

Baroque et classicisme français

Simon Vouet/ Nicolas Poussin

Simon Vouet (1590-1649)

- Peintre français relativement précoce, il constitua l'essentiel de sa formation en Italie où il débarqua en 1613.
- Mais en 1627 il revint en France, où il se construisit une solide réputation, contribuant à faire évoluer la peinture française. Celle-ci perpétuait encore les traditions du maniérisme, en vigueur depuis les années 1550 et les décorations de Fontainebleau.
- Vouet apporta à Paris le **style baroque italien** qu'il avait appris et appliqué à Rome, où il s'était fait reconnaître. En 1624 il avait été élu « prince » de la confrérie de Saint Luc, la principale corporation d'artistes de Rome, ouverte aux étrangers.
- Mais ce style avait **deux composantes**, indépendantes voire antagonistes: Une version moderne, initiée par Caravaggio, où les jeux d'ombre et de lumière éclairent le sujet pour mettre en évidence sa valeur dramatique. Une version classicisante, portée par Caracci et « l'école bolonaise », cherchait à retrouver l'harmonie, la grâce et la solidité de Raphael, mais dans un langage plus moderne, plus orienté vers le mouvement et le monumental, le théâtral parfois.
- Vouet fut d'abord influencé par le premier courant, avant de basculer vers le style « bolonais », qu'il adapta ensuite au goût français.

Diseuse de bonne aventure 1620

- L'influence du Caravage se révèle par le fort contraste de lumière, le fond brun et uni, les personnages coupés au $\frac{3}{4}$.
- L'exécution n'a pas la finesse ni le « grain » des tableaux de Caravage, mais elle témoigne d'un grand métier, et d'une capacité d'invention dans le **jeu des mains**, au cœur du tableau.



- Ce tableau est une variation autour d'une œuvre de Caravage (en bas à gauche). Vouet a ajouté des personnages qui commentent l'action des deux protagonistes en pleine lumière, la bohémienne et la jeune crédule. Ici c'est la tzigane qui est volée par le vieillard à droite.



La naissance de la Vierge, 1620, 217x329 cm

Godefroy Dang Nguyen

- Cette grande toile est encore empreinte du style du Caravage, par les personnages en pleine lumière qui surgissent de l'obscurité, par le modelé de leur visage, l'éclat des couleurs.
- Mais elle a une organisation originale. Une servante est assise au centre tenant l'enfant, celle de dos à gauche sert de « repoussoir » et crée la profondeur pour inviter le regard vers le centre.
- La grande vasque au pied des servantes, unit les personnage
- Les deux femmes aux extrémités forment un contraste entre elles, par l'âge, par leur attitude, par les couleurs de leur jupe, par la lumière qui éclaire le visage de l'une et laisse celui de l'autre dans l'ombre.
- C'est une **représentation presque théâtrale**, soulignée par le rideau rouge et les spectateurs au fond qui semblent commenter l'événement.



Toilette de Vénus, 1629, 153x183 cm

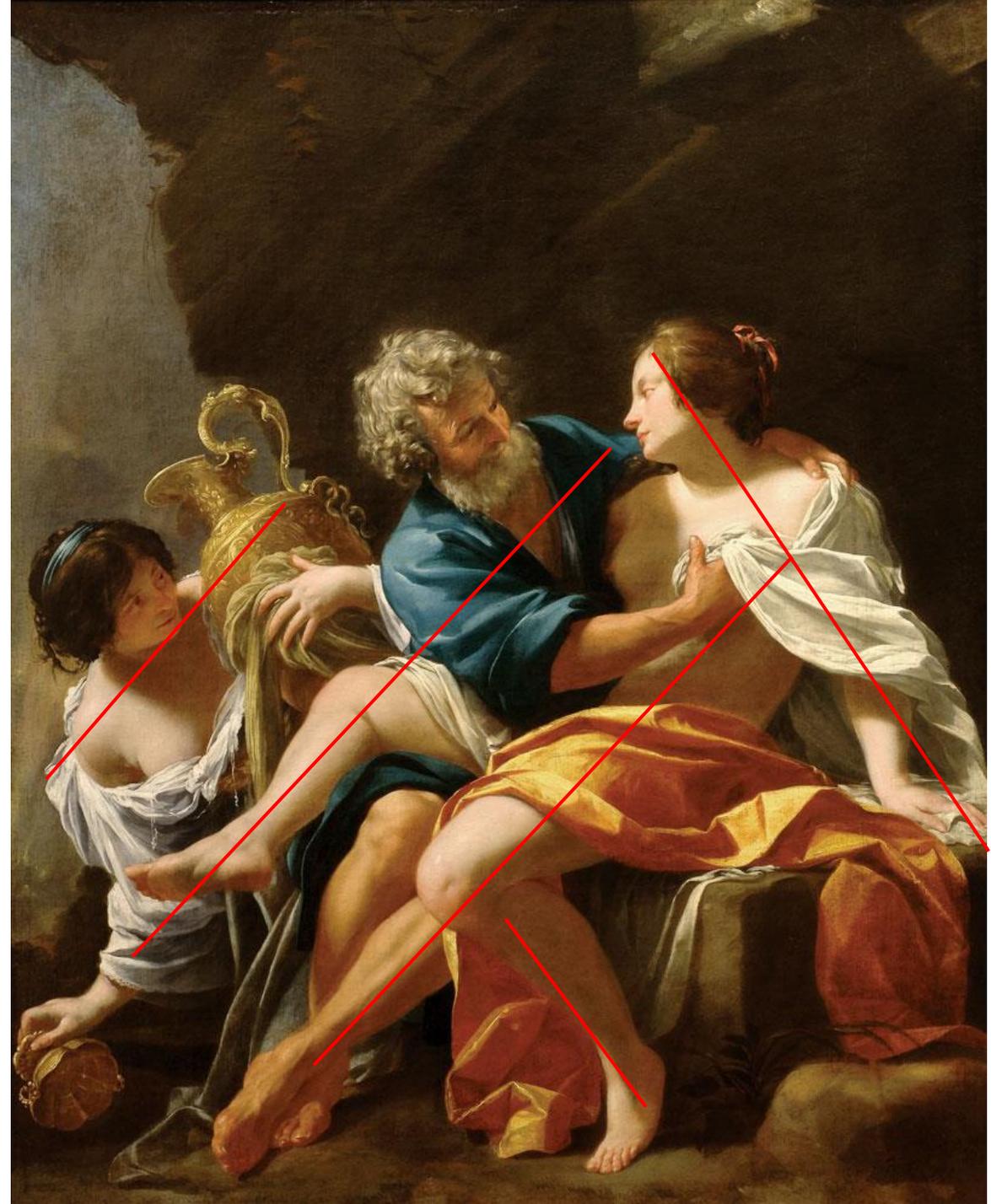
- Même sens du théâtre, même rideau rouge qui semble ici s'ouvrir sur la scène, tiré par un « putto ». Le drap bleu sur la cuisse de la déesse reprend et souligne le mouvement du rideau rouge. Cependant le « dramatisme » ombre/ lumière caravagesque a disparu.
- Le lit crée une assise horizontale pour la composition et le cœur du tableau réside dans le lien entre Vénus et son image. En y regardant de près, celle-ci n'est pas la réplique exacte du visage de la déesse. Elle est plus terne, moins souriante, comme « barbouillée ». De plus elle semble être « derrière » le plan du miroir, comme si elle se cachait, pas de face donc. Enfin la coiffure n'est pas identique.
- Il y a sûrement un message caché, mais difficile à percer aujourd'hui, sans érudition. Est-ce l'idée que la beauté se fane? Mais Vénus, elle, en tant que déesse, est éternelle.



Loth et ses filles 1633, 160x130 cm

Godefroy Dang Nguyen

- La scène est scabreuse. Loth a fui Gomorrhe, détruite par la colère divine: Il est seul avec ses filles. Celles-ci l'enivrent et cherchent ensuite à s'accoupler avec lui pour avoir une descendance. Vouet la traite avec une certaine délicatesse.
- Tout semble se passer dans une grotte mais le décor est réduit au minimum. Le tableau est centré sur les 3 personnages, le vieil homme qui semble encore « vert » et séduisant, et les deux jeunes filles, dont la lumière éclaire les chairs de façon sensuelle.
- La composition est portée par un jeu de lignes obliques et parallèles qui « quadrillent » le tableau. L'action est soulignée de façon discrète par les jambes qui se mêlent, les regards qui s'échangent.
- Les vêtements chatoyants, la grande cruche en or, soulignent par contraste la douceur de la peau des jeunes filles, largement exhibées. Les plis des étoffes sont amples et « durs ».



Uranie et Calliope, 1634,
80x125 cm

- Ce sont deux muses, Uranie de l'astronomie, Calliope de la poésie épique. La première tient un globe (voûte céleste), la seconde un livre (l'Odyssée). Uranie est en bleu foncé (ciel)

- Le contraste est fort entre le piédestal antique derrière elles, rigide, rectangulaire, beige, portant deux puissantes colonnes, et les deux muses, vues de façon oblique, exhibant une peau laiteuse, portant de splendides robes aux couleurs chatoyantes.
- Uranie nous regarde de côté, laissant voir son épaule dénudée, presque provocante.
- A droite une perspective s'ouvre vers un paysage lointain, contrastant avec l'aspect « bloqué » de ces deux femmes devant ce monument de pierre.
- Les « putti » en vol soulignent le caractère allégorique de la scène.



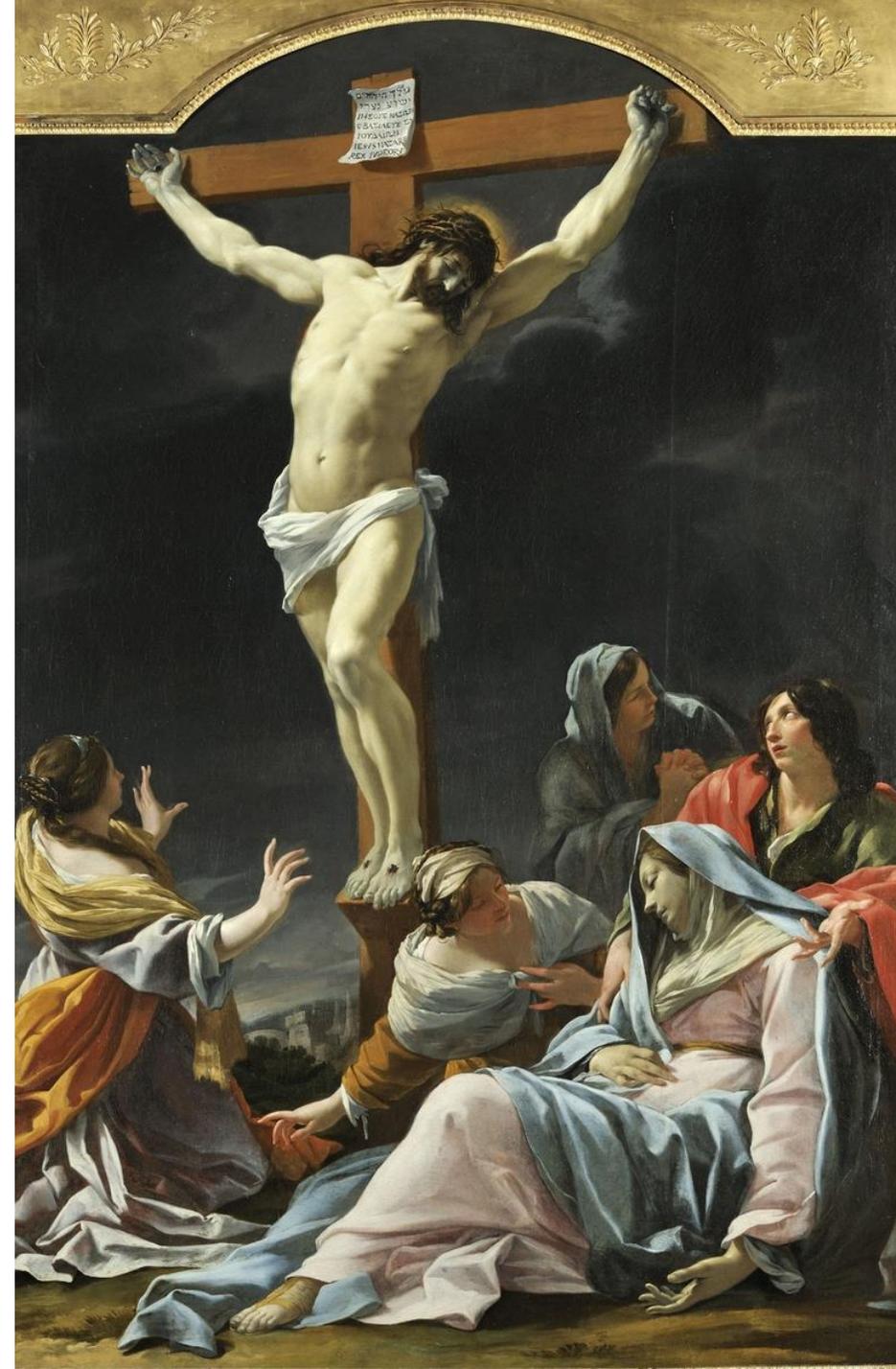
La Richesse, 1635, 170x124 cm

- Encore une allégorie, une femme monumentale, vue de près, dans une pose maniérée, toute en courbe. Sa splendide robe jaune, accompagne son mouvement sophistiqué.
- Elle semble dotée d'ailes, la tête ceinte d'une couronne de lauriers.
- Les deux « putti » (angelots) qui l'encadrent, établissent deux verticales entre lesquelles se déploie le S de son attitude.
- Derrière elle, une colonne grecque témoigne que l'on est dans la mythologie.
- A ses pieds, des objets en argent et en or qui paraissent être ses attributs, constituent une belle nature morte.
- Le « putto » de droite semble indiquer le ciel, source de la fortune.



La Crucifixion, 1636-37, 216x146 cm

- Une œuvre démonstrative, théâtrale, « baroque ». Le corps du Christ à l'anatomie parfaite, est légèrement infléchi et déhanché : la pose est élégante, ce n'est pas un lourd cadavre rigidifié.
- Derrière lui, un fond uni de nuages gris sombre, sur lequel émerge la lumière qui éclaire la scène, dans le style (adapté et édulcoré) de Caravage.
- Aux pieds de la croix, Marie évanouie, est entourée de saintes femmes qui expriment les différents états de la douleur : la surprise effrayée au pied de la croix, la peine qui fait détourner les yeux de celle derrière le Christ, la compassion de celle qui regarde Marie, l'assistance muette de celle qui la retient par les épaules et regarde le Christ.
- Les couleurs sont un peu éteintes, en accord avec le deuil que déploie la scène.
- C'est incontestablement une mise en scène théâtrale. Aucun pathos, aucun ravage de douleur sur les visages, ce sont de jolies actrices qui semblent interpréter un rôle.



Présentation au temple, 1641, 393x250 cm

- L'action est portée par une diagonale principale (en rouge), soutenue par une secondaire (en blanc), tout ceci dans une architecture qui, selon Blunt, définit clairement l'espace (marches, piliers verticaux et corniche circulaire) et occupe la moitié supérieure du tableau.
- L'ensemble des personnages, par leurs attitudes centrées sur l'échange entre le prêtre et Marie, participe à l'émotion, tandis que les anges flottant lui donnent la sacralité.
- Les couleurs sont un peu « froides » (beaucoup de bleu et de gris). Le tableau est moins « baroque » que d'autres (moins de mouvement, moins de couleurs chaudes). Mais les épaules dénudées caressées par la lumière sont, elles, bien baroques.
- Vouet, plus retenu que dans les tableau précédents, plus « classique », semble influencé par la présence de Poussin en France, ou peut être par ses contacts avec Philippe de Champaigne.



Le Temps vaincu par l'Espérance, l'Amour, et la Beauté, 1640-45, 186x142 cm

- C'est un tableau allégorique qui proclame la grandeur de l'âme humaine (Amour, Espérance, Renommée) face au tragique de sa destinée (le Temps): Un sujet pareil est peu compréhensible de nos jours mais était très en vogue à l'époque, les allégories pouvaient d'ailleurs cacher plusieurs interprétations.
- Même si on perçoit pas le sens exact, on peut se contenter d'admirer la science de la composition, avec ses femmes monumentales qui tirent le vieillard (Saturne) en arrière, et derrière elles les colonnes d'un temple grec assurant la stabilité, face au mouvement des corps.
- L'Espérance est habillée en vert (à côté d'elle son emblème, l'ancre), c'est elle qui tire l'aile du vieillard pour l'arracher (le temps s'arrêtera), Vénus (la Beauté) est à côté d'elle et prend Saturne par les cheveux, elle est aidée par Cupidon. Au dessus, les trompettes de la Renommée qui participent à la défaite du Temps.
- Les couleurs s'éclaircissent du bas vers le haut, pour aboutir sur de belles nuances de rose dans la robe de la Renommée.



Le Temps vaincu par l'Espérance, l'Amour, et la Beauté, 1627, 107x142 cm

- C'est une version antérieure du même thème.
- Ici Vouet s'inspire du style du grand peintre baroque Piero da Cortona, avec un accent mis encore plus sur la théâtralité, il n'y a pas de personnage volant dans les airs mais un homme et deux femmes les pieds sur terre. Venus, en plein effort à droite, est bien plantée sur ses pieds. Elle esquisse un sourire, signe de sa victoire.
- Contrairement au tableau précédent, le décor en arrière plan semble accompagner les personnages: l'inclinaison des arbres suit le mouvement de Vénus qui tire Saturne. Elle tient une lance, cadeau de Mars son amant, son étoile rose semble voler au vent qui pousse ainsi dans la direction du mouvement, vers la droite : un effet typiquement baroque, courant chez Bernini par exemple. La masse de rochers en arrière plan semble se précipiter sur la scène, soulignant son caractère dramatique.
- Les couleurs sont plus ternes que dans le tableau précédent. Ici domine l'ocre/ brun, même si à droite, le paysage maritime éclaire le tableau et ouvre une perspective.



Nicolas Poussin (1594-1665)

- Le grand représentant du classicisme français a pourtant vécu l'essentiel de sa carrière artistique à Rome, où il séjourna de 1624 jusqu'à sa mort, sauf une petite interruption de 2 ans (1640-42) durant laquelle il fut appelé à la cour de France par Richelieu et Louis XIII. Il profita de la mort de Richelieu pour s'éclipser et retourner à Rome.
- Poussin ne fut pas un peintre des grands tableaux et de vastes décorations, à la différence de Vouet. Il n'a donc pas, à l'encontre de ce dernier, de grandes commandes officielles, pour peupler les églises ou décorer les palais.
- Il peint au contraire des tableaux de taille moyenne, assez « savants », inspirés des textes saints ou de l'histoire et de la mythologie antiques, à la signification morale cachée. Les apprécier à leur juste valeur requiert une certaine érudition. Sa clientèle est faite d'hommes riches et cultivés.
- Sa peinture est donc assez difficile d'accès aujourd'hui.

Massacre des innocents, 1626, 118x179 cm

- Le sujet est un des plus dramatiques qui soit, et Poussin n'hésite pas à représenter l'horreur de la scène. Mais il le fait de manière « monumentale ». D'ailleurs les colonnes grecques à gauche et le temple au fond situent, contrairement à la vérité historique, cet événement dans un monde « hellénistique », la référence de Poussin. Leurs verticales et horizontales encadrent la scène pleine de mouvement.
- Il y a peu de personnages, saisis « à ras du sol », sans une goutte de sang. Les chairs des femmes sont blanchâtres comme si elles étaient en marbre. La violence de la lumière blanche accompagne la violence de la scène. Le ciel bleu clair, les couleurs vives des habits (qui identifient chaque personnage) rendent la scène presque surréaliste.
- Pourtant chacune exprime la douleur ou le désespoir d'une manière vivante. La femme en robe bleue, s'arrachant les cheveux en portant son fils mort dont le bras et la tête gisent le long de son corps, est particulièrement poignante.
- Mais c'est le triangle de personnages en premier plan qui par sa monumentalité, nous fait percevoir la brutalité de la scène.



Mort de Germanicus, 1627 58x78 cm

Godefroy Dang Nguyen

- Encore une scène de mort cette fois-ci moins violente. Elle est implantée dans un décor de vaste palais romain à la perspective impeccable, relate un événement de l'histoire de Rome, Germanicus empoisonné sur ordre de Tibère, car perçu comme rival potentiel.
- Germanicus meurt au milieu de ses soldats. Poussin, en bon néo-stoïcien, décrit une mort acceptable, même si elle est injuste.
- La masse des soldats est à gauche, la famille du mourant (des femmes et des enfants) à droite. Celui-ci, par un dernier geste, indique à ses soldats de prendre soin de cette famille.
- Le groupe des soldats exprime les sentiments mêlés: les deux à l'extrême gauche (dont un de dos) semblent désespérés, ceux du milieu accourent pour donner un ultime salut, et le soldat le plus proche des femmes prend le ciel à témoin qu'il le vengera.
- Les costumes sont bien reconstitués, des éclats de couleur parcourent le tableau, les poses sont dignes même chez la veuve pleine de chagrin.
- Tout paraît cadré par les verticales et les horizontales du palais et du lit, mais les lances, les corps penchés soulignent des diagonales qui donnent un peu de mouvement à ce spectacle trop figé.



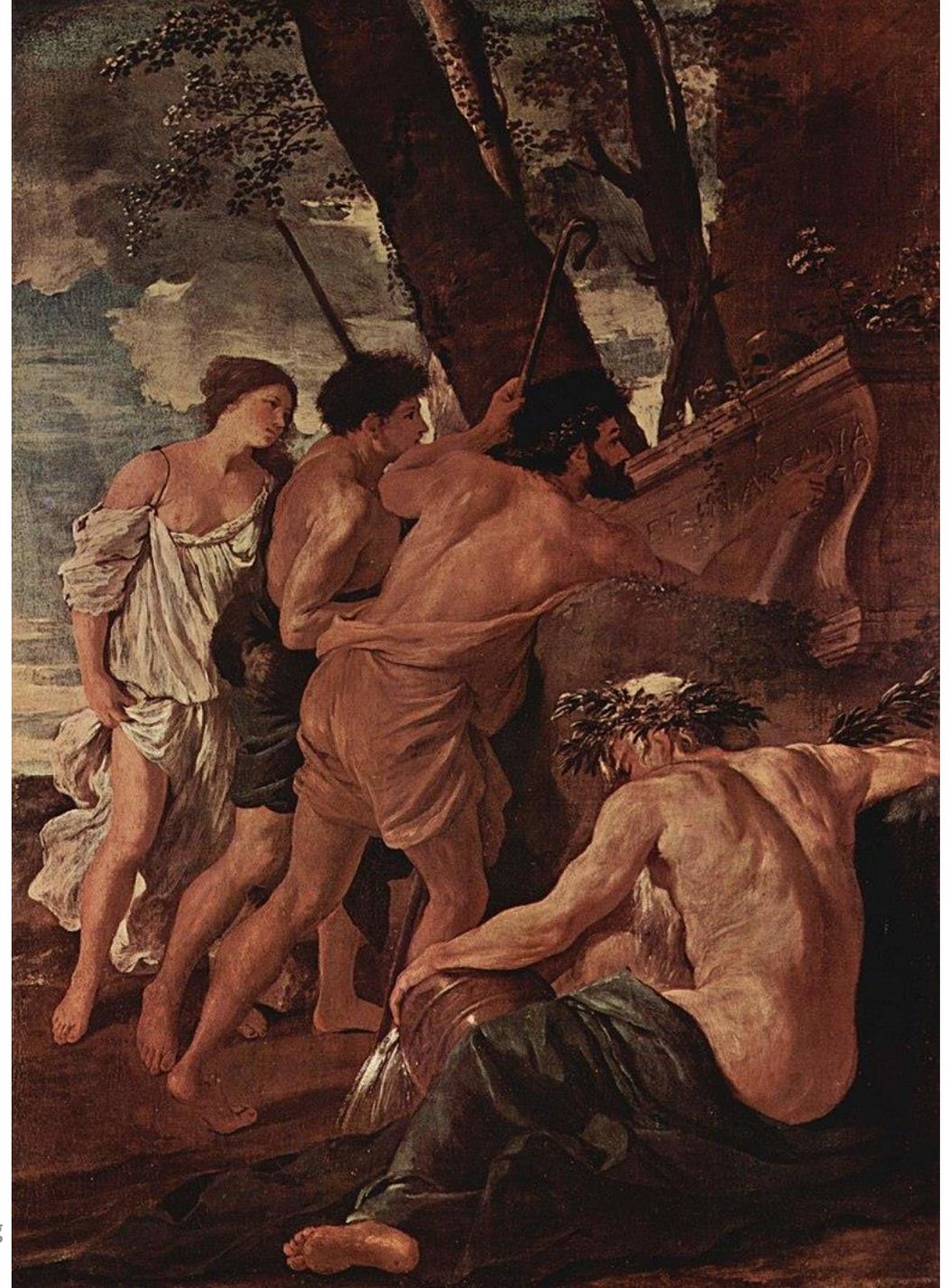
Et in Arcadia ego, 1638,
85x121 cm

- C'est sans doute le plus célèbre tableau de Poussin.
- Trois bergers dont ne voit pas le troupeau, et une femme dont on a du mal à identifier le statut, sont près d'une tombe où ils lisent l'inscription latine « Et in Arcadia ego », moi aussi j'étais en Arcadie (sorte de Paradis).
- Les personnages, disposés à peu près symétriquement autour du tombeau, s'interrogent et nous aussi: Est-ce une réflexion de stoïcien sur l'inévitabilité de la mort ou faut-il chercher une signification cachée?
- Les couleurs sont vives surtout chez les personnages de droite. Le coup de pinceau est maîtrisé, « lisse ». Le paysage derrière est vaste et nuancé, l'aube naissante éclaire le ciel et chasse l'obscurité nuageuse.



Et In Arcadia ego, 1628, 101x82 cm

- Poussin avait peint 10 ans auparavant un tableau sur le même sujet.
- Le ton général est plus brun, plus « chaud », et la disposition moins équilibrée.
- Il y a un mouvement général des 3 personnages vers la droite, vers l'inscription du tombeau. Une sorte de curiosité semble les saisir. Le décor d'arbres penché semble faire écho à leur surprise.
- L'homme assis au premier plan qui verse le contenu d'une cruche dans la rivière est peut être une allégorie d'un Dieu fleuve.



Bacchanale devant
une statue de Pan,
1633, 142x100 cm

- Poussin n'est pas seulement le peintre des ambiances romaines figées, il sait aussi retracer les sujets mythologiques. Ici une bacchanale, fête en l'honneur de Bacchus qui a toujours inspiré les peintres, notamment Titien.
- Le décor est divisé en deux: A droite la statue de Pan qui sourit, devant une forêt épaisse, à gauche une perspective dégagée vers un paysage de montagne, perdu dans les brumes de l'aube.



Godefroy Dang Nguyen

suite

- Le cortège des personnages se dirige en dansant de la clarté du paysage de montagne à gauche vers la profondeur de la forêt à droite.
- Il constitue un arc qui termine sur la scène d'agression du satyre, au pied de la statue de Pan.
- Les deux hommes qui dansent au centre rompent le rythme linéaire du mouvement.
- La femme qui écrase une grappe en se retournant est une Ménade prise par la transe.
- Les couleurs froides à gauche(bleu) deviennent chaudes à droite (brun, beige)



Poussin face à Titien

- A droite le tableau de Titien datant de 1523 représente la « Bacchanale des Andriens ». Ceux-ci sont habillés, et au milieu d'eux, il y a des personnages nus, nymphes et satyres. Cette dualité induit une composition plus complexe que chez Poussin, avec des raccourcis saisissants. Chez le français, on perçoit une plus grande unité et une progression, il est, en ce sens plus « classique ». Mais Titien a un savoir faire supérieur dans le maniement des couleurs, une science des drapés plus subtile que celle de Poussin chez qui les étoffes paraissent « minérales », et les visages plus « stéréotypés ».



Les sacrements

- Poussin a peint entre 1636 et 1642, pour son protecteur romain, Cassiano del Pozzo, une série de 7 tableaux, « les Sacrements », inspirés de l'histoire sainte, les évangiles mais aussi des textes des pères de l'église. Ces Sacrements sont: l'Ordre ou ordination (remise des clefs à St Pierre), le Baptême, la Confirmation, La Pénitence, l'Eucharistie, le Mariage, l'Extrême Onction. Mis à part l'Ordre, ils reflètent les actes sacrés de la vie d'un chrétien.
- Ce thème est inspiré par les préceptes du Concile de Trente, qui au XVIème siècle avait voulu restaurer l'autorité de l'Eglise face à la contestation protestante. Il s'agit de souligner l'importance des sacrements, niés par le protestantisme (à part le baptême et l'eucharistie).
- Pour réaliser ses œuvres, Poussin s'est appuyé sur la collection de Cassiano, qui possédait beaucoup de dessins d'objets résultant des fouilles des catacombes paléochrétiennes. Il est le premier à avoir reconstitué la « vie romaine ». L'ensemble des 7 tableaux reflète un style sévère et sombre, presque austère. Il ne nous est pas parvenu en entier.
- Les tableaux ont tellement plu que Poussin en fit une autre série, différente, de 1644 à 1648, pour Louis XIII. Cette nouvelle version est complète et se trouve à Edimbourg. Entre les deux séries il y a pas mal de différences, la seconde est plus aboutie, plus « mature ». Elle est aussi plus grande. Les tableaux font 95,5x121 cm dans la première série et 117x178 cm dans la seconde.

Extrême onction, 1636-39 95x121 cm

- Poussin dispose des personnages autour du lit du mourant, en trois groupes, plus deux serviteurs isolés à droite, plus anecdotiques. La femme qui quitte la salle a une pose maniériste, peu adaptée à la scène
- Le groupe au pied du lit se déploie vers le mourant en exprimant plusieurs variétés de douleurs, comme dans la mort de Germanicus.
- Celui à la tête du lit est plus immobile, concentré sur le geste du prêtre.
- Celui-ci a un bras musclé, qui dépose le crème sur les yeux du mourant. Un enfant de chœur tenant une partition semble l'accompagner.
- La salle est vaste, un vide occupe la moitié supérieure du tableau.



Le mariage I

- Poussin illustre ce sacrement par le mariage de la Vierge avec Joseph.
- La cérémonie a lieu dans une pièce de style romain (colonnes corinthiennes cannelées) dont les personnages occupent la moitié inférieure. Le prêtre est au centre de la composition, il est vêtu comme un évêque contemporain avec la chasuble et la mitre, ce qui est un anachronisme.
- Les deux époux sont à genoux et se donnent la main en signe d'union. Ils forment une pyramide avec le prêtre, surmontée par la colombe de l'Esprit Saint qui parraine la cérémonie.
- Deux personnages en premier plan (une femme de dos, un homme de $\frac{3}{4}$) introduisent le spectateur dans le tableau. La femme a une attitude en S, un peu maniériste.
- La lumière provient d'une ouverture à gauche et éclaire ces personnages et les époux.



Godefroy Dang Nguyen

Le mariage II

- La seconde version est à la fois plus précise historiquement parlant, et plus naturelle. Il n'y a plus de colombe, plus de pyramide, le prêtre, qui a perdu ses habits d'évêque, est assis et unit les époux à genoux en leur prenant les mains.
- On retrouve certains personnages de la première version; à gauche la femme à l'enfant, celle debout qui joint les mains, et à droite la femme et l'homme qui commentent la scène.
- La pièce est moins caractérisée. Elle a 3 fenêtres au fond par lesquelles on voit des monuments et des palmiers, signe que l'on est au Moyen Orient.



Eucharistie I

- Là aussi, c'est la Cène qui est représentée, la première fois qu'une Communion a lieu.
- Le cadrage est habituel, mais il est pris de haut. Jésus est de face, la pièce est vaste, éclairée par 3 sources de lumière: deux bougies au lustre, la porte ouverte et une bougie sur un banc. Elle éclaire fortement le pain et le vin sur la table, les protagonistes de la Cène.
- Judas est dans l'entrebaillement, donc « hors champ ».
- Poussin essaie de faire « authentique »: les apôtres sont couchés et non pas assis, car c'est ainsi que l'on mangeait du temps des romains.
- Jésus a un geste très cérémoniel, et les apôtres le regardent d'un air recueilli. Poussin veut rendre toute la solennité de la scène.
- Les tons sont plutôt chauds, avec de belles couleurs moutarde et rouge vif, mais l'atmosphère sombre suggère que le christianisme à cette époque est encore une secte, que tous ces personnages vont être persécutés



Eucharistie II

- C'est la deuxième version de L'Eucharistie, celle pour Louis XIII. Elle paraît encore plus réaliste que la précédente (Eucharistie I).
- Certains éléments sont repris: Judas est en train de partir, les apôtres et le Christ sont allongés, mais trois sont de dos en raccourci.
- Le point de vue n'est plus surplombant, il est au niveau des personnages ce qui lui rend plus d'impact.
- Il n'y a plus qu'une source de lumière ce qui confère plus d'unité à la scène, dominée par les tons chauds.



La grande nouveauté c'est que les apôtres consomment la communion en mettant chacun le pain à la bouche, ce qui correspond à la vérité historique.

Institution de l'Eucharistie, 1641, 325x250 cm

- Ce tableau est un des rares de grand format, et Poussin l'a peint durant son séjour à Paris, comme retable pour une église, donc qui se situe temporellement entre la première version de l'Eucharistie des Sacrements finie en 1638 et la seconde, démarrée en 1644. Il est intéressant de comparer ce tableau aux précédents.
- La scène n'est pas la même. Jésus est debout et ce n'est donc pas son dernier repas. C'est une mise en scène symbolique de l'Eucharistie
- Par ailleurs, contrairement aux deux versions de l'Eucharistie des Sacrements, le tableau est d'un style assez « baroque », même s'il n'y a pas beaucoup de mouvements. Les apôtres en effet expriment leurs sentiments de façon un peu théâtrale, en levant les mains, en tombant à genoux
- Poussin reste fidèle à la reconstitution historique. On est dans une demeure romaine avec ses puissantes colonnes corinthiennes, l'atmosphère sombre, une vive source de lumière donnée par les deux bougies, qui a une valeur symbolique.
- Les couleurs sont brillantes, mais les visages ressemblent à des masques. Poussin avait l'habitude de modeler ses personnages en figures de cire avant de les peindre.



Vouet face à Poussin

- La différence de style entre Vouet et Poussin est évidente. Le premier a une peinture plus brillante, plus sensuelle, plus animée, aux tons plus clairs. Elle traduit une sorte « d'importation » du baroque italien dans la culture française.
- Le second a une peinture plus austère, plus figée, plus « classique », qui parle autant à l'intellect (cultivé) qu'aux sens.
- Pour conclure on peut les comparer sur un thème commun : Appolon et ses muses.

Comparaison

Godefroy Dang Nguyen

- Le sujet est identique, Apollon, entouré de ses muses ou de poètes. Ci contre Poussin, ci-dessous une œuvre longtemps attribuée à Vouet, mais plutôt de Dorigny, son élève.
- Dans les deux cas, tout est orienté par une oblique, portée par deux rangées de muses (Dorigny) ou de poètes (Poussin) qui mènent à Apollon. La composition de Poussin est équilibrée par des verticales (arbres attitude des poètes), celle de Dorigny est toute en mouvement.



- Dorigny dévoile beaucoup de chairs, chez Poussin les muses à droite d'Apollon sont vêtues. Les attitudes sont plutôt dignes chez Poussin, alanguies et un brin sensuelles chez Dorigny.
- L'exposition des chairs uniformise les couleurs chez Dorigny, alors que Poussin profite des vêtements pour multiplier les contrastes et les juxtapositions de couleurs qui flattent l'œil.

détails

- Les deux Apollons n'ont pas la même attitude, elle est « inspirée », le corps contorsionné, chez Dorigny, relâchée et détendue chez Poussin qui offre une coupe de vin à un poète qui lui remet son œuvre. Les jeunes muses derrière lui ressemblent à des cariatides (statues) grecques, alors qu'elles sont plus « humaines » chez Dorigny.



Références

- Blunt Anthony : « Art et architecture en France 1500-1700 », Macula, 198
- Mérot Alain : « Poussin » Hazan, 1990
- Sacchi Lodispoto Teresa : « Poussin et le classicisme » Le Figaro Editions, 2008.