

PRÉFACE

Qu'elles portent sur l'œuvre complet d'un artiste, sur la production d'une école, sur un ensemble décoratif ou sur un édifice religieux ou laïc, les publications d'histoire de l'art prennent volontiers la forme de monographies. Il en va ainsi du présent livre, du moins à première vue. Valentina Sapienza y étudie en effet les principaux réaménagements, parfois radicaux, qui, en un peu plus d'un demi-siècle, ont donné à l'église vénitienne de San Zulian la forme extérieure et intérieure qu'elle a pour l'essentiel conservée jusqu'à aujourd'hui. Son travail semble donc bien relever de la monographie consacrée à un édifice. Cette conformité aux usages est toutefois plus apparente que réelle. Valentina Sapienza opère en effet un déplacement méthodologique qui renouvelle de fond en comble l'approche monographique : elle concentre son attention, non sur les artistes ou les œuvres, mais sur les commanditaires, individuels ou collectifs, et sur les procédures de gestion des commandes. Elle focalise donc ses recherches, non sur l'architecture extérieure et intérieure ou sur l'attribution, le style et l'iconographie des œuvres sculptées et peintes qui ornent la façade, la nef, le plafond ou les chapelles de l'église, mais sur les personnes et les groupes qui possèdent ou acquièrent le *iuspatronatus* des différents autels, sur les instances paroissiales qui décident des aménagements artistiques à effectuer et qui supervisent leur exécution, sur les individus qui composent ces instances décisionnelles et sur les financements qu'ils apportent, reçoivent ou mobilisent pour réaliser ces entreprises artistiques. Elle a bien pour but ultime, comme tout(e) historien(ne) de l'art, de rendre compte des œuvres, mais elle renverse l'ordre habituel des priorités : au lieu de partir des productions artistiques et d'aller ensuite explorer la documentation écrite afin d'y glaner des informations permettant d'attribuer les œuvres, de les dater, d'identifier leur commanditaire et leur destination, de préciser leurs apparentements stylistiques et d'expliquer leur iconographie, elle commence par dépouiller systématiquement les fonds d'archives afin de reconstituer aussi complètement que possible des parcours individuels, des groupes socio-professionnels et des réseaux de parenté ou de relations qui lui permettent, à l'arrivée, d'établir, de corriger ou de confirmer la destination, la datation et l'attribution des œuvres et d'expliquer certaines de leurs particularités stylistiques ou iconographiques.

Pour décrire sa méthode de travail, Valentina Sapienza évoque la micro-histoire et l'anthropologie et se réclame explicitement de l'« iconologie contextuelle » que préconisait Augusto Gentili, le grand spécialiste de la peinture vénitienne de la Renaissance auprès duquel elle s'est formée. Elle aborde en tout cas l'église San Zulian comme un « chantier » dans lequel, de la décision à l'exécution, tout se fait collectivement, même lorsque le financement provient d'un important legs individuel, comme c'est le cas pour la reconstruction de la façade (et, au moins en partie, de l'église), puis pour la décoration du plafond. Plus généralement, elle souligne à juste titre que, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les entreprises décoratives religieuses d'une certaine ampleur prennent presque toutes une tournure « chorale » au sens où, à de rares exceptions près, comme les célèbres toiles de Tintoret qui couvrent les murs et le plafond des trois salles de la Scuola Grande di San Rocco, les décors de quelque importance sont réalisés, non par un artiste unique, fût-il assisté d'un atelier, mais par plusieurs peintres qui doivent, bon gré mal gré, travailler en coordination entre eux et, le cas échéant, avec des sculpteurs, menuisiers ou stuccateurs. Toutefois, ce qui retient l'attention de Valentina Sapienza, c'est une autre choralité ou, plus exactement, l'autre composante de la choralité qui caractérise la production artistique de l'époque, à savoir la gestion collégiale, par une « oligarchie participative », de la mise en route, de la supervision et du financement des travaux de reconstruction et d'embellissement : grâce à un dépouillement minutieux des fonds d'archives (*Catastici* de la paroisse, *Mariegole* des confréries de San Zulian, livres de comptes, registres des naissances, mariages et décès, testaments, etc.), la chercheuse relève les noms des personnes qui se succèdent aux divers postes de responsabilité, tant de la paroisse (curé, premier prêtre, procureurs à l'église et à la fabrique, etc.) que des différentes confréries dévotionnelles ou professionnelles qu'elle abrite (*gastaldo*, vicaire, députés ou adjoints à la fabrique, simples confrères) ; avec une patience inlassable, elle restitue, autant que faire se peut, l'origine géographique, le métier, le patrimoine, la parentèle et les relations sociales de ces personnes, pour la plupart inconnues par ailleurs. Elle met ainsi au jour diverses affinités ou ressemblances que rien ne permettait de prévoir : souvent originaires de la région de Bergame – et même, plus précisément, de la petite ville d'Almenno San Salvatore –, les paroissiens de l'église San Zulian et les membres de l'une ou l'autre des confréries dévotionnelles ou professionnelles qui y ont leur siège sont nombreux à travailler dans l'édition et l'imprimerie et dans la mercerie.

Être issu d'une même contrée, exercer des métiers voisins et partager des dévotions communes n'implique évidemment pas que tout se passe toujours dans la concorde la plus parfaite. Valentina

Sapienza montre par exemple, documents à l'appui, que les héritiers d'un mercier d'origine bergamasque, du nom de Francesco Lucadei, qui avait appartenu à la confrérie du Saint Sacrement et qui avait mis sa chapelle familiale à la disposition de ladite confrérie, entrent en conflit avec celle-ci lorsqu'elle décide, une vingtaine d'années plus tard, d'entreprendre une première campagne de réaménagement de la chapelle. L'auteure laisse cependant entendre, dans son Épilogue, que l'espace intérieur de San Zulian, pris dans sa globalité, exprime, grâce à deux grandes campagnes décoratives indépendantes l'une de l'autre mais complémentaires, une identité collective en forme de parcours ascendant commun à tous : au-dessus des douze toiles qui, de l'*Entrée à Jérusalem* à la *Résurrection*, se distinguent à grand peine dans la pénombre de la partie haute des quatre murs, se déploie, au centre du plafond, l'immense *Apothéose de saint Julien* dans laquelle le titulaire de l'église, bien visible sur un fond de gloire dorée, s'élève vers le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Un tel agencement entre les murs et le plafond, qu'il ait ou non été concerté, véhicule une morale explicite : individuellement et collectivement, les fidèles doivent faire l'expérience des ténèbres de la Passion afin d'accéder, dans l'Au-delà, à la lumière de la contemplation de la Sainte Trinité. L'« échelle céleste » (Christian Heck) constitue décidément l'un des ressorts les plus fondamentaux de l'imagerie chrétienne, même en l'absence de configuration en forme d'échelle. En définitive, malgré les tensions ou les désaccords qui la traversent, la communauté de San Zulian est bel et bien « chorale ».

L'attention qu'elle porte aux personnes qui constituaient l'« oligarchie participative » de San Zulian permet à Valentina Sapienza de découvrir toutes sortes d'informations éclairantes ou de tirer toutes sortes de déductions suggestives, par exemple sur la très belle chapelle du Saint Sacrement, à laquelle elle consacre un long chapitre passionnant. Sur la base de multiples documents, elle retrace en détail les débuts de la *Scuola del Santissimo Sacramento*, son installation dans la chapelle à gauche du chœur, et les deux campagnes de décoration à laquelle elle procède successivement : de la première, advenue en 1564-1565, il ne reste rien, en dehors des documents qui font état de divers travaux de maçonnerie, de menuiserie et même de peinture (un « Cénacle » peint par un certain Armano, des évangélistes peints à la voûte par un Jacomo tout aussi inconnu, etc.); la seconde, réalisée de 1578 à 1583, est bien documentée et, par chance, conservée jusqu'à aujourd'hui dans son intégralité. Ce sont toutefois trois enquêtes relativement secondaires, ou du moins plus ponctuelles, qui montrent le plus clairement ce que la chercheuse entend par « iconologie contextuelle » et ce qu'apporte cette façon de faire de l'histoire de l'art au plus près des documents d'archives.

La première de ces trois enquêtes ponctuelles concerne la *pala*

du maître-autel. Valentina Sapienza en confirme la date d'exécution grâce au compte rendu de la réunion au cours de laquelle, le 7 janvier 1544, à l'instigation d'un certain Agostino Agostini, qui assume diverses responsabilités dans la paroisse et dans deux des confréries qu'elle abrite, le chapitre confie la réalisation de la *pala* au peintre Girolamo da Santacroce. Il en résulte un *Couronnement de la Vierge avec saint Florian, saint Julien et saint Paul Ermite* dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'a rien de novateur : il est sans doute de bonne qualité, mais il reprend fidèlement l'axialité, la symétrie et le statisme qui étaient de mise dans les tableaux d'autel que Giovanni Bellini et les belliniens produisaient dans les premières décennies du siècle. L'auteure en déduit que le peintre a probablement été choisi, non parce qu'il se souciait peu d'innover, mais parce qu'il était originaire de la région de Bergame, comme nombre de paroissiens ou de confrères de San Zulian. Elle explique en tout cas un détail quelque peu incongru de la *pala* par le métier qu'exerçait le procureur qui a joué un rôle décisif dans le choix du peintre : Agostino Agostini était fabricant de boutons ; pour le remercier de lui avoir fait obtenir la commande, Girolamo da Santacroce implante, sur l'épaule droite de saint Julien et de saint Florian, quatre gros boutons dorés qui s'apparentent aux *companioni* du costume officiel du doge mais qui sont ici dépourvus de toute justification iconographique.

La deuxième enquête ponctuelle éclaire l'iconographie inhabituelle du tableau d'autel de Palma le Jeune qui se trouve dans la chapelle à droite du chœur : il associe curieusement à un saint Joseph et à un saint Antoine Abbé, l'un et l'autre assis en partie basse et très âgés, un saint Jean l'Évangéliste assis en partie haute et d'aspect très juvénile. Grâce aux comptes rendus des visites pastorales, aux registres de mariages et de décès et aux testaments, Valentina Sapienza établit que le *iuspatronatus* de la chapelle a été acquis peu avant 1593 par la famille Negroni, originaire elle aussi de Bergame, et que la *pala* a été commandée, sans doute vers 1605, par Zuane (Jean) Negroni en l'honneur de son père Antonio, mort en 1590, et de son oncle Iseppo (Joseph), alors âgé d'environ 87 ans – d'où l'association des trois saints et leur âge très contrasté.

La troisième enquête ponctuelle aboutit à un résultat à première vue négatif mais elle est instructive par là-même. Elle porte sur le saint Jérôme qui est assis en bas à droite dans la *pala* que Véronèse peint entre 1579 et 1582 pour l'autel de la corporation des Chiffonniers (*Arte degli Strazzaroli*). Dans ce personnage au visage assez individualisé, les historiens de l'art ont longtemps voulu reconnaître le portrait d'un paroissien important, Gerolamo Vignola, qui lègue, dans son testament rédigé en 1585, la grosse somme de 1000 ducats pour la réalisation du plafond de l'église et qui a été enterré non loin de l'autel en question. Or, Valentina Sapienza observe que

les documents afférents à la corporation et à l'autel des Chiffonniers ne mentionnent à aucun moment le nom de Gerolamo Vignola. Elle en conclut – à juste titre, me semble-t-il – que le riche paroissien, aussi généreux fût-il, n'a jamais apporté la moindre contribution financière aux *Strazzaroli* et qu'il n'est donc pas portraituré *in figura* dans le tableau d'autel de Véronèse.

Aux multiples noms de personne que révèlent les documents d'archives s'ajoutent ou se substituent les quelques portraits que laissent entrevoir certaines des peintures de San Zulian. Valentina Sapienza constate en effet que le livre de comptes de la *Scuola del Santissimo Sacramento*, pourtant complet et détaillé, ne fait jamais mention de paiements pour les trois peintures eucharistiques qui ornent les murs latéraux de la chapelle du Saint Sacrement. Elle en déduit fort justement qu'elles ont été payées, non par la *Scuola*, mais par les confrères dont les portraits apparaissent dans la *Récolte de la manne* de Leonardo Corona (derrière un repli de terrain au centre), dans la *Cène* attribuée à Benedetto Caliari (à gauche, en figure de bord) et dans l'*Arrestation de Jésus* (derrière la troupe de soldats). Ces portraits sont aisément repérables en tant que tels grâce à leur cadrage, à leur costume noir et à leur coupe de cheveux et de barbe, mais, faute d'inscriptions sur les toiles, il est impossible de les identifier de façon sûre par des noms de personne. Dès lors, peut-on encore faire de l'« iconologie contextuelle » ? Oui, à condition d'assouplir la notion de « contexte » et de l'entendre au sens d'une grande proximité temporelle, spatiale et culturelle entre plusieurs phénomènes. Or, divers indices autorisent à penser que la spiritualité des capucins a une forte présence dans la communauté de San Zulian. Valentina Sapienza a donc recours à un recueil de méditations sur la Passion écrit par un prédicateur capucin et édité plusieurs fois à Venise à partir de 1592 ou 1594, le *Compendio di cento meditationi...* de fra Cristoforo Facciardi da Verrucchio. Elle s'en sert pour rendre compte de diverses particularités de la *Récolte de la manne*, en particulier dans le groupe des femmes et des enfants à droite. Elle parvient ainsi à expliquer ces particularités par la réaffirmation tridentine de la transubstantiation et par les débats sur la conservation des espèces eucharistiques.

S'il est possible de pallier l'absence de documentation pour les trois toiles de la chapelle du Saint Sacrement, il en va tout autrement pour les toiles qui, dans la zone haute des murs, devaient constituer un décor continu sur tout le pourtour de la nef puisqu'aux douze *Histoires de la Passion*, désormais réinstallées dans leurs emplacements d'origine, s'ajoutaient des prophètes et des saints. Or, malgré son indéniable importance, ce cycle n'a pas laissé la moindre trace dans les archives. De plus, les quelques portraits qui figurent dans l'une ou l'autre des douze toiles narratives ne sont d'aucun secours

puisqu'aucune inscription ne permet d'identifier les personnes. Enfin, l'ensemble a manifestement été réalisé par plusieurs artistes ou ateliers puisque les toiles, indépendamment de leur état de conservation, apparaissent de qualité très inégale. Comment, dans ces conditions, pratiquer une « iconologie contextuelle » ?

Valentina Sapienza commence par essayer d'attribuer les toiles au moyen de comparaisons typologiques ou stylistiques avec des œuvres mieux documentées. Elle suggère ensuite une datation approximative de l'ensemble du cycle en s'aidant des autres campagnes décoratives réalisées dans l'église, qui indiquent en creux les années durant lesquelles la paroisse et les confréries pouvaient engager des dépenses et les peintres exécuter des commandes ; elle conclut à une réalisation qui s'étalerait de 1580 à 1585 et qui se prolongerait même, pour certaines toiles, jusqu'en 1587-1588. Elle s'attaque enfin, non à l'iconographie des épisodes de la Passion, qu'elle estime relativement banale et donc peu intéressante en elle-même, mais à la visibilité très médiocre du cycle, qui confine souvent à une invisibilité complète. Or, cette quasi-impossibilité de voir n'est pas accidentelle puisque l'édifice a conservé toutes ses ouvertures d'origine. Elle requiert donc une explication. Valentina Sapienza en propose une, qu'elle va chercher chez un dominicain andalou, Luis de Granada, dont le *Libro de la oración y meditación* est publié en traduction à Venise en 1586. Elle suggère ainsi que les fidèles, lorsqu'ils méditent sur la Passion, doivent se la « représenter » mentalement grâce à leur « imaginative » et que le prédicateur fait en quelque sorte le lien entre ces représentations mentales et les toiles des murs : du haut de la chaire, il voit les *Histoires de la Passion* un peu plus distinctement que ses ouailles ; ses paroles activeraient ainsi, dans la mémoire des fidèles qui les écoutent, un engramme warburgien. Une telle interprétation pourra sans doute être contestée, infléchie ou prolongée, mais Valentina Sapienza a le mérite incontestable d'affronter une question que la plupart des historiens de l'art esquivent pudiquement : elle se demande ouvertement comment rendre compte des nombreuses peintures ou sculptures qui se déroben dans l'obscurité des intérieurs d'église. Elle parvient en tout cas à faire de l'« iconologie contextuelle » malgré l'absence presque totale de noms de personne sûrs, tant du côté des commanditaires et des financeurs que du côté des artistes.

Valentina Sapienza en arrive ainsi à pratiquer une histoire de l'art (presque) sans noms, qu'il serait tentant de rapprocher de la « Kunstgeschichte ohne Namen » que préconisait naguère Heinrich Wölfflin. Un tel rapprochement est évidemment paradoxal : chez l'historien de l'art et esthéticien bâlois, l'effacement des noms concernait les artistes et visait à mettre en valeur les caractéristiques formelles censées définir le style propre à une époque donnée ; pour

la chercheuse vénitienne, il n'est pas question d'effacer les noms puisque son enquête commence justement par exhumers des archives une foule de noms qui lui permettent ensuite de mieux comprendre la signification des œuvres. Les deux démarches diffèrent donc radicalement l'une de l'autre. Pourtant, à y bien regarder, elles présentent une parenté profonde. Car les noms que Valentina Sapienza met systématiquement au jour ne sont pas d'abord les noms des artistes, mais bien plutôt ceux des personnes qui déclenchent, financent et supervisent les entreprises artistiques. Elle procède donc bien, sinon à un effacement, du moins à un estompage des noms d'artistes. Elle accorde en effet la priorité, non pas aux architectes, menuisiers, stuccateurs, sculpteurs ou peintres, mais aux individus souvent obscurs qui constituent cette « oligarchie participative », à la fois changeante et pérenne, sans laquelle Jacopo Sansovino, Girolamo da Santacroce, Véronèse, Palma le Jeune, Leonardo Corona (auquel l'auteure a consacré la thèse de Doctorat dont est partiellement tiré le présent livre) et tous les artistes plus ou moins connus qu'elle mentionne n'auraient pas pu concourir à donner à San Zulian le visage que nous lui connaissons aujourd'hui.

Maurice BROCK
Professeur émérite d'histoire de l'art moderne
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7325)
Université de Tours