

Triomphe du Baroque



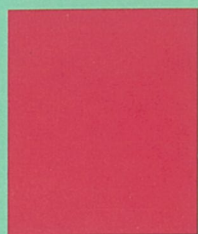
Loterie Nationale



EUROPALIA



PORTUGAL



Les grandes entreprises du roi D. João V

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

« **L**e Roi a un goût naturel pour les grands travaux »¹ écrivait José da Cunha Brochado, en septembre 1708, à propos du jeune D. João V, monté sur le trône deux ans plus tôt. Jamais, il est vrai, n'allait-on tant miser sur la force persuasive des moyens visuels que pendant le long règne du 'Magnânimo' (1706-1750). Grâce aux bénéfices de l'or brésilien, le Portugal se remet alors des années difficiles de la Restauration. Il se rapproche culturellement et politiquement du vieux continent et met ainsi un terme au profond isolement qu'il a connu au siècle précédent. Mais la royauté dispose surtout, maintenant, de moyens importants pour mettre en place une politique de prestige capable de renforcer l'autorité de la couronne à l'intérieur du pays et apte, aussi, à lui redonner une place honorable sur la scène internationale. Ce sera, en réalité, un des objectifs les plus chers au monarque. Toute une série d'opérations 'théâtrales', organisées autour du trône, viseront, en effet, à rehausser l'éclat de la couronne. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le profit politique que représentèrent les beaux-arts pour la cour ou, en tous cas, pour le prestige du roi. On retrouve ici clairement le concept de l'Etat-spectacle propre à l'absolutisme monarchique².

Riche de l'or du Brésil et, donc, doté de moyens de paiements substantiels, le Portugal est, cependant, épuisé par les récents conflits avec l'Espagne. Il n'est pas préparé à réagir à un tel défi : l'isolement qu'il a connu jusqu'alors l'a maintenu à l'écart de la culture européenne. Ce sont donc essentiellement des étrangers qui seront à la base du renouveau esthétique : c'est grâce à eux que le pays entrera en contact avec le puissant vocabulaire baroque international. Des artistes aux formations les plus diverses, et dont certains sont parfois réputés, affluent ainsi dans le royaume (en réalité, déjà depuis la fin du XVIIe siècle), soit attirés par les possibilités de tra-

vail, soit par un contrat spécifique. Un actif commerce d'œuvres d'art se développe en même temps aux fins des entreprises royales et aussi des particuliers. Traités, gravures, maquettes même sont importés en masse : avec l'Académie portugaise à Rome³, fondée à ce moment, les artistes portugais s'initient rapidement aux nouvelles formules du baroque érudit européen, influence surtout sensible dès les années 1710. Depuis le début du règne, également, de luxueuses ambassades diffusent l'image fastueuse du souverain portugais à l'extérieur ; elles jouent aussi un rôle important au niveau des contacts avec les ateliers les plus réputés de l'époque⁴.

La liste d'artistes ou de simples artisans qui s'établissent alors au Portugal est longue, effectivement. Certains sont seulement de passage, d'autres n'ont même pas quitté leur pays d'origine et travaillent pour le roi, l'église ou la noblesse de cour. Ce sont eux qui introduisent progressivement le baroque triomphal, d'abord, la grammaire rocaille ensuite et, déjà à la fin du règne, le néo-palladianisme italien. L'architecture, la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, le mobilier, même la *talha* et l'*azulejo*, suivent les canons européens. Toute une génération d'artistes portugais se forme ainsi qui, sous le règne suivant, sera capable de prendre en charge elle-même les grandes entreprises nationales.

Sous l'impulsion du mécénat royal, l'art portugais atteint, d'une manière générale, un très haut niveau de qualité et de perfection technique. La première moitié du XVIIIe siècle est une période d'activité artistique intense, dictée directement par la couronne, soucieuse de mettre le pays à égalité avec les plus importants centres européens⁵. L'élément moteur du programme de réformes proposées par le souverain sera cependant les grandes entreprises architecturales. Ces projets, par leur fonction hautement publique et urbaine, propageront utilement la nouvelle image du pouvoir au sein de la so-

ciété. Les bases de l'architecture nationale vont véritablement se reconvertir. Une nouvelle grammaire va se définir : ce sera celle de l'éclectisme baroque du XVIII^e siècle, avec, cependant, une influence prépondérante de l'Italie.

Dans un pays forcément à l'écart à cause de la conjoncture et encore rattaché culturellement à l'esprit de la contre-réforme, la grande référence esthétique, et même psychologique du 'Magnânimo' restera, en effet, toujours la Rome baroque et pontificale. Aussi, la Lisbonne 'joanine', (la Nouvelle Rome de l'Occident), peuplée de chanoines, de monseigneurs et de *principais* (abbés mitrés) qui assistent, émerveillés, au faste presque incroyable dont est entouré le patriarche et à la splendeur fabuleuse des cérémonies liturgiques, subit-elle logiquement l'influence de la grammaire ornementale italienne, au point de prendre elle-même un accent italien tout-à-fait particulier⁶. Cela sera, du reste, l'essence même des réformes du roi João V. Les œuvres de prestige se nourriront, en grande partie, de techniques et de formules extérieures à la tradition nationale avec laquelle elles formeront cependant une synthèse originale, sensible au niveau de la conception et de l'interprétation particulière des choses qui répondent à une certaine manière de sentir et de comprendre le monde.

La première réalisation des projets royaux est le couvent de Menino Deus (l'Enfant Jésus) à Lisbonne, construit à partir de 1711, suite à un vœu du roi, pour les 'Mantelatas' de l'ordre terciariaire de Saint-François de Xabregas. Mais ce n'est pas l'exemple le plus réussi. L'auteur a pu être João Antunes, ou le Père Tinoco ou encore Manuel da Costa Negreiros. L'église – son caractère public l'explique – est la partie la plus heureuse. Elle a fait l'objet d'un réel effort décoratif, mais sa structure est encore traditionnelle. Son plan est un polygone irrégulier ou, plus simplement, un rectangle aux angles coupés, flanqué d'une profonde *capela-mor* (chœur). Il est statique et le 'dynamisme' du baroque européen, pourtant déjà sensible dans l'église inachevée de Santa Engrácia, lui manque.

A l'intérieur, le jeu décoratif des colonnes et des pilastres, l'or de la *talha* des autels, la peinture en trompe-l'oeil du plafond et, surtout, les précieux revêtements de marbre sur les murs, animent, cependant, l'espace auquel les dimensions relativement modestes et la tonalité

dominante rose donnent un caractère de délicate intimité, presque féminine, comme il convient à ce type d'institution. En 1737, l'église est consacrée, mais la façade reste inachevée et les clochers, qui certainement lui étaient destinés, manquent aussi. La façade est dessinée avec élégance : des réminiscences du XVII^e siècle sont malgré tout sensibles au niveau de la mouluration des baies et dans le parti du 'portail-fenêtre', au centre. L'église fut érigée en pleine guerre de succession d'Espagne et au début du programme artistique du roi : on y sent un décalage entre sa conception esthétique et les intentions plus modernes du souverain qui, sans doute pour cette raison, s'est désintéressé de son achèvement⁷.

Construite aussi à l'initiative du roi, entre 1717 et 1728, la bibliothèque de l'université de Coimbra est un témoin parlant de ce mélange qui s'opère au début du règne entre la tradition nationale et le goût nouveau. Mais cette association prend une forme maintenant franchement nouvelle, puisque la bibliothèque ne pouvait se référer à aucun édifice antérieur du même type sur le sol portugais. Une fois encore, l'organisation de l'espace – un plan longitudinal subdivisé en 3 salles communicantes – se ressent des formules anciennes et, ici aussi, c'est la décoration qui donne le rythme et le mouvement à un intérieur aux lignes rigides. Le tout résulte ainsi d'une adaptation à des fonctions civiles de concepts esthétiques d'origine religieuse.

Ici non plus, nous ne connaissons pas l'auteur de projet. Gaspar Ferreira, une figure régionale réputée, en a dirigé les travaux. Quoi qu'il en soit, la bibliothèque universitaire témoigne d'une liberté toute nouvelle dans le traitement des surfaces où les éléments caractéristiques du baroque du XVII^e siècle sont interprétés avec une audace surprenante. Le portail d'entrée monumental, d'une conception érudite académique, occupe maintenant complètement la façade principale et en commande toute l'ordonnance. Les autres façades, par contre, du moins telles qu'elles furent conçues et telles qu'elles se présentaient encore avant la restauration du milieu de notre siècle, étaient en simple maçonnerie et, seule, la lumière du soleil en soulignait les irrégularités de l'appareillage. Un puissant soubassement de pierre taillée les soulignait au plan inférieur ; élément qui réapparaît seulement au niveau de l'entablement qui court tout le long de l'édifice.

Devant la façade, le regard ne peut se disperser ; il se concentre sur le portail qui se présente comme un véritable arc de triomphe. Il est, en même temps, un lien avec l'intérieur, magnifiquement décoré où s'épanouissent les plafonds des 3 salles, décorés d'allégories et de trompe-l'oeil, et surtout le superbe revêtement mural fait des étagères laquées. Il s'agit là du plus somptueux ensemble de *talha* profane du Portugal, et, sans aucun doute, un des plus remarquables d'Europe⁸. La 'Bibliothèque d'or', comme l'appelle Germain Bazin⁹ est certainement un des derniers exemples de cette création typiquement portugaise qu'est l'église *toda de ouro* (toute d'or). Mais elle est aussi un des témoins les plus beaux de 'l'art des bibliothèques' qui a atteint au Portugal – à l'égal de l'Autriche et de l'Allemagne méridionale – sa plus brillante expression. C'est «...la plus belle, la plus richement ornée que j'aie jamais visitée», écrivait très justement Racinski, en 1843.

L'année même où est posée la première pierre de la bibliothèque de Coimbra commence, près de Lisbonne, la construction du couvent royal de Nossa Senhora et de Santo António de Mafra, pour les Franciscains de la région de Arrábida. Le roi avait fait le vœu de bâtir ce monastère dans l'espoir que lui soit donné un héritier. Ce projet est le meilleur exemple des ambitions royales et le plus significatif, aussi, du niveau atteint par l'art portugais à l'époque. L'idée est née aux alentours de l'année 1711, après la naissance de l'infante Maria Bárbara, future reine d'Espagne. Les années suivantes, il a fallu choisir le lieu, acheter les terrains et dresser les plans. On commença également les fondations. Le roi confia les travaux à João Frederico Ludovice, orfèvre allemand installé au Portugal depuis 1701 et qui, rapidement, est devenu l'architecte responsable des principaux chantiers royaux¹¹. C'est lui, en effet, qui est chargé de la reconstruction du chœur de la cathédrale d'Évora, dont les travaux commencèrent dès 1716. Il s'agit là d'une des réalisations les plus belles et les plus équilibrées de l'architecture 'joanine'. C'est certainement, aussi, l'une des meilleures œuvres de l'architecte qui a su accorder avec sensibilité les parties modernes et le vénérable édifice gothique. Il a respecté la hauteur et la largeur de la nef. Il s'est limité à en prolonger la longueur et a ainsi créé un espace adapté aux somptueuses cérémonies liturgiques du culte baroque.

Le chœur est consacré en 1746. A l'extérieur, l'architecte a fait preuve d'audace en traitant les surfaces sobrement. Celles-ci s'articulent en parties superposées, ornées de pilastres ioniques et composites et le tout est couronné d'une balustrade ponctuée de candélabres. C'est à l'intérieur, cependant, que le parti décoratif de Ludovice est le plus abouti, dans un déploiement de marbres colorés qui concluent brillamment la perspective de la nef. Les sculptures de João António Bellini – de Padoue¹² – et une très belle toile de Agostino Masucci représentant l'Assomption de la Vierge¹³ complètent l'ensemble¹⁴. C'est à Lisbonne, cependant, qu'au début de son règne, le roi concentre ses efforts. Depuis 1707, d'importants travaux d'aménagement ont commencé au paço da Ribeira, à la chapelle royale, surtout, car le roi veut en élever le statut ecclésiastique. Elle sera, à ce titre, un des instruments de sa politique de prestige. Sous la pression de la couronne portugaise, la chapelle devient Collégiale par bénédiction papale, en 1710, et Basilique Métropolitaine et Patriarcale en 1716. Elle devient ainsi comme une somptueuse miniature du Vatican lui-même. A partir d'alors, le souverain ne cessera de penser à l'édification d'un vaste ensemble comprenant un palais royal et une basilique patriarcale qui soit le véritable emblème d'un pouvoir qui, désormais, incorpore, dans sa structure même, l'appareil de l'église. Il pensait aussi éviter par là les inconvénients d'une restauration du vieux palais, déjà constamment agrandi au cours des temps.

C'est dans ce but que le grand architecte italien Filipe Juvara arrive à Lisbonne en 1719 où il restera 6 mois. C'est lui qui dresse les plans d'un ensemble spectaculaire et véritablement 'théâtral' incluant un palais et une cathédrale surplombant le Taje, dans un quartier proche de la capitale qu'on appelle Buenos Aires. Le projet fut reporté pour des raisons encore mal connues et l'ancienne chapelle royale a continué, dans la mesure du possible, à être utilisée comme avant. Les années suivantes, elle fut rénovée et agrandie, comme le palais, sous la direction de Ludovice auquel fut adjoint, entre 1728 et 1732, un autre architecte italien, António Cannevari¹⁵. Bien que ce rêve ambitieux de Patriarcale n'ait jamais vu le jour, il reste, malgré tout, une référence de la plus grande importance pour comprendre l'activité du 'roi-constructeur' et qui l'accompagnera toute sa vie du-

rant. C'est cette idée là qu'il faut voir derrière l'acquisition, en 1726, de la *Quinta* (propriété) de Belém, agrandie peu à peu jusqu'à devenir un très grand domaine. En 1745, alors qu'il est gravement malade, le roi commande encore à Ludovice les plans d'une nouvelle patriarcale 'capable de rivaliser avec Saint-Pierre de Rome', à bâtir, cette fois, à l'extrémité nord du Bairro Alto¹⁶. Ces plans ont été abandonnés en raison même de la maladie du souverain. C'est encore ce même projet qui a motivé les aménagements au paço da Ribeira. Ces travaux constitueront, finalement, la traduction possible des ambitions que les circonstances ont constamment obligé à reporter.

Les travaux entrepris à la résidence royale au début du règne reprennent vers 1730-1740, surtout dans la zone nord, autour de la chapelle palatine, définitivement convertie en 'Sé Patriarcal' (cathédrale) et consacrée sous ce titre en 1746. Cet ancien édifice, remodelé et entièrement redécoré avec une rare magnificence, devient l'élément central d'un vaste complexe architectural où sont réunis le civil et l'écclésiastique, autour d'une place – le largo da Patriarcal – mettant clairement en évidence les objectifs urbanistiques. Le tremblement de terre de 1755 a tout détruit. Il n'est plus possible, aujourd'hui, de visualiser l'ampleur des réformes entreprises par le roi dans un bâtiment qui resta le lieu symbolique de ses ambitions¹⁷.

Autre initiative royale, l'aqueduc des Águas Livres est une construction colossale de 19 km de long qui surplombe les vallées d'Alcântara et des Amoreiras jusque dans la capitale où il fallait résoudre le manque d'eau potable. Les travaux ont commencé en 1731. Ils ont duré jusqu'en 1834, date à laquelle la construction de la Mãe de Água ('Mère des eaux') fut effectivement terminée. Mais en 1748, déjà, on fêtait l'arrivée de l'eau dans la ville, avec l'inauguration de l'arc des Amoreiras, le dernier d'une suite impressionnante qui en compte pas moins de 109 et dont les plus élevés enjambent l'Alcântara. A l'origine, c'est Cannevari qui est chargé de la direction des travaux, mais il est remercié après 6 mois dans des circonstances obscures. Manuel da Maia est désigné en 1733. Il est remplacé en 1736 par Custódio Vieira. Après le décès de ce dernier, c'est un architecte hongrois – Carlos Mardel – qui achève l'ouvrage, y compris l'arc triomphal des Amoreiras et la Mãe de

Água. Au-delà des évidents critères utilitaires, il est clair que les concepteurs ont eu à l'esprit un réel souci esthétique, sensible au niveau de la pureté des volumes et du rythme régulier des arcades¹⁸, de même que dans l'arc des Amoreiras et la Mãe de Água.

L'aqueduc des Águas Livres – le projet éclairé d'un prince visionnaire – fut une œuvre bienfaitrice pour les habitants. Sa construction a, en outre, permis d'autres aménagements urbains, par exemple autour des fontaines qui, tout au long du siècle, furent les points d'ancrage de nouveaux lieux publics¹⁹. Mais l'aqueduc fut surtout le point de départ du projet jamais réalisé de Manuel da Maia. Celui-ci avait, en effet, imaginé de créer, dans cette partie de la ville, un nouveau quartier autour d'un palais royal, s'articulant au départ de l'aqueduc, c'est-à-dire entre les quartiers de Buenos Aires et de S. João dos Bem Casados²⁰.

L'aqueduc est une construction presque cyclo péenne, « un chef-d'œuvre de l'art » comme le reconnaît Courtills en 1755²¹ ou, comme l'a écrit Murphy déjà à la fin du siècle, « one of the most magnificent monuments of modern construction in Europe... not inferior, perhaps, to any Aqueduct the Ancients have left us »²². Il est clair que l'aqueduc restera un des témoignages les plus significatifs des ambitions royales en matière d'aménagement urbain.

Un peu partout, on le voit, d'une manière d'ailleurs plus ponctuelle que systématique, des 'expériences' urbanistiques tentent de transformer la ville médiévale dont a hérité D. João V en une vraie capitale digne des ambitions du roi, calquée sur le modèle idéologique et symbolique de la Rome du XVIIe siècle²³. Certains projets, comme ceux de Juvara, n'ont jamais vu le jour. Ce fut le cas du quai monumental que le roi voulait bâtir tout le long de la ville et qui devait s'avancer jusque sur le fleuve lui-même²⁴, ou encore du nouveau quartier qu'il rêvait d'aménager à S. Pedro de Alcântara²⁵, aux rues arborées distribuées autour d'une place et d'une fontaine. Certaines artères furent quand même élargies qui régularisèrent le tissu urbain²⁶. A S. Pedro de Alcântara, également, l'imposante muraille existe encore, de même que les deux 'terrasses-belvédères'²⁷ à partir desquelles s'est développée Lisbonne, qui, malgré tout et selon les dires des étrangers, « devenait chaque jour plus belle »²⁸.

C'est dans cette même zone, d'ailleurs, que pendant les 10 dernières années du règne, fut bâti le *Palácio-convento das Necessidades*. C'est certainement la contribution la plus aboutie du 'Rei-Magnânimo' à sa capitale et c'est la seule qui existe encore. Il s'agit d'un vaste édifice, comprenant une chapelle, un 'hospício' (confié en 1750 à la congrégation de l'Oratoire) et une résidence royale destinée, semble-t-il, au séjour des reines veuves²⁹. Le palais fut construit au départ d'un petit ermitage, après 1742: le roi était alors malade et vouait une dévotion particulière à la 'Senhora das Necessidades', vénérée dans ce modeste lieu. L'architecte est probablement Custódio Vieira, bien que cette attribution soit fortement sujette à caution³⁰. L'ensemble, remarquable du point de vue plastique, s'articule autour de la chapelle qui, bien que excentrée, est l'axe visuel et la clé de toute la composition. Celle-ci se structure en fonction d'une large place, conçue comme une terrasse sur le fleuve, dont la 'fontaine-obélisque' est une référence évidente aux prototypes romains³¹.

Le règne du roi D. João V se termine par une œuvre importante bien que tout-à-fait étrangère à la tradition nationale: c'est la chapelle Saint-Jean-Baptiste de l'église Saint-Roch. La chapelle avait été commandée à Rome en 1742 et conçue par les architectes Niccolò Salvi et Luigi Vanvitelli, ce dernier étant l'auteur de projet. Elle fut montée une première fois à Rome en 1744, à l'église Saint-Antoine-des Portugais où elle fut consacrée par le pape Benoît XIV. Elle fut transportée à Lisbonne où elle arrive en 1747 et où une équipe romaine est chargée de la remonter, dont fait partie Alessandro Giusti qui, plus tard, assurera la direction des œuvres sculptées de la basilique de Mafra. La chapelle (du nom du roi) est un véritable écrin de matières précieuses – lapis-lazuli, améthyste, jade, porphyre, albâtre, 'sarabrezza', bronze, mosaïque, etc. ont été utilisés. Elle possède, en outre, une magnifique collection de mobilier liturgique exécuté dans les plus prestigieux ateliers romains. Il est clair qu'il s'agit non seulement d'un monument d'une élégance raffinée et d'une extraordinaire beauté plastique, comme d'un des plus importants centres de l'art italien du XVIIIe siècle dans toute l'Europe; c'est aussi un des meilleurs exemples des conceptions esthétiques du roi et de sa constante exigence de qualité. En même temps, la chapelle de Vanvitelli annonce déjà le

néo-classicisme au Portugal et les tendances stylistiques qui domineront l'époque suivante. Ironie du sort, le 'Magnânimo' ne vit jamais la chapelle à l'endroit où elle avait été prévue puisque cela s'est passé en 1752, après sa mort. Ce remarquable trésor de l'art italien, de même que le message qu'il contient implicitement, dépassait ainsi symboliquement les frontières du règne, projetant son influence dans la seconde moitié du siècle sur l'œuvre de nombreux artistes nationaux³². Le meilleur emblème et le résumé le plus instructif des potentialités et des ambitions de l'époque est le Palais-couvent de Mafra, qui en est aussi la plus grande entreprise artistique.

La construction a commencé – on l'a vu précédemment – en 1717, sous la direction de Ludovice. C'était, au départ, un petit couvent de 13 Franciscains de la région de Arrábida. Le roi avait fait ce vœu dans l'espoir d'avoir un successeur. Mais – ses objectifs se précisant – le projet initial s'est progressivement modifié. Les difficultés rencontrées par le souverain dans sa volonté de rénover la capitale comme il l'entendait ont aussi joué un rôle. D. João V a ainsi transféré à Mafra son rêve déçu de patriarcale et le modeste couvent des débuts s'est rapidement transformé en un gigantesque ensemble de 40.000m², comprenant une basilique, un palais royal et un couvent pour, non plus 13, mais 300 Franciscains. Mafra est devenu, au fond, la traduction rhétorique d'un pouvoir qui a délibérément misé sur le pouvoir de 'l'image'.

Le palais se compose essentiellement de deux cours rectangulaires juxtaposées formant presque un quadrilatère. La façade ouest, dont l'ordonnance est clairement urbaine, présente des similitudes avec la place Navonne. L'ensemble, d'une impressionnante monumentalité, s'articule autour de la basilique qui occupe une position axiale et qui, en même temps, sépare et réunit deux parties absolument identiques dans leur définition esthétique et institutionnelle: les appartements ('as Casas') du roi et de la reine. Ceux-ci sont au nord et au sud et deux pavillons les cantonnent. Ils prolongent, à 6 lieues de distance, le souvenir du paço da Ribeira. A l'autre extrémité de l'édifice, la bibliothèque, vaste dépendance cruciforme, reprend le rôle symbolique joué par la basilique au niveau de la façade principale. Elle réunit, de

nouveau, les deux parties dont se compose la résidence royale qui englobe ainsi la zone conventuelle, articulée autour d'un patio (*o jardim do buxo*, 'le jardin du buis'), lui-même remarquable exemple d'architecture urbaine.

Les influences romaines, présentes dans toute la construction et plus spécialement dans l'église, se mélangent avec l'héritage ibérique, d'une manière parfois difficile à discerner, mais qui, incontestablement, transmet cette idée de 'pouvoir' qui atteint, à Mafra, sa consécration plastique maximale et qui, en dernière analyse, justifie l'énorme poids idéologique qui émane de tout

l'édifice. Mafra est le véritable emblème du règne de D. João V. Ce fut non seulement sa réalisation la plus ambitieuse; ce fut aussi la démonstration la plus explicite de sa volonté de changement, toujours sous-tendue par une constante exigence de qualité qui devait faire du gigantesque palais-couvent un point de référence pour tout le baroque du sud du pays et, surtout, une extraordinaire école où s'est formée toute une génération d'architectes, d'ingénieurs et de techniciens qui allaient permettre au Portugal, quelques dizaines d'années plus tard, de faire renaître à lui seul la capitale des cendres³³.

NOTES

¹ *Cartas de José da Cunha Brochado escritas ao Conde de Viana, O Investigador Português em Inglaterra ou Jornal Literário, Político, &c.*, vol. XVI, Londres, 1916, p. 120

² Y. Bottineau, *Le goût de Jean V, art et gouvernement*, Bracara Augusta, vol. XXVII, t. II, n°64, Braga, 1973, in *Actas do Congresso a Arte em Portugal no Século XVIII*, p. 341-353

³ M. Calado, *Academia de Portugal em Roma*, in J.F. Pereira (dir.de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisbonne, 1989, p. 18

⁴ L'amélioration très notable de la qualité artistique du règne de D. João V est due, en grande partie, à l'effort du roi qui a créé un très important fond de documentation destiné à fournir l'appui indispensable à son programme de réformes. Le naturaliste suisse Charles Frédéric de Merueilleux signale « une 'maquette' de la Basilique Saint-Pierre qui, bien qu'exécutée à petite échelle, occupe un salon (du paço da Ribeira). On y trouve également tous les modèles et raretés de la ville éternelle ». Ces pièces ont été envoyées par les diplomates qui auraient dépensé « pour ces bagatelles, ce qui aurait suffi à construire une magnifique cathédrale » (*Memórias instrutivas sobre Portugal*, in C.B. Chaves, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Biblioteca Nacional, série Portugal e os Estrangeiros, Lisbonne, 1983, p. 188). Avec l'aide d'éléments épars, il est encore possible aujourd'hui de se faire une idée – au moins approximative – de la très vaste collection réunie par le roi, soucieux de maintenir une information constamment à jour sur l'évolution artistique européenne de son temps. A ce sujet, les renseignements fournis par Marie-Thérèse Mandroux-França sont extrêmement précieux, à propos soit du très riche cabinet d'estampes du palais royal (cf. *La collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette*, in *La Revue de l'Art*, n°73, Paris, 1986 et *Les collections de gravures européennes du Roi Jean V de Portugal: un programme des 'lumières joanines' en voie de reconstitution*, in *Congresso Internacional Portugal no Século XVIII, de D. João V à Revolução Francesa*, Lisbonne, 1989, sous presse) soit de l'importation de gravures et de reproductions en miniature, en particulier ce qui a trait à l'art italien (cf. *La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal, Colóquio-Artes*, 2^a série, n°83, Lisbonne, 1989). Ce sont cependant les mots de Francisco Xavier da Silva, dans son *Elogio funebre, e historico do... Fidelíssimo Rey de Portugal, e Senhor D. João V* qui permettent le mieux de saisir la valeur des biens accumulés par le roi et que le tremblement de terre a irrémédiablement détruits: « c'est incroyable le grand et précieux trésor qui répond plus à son bon goût qu'au désir de conserver des choses précieuses... les fines tapisseries, les excellentes esquisses auxquelles s'ajoutent un grand nombre d'œuvres de Raphaël, de Titien, de Rubens, et d'autres célèbres inventeurs et dessinateurs... les curieuses porcelaines de Chine, les vaisselles d'argent fabriquées par les artisans les plus experts...

les peintures des Maîtres les plus fameux, que le monde célèbre et qu'il a fait venir de Rome où fleurissent les meilleurs pinceaux: les médailles, bustes et autres raretés romaines, et modernes, comme la fontaine en argent de la place Navonne. Le nombre d'estampes très singulières est prodigieux... Il y a joint aussi les plans de tout ce qui est célèbre dans le monde, et les modèles de toutes les églises, et les plus fameux palais de Rome » (p.266-267).

⁵ Sur la rénovation artistique nationale de la première moitié du XVIII^e siècle, cf. A.F. Pimentel, *Estilo Joanino*, in J.F. Pereira (dir.de), *op.cit.*, p. 242-244

⁶ R.C. Smith, *João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal*, in *Art Bulletin*, vol. XVIII, n°3, Chicago, 1936, p. 281

⁷ J.F. Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisbonne, 1986, p. 49-51; idem, *Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitetura religiosa e civil*; C. Moura, *O limiar do Barroco*, in *História da Arte em Portugal*, vol. VIII, Alfa, Lisbonne, 1986, p. 54-56; N.C. Borges, *Do Barroco ao Rococó*, in *História da Arte em Portugal*, vol. IX, Alfa, Lisbonne, 1986, p. 10; H.M.P. Bonifácio, *Igreja do Menino Deus* in J.F. Pereira (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, ibidem, p. 289-290

⁸ A.F. Pimentel, *O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra*, in *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1987 (sous presse); idem, *Bibliotecas*, in J.F. Pereira (dir.de), *op.cit.*, p. 88-92; idem, *A Real Casa da Livraria*, in A.P. de Castro (coord.), *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1990

⁹ *La bibliothèque la plus fastueuse que j'aie jamais vue*, in *Connaissance des Arts*, n°100, Paris, 1960, p. 67

¹⁰ Le comte A. Raczyński, *Les Arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris, 1846, p. 471

¹¹ R.C. Smith, *op.cit.* et J.F. Pereira, *João Frederico Ludovice*, in *op.cit.*, p. 265-269

¹² J.F. Pereira, *João António Bellini*, ibidem, p. 78

¹³ T. Espanca, *Arte e artistas em Évora no século XVIII*, in *A cidade de Évora, Boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora*, vol. VII, n°19-20, Évora, 1949, p. 77-81

¹⁴ Idem, *Inventário Artístico de Portugal*, Concelho de Évora, Academia Nacional de Belas Artes, Lisbonne, 1985, P. 30-33 et J.F. Pereira, *João Frederico Ludovice*, p.266

¹⁵ J.F. Pereira, *António Cannevari*, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisbonne, 1989, p. 107-108 et P. Pereira, *Torre do Relógio*, ibidem, p. 403-404

¹⁶ A.F. Pimentel, *O Real Edifício de Mafra arquitetura e poder*, Coimbra, 1990,

- tese de Mestrado policopiada em História Cultural e Política da Época Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, parte II, cap. 3, *Um Palácio para o Rei*
- ¹⁷ Idem, ibidem, et M.-Th. Mandroux-França, *La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal*
- ¹⁸ P.V. Gomes, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Caminho, Lisbonne, 1988, p. 18
- ¹⁹ J.E.H. Correia, *Urbanismo*, in J.F. Pereira (dir.de), *op.cit.*, p. 509
- ²⁰ W. Rossa, *Aqueduto das Águas Livres*, ibidem, p. 19-21; idem, *Além da Baixa... indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, tese de mestrado policopiada em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 1990; I. Moita (coord.), *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Lisbonne, 1990, 2 vol.*
- ²¹ A.A. Bourdon, *Notes à la description de Lisbonne du chevalier des Courtils*, in *Bulletin des Etudes Portugaises*, Institut Français au Portugal, Nouvelle Série, t. 26, Lisbonne, 1965, p. 157
- ²² J. Murphy, *Travels in Portugal... in the years 1789 and 1790*, Londres, 1795, p. 179
- ²³ G.C. Argan, *L'âge baroque*, Skira, Genève, 1989, p. 30
- ²⁴ *Descrição da Cidade de Lisboa (1730)*, in C.B. Chaves, *op. cit.*, p. 47 et G. de Matos Sequeira, *A cidade de D. João V*, conferências e estudos comemorati-
vos do segundo centenário da sua morte, Câmara Municipal de Lisboa, Lisbonne, 1952, p. 47
- ²⁵ E. Brazão, *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4º Conde da Ericeira*, Coimbra, 1943, p. 85
- ²⁶ F.X. da Silva, *op. cit.*, p. 235
- ²⁷ G. de Matos Sequeira, *op. cit.*, p. 57
- ²⁸ Ch. F. de Merveilleux, *op. cit.*, p. 216
- ²⁹ A.F. Pimentel, *Absolutismo, Corte e Palácio Real: em torno dos palácios de D. João V*, in *Arqueologia do Estado, 1as Jornadas sobre formas de organização e exercício dos poderes na Europa do Sul, séculos XIII-XVIII, História & Crítica*, Lisbonne, 1988, vol. II, p. 703-705
- ³⁰ L. Ferrão, *Palácio, Convento e Igreja de N. Senhora das Necessidades*, in Pereira, J. F.(dir.de), *op.cit.*, p. 312-313
- ³¹ Idem, ibidem, p. 313-314 et idem, *Obelisco*, ibidem, p. 325-326
- ³² M.J.M. Rodrigues, *Aspectos da definição estética da Capela de São João Baptista*, in *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, n°81, Lisbonne, 1975; idem, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções na Igreja de S. Roque, em Lisboa*, Inapa, s.l., 1989
- ³³ A. de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisbonne, 1960-1962, 2 vol.; J.F. Pereira, *A Arquitectura Barroca em Portugal*, p. 53-68; idem, *Igreja, Palácio e Convento de Mafra*, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisbonne, 1989, p. 272-276; A.F. Pimentel, *O Real Edifício de Mafra*.