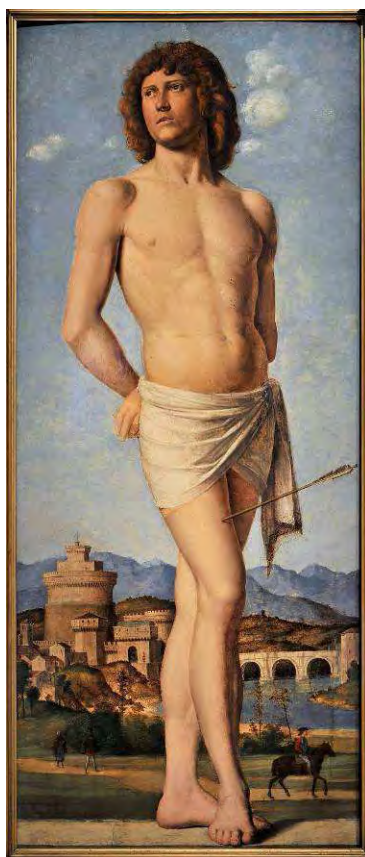


CIMA DA CONEGLIANO

MAÎTRE DE LA RENAISSANCE VÉNITIENNE

Exposition du 5 avril au 15 juillet 2012



DOSSIER PEDAGOGIQUE

SOMMAIRE

- | | | |
|-----|--|---------|
| I) | A propos de l'exposition | page 2 |
| II) | Pistes pédagogiques et thématiques | page 8 |
| | A/ Pour les classes du primaire | page 8 |
| | B/ Pour les classes du collège et du lycée | page 12 |

I) À propos de l'exposition

Aux côtés de Giovanni Bellini et de Vittore Carpaccio, Giovanni Battista Cima da Conegliano (1459-1517) compte parmi les grands peintres qui travaillent à Venise à la fin du XVe et au début du XVIe siècle, à l'époque où la ville devient un des pôles les plus brillants de la Renaissance italienne.

À Venise, Cima s'impose très vite comme le maître des grands retables en explorant des effets de composition inédits, où se mêlent de manière originale nature et architecture. Il introduit des asymétries et des échappées insolites, ménage des ouvertures surprenantes, comme dans la *Vierge à l'Enfant entre l'archange saint Michel et l'apôtre saint André* (Parme, Galleria Nazionale). Partout apparaît son amour des vastes étendues, exaltées par la lumière, encadrées de montagnes et de collines, qui évoquent les reliefs caractéristiques de sa région natale. A la peinture de paysage, il donne un souffle nouveau. Nul autre avant Cima, n'a su rendre l'atmosphère argentée et légère de la Vénétie avec cette poésie qui n'appartient qu'à lui.

La vie de Giovanni Battista Cima est celle d'un jeune homme sorti du lot, porté par son talent à faire une carrière remarquable. En effet, rien dans ses origines ne le prédestine à réussir à Venise en tant qu'artiste. Il n'y est même pas né, mais a grandi dans l'arrière-pays, dans une bourgade nommée Conegliano, située au pied du massif montagneux des Dolomites. De plus, son père travaille dans le textile (le nom « Cima » vient d'ailleurs du métier de *cimatore* exercé par son père). C'est donc un destin hors du commun que celui de ce provincial qui parvient à s'imposer comme un maître réputé, et cela en dépit de la concurrence qui fait rage à Venise où des dynasties de peintres, comme celles des Bellini ou des Vivarini, sont déjà fort bien implantées. Dans les années 1490, il est reconnu à Venise comme le peintre d'art sacré par excellence. Dans ce domaine, le doge lui-même le considère meilleur que Bellini ou que Carpaccio.

Cette ascension sociale, Cima la doit d'abord à une forme de perfection, fondée sur la minutie de son dessin, sa maîtrise de la peinture à l'huile (une technique alors relativement nouvelle dans l'histoire de la peinture vénitienne), l'étendue de sa palette aux couleurs lumineuses. Ce métier virtuose lui permet d'atteindre un haut niveau de précision dans la représentation des détails : la ciselure d'un bijou, la texture chatoyante d'une draperie, les boucles cuivrées d'une chevelure. Le soin fascinant avec lequel il décrit les visages, les expressions et les regards, souvent mélancoliques, lui permet de conférer à ses peintures une profonde humanité, perceptible notamment dans ses nombreuses Vierges à l'Enfant, comme celle conservée aux Offices de Florence.

La réussite de Cima réside aussi dans sa réceptivité aux idées nouvelles et dans son extraordinaire capacité d'assimilation. Dans le sillage d'Antonello da Messina et de Giovanni Bellini, notamment, il forge d'abord ses premières armes. Il ne tarde pas à proposer à son tour de nouveaux modèles auxquels Bellini lui-même ne sera pas insensible. De passage à Venise, Albrecht Dürer, attiré par la renommée de Cima, lui rend visite et est frappé par ses œuvres. Son influence est aussi déterminante pour les maîtres de la génération suivante, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Titien, qui tous sauront retenir les leçons de sa peinture et y puiser des idées pour leurs propres compositions. Au sommet de sa carrière, Cima sait encore reconnaître les avancées d'un peintre plus jeune, Giorgione, et modifier sa manière de peindre, en optant pour une touche plus vibrante et suggestive dont le *Saint Jérôme au désert* des Offices est un des plus beaux exemples. Ainsi, autour de Cima, ce sont plusieurs générations d'artistes qui ne cessent de dialoguer entre elles.

L'exposition Cima maître de la Renaissance vénitienne réunit des œuvres exceptionnelles, dont de grands tableaux d'autel, qui pour la première fois sont présentés hors de l'Italie. Elle permet de découvrir ainsi l'œuvre d'un artiste en phase avec son temps et de porter un nouveau regard sur la prestigieuse histoire de Venise.

L'exposition est organisée par la Rmn-Grand Palais en collaboration avec Artematica.

Commissariat général :

Giovanni C. F. Villa, professeur en histoire de l'art à l'Université de Bergame, spécialiste de la peinture vénitienne de la Renaissance

Le parcours de l'exposition : une visite en 6 étapes

Par Giovanni Villa, commissaire de l'exposition

1. Les origines de Cima

Les documents d'archives concernant Cima sont peu nombreux. Bien des aspects de sa vie restent donc enveloppés de mystère, à commencer par sa date de naissance, traditionnellement située entre 1459 et 1460. Fils de Petrus cimator, un tondeur de draps qui a acquis une position sociale et économique confortable, Cima bénéficie d'une excellente éducation et peut installer son atelier à Venise dès 1486. Le peintre, qui vit et travaille dans la cité lagunaire, revient chaque été à Conegliano, son village natal, dont des vues d'une

précision topographique étonnante figurent dans plusieurs de ses retables et panneaux. Entre 1500 et 1515, Cima entrecoupe son séjour à Venise de fréquents voyages en Émilie, entre Parme, Bologne et Carpi, où il reçoit de prestigieuses commandes pour de nombreux autels. Sa vie, sereine, connaît peu d'événements marquants. De son premier mariage avec Corona, il a deux fils Pietro et Riccardo. Aussitôt après son veuvage au tournant du siècle, il épouse Maria, beaucoup plus jeune que lui et qui lui survit plusieurs dizaines d'années. Elle donne naissance à Pellegrina (1502) puis à Corona (1504) et Petronilla (1506), Riccardo (1508), Sebastiano (1510) et Luca (1512). Cima subvient aux besoins de sa nombreuse famille grâce à la solidité financière que lui garantit son art. Ses revenus lui permettent de louer à Venise, pour un loyer très élevé (20 ducats par an), une « maisonnette » située dans la cour de la demeure officielle des Corner Piscopia, l'actuel palais Loredan. Donnant sur le Grand Canal, à proximité du Rialto, ce bâtiment se trouve non loin de l'église San Luca, à laquelle est rattachée la corporation des peintres. Cima en est un membre important, puisque c'est lui qui demande, en 1511, la modification du règlement très strict que cette corporation impose à ses membres.

Le dernier témoignage le mentionnant en vie date du 19 août 1516. Mais un doute subsiste sur l'année de sa mort. Il est « enseveli le 3 septembre [1517 ou 1518] en l'église des frères mineurs » de Conegliano.

Pendant vingt ans, Cima occupe les sommets de la peinture vénitienne sacrée. Dès ses débuts, il parvient à conjuguer magistralement, dans un style d'un classicisme raffiné, la leçon expressive et formelle d'Antonello da Messina, la palette d'Alvise Vivarini, la statuaire de Tullio Lombardo et l'atmosphère de Giovanni Bellini. Il propose ainsi une nouvelle manière de concevoir le rapport entre l'homme et la nature, dans des panneaux qui marquent la naissance du coloris et du paysage vénitiens, et qui inaugurent l'âge d'or de la peinture vénitienne avec Giorgione, Sebastiano del Piombo, Titien et Lorenzo Lotto.

Le secret de son art tient à sa simplicité, à l'aisance et à la clarté de son propos religieux : Cima est en effet un peintre sacré par excellence. Une lecture plus approfondie, plus attentive au jeu des symboles et des allégories ainsi qu'à la disposition des figures, révèle également un artiste à la culture raffinée, porte-parole de l'humanisme vénitien.

2. Venise aux temps de Cima

« C'est la cité la plus glorieuse que j'aie jamais vue, celle qui accorde les plus grands honneurs aux ambassadeurs et aux étrangers » : c'est ainsi que l'ambassadeur Philippe de Comynes décrit Venise en 1495 dans ses *Mémoires*. Toute l'originalité de son urbanisme organique apparaît dans la *Vue perspective de la ville de Venise* de Jacopo de' Barbari, chef d'œuvre de la cartographie urbaine et de la gravure, dont l'édition constitue à elle seule un événement culturel exceptionnel. Le 30 octobre 1500, le riche marchand allemand Anton

Kolb obtient de la Sérénissime République le privilège de l'imprimer. Trois ans de travail, passés à tailler minutieusement le bois de poirier des six matrices, sont nécessaires pour obtenir cette impressionnante xylographie qui deviendra l'icône d'une ville triomphante et grandiose, forte de ses succès commerciaux et consciente de la puissance de son image. Cette image de gloire et de puissance sera diffusée par les nombreux artistes qui contribueront à écrire une page de l'histoire de l'art.

Parmi eux, Cima da Conegliano occupe une place de premier ordre. Il sait très tôt s'imposer dans la capitale et devenir non seulement un maître reconnu dans la peinture des retables, mais aussi l'interprète original d'un paysage champêtre digne des *Géorgiques* de Virgile, essence même d'une poésie humaniste qui trouve sa meilleure expression dans le milieu vénitien. Perpétuellement en quête de perfection et de formules nouvelles, virtuose dans le rendu des couleurs et des lumières, il est, dans l'histoire de l'art, un maillon essentiel entre Giovanni Bellini et Giorgione.

3. Cima, peintre d'art sacré

« Une œuvre de Cima doit être analysée avec une attention particulière. Alors seulement il est possible de comprendre le raffinement de sa créativité et le sentiment subtil qui envahit toutes ses pensées » (Rodolfo Pallucchini, 1962)

Au moment où Giovanni Bellini se consacre entièrement à la commande reçue pour la décoration des grandes toiles (*telari*) de la salle du Grand Conseil du palais des Doges – détruite par la suite dans un incendie – et s'appuie sur son atelier pour la réalisation plus traditionnelle des œuvres destinées à la dévotion privée, la peinture vénitienne est polarisée autour de deux artistes, auxquels les commanditaires s'adressent en priorité. Les cycles narratifs appréciés par les confréries laïques (*Scuole*) sont ainsi confiés à Vittore Carpaccio. Cima est quant à lui le peintre du sacré, en particulier celui qui orne les autels. Il en devient le maître incontesté dans la zone d'influence de l'art vénitien : ses retables parviennent jusque dans les vallées autour de Bergame, à l'ouest, et en Istrie, à l'est.

À côté de deux de ses premiers grands tableaux d'autel, on peut admirer ici les premiers exemples de sujets dévotionnels conçus pour des commanditaires privés : la Vierge et l'Enfant, que l'on trouve alors dans presque toutes les maisons vénitiennes, et Saint Jérôme pénitent. On perçoit dans ces œuvres la recherche d'un nouveau souffle émotionnel et d'une tension dans la composition. L'artiste se fonde sur les canons classiques, il réutilise des motifs comme le *contrapposto* (déhanchement propre à la sculpture classique) et confère aux corps une puissance sculpturale.

4. Cima et le paysage

« Aucun maître de son temps n'a su rendre comme lui l'atmosphère argentée, légère et enveloppante qui baigne le paysage italien » (Bernard Berenson, 1919)

La peinture sereine de Cima cherchait à produire un effet immédiat sur les fidèles. Elle est illustrée dans cette salle par quelques-uns de ses tableaux d'autel les plus significatifs. Ils offrent une description de la réalité que Cima orchestre de façon limpide, en jouant avec une ligne nette qui délimite la couleur. La technique très raffinée de l'artiste porte toujours le coloris à son plus haut degré d'intensité et de pureté. Cima applique parfois plus de dix couches de glacis pour obtenir les précieuses nuances de ses manteaux orangés ou les variations chromatiques de ses laques. Les ombres modèlent avec une grande netteté les figures qui se tournent de trois-quarts vers la lumière. La plasticité des corps, que viennent rehausser les jeux d'éclairage, témoigne d'un classicisme subtil qu'il partage avec le sculpteur Tullio Lombardo.

On retrouve, dans les paysages de ces œuvres, la ville de Conegliano si chère à Giovanni Battista. Cette précision topographique incite à une réflexion spirituelle sur « l'ici et le maintenant », dans une perspective humaniste. Cima souhaitait en effet que le spectateur puisse reconnaître un lieu réel, s'émerveiller de son authenticité pour mieux apprécier les formes des corps idéaux et sacrés qui s'y révélaient.

5. Cima et l'humanisme vénitien

Dans la Venise de la fin du XVe siècle, Cima est le peintre humaniste par excellence qui dialogue sur un pied d'égalité avec des commanditaires au goût raffiné et sophistiqué. En témoignent ses œuvres profanes, qui constituent presque un cas unique au sein de la production vénitienne de l'époque. Il s'affirme en outre comme l'artiste capable d'interpréter les fables des Anciens, en particulier celles d'Ovide. Cima puise plus d'un motif dans cette mine de sujets narratifs, appréciés notamment dans les cours pour les grands décors érudits. Les panneaux destinés à être insérés dans de riches coffres de mariage (*casson*) et dont certains sont parvenus jusqu'à nous, montrent le caractère enjoué et flatteur d'un peintre qui connaissait bien les rituels courtois et les élégances décoratives. Les précieux petits panneaux que l'on peut admirer ici illustrent l'influence du roman initiatique de Francesco Colonna, *le Songe de Poliphile*, des reliefs narratifs des Lombardo, des bronzes « à l'antique » d'Andrea Riccio et des plaquettes de l'atelier de Moderno, petits objets de valeur qui venaient satisfaire la passion des collectionneurs pour l'Antiquité. Ce dialogue entre la peinture et la sculpture inspire aussi à Cima des œuvres sacrées, comme Daniel dans la fosse aux lions. Ce tableau se révèle un véritable tour de force et on note la virtuosité avec laquelle il évoque avec des rehauts d'or le relief d'un bronze.

6. Cima et ses contemporains

« La sérénité est le miroir dans lequel l'artiste voit se refléter l'image du monde, limpide, avec une splendeur toujours renouvelée. Cima da Conegliano est le peintre de la sérénité » (Luigi Coletti, 1959)

Bien qu'attentif à maintenir un haut niveau de perfection, Cima ne cherche pas à faire évoluer radicalement son style pour suivre les nouveautés impulsées par Giorgione, icône moderne, et ses suiveurs. Il reste fidèle à un monde qui est celui de l'humanisme d'Aldo Manuzio. Vers le début du XVI^e siècle, toute la génération des artistes du siècle précédent est dépassée par la révolution tonale. Des peintres comme Bartolomeo Montagna ou Vittore Carpaccio n'ont pas su s'adapter. De son côté, Cima préfère explorer jusqu'au bout la voie qui était la sienne et parvient ainsi à parfaire son propre mode d'expression.

Giorgione, originaire de Castelfranco, dans la région de Trévise, n'a pas été l'élève de Cima. Peut-être a-t-il été ébloui par la lumière du maître de Conegliano, par le timbre chromatique qu'il donnait à toute chose. Cette lumière doit beaucoup à l'éclat de la peinture flamande, que Cima combine avec la perspective atmosphérique propre à Venise. L'illusion de la profondeur naît en effet de la couleur et de la modulation progressive des tons qui adoucissent la représentation de la nature. Une poésie du paysage qui renforce la grande finesse psychologique de la mise en scène voit ainsi le jour. La synthèse de ces deux leçons, flamande et vénitienne, donne naissance, à la génération suivante, à l'ère triomphale de la couleur : ce grand XVI^e siècle vénitien ouvert par un Cima qui « [...] mourut, lucide et sans remords, au moment où Titien peignait son Assomption » (Roberto Longhi, 1946).

II) Pistes pédagogiques et thématiques

A/ Pour les classes de l'école primaire

La visite du musée peut s'inscrire dans le cadre d'un projet pédagogique plus spécifique, notamment dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts. Cette section propose des pistes pédagogiques pour vous aider dans la préparation de votre projet.

► La couleur dans l'œuvre d'art

La couleur est un élément essentiel dans les compositions de Cima. Ses œuvres ne reposent pas que sur la maîtrise du dessin mais aussi sur sa capacité à travailler les couleurs en modulant les tons et en les organisant sur la toile.

Cima fabriquait lui-même ses couleurs à partir de pigments, notamment des pigments utilisés par les verriers de Murano. Il les mélangeait ensuite et parfois même il retravaillait les couleurs directement avec son doigt sur la toile pour créer des effets de modulations.

Pistes pédagogiques et thématiques autour du thème de la couleur :

- La composition : montrer aux élèves comment Cima mêle intimement la composition des différents éléments d'un tableau avec un travail sur la couleur
- Les rapports entre la couleur et le dessin : montrer comment la couleur complète le dessin. En modulant les tons des couleurs, l'artiste parvient à créer des volumes, des drapés. La couleur vient donc parfaire l'illusion de la réalité.
- La représentation de l'espace : montrer comment la couleur structure l'espace et crée les différents plans d'une œuvre.
- La sensation et la couleur : comment la couleur participe à rendre compte d'une atmosphère. Par la couleur, le peintre donne une atmosphère (soit triste, soit chaleureuse, soit gaie) à son tableau. En observant les couleurs, on peut apprendre à identifier les intentions d'un peintre.
- Couleur et symbole. Cima utilise des codes répandus à son époque par exemple, le rouge symbolise la terre, le bleu symbolise le ciel. En habillant ses Vierge de rouge et de bleu, Cima montre que la Vierge fait le lien entre la terre et le ciel, entre Dieu et les hommes.

Des descriptifs d'œuvres dans la partie réservée au collège et lycée peuvent vous aider à illustrer ces pistes pédagogiques.

Œuvres pouvant illustrer ce thème :

- **Vierge à l'enfant** (vers 1490-1493, Florence, Galerie des Offices) : la Vierge habillée de rouge et de bleu est désignée comme celle qui fait le lien entre la terre et le ciel, entre Dieu et les hommes (cf. ci-dessus) ;
- **Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine** (1511-1513, Paris, musée du Louvre, département des Peintures) : dans ce tableau, Cima privilégie des couleurs vives et chatoyantes au premier plan tandis qu'au deuxième plan, le paysage est composé d'une harmonie de tons verts et bleus ponctués ici où là de bruns terreux. Ce jeu de couleur vient renforcer les effets de profondeur créés par la perspective.
- **Duel entre Thésée et le Minotaure** (vers 1495-1497, Milan, Pinacoteca di Brera) : le tableau est une harmonie de couleurs ocres. Seul Thésée, le héros, se distingue par son costume rouge et vert.

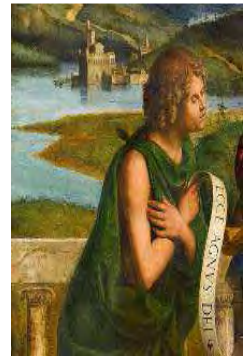
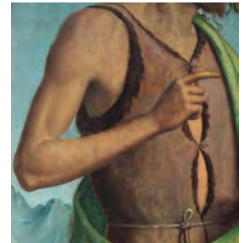


► Le langage silencieux : les gestes et les symboles dans l'œuvre d'art

A la Renaissance, les peintres utilisaient des références et des symboles pour illustrer un thème ou une histoire. Les détails et accessoires des tableaux sont donc des codes. Ils permettent par exemple d'identifier les personnages d'un tableau. Ainsi, les postures, attitudes, accessoires que Cima donne à ses personnages ne doivent rien au hasard. Ils sont là pour nous guider : ils nous aident à identifier et comprendre le sujet d'un tableau mais aussi à saisir l'interprétation qu'en donne le peintre.

Exemples pouvant illustrer ce thème :

- La main levée avec l'index qui pointe vers le haut est le signe du rhéteur, de celui qui enseigne, qui a autorité. On retrouve ce geste dans le **Saint Jean-Baptiste** (Triptyque de Navolé, vers 1500 - détail ci-contre) qui annonce la venue du Christ (parfois c'est l'Enfant Jésus qui a ce geste, le geste désigne ainsi l'Enfant comme le guide).
- Les mains croisées sur le buste sont signe de respect, de dévotion : c'est ce geste que fait saint Jean-Baptiste dans la **Vierge à l'Enfant** conservée au Musée du Louvre (vers 1490-1493 - détail ci-contre)
- Les expressions sont également partie intégrante du message : ainsi la tristesse qui se lit sur le visage de la Vierge indique qu'elle est consciente du destin du Christ, de la Passion qui l'attend.
- Les accessoires viennent compléter la gestuelle : ainsi les attributs des saints (un livre pour saint Jérôme, des clefs pour saint Pierre...) permettent-ils d'identifier les personnages
- Parfois ce sont des éléments de la nature qui sont en réalité des symboles. Par exemple, dans **Le Sommeil d'Endymion** (vers 1501), la lune représente la déesse Artémis, et les fleurs de pavots font allusion au sommeil qui s'est emparé d'Endymion et des animaux qui peuplent le tableau (détails ci-contre).



► Un tableau, une histoire

Un tableau est une forme de narration : avec une seule image le peintre relate parfois plusieurs épisodes d'une même histoire. Pour cela, l'artiste joue sur les différents plans. Par exemple dans le tableau **Thésée se présentant à la cour de Minos avec la délégation athénienne** (vers 1495-1497), deux épisodes sont illustrés sous la forme d'une narration orchestrée au premier et deuxième plan. Au premier plan, Thésée se présente à Minos, roi

de Crète. Le jeune héros grec est décidé à mettre fin au sacrifice annuel de sept jeunes hommes et sept jeunes femmes athéniens exigé par Minos qui les livre au minotaure enfermé dans un labyrinthe. Au deuxième plan, sous les arcades d'une fenêtre, Thésée tend les bras pour recevoir des filles de Minos, Ariane et Phèdre, une pelote de fil qui l'aidera à sortir vivant du labyrinthe. Ariane, éprise du jeune héros, est en effet décidée à l'aider à vaincre le Minotaure.



Autres exemples pouvant illustrer ce thème :

- Dans le tableau **Saint Jérôme au désert** (vers 1510-1515), la présence du lion évoque un épisode de la vie du saint antérieur à sa vie d'ermite. Un lion blessé s'était réfugié dans le monastère du saint, mettant en fuite tous les moines. Saint Jérôme soigna le lion en retirant l'épine qu'il avait dans la patte et l'apprivoisa. En le plaçant

dans cette composition, Cima veut montrer que le saint ermite domine la nature et ses instincts.

- Dans **L'archange Raphaël et Tobie entre saint Jacques le Majeur et saint Nicolas de Bari**, (vers 1514-1515), Cima représente Tobie sur le chemin du retour avec dans sa main droite le poisson miraculeux qu'il a réussi à vaincre et qui à la fin du récit guérira son père de la cécité. A sa droite, il figure Raphaël. Il souligne par sa grande taille, sa tunique blanche et par une aile qui s'échappe de sa cape, sa nature angélique.

B/ Pour les classes du collège et du lycée

Cette section reprend les thématiques définies dans le *B.O n°32 du 28 août 2008* du ministère de l'Education nationale sur l'organisation de l'enseignement de l'histoire des arts. Des correspondances avec des œuvres de Cima permettent d'inscrire la visite de l'exposition dans un projet portant sur l'une de ces thématiques. Pour chaque thématique, « **Le mot du musée** » vous permet d'avoir une synthèse concernant l'œuvre de Cima.

Pour faciliter votre préparation :

➔ Les principales publications autour de l'exposition :

- *Cima da Conagliano, maître de la Renaissance vénitienne*, catalogue de l'exposition, de Giovanni Villa, professeur en histoire de l'art à l'Université de Bergame, spécialiste de la peinture vénitienne de la Renaissance, Editions Rmn-Grand Palais, avril 2012
- *Cima da Conagliano*, album de l'exposition, de Cécile Maisonneuve, Editions Rmn-Grand Palais, avril 2012

➔ Consultez le parcours numérique sur le site Internet du musée dans la rubrique Exposition.

➔ Consultez la WebTV du site Internet : des films pédagogiques et documentaires vous introduisent dans l'univers de Cima da Conagliano.

COLLÈGE

Thématique « Arts, espace, temps »

Pistes d'études

Source : BO n°32 du 28 août 2008.

L'œuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace : construction (vitesse, durée, répétition, perspectives, profondeur de champ, illusion d'optique etc.)

Le mot du musée : Cima et l'espace

Peintre de la Renaissance, Cima construit l'espace pictural en utilisant les règles de la perspective géométrique et du point de fuite central. Cependant, dans certaines œuvres, il introduit des innovations comme dans **La Vierge à l'Enfant entre saint Michel archange et saint André l'apôtre** (vers 1496-1498) où il joue sur une asymétrie et une perspective légèrement décentrée.

Dans la représentation de **Saint Sébastien** (vers 1500-1502 - détail ci-contre), la ligne d'horizon placée très bas, le contraste entre la grande taille du saint au premier plan et celle du cavalier derrière lui renforcent l'idée de distance et de profondeur. Ce procédé est souvent utilisé par Cima pour donner aux figures du premier plan plus de monumentalité.

Dans certaines œuvres, il utilise également la couleur pour appuyer le jeu de la perspective et amplifier les effets de profondeur comme dans **La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine** (vers 1511-1513 – Musée du Louvre). Dans ce tableau, Cima privilégie des couleurs vives et chatoyantes au premier plan tandis qu'au deuxième plan, le paysage est composé d'une harmonie de tons verts et bleus ponctués ici où là de bruns terreux. Une

Exemples d'œuvres de Cima



• La Vierge à l'enfant, saint Michel et saint André



• Saint Sébastien (détail)



• La Vierge à l'enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine

observation attentive révèle également que Cima parvient à créer une « perspective atmosphérique » fondée sur des dégradés de couleurs qui passent progressivement du vert au bleu dans les lointains.

L'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature (petitesse/grandeur ; harmonie/chaos ; ordres/désordres, etc) ; les déplacements dans le temps et l'espace et leur imaginaire (rêves, fictions, utopies)

Le mot du musée : Cima et la représentation des corps

Cima s'attache à figurer le réel et la condition humaine. Très sensible aux idées de l'humanisme, Cima propose des méditations sur la place de l'homme dans le monde. Par exemple, dans **L'Incrédulité de saint Thomas** (vers 1504-1505), Cima travaille avec subtilité les modelés des corps et les expressions de ses personnages. Il prête une attention particulière aux détails comme la veine gonflée sur la tempe de saint Thomas. Par cette attention portée au réel, le peintre cherche à susciter une méditation sur l'homme et la foi, sujets humanistes par excellence.

Le corps peut aussi prendre une dimension allégorique. Dans **La Vierge à l'Enfant entre saint Michel archange et saint André l'apôtre** (vers 1496-1498 - voir détails ci-contre) la figure svelte et jeune de saint Michel contraste avec le visage ridé et fatigué de saint André représenté sans concession. De même, les drapés légers et tourbillonnants autour des jambes de saint Michel

.../...



• L'incrédulité de saint Thomas (détail)



• La Vierge à l'enfant entre saint Michel archange et saint André (détail)

se différencient de l'épais manteau vert qui enveloppe saint André. Cima oppose ainsi le caractère aérien et idéal de l'archange à l'humanité de l'apôtre.

A l'inverse, pour la représentation de **Saint Sébastien** (1500-1502) Cima a privilégié la représentation d'un corps idéal et glorieux pour célébrer le saint. Il obtient un modelé subtil du corps par un travail sur le clair-obscur.



• Saint Sébastien (détail)

L'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature (petitesse/grandeur ; harmonie/chaos ; ordres/désordres, etc) ; les déplacements dans le temps et l'espace et leur imaginaire (rêves, fictions, utopies)

Le mot du musée : l'homme, la foi et le monde

Cima recevait essentiellement des commandes d'art sacré. Sa peinture répondait aux attentes de ses commanditaires et devait véhiculer les idées de l'Eglise.

Les œuvres de Cima mettent ainsi en exergue une idée d'harmonie entre Dieu, l'homme et la nature. Cette dernière apparaît toujours comme sereine et apaisée. C'est une nature à l'image du Dieu qui l'a créée. Les tableaux de Cima s'ouvrent toujours sur un paysage de campagne qui semble faire écho à la paix qui émane des personnages comme par exemple dans **La Vierge à l'Enfant** (vers 1490-1493) conservée à Florence (Galerie des offices), ou **La Vierge à l'enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine** (vers 1511-1513, Musée du Louvre). Dans **Saint Jérôme au désert** (vers 1510-1515) le dépouillement du saint fait écho au paysage rocailleux.

Cima joue également sur les proportions pour créer des effets de profondeur mais aussi pour mettre en exergue la foi, les modèles de vie des saints et la supériorité du divin sur le monde matériel. Ainsi **Saint Sébastien** (1500-1502) apparaît-il démesurément grand par rapport au paysage et au cavalier que l'on aperçoit sur sa droite. Cima met en avant la grandeur de la foi et la pureté du saint.



• Vierge à l'enfant



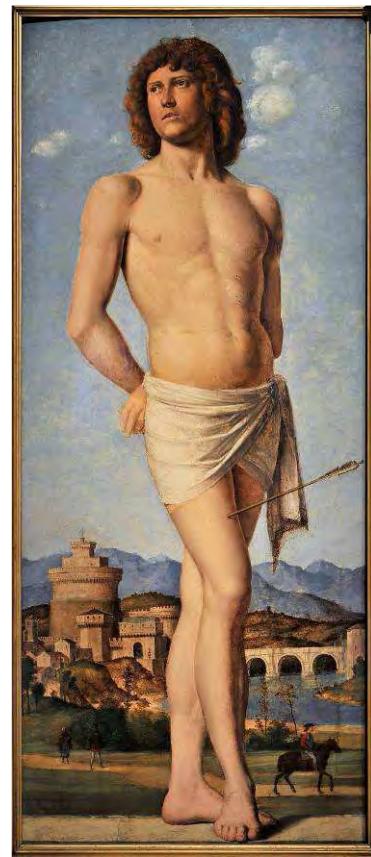
• Saint Jérôme au désert



• La Vierge à l'enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine

Zoom sur *Saint Sébastien*, 1500-1502, Strasbourg, musée des Beaux-Arts

Ce tableau faisait partie d'un triptyque représentant au centre sainte Catherine d'Alexandrie, entourée de saint Sébastien et de saint Roch. Jusqu'en 1726, il était installé sur le maître-autel de l'église franciscaine San Rocco à Mestre. Il a par la suite été démembré. Nous découvrons ici saint Sébastien en martyr, transpercé d'une flèche. La ligne d'horizon placée très bas, la petite taille du cavalier sur la droite et des deux personnages sur la gauche renforcent l'effet de monumentalité. Ce procédé est souvent utilisé par Cima pour créer des effets d'espace et de profondeur et donner une intensité dramatique à la scène. Au fond le château Saint Ange évoque Rome, lieu du martyre de saint Sébastien. Ce château est aussi le lieu où Grégoire le Grand eut une apparition lors de la grande peste de 590. Cima nous rappelle ainsi les vertus du saint qui était invoqué contre cette maladie.



● Saint Sébastien

Thématique « Arts, ruptures, continuités »

Pistes d'études

L'œuvre d'art et la tradition : ruptures (avant-gardes), continuités (emprunts, échos, citations), renaissances (l'influence d'une époque, d'un mouvement d'une période à l'autre, historicisme, etc.). La réécriture de thèmes et de motifs ; hommages, reprises

Le mot du musée : Cima et ses contemporains

Cima incarne la transition entre la peinture de Giovanni Bellini, Antonello da Messina et la génération suivante incarnée par Giorgione et Titien.

La notoriété de Cima et son influence dépassaient en son temps les frontières de la Vénétie. Albrecht Dürer, par exemple, a fait le voyage jusqu'à Venise pour rencontrer le maître italien dans son atelier. Cima s'est montré attentif aux innovations du peintre allemand : **La Vierge allaitant l'Enfant dans un paysage** (vers 1514-1517) est en effet inspirée d'une célèbre gravure de Dürer, La Madone près de l'arbre.

Exemples dans l'œuvre de Cima



- La Vierge allaitant l'Enfant dans un paysage

L'œuvre d'art et sa composition : modes (construction, structure, hiérarchisation, ordre, unité, orientation, etc.); effets de composition/décomposition (variations, répétitions, séries, ruptures), convention

Le mot du musée : Cima et la composition

La Conversation sacrée est un type de composition que Cima a exploré tout au long de sa carrière. Elle met en scène des saints autour d'une Vierge à l'Enfant représentée en majesté sur un trône. Ce thème, apparu au XVe siècle, notamment dans l'œuvre de Fra Angelico, était très répandu à la Renaissance. Cima le reprend pour des retables d'église. Le cadre architectural d'abord très simple (un mur ponctué de pilastres à l'antique) comme dans **La Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint Jacques l'apôtre** (1489), va peu à peu évoluer pour prendre la forme de chapelles dont l'architecture est caractéristique de la Renaissance. Les représentations deviennent plus détaillées et complexes comme dans **La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, sainte Catherine, sainte Apolline, saint François et saint Pierre** (1492-1493) où la coupole richement ornée de mosaïques sur fond d'or rappelle l'influence byzantine sur les arts vénitiens. Peu à peu, Cima se détourne du cadre architectural classique : dans **La Vierge à l'Enfant entre saint Michel archange et saint André l'apôtre** (vers 1496-1498), il situe la scène en plein air, sur les ruines d'un temple païen. A la fin de sa carrière, il abandonne les cadres architecturaux comme décor et situe ces représentations dans des paysages finement travaillés comme celui de **La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine** (vers 1511-1513).



• La Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint Jacques l'apôtre



• La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, sainte Catherine, sainte Apolline, saint François et saint Pierre



• La Vierge à l'enfant entre saint Michel archange et saint André l'apôtre



• La Vierge à l'enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine

... /...Thématique « Arts, ruptures, continuités »

Pistes d'études

L'œuvre d'art et le dialogue des arts : citations et références d'une œuvre à l'autre ; échanges et comparaisons entre les arts (croisements, correspondances, synesthésies, analogies, transpositions, parangons, etc.)

Le mot du musée : Cima et les arts

L'œuvre de Cima dialogue avec celle de ses contemporains. On retrouve par exemple dans ses figurations de saint Sébastien des références à Giovanni Bellini.

Son travail s'inspire également de la sculpture, notamment du travail de Tullio Lombardo. Cette influence de la sculpture est perceptible, par exemple, dans le panneau **Saint Martin et le pauvre** (Tryptique de Navolé, vers 1500) : le cheval de saint Martin présente n'est pas sans rappeler les statues équestres de la Renaissance

Sensible aux idées de l'humanisme, Cima fait aussi référence aux textes antiques notamment pour ses sujets profanes. Il s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide traduites par Giovanni Bonsignori et imprimées à Venise à la fin du XVe siècle, pour peindre **Thésée se présentant à la cour de Minos avec la délégation athénienne** (Vers 1495-1497) et le **Duel entre Thésée et le Minotaure** (vers 1495-1497). **Le Sommeil d'Endymion** (vers 1501) est tiré du *Dialogues des dieux de Lucien* qui fut édité à Venise par Simone Bevilacqua en 1494.

Exemples d'œuvres de Cima



• Saint Martin et le pauvre



• Le Sommeil d'Endymion

Thématique « Arts, réalités, imaginaires »

Pistes d'études

Source : BO n°32 du 28 août 2008

L'art et le réel : citation, observation, mimétisme, représentation, enregistrement, stylisation etc.

Le mot du musée : Cima et le réel

Peintre de la Renaissance, Cima cherche à rendre le réel. Il s'attache aussi bien aux expressions de ses personnages qu'au rendu des corps, des chairs ou du paysage qui foisonne toujours de détails pittoresques.

S'il figure un **saint Sébastien** au corps idéal et pur, il cherche aussi à atteindre une précision anatomique et à rendre la véracité des chairs comme dans le **Christ mort** (vers 1500). De même, **saint Thomas** apparaît-il le front plissé et les veines du visage gonflées.

Les visages sont travaillés finement. Cima parvient même à rendre l'aspect cristallin et vitreux des yeux comme en témoigne par exemple **saint Jacques apôtre**. Il s'attache ainsi à traduire les expressions et émotions qui animent ses personnages avec un souci de réalisme subtil. La représentation de **saint Christophe** en est un exemple : le visage inquiet du saint contraste avec l'air apaisé et serein du Christ enfant.

.../...

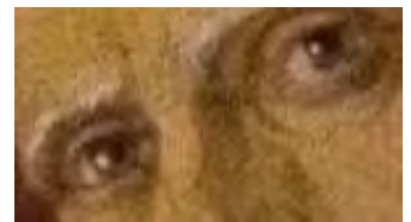
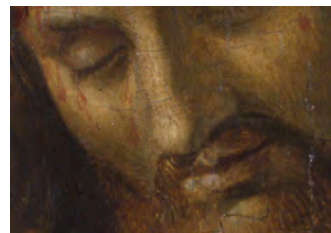
Exemples d'œuvres de Cima

Corps



• Christ_mort (détail)

Visages



• Christ mort (détail) et saint Jacques (détail)



• L'incrédulité de saint Thomas (détail) et Saint Christophe et saint Pierre (détail)

.../...

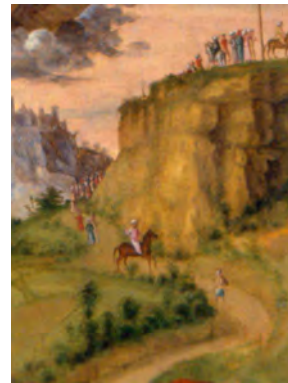
Les paysages calmes et sereins foisonnent de détails : des personnages qui sillonnent les routes (**Lamentation sur le Christ mort entre saint François et saint Bernardin**, vers 1495-1497), des châteaux aux fortifications crénelées (**Saint Sébastien**, 1500-1502), des vallées, des feuillages minutieusement découpés...

L'observation de Cima prend même un caractère topographique. Sur certains tableaux comme **L'archange Raphaël et Tobie entre saint Jacques le Majeur et saint Nicolas de Bari** (vers 1514-1515), on reconnaît la vallée de Conegliano et son village natal dont on aperçoit la silhouette dans la brume entre saint Jacques et Tobie

Paysages



• Saint Sébastien (détail)



• Lamentation sur le Christ mort entre saint François et saint Bernardin (détail)



• Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine (détail)



• L'archange Raphaël et Tobie entre saint Jacques le Majeur et saint Nicolas de Bari (détail)

L'art et l'imaginaire : inventions artistiques (transpositions et récits de rêves, de cauchemars, créatures, personnages et motifs fictifs, univers légendaires, fantastiques, mythologiques, fabuleux, etc.)

Le mot du musée : Cima, peintre de légendes

Les univers légendaires sont présents dans la création de Cima. Il reprend par exemple dans ses œuvres profanes les légendes anciennes comme celle de Thésée ou d'Endymion.

Zoom sur Le Sommeil d'Endymion, vers 1501, Parme, Galleria Nazionale

Le mythe d'Endymion, redécouvert par les humanistes de la fin du XVe siècle, connut beaucoup de succès à Venise. L'histoire d'Endymion provient du *Dialogues des dieux* de Lucien qui fut édité à Venise par Simone Bevilacqua en 1494. Cima nous en donne ici une illustration chargée d'éléments symboliques. Séduite par la beauté du jeune berger endormi, Artémis, déesse de la chasse, demanda à Jupiter qu'Endymion dorme d'un sommeil éternel afin de pouvoir s'unir à lui toutes les nuits. Cima évoque Artémis par la lune, l'élément qui lui est traditionnellement associé et qui veille ici au-dessus du berger endormi. Autour de son jeune amant, un cerf, des lapins, un chien et un couple de cigognes se sont assoupis sous l'effet soporifique des fleurs de pavots qui jonchent la clairière. Ces animaux ont été choisis intentionnellement par le peintre pour figurer l'emprise et les risques de l'amour. Le cerf est en effet un emblème d'Artémis. Le lapin est quant à lui associé à la lune et à Aphrodite, déesse de l'amour. Il peut évoquer les dangers de l'amour physique. Le chien symbolise la fidélité. Le couple de cigogne, que l'on sait endormies, puisque leurs deux pieds reposent sur le sol, symbolise la vigilance. Sous l'effet de l'amour tous ont perdu leurs facultés.



● Le Sommeil d'Endymion

Thématique « Arts, corps, expressions »

Pistes d'études

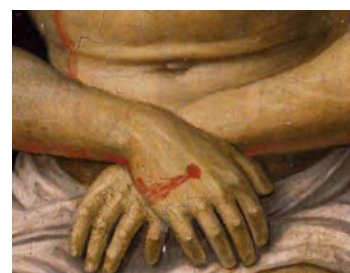
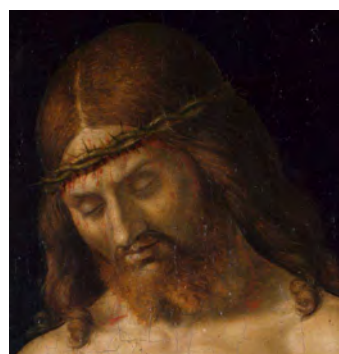
Le corps, présentation (discipliné/libéré, abstrait/concret, spiritualisé/charnel) et représentation (anatomies, standards, modèles, canons ; déstructurations, défigurations).

Le mot du musée : Cima et la figure humaine

Cima accorde une importance à la figuration des corps qui est tout à la fois empreinte de vérité et sublimée comme le **Saint Sébastien** (1500-1502) qui présente un corps glorieux et pur, sans blessure. Mais ces corps sont aussi réalistes, laissant apparaître les muscles, les reflets de lumières sur la peau, l'aspect cristallin des yeux... Ce réalisme ne procède pas seulement d'une volonté de reproduire le réel. Il est le vecteur d'une pensée humaniste. Par exemple, quand Cima s'attache à décrire les blessures d'un **Christ mort**, il cherche avant tout à susciter une méditation sur la passion et le destin humain.

Zoom sur Le Christ mort, vers 1500, Birmingham Museums & Art Gallery

Le Christ couronné d'épines appelé aussi *imago pietatis* constitue un type répandu depuis le XIIe siècle. Il est inspiré des icônes byzantines. Cette catégorie de tableaux pieux était réservée à un usage personnel et privé et correspondait à une forme de dévotion très présente au XVe siècle. Répandu à Venise, notamment dans la peinture de Bellini, ce type d'image devait inciter le spectateur à la contemplation et à la méditation sur les mystères de la Passion du Christ. Assis sur le bord de son tombeau, le Christ apparaît sur un fond noir à mi-corps entre la mort et la vie. En plaçant la ligne d'horizon en bas du tableau, Cima impose la figure à notre regard. Le Christ semble ainsi émerger de la mort, en dehors de toute temporalité. Cette composition sur fond noir crée aussi un effet de réalisme et de proximité avec le Christ. La légère inclinaison de son visage donne le sentiment d'un homme reposé, apaisé qui contraste avec cette mise en scène douloureuse. Cima multiplie ainsi des éléments contradictoires. Le buste musclé tranche avec les blessures et le sang qui s'écoule sur le visage, les bras et le buste du Christ.



Le corps, l'âme et la vie : expression des émotions, des caractères, des états (humeurs, tempéraments, passions, sentiments, postures etc...)

Le mot du musée : Cima : la poésie des émotions

Cima s'attache à traduire les expressions et émotions qui animent ses personnages comme en témoignent, par exemple, les représentations de l'enfant Jésus dans les tableaux de Vierge à l'Enfant.

Il joue également sur les contrastes entre les personnages comme dans le tableau de **Saint Christophe** (vers 1504-1506) où l'expression apaisée du Christ tranche avec l'inquiétude qui se lit sur le visage du saint.

Dans **La Lamentation sur le Christ mort** (vers 1595-1597), il s'attache à exprimer les différentes émotions des protagonistes qu'il met en scène.

La représentation de ces émotions correspond à une forme de piété qui se développe dans le sillage de la mouvance franciscaine et des écrits de saint Bernardin de Sienne ou de sainte Catherine de Sienne. Le fidèle est encouragé à nourrir sa foi et sa dévotion de tendresse et de compassion. Les souffrances de la Passion du Christ doivent être partagées pour être comprises.



• Vierge à l'Enfant (Florence, Galerie des Offices - détail) et Vierge à l'Enfant entre saint Michel archange et saint André l'apôtre (détail)



• Saint Christophe (détail)



• La Lamentation sur le Christ mort (détails)

Thématique « Arts et économie »

Pistes d'études

Source : BO n°32 du 28 août 2008

L'artiste et le marché et les contraintes économiques (commanditaires publics ou privés, mécénat...)

Le mot du musée : Cima et ses commanditaires.

Cima a reçu essentiellement des commandes religieuses émanant aussi bien de communautés religieuses ou laïques, que de pieux particuliers. Les plus importantes étaient de grands retables destinés à décorer les autels des églises.

Mais dans certains cas, ces commandes pouvaient provenir de commanditaires privés comme par exemple **L'Adoration des Bergers** (vers 1509-1510, non présentée dans l'exposition). Cette œuvre est une commande de Giovanni et Caterina Calvo, un couple de notables qui souhaitaient orner un autel de l'église où se trouvait leur caveau familial. Les commanditaires apparaissent d'ailleurs dans ce tableau sous les traits du berger et de sainte Catherine.

Cima reçut également des commandes publiques comme **Le Lion de saint Marc** (vers 1506-1508), aux dimensions impressionnantes et qui était destiné à la décoration d'un tribunal.

Les tableaux mythologiques comme **Thésée se présentant à la cour du roi Minos avec la délégation athénienne**, **Duel entre Thésée et le Minotaure** ou **Le Sommeil d'Endymion** étaient destinés à orner des coffres de mariage. L'élite

Dans l'œuvre de Cima



• L'Adoration des Bergers



• Le lion de saint Marc



• Duel entre Thésée et le Minotaure

<p>intellectuelle de Venise était alors très friande de ce nouveau type de sujets inspirés de l'antique.</p>	
<p>Thématique « Arts, artistes, critiques, publics » Pistes d'études Source : BO n°32 du 28 août 2008</p>	
<p>L'art, l'artiste et le public : représentations socioculturelles de l'art et de l'artiste ; statut social (artiste solitaire ou membre d'un groupe artistique : protégé...). Une carrière d'artiste. Catégories de publics (exposition, célébration, diffusion...)</p> <p>C'est au Cinquecento que le métier de peintre va conquérir ses lettres de noblesse. Considérée jusqu'alors comme un art mécanique, la peinture va peu à peu s'imposer comme l'œuvre d'intellectuels grâce aux écrits de figures, devenues emblématiques, d'Alberti, de Léonard de Vinci, de Ghiberti, et de Ficcin.</p> <p>Le métier de peintre répond à une organisation et un parcours bien définis. En aucun cas, on ne peut l'assimiler à l'idée d'un artiste solitaire et retiré. L'atelier d'un peintre est une véritable petite entreprise où les jeunes apprentis se forment auprès de leur maître. Ils y apprennent la fabrication des pigments, des enduits, le dessin et naturellement l'art de peindre. Pour acquérir le statut de maître, ils doivent présenter, aux termes de leur apprentissage, une œuvre personnelle qui leur ouvre le droit d'ouvrir une <i>Bottega</i> (atelier).</p>	

Dossier conçu et rédigé par Marguerite Moquet responsable de la programmation culturelle et du développement du public du Musée du Luxembourg.

Crédits Photographiques

- Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint Jacques l'apôtre, 1489, Vicence, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati © Musei Civici di Vicenza
- Vierge à l'enfant, vers 1490-1493, Florence, Galerie des Offices, © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Daniela Camilli
- Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, sainte Catherine, sainte Apolline, saint François et saint Pierre, 1492-1493, © Conegliano, Arcipretale dell'Annunciazione / Photo Arcangelo Piai, Susegana
- Vierge à l'Enfant entre saint Michel archange et saint André l'apôtre, vers 1496-1498, Parme, Galleria Nazionale, © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Georges Tatge
- Lamentation sur le Christ mort entre saint François et saint Bernardin, vers 1495-1497, Modène, Galleria, Museo e Medagliere Estense, inv. GE 470.
- Saint Sébastien, 1500-1502, © Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, photo M. Bertola
- L'Incrédulité de saint Thomas et l'évêque saint Magne, vers 1504-1505, Venise, Gallerie dell'Accademia © Soprintendenza speciale per il Polo Museale di Venezia - Galleria dell'Accademia
- Triptique de Navolé : Saint Martin et le manteau © Vittorio Veneto, Museo Diocesano d'Arte Sacra « Albino Luciani » / Photo Ugo Agnoletto
- Triptique de Navolé : Saint Jean-Baptiste © Vittorio Veneto, Museo Diocesano d'Arte Sacra « Albino Luciani » / Photo Ugo Agnoletto
- L'Adoration des bergers avec sainte Catherine, sainte Hélène, l'archange Raphaël et Tobie, 1509-1510, Venise, église Santa Maria del Carmelo, dite dei Carmini
- Thésée se présentant à la cour de Minos avec la délégation athénienne, Vers 1495-1497, © Giovanni C.F. Villa
- Duel entre Thésée et le Minotaure, Vers 1495-1497, © Milan, Pinacoteca di Brera / Courtesy Ministero per i Beni e le Attività Culturali
- Bacchus couronnant Ariane abandonnée sur l'île de Naxos, vers 1505-1510, Milan, Musée Poldi Pezzoli, © 2011. Photo Scala, Florence
- Le Sommeil d'Endymion, Vers 1501, Parme, Galleria Nazionale, © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Georges Tatge
- Daniel dans la fosse aux lions, Vers 1500-1501, Milan, © Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Dea / Leemage
- Lamentation sur le Christ mort entre saint François et saint Bernardin, vers 1495-1497, Modène, Galleria, Museo e Medagliere Estense, © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Fratelli Alinari
- L'Archange Raphaël et Tobie entre saint Jacques le Majeur et saint Nicolas de Bari, 1514-1515, Venise, Gallerie dell'Accademia, © Soprintendenza speciale per il Polo Museale di Venezia - Galleria dell'Accademia
- Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine, 1511-1513, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, © RMN / Thierry Le Mage
- Saint Christophe, vers 1504-1506, © Collection Particulière - Droits Réservés
- Vierge allaitant l'Enfant dans un paysage, Vers 1514-1517, © Amsterdam, Rijksmuseum
- Saint Jérôme dans le désert, vers 1510-1515, Florence, Galeries des Offices © 2011. Photo Scala, Florence / courtesy of the Ministero Beni a Att. Culturali
- Le Lion de saint Marc entre saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, sainte Marie-Madeleine et saint Jérôme, 1506-1508, © Soprintendenza speciale per il Polo Museale di Venezia - Galleria dell'Accademia
- Le Christ mort, vers 1500, © Birmingham Museums & Art Gallery