questions à cette interprétation de Sabatier - « Après cette liturgie, qu'est devenue Claire? Fut-elle une moniale professe, bien qu'elle n'ait fait aucun noviciat? ». Bartoli appuie l'interprétation de Padovese (cité par Bartoli 2002 : 75) - « ce ne fut pas une consécration monastique, mais un geste de pénitence. Claire ne devient pas une moniale, mais une pénitente »

Au premier plan, saint François coupe les cheveux de Claire, qui est agenouillée avec les mains jointes en prière. Plusieurs moines entourent la scène, dont un, placé derrière Claire, qui tient dans ses mains l'habit qui lui sera offert (la bure). Trois moines portent des flambeaux – c'est une scène nocturne. Cinq fillettes agenouillées entourent Claire – une tient un cabaret dans lequel on voit un lys (symbole de pureté) et une autre tient également un petit cabaret qui contient une couronne. Bizarrement, on retrouve à la droite de la scène, quelques laïcs comme témoins. En arrière-plan, les riches détails architectoniques font un contraste surprenant avec la pauvreté de la Portioncule, lieu réel de la scène.

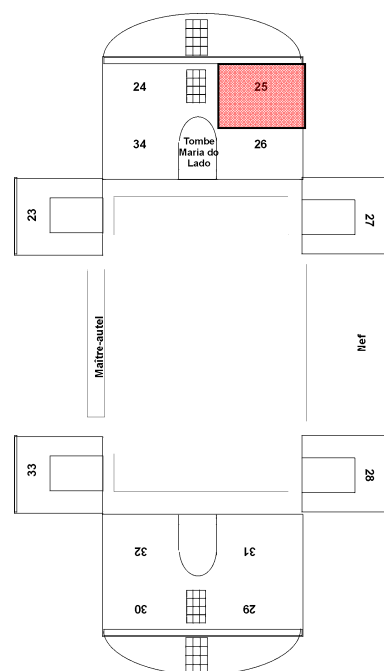
Valentim de Almeida s'est basé quasi intégralement sur une gravure d'Adriaen Collaert (**fig. 24A**). Il a simplifié certains détails : la fillette qui est devant Claire apporte dans le cabaret une fleur (inexistant chez Collaert); par contre la deuxième fille derrière Claire a les mains croisées et n'apporte aucun objet. Une autre différence se trouve à l'arrière scène – le peintre du panneau a mis en évidence l'architecture pour augmenter l'effet de théâtralité de la scène.

Cette gravure a certainement inspiré un panneau semblable de Valentim de Almeida existant à l'Hôpital de Santa Marta à Lisbonne (**fig. 24B**).

25

*Saint François donne la Formule de Vie à sainte  
Claire*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



L'exemple de Claire est suivi par d'autres femmes. N'étant pas préparé pour les recevoir, saint François les amène au couvent bénédictin de San Paolo. Claire ne voulait pas être bénédictine, mais fonder son propre Ordre selon les principes de saint François. Un an plus tard, Claire et les autres religieuses rentrent à San Damiano (Saint-Damien). Pour les régir, saint François leur donne une *Formula vitae*, semblable à celle des Frères mineurs. C'est le début de l'Ordre des Clarisses ou des Pauvres Femmes.

Sainte Claire reçoit des mains de saint François la *Formule de Vie* qui régira la nouvelle communauté. Le *Testament de sainte Claire* mentionne que

saint François nous a écrit une formule de vie, en nous recommandant de vivre dans la sainte pauvreté. [...] il nous écrivit une forme de vie de cette manière : "Puisque par inspiration divine vous vous êtes faites filles et servantes du très haut et souverain roi, le Père céleste, et que vous avez épousé l'Esprit Saint en choisissant de vivre selon la perfection du saint Évangile, je veux et je promets d'avoir toujours, par moi-même et par mes frères, un soin affectueux et une sollicitude spéciale pour vous comme pour eux. (Vorreux 1983 :113 et Bartoli 2002 : 88).

En 1215, les décisions du concile de Latran, interdisant des nouvelles Règles, firent opter pour la Règle de saint Benoît. Le couvent pouvait posséder des richesses, ce qui n'était pas en accord avec la pensée de sainte Claire. Puis, en 1219, le cardinal Ugolin, grand ami des Franciscains, y substitua une Règle plus modérée où le principe de pauvreté absolue était notamment passé sous silence.

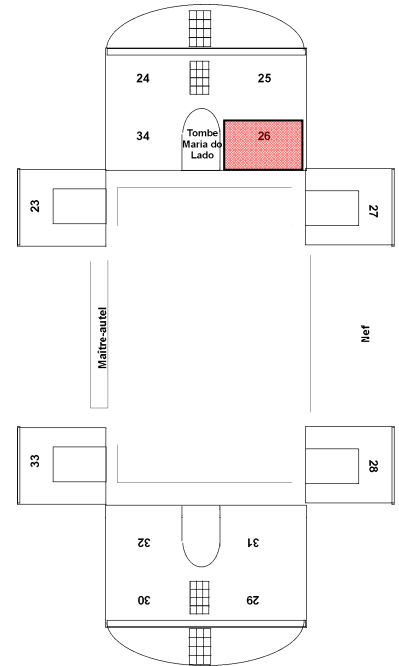
Valentim de Almeida a reproduit d'une façon si réaliste le document qu'il semble montrer de vraies écritures. Ce réalisme a aussi été utilisé pour les documents contenus dans d'autres panneaux (**Cat. 14, 15 et 27**).

Quatre sœurs agenouillées accompagnent sainte Claire. Six moines assistent à la scène, trois de chaque côté de saint François, assis sur une grande chaise sur un plan plus élevé. Almeida utilise en arrière-plan un riche décor architectural contrastant avec la pauvreté qui entourait saint François et sainte Claire. Cette richesse architecturale est une constante dans les autres panneaux et rend le décor plus dynamique en augmentant la profondeur de l'espace.

26

*Le lavement des pieds*

238 x 182 cm (17 x 13 azulejos)

**26 – *Le lavement des pieds***

La scène démontre l'extrême humilité de sainte Claire et fait écho au panneau du *Lavement des pieds* de Pierre par Jésus dans la nef de l'église (**Cat. 1**). Au premier plan,

sainte Claire est agenouillée devant une sœur et lui lave le pied gauche. Trois sœurs sont assises au centre et six autres, debout, témoignent l'événement.

L'humilité est un des points essentiels du nouvel Ordre : « *Puisqu'elle était elle-même la pierre d'angle et la pierre de base de son Ordre, elle tint à ce que, dès le début, tout l'édifice fût fondé sur l'humilité* » - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 7, 12 (Vorreux 1983 : 40). Comme le

Christ, Claire donnait l'exemple, tel que décrit par Thomas Celano dans la *Légende de sainte Claire*, chapitre 7,12 :

**26A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *Le lavement des pieds*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 29,3 cm.

Un jour même, où elle s'apprêtait à accomplir ce rite, l'autre, ne pouvant supporter tant d'humilité, voulut retirer son pied mais en frappa malencontreusement la bouche de son abbesse; alors Claire, reprenant avec une affectueuse douceur le pied de la tourière, lui imprima sur la plante même du pied un vigoureux baiser. - (Vorreux 1983 : 41).

La *Vitae Sanctae Clarae* de Henri Sedulius, chapitre 8, 12 reprinted le texte de la *Legenda Sanctae Clarae virginis*, mais laisse sous entendre que Claire lavait les pieds des serveuses, ce qui est surprenant dans les conditions de pauvreté que Claire imposait - « *muchas veces vertía el agua sobre las manos de sus hermanas (para que se lavasen), les servía en el comedor, y frecuentemente lavaba los pies de las que servían al monasterio y, luego de limpiárselos, se los besaba* » ; je traduis : « souvent elle versait l'eau sur les mains des sœurs, apportait les repas et parfois lavait, essuyait et baisait même les pieds des servantes du couvent » (Sedulius 1994 : [s.p.]).

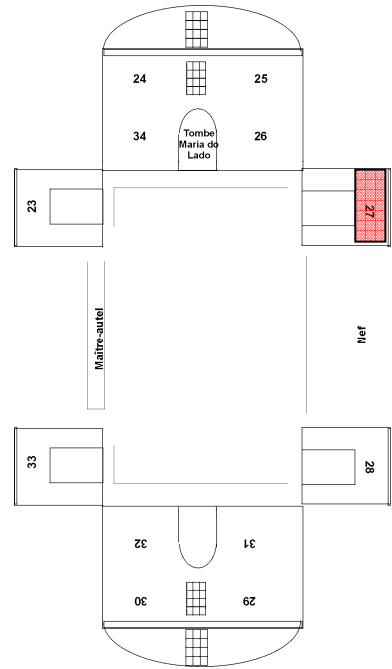
**26B** - Valentim de Almeida (1692-1779), *Le lavement des pieds*, 1740, Hôpital de Santa Marta, Lisbonne.

Valentim de Almeida imite presque entièrement une gravure d'Adriaen Collaert (**fig. 26A**). Il manque seulement une sœur du côté droit en arrière-plan, faute d'espace. Le peintre, influencé par la même gravure, a fait un autre *Lavement des pieds* à l'ancien couvent de Santa Marta, aujourd'hui Hôpital de Santa Marta, à Lisbonne, très semblable à celui de Louriçal (**fig. 26B**).

27

*Le pape Innocent III confirme la Règle de l'Ordre  
des Clarisses*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



Le pape Innocent III est assis à son pupitre sous un dais écrivant la Règle de l'Ordre. Face à lui, quatre sœurs agenouillées. Il est possible qu'au premier plan on reconnaisse sainte Claire, mais aucun attribut ou auréole ne l'identifie. La scène comprend aussi plusieurs dignitaires, dont deux assis au premier plan, trois autres également assis derrière les sœurs et deux debout en arrière. Il est intéressant de remarquer que chaque groupe de personnages discute entre eux – peut-être un signe que la décision du pape, la concession du «privilège de la pauvreté», serait controversée. En arrière-plan deux soldats de la garde papal. La composition est similaire aux panneaux *Approbation de la Règle de l'Ordre franciscain* (Cat. 14), *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François* (Cat. 15) et *Saint François donne la Formule de Vie à sainte Claire* (Cat. 25) – (figs. 27A et 27 B).

**27A** - Valentim de Almeida, *Le pape Innocent III confirme la Règle de l'Ordre des Clarisses*, 1739, église du couvent de Louriçal, détail.

La pauvreté extrême, un idéal pour sainte Claire, a été mal comprise par l'hierarchie de l'Église. Claire a entamé un vrai combat pour obtenir ce qu'elle appelait le «privilège de la pauvreté» qui lui sera octroyé par Innocent III, en 1228. La description de l'événement est faite par Celano (*Légende de sainte Claire*, chapitre 8, 14) :

**27B** - Valentim de Almeida, *Fondation du Tiers ordre franciscain par saint François*, vers 1739, Louriçal, détail.

Ne voulant pour son Ordre d'autre revenu que la pauvreté, elle sollicite du pape Innocent III le privilège de vivre en pauvreté. Le grand pontife félicita d'abord la vierge pour ses aspirations si généreuses, mais lui fit remarquer que c'était là une vue originale et que pareil «privilège» n'avait jamais été sollicité du Siège Apostolique. À cette demande sans précédent il répondit, tout en riant bien fort, par un faveur sans précédent : de sa propre main il rédigea la minute du privilège sollicité. - (Vorreux 1983 : 42).

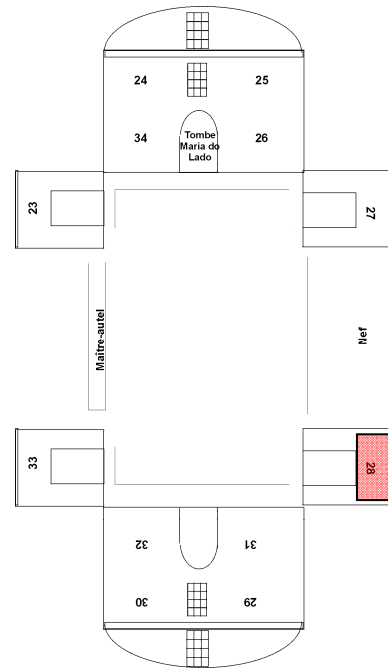
Bartoli (2002 : 111) doute de la valeur juridique de cette *minute du privilège*.



28

*Saint François reçoit sainte Claire*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



La scène montre saint François et sainte Claire accompagnés par une sœur clarisse et un moine franciscain. Le groupe est agenouillé autour d'une table improvisée, dressée par terre. Des rayons de lumière, tels des flammes, entourent le groupe. Au fond, à droite, par la porte ouverte de la pièce on entrevoit trois personnes qui tentent d'éteindre le supposé feu – une apporte une échelle et une autre jette de l'eau avec une chaudière.

La scène se passe à Sainte-Marie des Anges, où sainte Claire avec une compagne est allée visiter saint François. Selon les *Fioretti* :

**28A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *Saint François reçoit sainte Claire*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

ils s'assirent ensemble, saint François et sainte Claire, et l'un des compagnons de saint François avec la compagne de sainte Claire. [...] Et au premier mets, saint François commença à parler de Dieu avec tant de suavité, avec tant d'élévation, si merveilleusement, que la grâce divine descendant sur eux en abondance, ils furent tous ravis de Dieu». Les voisins craignant un feu, portèrent leur aide. Mais arrivés au couvent et voyant que rien ne brûlait, ils y pénétrèrent et trouvèrent saint François avec sainte Claire et tous leurs compagnons ravis en Dieu dans la contemplation, et assis au tour de cette humble table. - (Vorreux 1983 : 280).

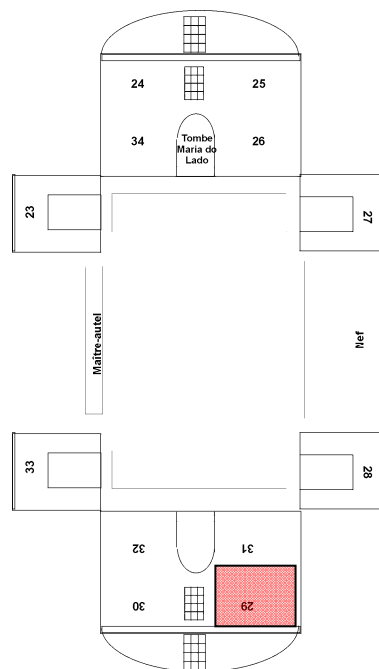
Valentim de Almeida a suivi presque intégralement Collaert (**fig. 28A**). Il y a de petits détails que le peintre a modifiés relativement à la gravure – le foyer, en arrière-plan est légèrement différent et est décoré de trois plats de service; la table d'autel, à côté, est décorée et le haut du lit est également différent; le groupe des sauveteurs est composé de trois et non pas de quatre personnes; la porte du panneau de Valentim de Almeida est moins haute et plus décorée.

Les deux représentations ne traduisent pas rigoureusement le récit de *Fioretti* en ce qui concerne les gestes - *avec les yeux et les mains élevés vers le ciel*. En effet, sainte Claire et saint François regardent le ciel; le moine franciscain du panneau a les yeux fermés et celui de Collaert tente de regarder vers le haut, mais sa tête est penchée vers le bas.

29

*Miracle de la multiplication des pains*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



Sainte Claire, au premier plan, bénit un pain dans un plat. Le miracle est témoigné par quatre sœurs – une qui prie, une autre qui observe la scène et une troisième qui apporte un panier plein de pains; à gauche, une quatrième sœur porte deux petits pots de vin ou d’huile d’olive. La scène se passe dans le réfectoire du couvent où deux sœurs préparent les tables, une de chaque côté.

Tel que le Christ, sainte Claire accomplit également un miracle de la multiplication des pains. La pauvreté régnait à Saint-Damien, il ne restait qu’un seul pain et les religieuses crevaient de faim.

**29A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *Miracle de la multiplication des pains*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

La sainte appelle la réfectorière [sic] et lui ordonne de couper le pain en deux parts : une pour les frères quêteurs et une autre pour les sœurs. Avec cette moitié conservée, elle ordonne ensuite de faire cinquante portions, autant que de religieuses, et de les apporter à la table. [...] Claire s’en va prier le Christ pour ses filles. Or voilà que, par la grâce divine, le tout petit morceau de pain se mit à croître de volume entre les mains de la réfectorière et que chacune des religieuses du monastère se vit remettre une copieuse portion » - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 13, 21 (Vorreux 1983 : 48-49).

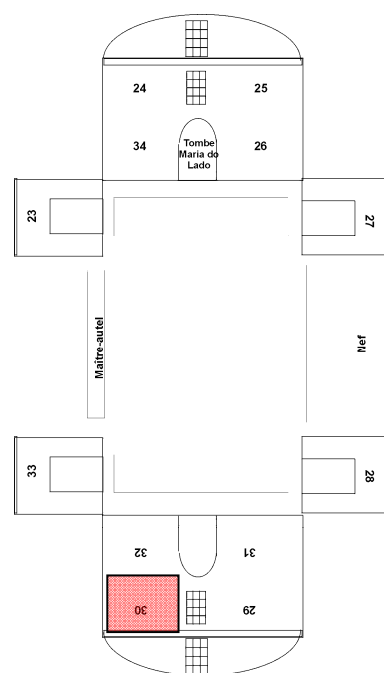
Le miracle est également décrit par la *Bulle de canonisation* avec des mots clairs sur l’intervention du Christ : « *Celui qui est “le Pain vivant et qui nourrit ceux qui ont faim” multiplia ce pain de telle sorte que cinquante portions satisfaisantes purent être servies aux Sœurs qui étaient à table* » (Garrone 1961 : 127). Sœur Cecilia, dans son témoignage au procès de canonisation, fait aussi une description de ce miracle (Garrone 1961 : 69).

Valentim de Almeida a utilisé la gravure 13 de Collaert (**fig. 29A**). Collaert reproduit le plafond et une armoire à côté de la petite table. Les fenêtres sont aussi différentes. Almeida a mis un pilastre à droite pour combler la surface.

30

*Sainte Claire met en fuite les Sarrasins*

252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



En septembre 1240, les Sarrasins, à la solde de l'empereur Frédéric, attaquent Assise et s'approchent de Saint-Damien. Les sœurs sont en panique. Claire subit une longue maladie (elle a été malade dès 1224 jusqu'à sa mort en 1253).

Elle « *se fait transporter à la porte de clôture et demande qu'on la place face à l'ennemi avec, comme seule protection devant elle, la pyxide d'argent revêtue d'ivoire où se trouvait pieusement conservé le très saint Corps du Christ* ». Claire invoque la protection de Jésus qui lui parle avec «une voix d'enfant» et la rassure. Claire rassurera les sœurs : « *'En vérité je vous déclare, mes filles, qu'il ne vous arrivera aucun mal. Ayez seulement confiance dans le Christ!'* ». Le prodige s'opère - « *la frénésie de ces chiens enragés fait place à la peur, ils dégringolent des murailles plus vite qu'ils n'y étaient montés* » - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 9, 15 (Vorreux 1983 : 43). Cet événement est aussi décrit par sœur Benvenuta et par d'autres religieuses, dans leurs témoignages au procès de canonisation (Garrone 1961 : 40, 48, 49, 77).

**30A** - Valentim de Almeida, *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins*, vers 1739, église du couvent de Lourçal, détail.

**30B** - Valentim de Almeida (1692-1779), *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins*, 1740, Hôpital de Santa Marta, Lisbonne.

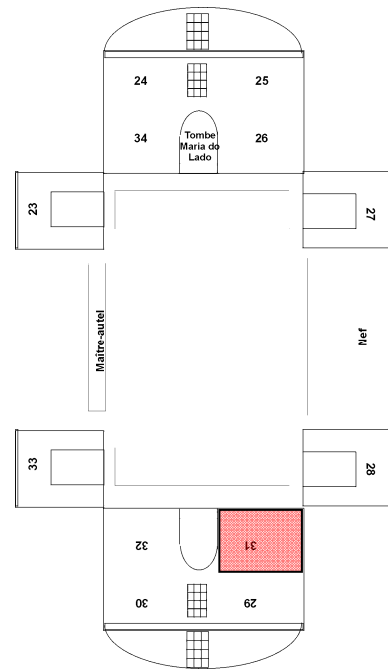
Sainte Claire sort courageusement de l'église du couvent Saint-Damien pour affronter les Sarrasins, armée seulement de la monstrance eucharistique (**fig. 30A**). Deux religieuses la suivent. La défaite de l'armée sarrasine (identifiée par les deux drapeaux) est spectaculaire. En arrière-plan on voit les murailles d'Assise. Pour équilibrer la composition du premier plan, le peintre a placé des fleurs à gauche.

Valentim de Almeida a présenté un tableau d'azulejos très semblable dans l'ancien couvent de Santa Marta à Lisbonne (**fig. 30B**).

31

*La tentation du démon*

238 x 182 cm (17 x 13 azulejos)



Au premier plan, sainte Claire est agenouillée devant l'autel où se trouve un crucifix placé entre deux chandeliers. Un petit diable foncé touche son vêtement. Au fond, dans l'entrée de l'église d'où on peut voir l'extérieur, deux figures féminines, une religieuse et une fille assise par terre se parlent. La théâtralité de la scène est renforcée par l'architecture de l'intérieur de l'église en arrière-plan.

À l'image d'autres saints, sainte Claire a été l'objet de tentations du démon. Thomas de Celano décrit deux apparitions du démon :

**31A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *Tentation du démon*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

Une nuit où elle pleurait ainsi, l'ange des ténèbres lui apparut sous la forme d'un négrillon et lui donna cet avertissement :

- Ne pleure donc pas tant, sinon tu deviendras aveugle!  
- On n'est pas aveugle si l'on voit Dieu!" lui rétorqua-t-elle. Et le diable s'enfuit, confondu.

La même nuit, après Matines, Claire, à son habitude, était en prière, baignée de larmes. Le père du mensonge revint encore et s'approcha avec ses bons conseils : "Ne pleure donc pas tant, car le cerveau risquerait de te couler, tout en morve, par les narines; et de plus tu resterais avec le nez tordu!" La réplique ne se fit pas attendre : "On ne souffre aucun tourment au service du Seigneur!" Et aussitôt le tentateur disparut. - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 12, 19 (Vorreux 1983 : 46-47).

**31B**- Valentim de Almeida, *Tentation du démon*, vers 1739, Lourçal, détail.

Le panneau montre possiblement la première tentation décrite par Celano.

Valentim de Almeida, à nouveau, s'est basé sur une gravure de Collaert (**fig. 31A**), mais y a ajouté quelques changements :

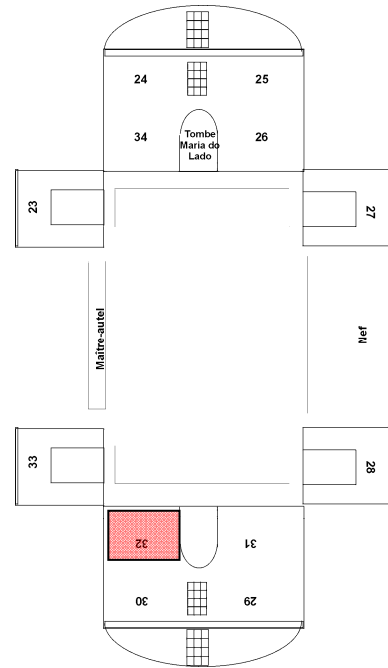
- la gravure de Collaert ne présente aucun crucifix et l'autel est plus sobre que celui du panneau;
- le petit diable de la gravure tire le voile de sainte Claire; celui du panneau est plus discret;
- le premier plan de la gravure est plus rapproché, ce qui conditionne tous les autres plans;
- Valentim de Almeida place les fenêtres de l'église plus à gauche.



32

*Miracle de l'huile d'olive*

238 x 182 cm (17 x 13 azulejos)



Sainte Claire, les yeux levés vers le ciel, fait une prière et, face à elle, une sœur contemple le tonneau d'huile d'olive. Un rayon de lumière venant du ciel, du côté gauche, tombe en direction de l'ouverture du tonneau. Le décor est composé en symétrie par les arbres en deuxième plan et en l'arrière-plan.

Ce miracle ressemble à celui de la multiplication des pains. La pauvreté explique le manque d'huile d'olive à Saint-Damien; « *on n'avait même plus de quoi assaisonner les aliments pour les malades* ». La prière de Claire produit à nouveau de bons résultats. « *En effet, par la seule puissance de Dieu, le récipient se trouva rempli d'huile* » - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 10, 16 (Vorreux 1983 : 43-44).

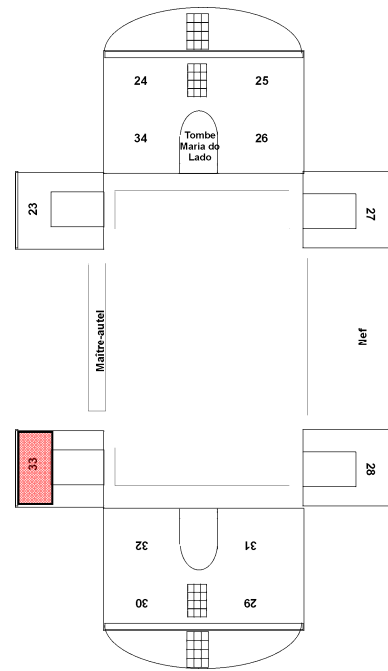
**32A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *Miracle de l'huile d'olive*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

Ce miracle est décrit brièvement par la *Bulle de canonisation de sainte Claire* et aussi par sœur Pacifica dans son témoignage au processus de canonisation. Pacifica affirme que le miracle a eu lieu vers 1214 (Garrone 1961 : 31, 127).

À nouveau, une gravure d'Adriaen Collaert (**fig. 32A**) fut la source d'inspiration de Valentim de Almeida. La principale différence entre les deux images est l'arrière-plan: la gravure représente le couvent et le panneau un paysage composé d'arbres.

33

*L'agonie de sainte Claire*  
252 x 196 cm (18 x 14 azulejos)



Sainte Claire se trouve sur son lit de mort, regardant un crucifix qu'elle tient entre ses mains. Sa tête est appuyée sur le bras droit d'une sœur. Cinq autres sœurs la surveillent, une porte une chandelle et une autre pleure. Il y a deux sœurs agenouillées au pied du lit. Au premier plan une sœur prie et une autre lit un livre de prières. Entre les deux se trouve un vase d'eau bénite. À l'arrière-plan, au centre, des rayons de lumière tombent sur la sainte. Il y aussi deux angelots entourés de nuages. L'arrière-plan se complète à gauche par un scénario architectural.

**33A** - Adriaen Collaert (1560-1618), *L'agonie de sainte Claire*, 1613-1621, gravure à burin, 15 x 92 cm.

Dans la gravure (**fig. 33A**) la scène se déroule dans la chambre de sainte Claire. Des vierges couronnées se tiennent debout à la gauche de sainte Claire ainsi que de la Vierge Marie qui la supporte. La Vierge Marie et sainte Claire portent des auréoles. À droite de sainte Claire il y a quatre moines et une sœur. Au pied du lit, il y a trois sœurs autour d'un vase d'eau bénite duquel sort une grande hysope. Si l'on compare cette gravure avec le panneau d'azulejos (**Cat. 33**), on constate les différences suivantes :

- Almeida ne représente pas la chambre, mais l'extérieur de l'église Saint-Damien – identique à l'arrière-plan du panneau *Sainte Claire fait connaissance de saint François* (**Cat. 23**), et semblable au panneau *Sainte Claire met en fuite les Sarrasins* (**Cat. 30**).
- Le lit est positionné plus en diagonal dans la gravure;
- Sainte Claire contemple un crucifix avec le Christ qu'elle tient dans ses mains; dans la gravure, elle a un cierge qui brûle et une croix et contemple la Vierge.
- Les vierges ne sont pas présentées dans le panneau, où le seul signe d'intervention surnaturelle est donné par les rayons de lumière et les deux chérubins entourés de nuages. Cependant, les nuages existent aussi dans la gravure.

Valentim de Almeida s'est inspiré dans la gravure de Collaert (**fig. 33A**) pour dessiner les sœurs au premier plan, bien que leurs gestes et positions soient différents.

Après une longue maladie, les derniers moments de sainte Claire approchent. Elle en est pleinement consciente et essaie de consoler les sœurs qui l'accompagnent dans son agonie. Le récit de ces derniers moments est décrit par Thomas Celano - « *Les filles pleurent le départ de leur mère et fondent en larmes à la pensée qu'elles ne la reverront plus. [...] Son guide pour la route n'est pas loin. En effet, en se tournant vers l'une de ses*

*filles, elle dit : ''Vois-tu le Roi de gloire que j'aperçois?'' » - Celano, Légende de sainte Claire, 28, chapitre 45-46 (Vorreux 1983 : 66).*

Selon le témoin de sœur Francesca au procès de canonisation, « *la dite déposante aperçut au dessus de la tête de la sainte Mère une splendide lumière et il lui parut que le Corps du Seigneur était un enfant très petit et très beau* ».

Adriaen Collaert (**fig. 33A**) présente la vision d'une sœur qui accompagnait sainte Claire :

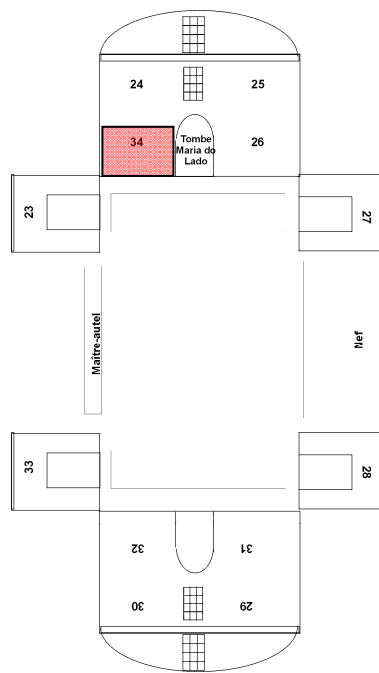
un long cortège de vierges en aubes blanches fait son entrée; chacune portait une couronne d'or sur la tête. Parmi elles avançait une dame plus belle que les autres dont la couronne, en forme d'encensoir ajouré, lançait de tels faisceaux de lumière qu'à l'intérieur de la chambre la nuit se trouvait changée en un jour radieux. Elle approche du lit où reposait l'épouse de son Fils, et se penchant affectueusement, l'embrasse avec tendresse. - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 28, 46 (Vorreux 1983 : 66).

Cette description correspond au témoin de sœur Benvenuta au procès de canonisation (Garrone 1961 : 90).

34

*Sainte Claire reçoit la visite de l'évêque d'Ostie*

238 x 182 cm (17 x 13 azulejos)



Sainte Claire se trouve dans son lit, plus richement décoré que celui de *L'agonie de sainte Claire* (**Cat.33**), entourée de trois sœurs. Au pied du lit, l'évêque d'Ostie lui donne la bénédiction.

Sainte Claire à la fin de sa vie voit finalement la reconnaissance du privilège de pauvreté. Thomas de Celano fait le récit de l'épisode :

De fait, peu après, la cour pontificale arrivait à Ostie. Le cardinal Reynald, évêque d'Ostie, n'eut pas plus tôt appris l'aggravation du mal, qu'il accourut de Pérouse pour rendre visite à l'épouse du Christ: pour elle il avait été, par les devoirs de sa charge un père, par sa bonté une providence, par sa pure affection un ami dévoué. Il apporta en nourriture à la malade le sacrement du Corps du Christ, et réconforta les autres sœurs d'une salutaire exhortation. Puis Claire le supplia avec larmes de la recommander, elle et ses sœurs, au très saint Père, pour le nom du Christ; elle lui demanda par-dessus tout d'obtenir du pape et des cardinaux la confirmation du privilège de la pauvreté. Le fidèle cardinal protecteur de l'Ordre le promit. - Celano, *Légende de sainte Claire*, chapitre 40 (Vorreux 1983 : 62-63).

À sa demande, sainte Claire recevra la visite du pape Innocent IV qui lui confère la Règle des Clarisses, deux jours avant sa mort, par la bulle *Dilectis in Christo*.

C'était la victoire finale de Claire dans sa lutte pour le *privilège de la pauvreté* (Bartoli 2002 : 113).

**34A** - Valentim de Almeida, *Emblème franciscain*, vers 1739, panneau d'azulejos, 98 x 168 cm, 7 x 12 azulejos, église du couvent de Lourçal. Ces cartouches sont sous les panneaux Cat. 26, 31, 32 et 34.

## Annexe 2 - Œuvres de Valentim de Almeida

### Portugal

#### Continent

Arraiolos, église da Misericórdia (1753)  
 Beja, couvent da Esperança (1741)  
 Caldas da Rainha, Hôpital des thermes (1747-1750)  
 Chaves, église da Misericórdia (années 1720)  
 Crato, église paroissiale (1722-1723)  
 Coimbra, couvent de Santa Cruz (années 1730)  
 Évora, église de S. Miguel de Machede (années 1740)  
 Évora, Université d'Évora (1744-1749)  
 Faro, musée (ancien couvent de S. António dos Capuchos) (années 1730)  
 Lamego, couvent de Santa Cruz (1723-1725)  
 Lisbonne, Ambassade de France (ancien palais des marquis d'Abrantes) (1748-1751)  
 Lisbonne, chapelle do Senhor da Serra, Belas (1745)  
 Lisbonne, couvent das Comendadeiras de Santos-o-Novo (vers 1750)  
 Lisbonne, couvent da Graça (années 1720)  
 Lisbonne, couvent de S. João de Deus (fin des années 1740)  
 Lisbonne, église de S. José dos Carpinteiros (vers 1750)  
 Lisbonne, hôpital (ancien couvent) de Santa Marta (1740)  
 Lisbonne, monastère de S. Vicente de Fora (1730-1735)  
 Lisbonne, musée de la Ville (ancien palais dos Coruchéus) (1740-1745)  
 Lisbonne, Palais de Santos (1744-1750; 1758)  
 Lisbonne, Quinta dos Azulejos (années 1750)  
 Louriçal, église du couvent (1739)  
 Óbidos, Porta da Vila (années 1740)  
 Oeiras, Quinta do Torneiro, Porto Salvo (1718)  
 Oeiras, Palais Pombal (années 1720)  
 Peniche, église da Ajuda (1722-1723)  
 Peniche, église de Nossa Senhora da Conceição (années 1720)  
 Porto, cathédrale (1729-1731)  
 Sintra, église de S. Pedro (années 1730)  
 Torres Vedras, couvent de Varatojo (années 1720)  
 Viana do Castelo, Palais Barbosa Maciel (années 1730)  
 Vila Franca de Xira, Palais da Quinta da Senhora da Piedade, Póvoa de Santa Iria (1747-1751, 1752)

#### Madère

Funchal, cathédrale (1735)  
 Machico, chapelle de S. Roque (vers 1750)

#### Azores

Graciosa, chapelle de Nossa Senhora da Ajuda, Monte da Ajuda (1751)  
 Pico, église de S. Pedro de Alcântara, Cais do Pico, S. Roque (années 1750)



Ponta Delgada, chapelle de Nossa Senhora da Paz, couvent da Esperança (1750-1755)

Ponta Delgada, église paroissiale de S. Sebastião (1730)

### **Brésil**

Bahia, couvent de Cairú (années 1750)

Cachoeira, église do Carmo

Olinda, couvent de Nossa Senhora das Neves (1750-1755)

Olinda, église da Misericórdia (années 1750)

Paraíba, couvent d'Igarassú (années 1750)

Rio de Janeiro, chapelle de Santana, Colubandé, S. Gonçalo (années 1750)

Rio de Janeiro, couvent de S. António (vers 1745)

Rio de Janeiro, église de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (1739)

Salvador, ancien collège des Jésuites (années 1740)

Salvador, couvent du tiers ordre de S. Francisco (début années 1730)

Salvador, Misericorde (1734)

(Mangucci 1998 : 45; Meco 1985 : 58; 1985a : 57; 1989 : 104, 107, 122, 229-231; 1989a : 28; 1999 : 51; 1999a : 12, 31-39; Serrão 2003 : 224; Simões 1979 : 319)