

LOUVRE

Petite
Galerie



CORPS EN MOUVEMENT

LA PETITE GALERIE ITINÉRANTE



LA PETITE GALERIE ITINÉRANTE

En lien avec l'exposition « Corps en mouvement » de la Petite Galerie, espace dédié à l'éducation artistique au musée du Louvre, la Petite Galerie itinérante est une installation mobile qui présente des reproductions d'œuvres en 2D et 3D issues des collections du Louvre. Les œuvres reproduites évoquent des sections thématiques de l'exposition « Corps en mouvement » présentée d'octobre 2016 à juillet 2017 au Louvre. Ces œuvres sont sélectionnées en collaboration avec les commissaires d'exposition.

La Petite Galerie itinérante vise à participer à la généralisation et à l'enrichissement des parcours d'éducation artistique et culturelle sur le territoire français. Les objectifs sont doubles : il s'agit de développer des actions de médiation hors les murs au plus près des publics ciblés pour inciter et préparer la rencontre avec les œuvres originales au sein de la Petite Galerie au musée du Louvre. Il s'agit également, grâce à l'ensemble des outils et ressources mis en ligne tout au long de l'année, de continuer à faire vivre l'exposition et sa thématique, à travers des actions de médiation adaptées, avec la possibilité de découvrir les œuvres originales au sein des collections du Louvre et de renvoyer vers les collections muséales du territoire.



CORPS EN MOUVEMENT

Marcher, courir, danser... Dès l'Antiquité, les artistes ont cherché à imiter ces gestes simples que nous pratiquons chaque jour. Et quel défi pour eux, alors que la photographie et le cinéma n'existaient pas encore !

Cette exposition de reproductions de quelques-uns des danseurs, coureurs et cavaliers des collections du Louvre vous propose de découvrir le talent des artistes pour suggérer le corps en mouvement, de la Grèce antique au 19^e siècle.



MARCHER, COURIR

Marcher : se déplacer et mettre un pied devant l'autre, le corps bien campé sur le sol, sinon gare à la chute !

Courir : se déplacer avec rapidité, en appui sur une jambe, puis sur une autre.

Voici deux mouvements de notre vie quotidienne qui semblent simples ; pourtant, selon les époques et les façons de penser, les artistes les ont représentés de manières différentes.

Les artistes égyptiens, mésopotamiens, grecs ont montré des hommes et des femmes dans l'attitude de la « marche apparente » sans souci de faire vrai. Les sculpteurs grecs de l'Antiquité ont rompu avec ces figures toutes raides.

Suggérer la vitesse a été un exercice difficile.

La course d'athlètes ou la « course amoureuse », qui met en scène des histoires d'amour souvent malheureuses entre les humains et les dieux, ont été des thèmes qui ont permis aux artistes de représenter un instant du mouvement comme si nous faisons un arrêt sur image avec notre caméra.

HOMME MARCHANT

ÉGYPTE

Vers 1800 avant J.-C.

Bois de tamaris peint

Dimensions :

H. 25,7 cm ; L. 4,2 cm

L'homme est debout, dans l'attitude de la marche dite « apparente » : la jambe gauche en avant, les deux pieds à plat, le dos droit n'accompagnant pas le mouvement. Conçue pour la vie dans l'au-delà, la statuette permettait au mort de retrouver sa liberté de mouvement afin de ne pas être figé pour l'éternité dans une position statique. L'homme, à l'évidence l'un des hauts fonctionnaires au service de pharaon, devait tenir un bâton et un sceptre, signes de son autorité.

Les tombes du Moyen Empire (2033-1710 avant J.-C.) ont livré de nombreuses statuettes en bois traduisant les scènes qui, sous l'Ancien Empire (2700-2200 avant J.-C.), étaient représentées sous forme de bas-relief. Les serviteurs et artisans sont figurés dans l'attitude propre à leurs travaux (porteuses d'offrandes, brasseurs...) selon de nombreuses conventions : corps rouge des hommes, perruque renflée, longue jupe blanche, visage ovale, menton aplati, oreilles décollées. Toutes ces caractéristiques se retrouvent notamment dans les portraits du règne du pharaon Sésostri III (1862-1843 avant J.-C.) qui marque l'apogée du Moyen Empire.



© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Christian Decamps

DIANE CHASSERESSE

JEAN-ANTOINE HOUDON

France

1790

Bronze

Dimensions : H. 1,92 m ;
L. 0,90 m ; Pr. 1,14 m

Diane, svelte silhouette en équilibre sur la pointe du pied, semble saisie en pleine course. Ligne pure au modelé ferme, au noble port de tête, aux mouvements élégants, sa beauté suscite une admiration respectueuse. Cependant, cette nudité intégrale, jugée impropre à l'exercice de la chasse, scandalisa les contemporains d'Houdon.

Houdon synthétise ici les esthétiques de l'Antiquité et de la Renaissance. De l'Antiquité, Diane conserve la nudité, dont l'élégance et la distinction suscitent le respect. Le port de tête noble, voire altier, le visage serein et idéalisé qui ne reflète aucune émotion, le regard lointain, rendent la déesse impersonnelle et inaccessible. La silhouette élancée, le corps légèrement penché en avant, en équilibre sur la pointe du pied gauche, confère une allure aérienne et dynamique à la statue et offre une multiplicité de points de vue. Elle évoque l'équilibre hardi du *Mercure volant* de Jean de Bologne (1529-1608), sculpteur florentin d'origine flamande qui influença notablement la sculpture européenne.



Mercure volant de Jean de Bologne dit Giambologna, 1574, Bronze
©Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier



© 2008 Musée du Louvre / Pierre Philibert

GORGONE EN COURSE AGENOUILLÉE

GRÈCE

Vers 520-510 avant J.-C.

Terre cuite

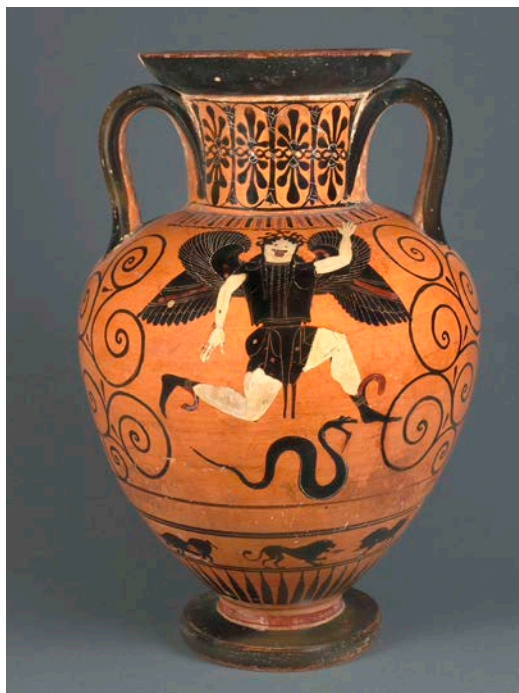
Dimensions :

H. 42,6 cm ; D. 28,6 cm

La *Gorgone* emprunte l'attitude traditionnelle de la « course agenouillée » : la tête et le buste sont représentés de face tandis que le bassin et les jambes sont de profil ; les jambes sont repliées au niveau des genoux, les bras pliés à angle droit, une main levée, l'autre baissée, formant une svastika ou croix gammée. Les doubles ailes déployées comme les volutes ornant les chaussures suggèrent la rapidité du vol en juxtaposant des mouvements consécutifs. Cette manière artificielle mais suggestive de figurer le mouvement est une convention de l'art grec archaïque du 6^e siècle avant J.-C. pour représenter la Gorgone en fuite, Niké (en grec, la Victoire) ou l'athlète armé en course.

Prêtresse d'Athéna ayant rompu son vœu de chasteté, la Gorgone Méduse fut transformée en monstre à la chevelure formée de serpents. Son pouvoir terrifiant consistait à pétrifier ses ennemis d'un regard. Elle fut décapitée par le héros Persée et sa tête fut offerte à Athéna qui l'attacha sur sa poitrine (cet emblème de la déesse s'appelle le Gorgonéion).

Motif conjurant le mauvais sort, la Gorgone a souvent orné le décor sculpté des temples grecs à l'époque archaïque. Le motif est ici utilisé comme décor sur une amphore à col attique. La couleur orangée de l'argile est caractéristique des ateliers athéniens ; l'importance des incisions et des rehauts de couleur (blanche pour les chairs féminines, rouge pour les décors secondaires) est l'expression d'un certain maniérisme des ateliers athéniens qui, à la fin du 6^e siècle, continuent à produire des décors à figures noires alors que la technique à figures rouges est déjà très en vogue.



APOLLON ET DAPHNÉ

**GIOVANNI BATTISTA
TIEPOLO**

Vers 1743

Huile sur toile

Dimensions : H. 96 cm ;
L. 79 cm

Prenant son sujet chez Ovide, poète latin du 1^{er} siècle et auteur des *Métamorphoses*, Tiepolo renouvelle considérablement la représentation de cette scène de poursuite amoureuse classique dans la peinture d'histoire européenne. Dans un raccourci saisissant rivalisant avec la sculpture, le peintre montre les deux personnages principaux, traditionnellement représentés de profil, face au spectateur : Apollon vient d'arrêter sa course et touche de la main gauche Daphné au moment où, pour échapper à son assaillant, elle se transforme selon son vœu en laurier. Tiepolo y ajoute le dieu-fleuve Alphée vu de dos, reconnaissable à ses attributs (l'urne et la rame) et auteur de la transformation. Il ajoute également un cupidon qui semble retenir le drapé de la nymphe le long de sa jambe gauche.

Artiste vénitien renommé, demandé dans toutes les cours européennes, Tiepolo est l'exemple même de l'artiste prolifique de l'Europe des Lumières.

Son Apollon et Daphné est caractéristique de son art théâtral qui joue avec le spectateur. Le parallélisme entre la jambe droite arquée de la nymphe et l'arc tenu par le dieu souligne la fuite en avant de l'ensemble selon une diagonale venant du fond du paysage. L'extraordinaire palette est au service de ces effets. Sur un fond bleu sombre, les couleurs chaudes chatoient : le corps blanc laiteux de Daphné est dénudé et mis en valeur par l'extraordinaire drapé rose-jaune tombant. Il s'oppose au dos musculéux brun du dieu fleuve au premier plan et au corps ferme d'Apollon nimbé d'un drapé rouge.



APOLLON ET DAPHNÉ

**FRANCESCO ALBANI,
DIT L'ALBANE**

Italie

Vers 1615-1620

Huile sur cuivre

Dimensions : H. 17 cm ;

L. 35 cm

Cette scène de poursuite amoureuse est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, poète latin du 1^{er} siècle qui inspira de nombreuses représentations mythologiques de l'art occidental : Daphné à gauche fuit l'amour d'Apollon ; dans le ciel, Amour a tiré deux flèches, l'une faisant naître la passion, l'autre provoquant le rejet. L'artiste a choisi l'instant précédant le moment le plus souvent représenté où Apollon a rattrapé sa conquête. Le format allongé du tableau, l'alternance des pas suspendus des deux coureurs comme l'envolée des drapés que les couleurs opposent suggèrent la course animée. Seule la présence de l'arbre à gauche évoque l'issue du récit : Daphné pour échapper à son assaillant sera transformée en laurier.

Ce petit tableau précieux peint sur cuivre atteste du goût français pour la peinture italienne du 17^e siècle et particulièrement pour l'école bolognaise où se forma l'Albane.

Cette œuvre de cabinet faite pour la délectation évoque l'art de la frise en bas-relief. Les deux protagonistes se détachent sur le fond d'un vaste paysage lumineux suggérant le mont Olympe et le fleuve, discrète allusion au dieu-fleuve Alphée, clef du récit qui opéra la transformation en laurier. Admiré pour ses compositions mythologiques, le peintre déploie dans cette œuvre son sens de la couleur et de la composition.



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Benoît Touchard

ATALANTE

PIERRE LEPAUTRE

France

1703-1705

Marbre

Dimensions : H. 1,28 m ;
L. 0,57 m ; Pr. 0,98 m

Atalante, refusant le mariage, promet à son père qu'elle n'épousera que celui qui réussira à la vaincre à la course. Elle tue les prétendants qui perdent. Hippomène défie la jeune fille et, pendant la course, laisse tomber trois pommes d'or que lui a confiées la déesse de l'amour Aphrodite. Atalante ralentit pour les ramasser, ce qui permet à Hippomène de la dépasser.

La course amoureuse inspire aussi les sculpteurs qui défient les lois de l'équilibre et de la gravitation. Ici, Lepautre représente Atalante, le corps projeté en avant, saisie dans l'impulsion de sa foulée alors qu'Hippomène s'apprête à lancer ses pommes d'or pour ralentir sa course.

Cette sculpture appartient à un groupe sculpté, son pendant est *Hippomène* de Guillaume Coustou.



Hippomène de Guillaume Coustou.
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Tony Querrec



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Tony Querrec

TROIS SCÈNES DE L'HISTOIRE DE VIRGINIE : APPIUS CLAUDIUS FAIT ARRÊTER VIRGINIE ; IL CONDAMNE VIRGINIE À L'ESCLAVAGE ; VIRGINIE TUÉE PAR VIRGINIUS

FILIPPINO LIPPI

Italie

Vers 1470-1480

Huile sur bois

Dimensions :

H. 0,45 m ; L. 1,26 m

Dans un même lieu sont représentés plusieurs épisodes distincts de la vie de Virginie, héroïne de l'Antiquité romaine. Les scènes se lisent de la gauche vers la droite. Le peintre a ainsi séquencé son récit et c'est en suivant les personnages que l'œil du spectateur décompose et recrée les mouvements des différentes scènes.

Le panneau décorait sans doute un coffre de mariage, une spécialité de la Toscane du 15^e siècle produite par paire pour les trousseaux des jeunes filles de l'aristocratie florentine.

Cet usage explique le recours à un répertoire dédié aux héroïnes de l'histoire romaine ou de l'Ancien Testament proposées en modèle aux jeunes mariées : vie d'Esther, de Lucrèce... La vertu de Virginie, personnage de la République romaine, a également un sens politique. Selon le récit qu'en fait l'historien romain Tite-Live, le magistrat romain Appius Claudius, voulant s'emparer de Virginie (qui le repoussa), la livra à l'un de ses affranchis comme esclave. Son père Virginius préféra la poignarder pour lui éviter ce déshonneur, geste qui entraîna le peuple à se soulever contre les magistrats romains et à l'abolition de cette magistrature en 449 avant J.-C.

Filippino Lippi multiplie ici les attitudes des personnages au profit de l'expression du drame. À gauche, Virginie en fuite est dissimulée par une servante et est rejointe par sa nourrice tandis que son fiancé tente de la défendre de l'agression d'Appius Claudius. Au centre, l'architecture en forme d'abside encadre et met en valeur la scène de tribunal : Appius Claudius condamne injustement l'héroïne représentée abattue à droite tandis qu'elle est soumise au tumulte de la foule formant un cercle devant l'estrade. À droite, Virginie succombe aux coups portés par son père tandis que le groupe de la Nourrice et de la Servante se précipite vers elle et que se répète derrière elle la silhouette du fiancé en fuite effrayé par le sort tragique de son aimée. L'exacerbation des passions soulignée par la vivacité des couleurs chaudes et le bouillonnement des drapés contraste avec le calme imposant de l'architecture et du paysage qui semblent servir la tyrannie du magistrat.



COURSE DE CHEVAUX, DIT AUSSI LE DERBY D'EPSOM

THÉODORE GERICAULT

1821

Huile sur toile

Dimensions :

H. 0,92 m ; L. 1,23 m

Saisis dans un « galop volant », les chevaux de course, membres antérieurs et postérieurs tendus à l'horizontale, paraissent en lévitation entre ciel et terre. Le sujet du tableau de Géricault semble être le mouvement fugace. Si ce galop est physiquement impossible, comme la photographie le montrera quelques décennies plus tard, il permet à l'artiste de peindre la sensation d'un mouvement rapide, saisi dans l'instantané, synthèse entre deux moments distincts de la course de l'animal.

Révélé par l'exposition populaire de son Radeau de la Méduse en 1820 à Londres, Géricault passe un long séjour en Angleterre en 1821. Ici, il dépasse le sujet anecdotique du tableau. Il allonge les chevaux anglais pur-sang au point de leur donner une silhouette irréaliste et ligneuse au service de la composition. Étirés au centre du tableau sur la ligne d'horizon, les chevaux, comme immobilisés selon un procédé cinématographique de ralenti, flottent entre un ciel aux nuages menaçants et un gazon marqué par les ombres portées. L'orage menace et la tension est à son comble : les chevaux semblent fuir les nuages les plus noirs à droite du tableau, point de départ marqué par la verticalité de la hampe blanche, pour se diriger vers notre gauche et la trouée sur la mer.

L'alternance des gestes des jockeys, bras droit levé ou tenant des deux mains leurs rênes, contribue à suspendre et à décomposer cette course fugace arrêtée, le temps que dure une rapide éclaircie qui troue le ciel au centre du tableau. Ce n'est donc pas à un défaut d'observation – bien étonnant chez Géricault, cavalier émérite – qu'il faut attribuer le choix de ces effets plastiques. Géricault renouvelle ici la peinture de paysage et la peinture de genre.



DANSER

Longtemps, les artistes ont pris le prétexte de l'allégorie ou de la mythologie pour figurer le corps dansant. La représentation de ces corps, animés par la grâce ou par l'extase, permet aux artistes de montrer leur science des drapés, leur maîtrise des volumes et de dépasser les règles.

Autour de 1900, la danse, art du mouvement, connaît une véritable révolution. Des danseurs et danseuses chorégraphes refusent les règles strictes du ballet classique. Ils inventent une nouvelle forme de danse dans laquelle le corps et les émotions des danseurs s'expriment en toute liberté. L'Américaine Isadora Duncan danse les pieds nus, vêtue d'une tunique rappelant les danseuses de la Grèce antique. Pointes et tutus sont oubliés. Nijinski, danseur et chorégraphe des ballets russes, crée de nouveaux gestes et mouvements aussi inspirés de l'art grec.

DANSEUSE AUX CROTALES

GRÈCE

325-280 avant J.-C.

Terre cuite

Dimensions : H. : 17,5 cm

La gracile jeune fille à la poitrine menue est vêtue d'une courte tunique à double ceinture libérant les jambes. Elle esquisse un pas gracieux, la jambe gauche en avant. Les bras pliés, elle s'accompagne de crotales, sorte de castagnettes en bois dont on jouait pour les fêtes en l'honneur de Dionysos, dieu de la vigne.

La coiffe végétale en forme de corbeille évoque les danseuses dites au calathos et pourrait imiter celles des célèbres Danseuses de Delphes, le monument découvert à partir de 1893 par les fouilles françaises et dont un moulage fut montré à Paris à l'exposition de 1900. Les recherches sur la musique antique et la danse firent le succès de cette petite figurine achetée par le musée du Louvre en 1888. Pierre Louÿs (1870-1925) composa un poème sur ce motif et Claude Debussy (1862-1918) y consacra l'une de ses Six Épigraphe antiques en 1914, intitulée *Pour la danseuse aux crotales*.



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

FIGURINE DE JEUNE FILLE DANSANT DITE DANSEUSE TITEUX

GRÈCE

Vers 350 avant J.-C.

Terre cuite

Dimensions : H. 21 cm

Cette statuette en argile a été obtenue grâce à un moule à deux pièces. Le mouvement de la danse est suggéré par les plis du manteau fin tendu entre la pointe du pied et la main droite, tandis que le bras gauche replié rejette à l'arrière l'étoffe bouillonnante du vêtement. Trouvée en 1846 sur le flanc nord de l'Acropole d'Athènes, la figurine a appartenu à l'architecte Auguste Titeux, pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1843 à 1846.

L'œuvre découverte non loin de la grotte dédiée au dieu Pan et aux nymphes atteste avec de nombreuses autres figurines que c'est bien à Athènes qu'apparaissent ces figurines moulées qui ont surtout été connues par l'exploration du site de Tanagra à partir de 1872. Ces danseuses au manteau apparaissent sur les vases athéniens de la fin du 5^e siècle avant J.-C. Les figurines en terre cuite ont été largement exportées et retrouvées un peu partout en Méditerranée dans des sanctuaires, des tombes et des maisons. Sur l'Acropole d'Athènes, elles doivent représenter des nymphes associées au dieu Pan. Elles peuvent également représenter des ménades, suivantes de Dionysos, ou encore évoquer des rites liés à Aphrodite : ce pourrait être le motif de la danse de la fiancée avant le dévoilement par son époux. Quoi qu'il en soit, la vivacité de la pose (jambe gauche, bras droit en arrière), les effets du drapé mouillé révélant le corps témoignent des innovations majeures de la plastique athénienne de l'époque.



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

LA KERMESE OU NOCE AU VILLAGE

PIERRE PAUL RUBENS

1635-1638

Huile sur toile

Dimensions :

H. 1,49 m ; L. 2,61 m

Le peintre prend prétexte d'une fête paysanne pour représenter des corps en mouvement. Des groupes de villageois sont disposés en cercle dans des attitudes variées. Des couples de danseurs forment une farandole qui s'étire selon une ligne sinueuse. La position des bras et jambes suggère la décomposition d'un même mouvement. Aux jeux de courbes, le peintre associe des touches de couleur rouge qui rythment la scène tout comme les coups de pinceau rapides. À la sensation de tourbillon s'oppose le calme du paysage.

Héritier de la tradition moralisante des noces villageoises flamandes inventées par Pieter Brueghel l'Ancien au 16^e siècle, Rubens renouvelle ici ce genre en intégrant le motif dans un vaste paysage italianisant. À l'apogée de son art, à la fin de sa carrière, Rubens compose avec virtuosité ce tumulte organisé et dépasse les catégories artificielles d'art baroque et classique: le goût pour les détails grivois, l'abondance des corps débraillés, l'excès des positions des couples s'adonnant à la débauche s'ordonnent dans un vaste paysage classique selon une ligne de fuite en diagonale aboutissant à l'église.



| © 2005 Musée du Louvre / Angèle Dequier

DANSEUSE

INDE

18^e siècle

Dessin au noir de fumée
retouché à l'aquarelle

Dimensions :

H. 15,8 cm ; L. 9,5 cm

La danseuse est tournée vers la droite, la tête de profil. Elle est vêtue d'un châle recouvrant en partie le corps, d'un corsage court et d'une jupe flottante en tissu transparent. Les bras écartés, les plis de la jupe évasée et la position des pieds suggèrent le tournoiement : la danseuse prépare ou achève un mouvement de danse.

La posture de la jeune fille ainsi que sa tenue indiquent qu'elle danse le kathak. Cette danse traditionnelle indienne, sacrée à l'origine, devient une danse de cour sous la dynastie moghole, au 16^e siècle. Le kathak, danse narrative, fait appel à un langage chorégraphique complexe s'exprimant par les gestes des mains, les mouvements des pieds, les positions du corps mais aussi les expressions faciales. Cette œuvre raffinée appartient à l'art du livre en vogue à la cour des souverains musulmans de l'Inde moghole.



© RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) /
Thierry Ollivier

RETROUVAILLES D'HÉLÈNE ET DE MÉNÉLAS

PEINTRE DE MÉNÉLAS

Cratère à figures rouges

Peintre de Ménélas

Grèce

Vers 450-440 avant J.-C.

Terre cuite

Dimensions :

H. 27,4 cm ; D. 30,2 cm

Acquis avec la collection du marquis Campana en 1861, ce vase grec du 5^e siècle avant J.-C. était exposé au Louvre dans la galerie que Nijinski visita en 1910 sur les conseils de Bakst, décorateur et costumier des Ballets russes en tournée à Paris. Prenant des notes, le chorégraphe se composa ainsi une véritable grammaire des formes, analysant la gestique de l'art grec antique au moment où il concevait le ballet pour *L'Après-midi d'un faune*.

Il y releva de nombreuses représentations de satyres pourchassant des nymphes, les bras tendus en avant. Il put également noter la signification de certains codes gestuels proches de la pantomime et hérités du théâtre antique.

Ce cratère ou vase, utilisé au cours du banquet, servait à mélanger l'eau et le vin qui se buvait coupé. Il présente plusieurs personnages aux attitudes éloquentes : Aphrodite à gauche accueille, avec Éros voletant au-dessus du couple, Hélène de Troie qui après le sac de la ville retrouve son époux Ménélas. L'épisode, connu par une célèbre pièce d'Euripide plus tardive, rapporte ces retrouvailles houleuses, car Ménélas trompé veut se venger. Figure de l'effroi, Hélène est représentée fuyant, la tête de profil tournée vers son époux, son buste de face, ses jambes de profil tournées dans l'autre direction, vers Aphrodite, les deux bras levés, une paume tournée vers l'extérieur, une autre paume tournée vers l'intérieur. C'est un geste de supplication et de fuite. C'est exactement la position que Nijinski imposa aux sept danseuses qui figuraient les Nymphes du ballet. Il fallut quatre-vingts répétitions difficiles pour parvenir à copier cette gestuelle, pour se mouvoir latéralement, pieds nus, la tête tournée dans un sens opposé à la marche, les bras levés, les paumes tournées dans des directions différentes.

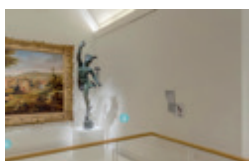


© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

À RETROUVER EN LIGNE



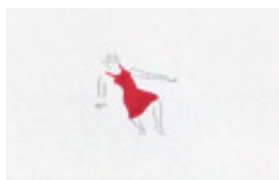
Le site internet petitegalerie.louvre.fr
<https://petitegalerie.louvre.fr/>



Une visite virtuelle de l'exposition « Corps en mouvement »
au musée du Louvre
<https://petitegalerie.louvre.fr/visite-virtuelle/saison2/>



Les notices des œuvres majeures présentées au musée
du Louvre :
https://petitegalerie.louvre.fr/les-oeuvres?field_theme_oeuvre_tid=274&ctools-use-ajax=Valider



La vidéo interactive « Corps en mouvement »
<https://petitegalerie.louvre.fr/video-corps-mouvement/>
