



UNE BEAUTÉ IDÉALE ?

L'ÉVOLUTION DES CANONS ESTHÉTIQUES
DE LA GRÈCE ANTIQUE AU DÉBUT DU 19^e SIÈCLE

PARCOURS THÉMATIQUE
DANS LES COLLECTIONS DES ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES
ET LES COLLECTIONS DE PEINTURES

LOUVRE



Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), *L'impératrice Joséphine*, 1805 © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Sommaire

Présentation et intentions du parcours	p. 4
Introduction : <i>l'Hermaphrodite endormi</i> , une beauté androgyne fantasmée ?	p. 5
1- L'idéal de beauté grec : nudité héroïque, harmonie des corps et équilibre des formes	p. 6
<i>Le Diadumène</i> : Le canon de Polyclète et le nu athlétique	p. 6
<i>L'Hermès Richelieu</i> : Les corps s'allongent et s'affinent	p. 7
<i>La Vénus d'Arles</i> : la beauté du nu féminin selon Praxitèle	p. 8
En savoir + : <i>La Vénus de Milo</i> : une synthèse des recherches sur la beauté idéale	p. 9
2- Un modèle de beauté encore médiévale (début du 15^e siècle Italien) :	
pâleur et corps gracile	p. 10
<i>Portrait d'une Princesse d'Este</i> de Pisanello : la noble pureté des traits	p. 10
3- La beauté à la Renaissance : l'Antiquité pour modèle ?	p. 11
<i>Vénus et les Trois Grâces offrant des présents à une jeune fille</i> :	
Botticelli et la culture humaniste	p. 11
<i>Saint Sébastien</i> : Mantegna et l'idéal antique de beauté	p. 12
Contrepoint : Au-delà des apparences, Ghirlandaio et <i>Le vieillard et l'Enfant</i>	p. 13
4- Des corps tout en rondeurs au 17^e siècle dans la peinture du nord. Une rupture avec le modèle antique	p. 14
<i>La Mort de Didon, reine de Carthage</i> : Rubens et la sensualité des chairs palpitantes	p. 14
<i>Bethsabée au bain</i> : Rembrandt à la recherche d'une beauté sensuelle retenue	p. 15
En savoir + : Rondeurs et obésité dans les arts visuels : conjurer la faim et la mort	p. 16
5- La beauté au début du 19^e siècle : entre beauté héroïque, beauté sensuelle, érotisée et beauté tourmentée	p. 17
<i>Léonidas aux Thermopyles</i> : David et les nudités viriles antiques	p. 17
<i>La Grande Odalisque</i> : Ingres et la sensualité des courbes féminines	p. 18
<i>Mort de Sardanapale</i> : Delacroix, un hommage à la vie des corps rubéniens	p. 19
<i>L'impératrice Joséphine</i> : Proud'hon peint les états d'âmes	p. 20
Bibliographie et sitographie	p. 21

Le parcours

À partir d'une quinzaine d'œuvres choisies au sein des collections des Antiquités grecques, étrusques et romaines et des collections de Peintures, le parcours interroge la notion de beauté idéale en occident entre le 5^e siècle av. J.-C et le début du 19^e siècle. En partant des canons esthétiques élaborés par les sculpteurs grecs, fondements des recherches sur le Beau (ce qui plait à l'œil) à partir de la Renaissance, les œuvres proposées témoignent de l'évolution, dans le temps et l'espace, des normes de beauté. Construction sociale et culturelle, la beauté traduit le regard que les sociétés portent sur le corps. Les peintres et les sculpteurs se font les intermédiaires de ces représentations. Elles révèlent la diversité des goûts esthétiques dans des contextes intellectuels et sociaux qui varient selon les régions, les commanditaires et les artistes. Si la beauté est d'abord une recherche sur l'idéal du corps masculin, la beauté est féminine à partir du 16^e siècle. Les artistes s'emparent du corps féminin, prétexte à exprimer sensualité et érotisme. Représenter la beauté devient un champ d'expérimentation toujours recommencée sur les formes circonscrites par le trait ou modelées par la couleur, idéalisées ou en quête de réalisme.

Les principes

Afin de rendre la visite faisable en terme de temps et de distance avec un groupe d'élèves, le parcours limite les propositions d'œuvres à quelques sculptures antiques et quelques peintures, jalons d'une histoire de la représentation de la beauté idéale, circonscrite à l'art occidental.

Les œuvres retenues permettent d'appréhender l'évolution des canons de beauté grecs, leur redécouverte à partir de la Renaissance, leur diffusion et leur réception en Europe occidentale jusqu'au 1^{res} décennies du 19^e siècle. La beauté médiévale est présente à travers le visage, partie du corps essentielle à la définition des critères de beauté, avant la renaissance du nu féminin.

L'observation des œuvres et leur mise en regard au fil du parcours, montrent les filiations ou les ruptures avec l'idéal de beauté antique selon les contextes culturels dans lesquels évoluent les artistes. Si le parcours permet d'appréhender le style propre des peintres et des sculpteurs, il met aussi en lumière les liens qu'ils ont tissés avec le passé et leur dette envers leurs aînés.

Introduction au parcours

l'Hermaphrodite endormi, une beauté androgyne fantasmée ?

SALLE 348, AILE SULLY, NIVEAU 0



Hermaphrodite endormi,
copie romaine 100/150 (1^{re} moitié
du 2^e siècle ap. J.-C. d'après un
original grec (en bronze ?) vers
140/130 av. J.-C.
Marbre
Département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
© 2011 Musée du Louvre, Dist.
GrandPalaisRmn / Thierry
Ollivier

Cette sculpture représente Hermaphrodite endormi. Selon un récit relaté par le poète latin Ovide (43-18/17 av. J.-C.) dans *Les Métamorphoses*, le jeune dieu, fils d'Hermès et d'Aphrodite et dont le nom renvoie à ses deux parents, refuse les avances de la nymphe Salmacis tombée sous le charme de sa grande beauté. Salmacis obtient de Zeus l'union de leurs deux corps pour l'éternité et Hermaphrodite se métamorphose alors en être bisexué.

Le sculpteur a réalisé son œuvre pour qu'elle soit vue en deux temps. Il propose au regard un corps voluptueusement allongé sur un drapé dans l'abandon que procure le sommeil. Le matelas et l'oreiller sont un ajout du célèbre sculpteur romain du 17^e siècle, Le Bernin (1598-1680). La silhouette dessine des lignes sinueuses, tout en courbes et contre-courbes. Le visage aux traits doux, aux lèvres charnues et entrouvertes ajoute à la sensualité du corps offert. Quand on passe de l'autre côté, le sculpteur crée la surprise en révélant

la nature androgyne de la beauté féminine supposée au premier regard. Un pénis est associé à une poitrine féminine.

La statue de *l'Hermaphrodite endormi* est connue par plusieurs autres répliques dont *l'Hermaphrodite de Velletri* conservé au musée du Louvre. Le sens et la fonction d'une telle représentation échappent à une unique interprétation : s'agit-il d'un décor de bain public ?, d'un compagnon du thiasos de Dionysos ?, de la représentation de l'être qui, dans *Le Banquet* du philosophe Platon (428/27-348/47 av. J.-C.), associe le masculin et le féminin avant la séparation des sexes ? La représentation de l'hermaphrodite qui fusionne beauté féminine et masculine renvoie avant tout au goût pour l'étrangeté, l'ambiguïté et les effets de mise en scène de la période hellénistique (323-31 av. J.-C.). Beauté magnifiée par le sculpteur, l'être bisexué est l'objet, au quotidien, du rejet de la communauté civique et ce dès la naissance tant en Grèce qu'à Rome.

Notices de *l'Hermaphrodite endormi* et de *l'Hermaphrodite de Velletri* :

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10250571> ; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10276948>

Notice de *Dionysos en Hermaphrodite* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10276784>

1- L'idéal de beauté grec : nudité, harmonie des corps et équilibre des formes

Le Diadumène, le canon de Polyclète et le nu athlétique

SALLE 344, AILE SULLY, NIVEAU 0

Statue d'athlète dit *Diadumène*,
réplique romaine datant
de 100-150 ap. J.-C.
(d'après une œuvre
en bronze créée par
Polyclète vers 440-430
av. J.-C.)
Marbre, 170 cm de haut
© 2022 Musée
du Louvre, Dist.
GrandPalaisRmn /
Hervé Lewandowski



Ce torse remonté du *Diadumène*, « celui qui s'attache », ici une bandelette, est une création du sculpteur grec Polyclète actif au milieu du 5^e siècle av. J.-C. Décrit par l'auteur latin Pline l'Ancien (23-79) dans son *Histoire naturelle* (77), l'original en bronze est perdu depuis l'Antiquité.

Un jeune athlète nu est en appui sur sa jambe droite, ferme et solidement ancrée dans le sol alors que la jambe gauche est rejetée vers l'arrière, le talon

légèrement soulevé. De ses bras levés, écartés et pliés, il attachait un bandeau de victoire autour de son front. Par ce geste, le sculpteur donne à voir le torse de face, animé par une musculature vigoureuse mais au modelé fin, équilibré et élégant. Polyclète construit le torse en opposant la pente des épaules qui s'inclinent vers la droite à celle des hanches et du bas du torse faisant ressortir de manière plus évidente la puissance de la poitrine et des muscles abdominaux. Le hanchement du bassin anime la statue qui semble en mouvement. À la recherche de la beauté idéale, Polyclète recompose par des calculs savants, dits le canon¹, des corps aux proportions harmonieuses et à l'anatomie équilibrée. Il prône un système de proportions idéales préétablies répondant à un calcul mathématique de la longueur et du volume de chacune des parties du corps. Par exemple, la longueur des membres inférieurs doit être égale à celle du buste, la hauteur doit correspondre à sept fois la dimension de la tête.

Le corps de l'athlète entraîné au gymnase ou à la palestra, lieux destinés aux exercices physiques, est devenu le modèle de beauté virile que les sculpteurs grecs de l'âge classique (5^e et 4^e siècles av. J.-C.) appliquent aux héros et aux divinités. L'équilibre et l'harmonie de l'anatomie deviennent, dans l'idéal philosophique, le miroir de la beauté de l'âme, celle de l'homme bon que définit l'expression grecque : *Kalos Kagathos*²

¹ Canon (*Kanon* en grec) : écrit théorique de Polyclète sur les proportions. Des extraits en sont conservés ainsi que plusieurs écrits s'en inspirant. Ce texte fondamental dans l'histoire de l'art antique joue un rôle essentiel à partir de la Renaissance qui cherche dans les modèles antiques la perfection des formes. Le canon avec un « c » minuscule correspond aux règles mathématiques.

² *Kalos Kagathos* : dans la pensée grecque, idéal d'harmonie entre le beau et le bon, le corps et l'esprit. Un corps entraîné aux exercices physiques révèle une âme vertueuse.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250998>

Sur le nu héroïque : <https://panoramadelart.com/glossaire/nudite-heroique>

Le nu et l'idéal de beauté grec : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/nu-comme-un-grec-se-devetir-dans-l-antiquite-8478630>

L'Hermès Richelieu, les corps s'allongent et s'affinent

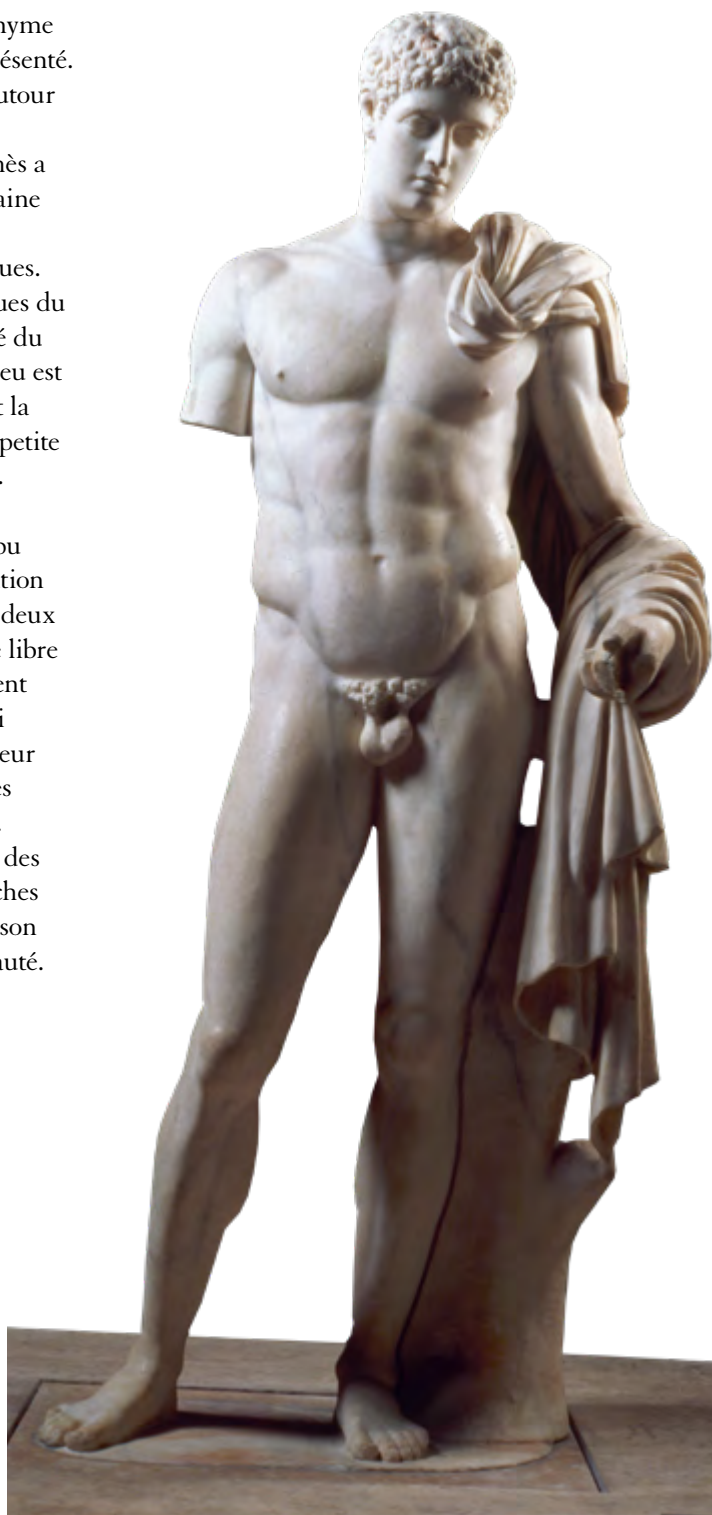
SALLE 344, AILE SULLY, NIVEAU 0

Le dieu Hermès, messenger des dieux, est nu selon la tradition de la nudité héroïque grecque, synonyme du caractère exceptionnel du personnage représenté. Seul un drapé sur l'épaule gauche s'entoure autour de son avant-bras. Sculpté sous les traits d'un jeune homme, la tête baissée vers le sol, Hermès a le regard perdu et son visage dégage une certaine mélancolie.

Le type est connu par une trentaine de répliques. S'il s'inscrit dans la tradition des nus athlétiques du sculpteur grec Polyclète, actif dans la 2^e moitié du 5^e siècle av. J.-C., le corps de l'Hermès Richelieu est plus longiligne. La musculature est adoucie et la tête, qui est bien celle de la statue, est de plus petite dimension par rapport au modèle polyclétéen.

Le sculpteur a fait le choix, un siècle après *Le Diadumène*, de s'affranchir du canon plus trapu de Polyclète. Il s'étire et une nouvelle pondération apparaît. Le poids du corps est réparti sur les deux jambes, les pieds sont à plat même si la jambe libre est légèrement portée en avant et le hanchement est plus discret. Autant de caractéristiques qui annoncent le nouvel idéal de beauté du sculpteur Lysippe (vers 390-305 av. J.-C.) qui allongea les proportions, la tête représentant 1/8^e du corps. La statue est un jalon dans le renouvellement des proportions et l'Hermès témoigne des recherches des générations qui succèdent à Polyclète et à son école pour définir, à leur tour, un idéal de beauté.

Hermès Richelieu,
réplique romaine datant de 125-150
ap. J.-C. (d'après un original grec
de 360-340 av. J.-C.)
Marbre, 190 cm de hauteur
Département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
© 2003 Musée du Louvre, Dist.
GrandPalaisRmn / Etienne Revault



Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10278919>

Sur le nu héroïque : <https://panoramadelart.com/glossaire/nudite-heroique>

Le nu et l'idéal de beauté chez les grecs : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/nu-comme-un-grec-se-devetir-dans-l-antiquite-8478630>

La *Vénus d'Arles* : la beauté du nu féminin selon Praxitèle

SALLE 344, AILE SULLY, NIVEAU 0



La statue de Vénus, déesse de l'Amour et de la Beauté, dite *Vénus d'Arles*, lieu de sa découverte, a été retrouvée en fragments dans les ruines du théâtre romain de cette ville en 1631. « Offerte » au roi Louis XIV (1661-1715) en 1684, la statue est « restaurée » par un de ses sculpteurs, Girardon (1628-1715). Ce dernier ajoute, à la demande du roi, des bras, une pomme dans la main droite, toujours présente, et un miroir dans celle de gauche pour identifier définitivement la déesse grâce à ses attributs. Le torse est adouci. La « restauration » de Girardon témoigne du concept de beauté idéale au 17^e siècle, du goût pour des œuvres complètes et identifiables.

Vénus est représentée à demi-nue. Elle dévoile le haut de son corps, seul un bracelet pare le bras gauche. Les hanches sont couvertes d'un tissu qui s'enroule en bourrelets, retenu sur l'avant-bras et dont les plis se répandent sur son flanc en cascade. Le buste est modelé avec délicatesse. Les muscles et la structure osseuse s'effacent pour révéler des chairs tendres tandis que les seins sont petits et ronds. L'opposition entre la pente des hanches et celle des épaules reprend le canon polycléen, sculpteur grec du 5^e siècle av. J.-C. Le hanchement de la déesse semble permettre de maintenir son drapé dont les plis laissent deviner sa position et les chairs de ses cuisses. Le visage empreint de douceur a des traits délicats et juvéniles, de petites lèvres charnues. Le regard semble se perdre dans la rêverie.

La *Vénus d'Arles* dégage par sa demie nudité, la sinuosité des lignes de sa silhouette et ses lèvres charnues une sensualité qui la rattache aux Aphrodites sculptées par Praxitèle actif au 4^e siècle av. J.-C. et premier sculpteur grec à réaliser un nu féminin avec l'*Aphrodite de Cnide*.

Vénus dite *Vénus d'Arles*, réplique datant de -25-0 av. J.-C. d'après une œuvre créée par Praxitèle vers 370 av. J.-C. (?) fin du 1^{er} s av. J.-C. (?)
Marbre, 220 cm de hauteur
Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
© 2006 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Daniel Lebée/ Carine Deambrosis

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277986>

Tête du type de l'Aphrodite de Cnide : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277188>

Statuette du type de l'Aphrodite de Cnide : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010258281>

Sur Praxitèle : https://mini-site.louvre.fr/praxitele/html/1.4.1_fr.html

EN SAVOIR +

La *Vénus de Milo* : une synthèse des recherches sur la beauté idéale



Dans la perspective de la *Vénus d'Arles*, la *Vénus de Milo* condense les recherches sur la beauté idéale.

La déesse est dénudée. Seul le bas du corps est couvert d'un drapé qui glisse sur les hanches. Caractéristique des recherches des sculpteurs de l'époque hellénistique (323-31 av. J.-C.), la statue mêle équilibre des formes et beauté idéalisée d'un visage sans expression. Elle se rattache aux productions du 5^e siècle av. J.-C. Mais le modelé du nu et la coiffure s'inspirent de Praxitèle. La composition en forme d'ellipse appartient aux sculpteurs de l'époque hellénistique tout comme son canon allongé hérité de Lysippe qui modifie à la fin du 4^e siècle le canon de Polyclète (notice *Hermès Richelieu*)

Vénus de Milo
datant de 150-125 av. J.-C.
Marbre, 204 cm de hauteur
Département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
© 2011 Musée du Louvre, Dist.
GrandPalaisRmn / Thierry Ollivier

2- Un modèle de beauté encore médiévale (début du 15^e siècle Italien) : pâleur et corps gracile

Portrait d'une Princesse d'Este de Pisanello : la noble pureté des traits

SALLE 709, AILE DENON, NIVEAU I

Pisanello représente une jeune fille de profil, impassible, sur un fond bleu décoré de feuillages, de fleurs et de quatre papillons. La jeune fille représentée sur ce panneau est traditionnellement considérée comme appartenant à la puissante famille d'Este. Le vase à double anse, emblème des Este, au sommet de la manche permet ce rapprochement. L'identité précise de la jeune fille reste un mystère. Est-ce Marguerite de Gonzague, Ginevra d'Este (une petite branche de genévrier est fixée à la limite de sa manche), ou Lucia d'Este ? Il semble que Pisanello ait peint ce portrait après la mort prématurée de la jeune princesse représentée. Les papillons, symboles de l'âme, volent parmi des ancolies et des œillets et rappellent la mort et la douleur. En faisant réaliser le portrait de la jeune défunte, le commanditaire conserve la mémoire de la jeune fille.

Le contour du visage est tracé avec netteté et rappelle l'activité de médailliste de l'artiste. La carnation diaphane et lisse du modèle est relevée par quelques subtiles touches de rouge qui colorent les lèvres fines et les joues. Le front est dégagé très haut et les cheveux sont épilés tout comme les sourcils selon la mode du temps. Sa coiffure, un chignon tenu par un ruban blanc laisse entrevoir la blondeur de sa chevelure. Il se dégage du modèle une grande douceur. Richement vêtue, elle porte une robe blanche aux manches plissées rouges. Une ceinture verte marque la taille placée haut mais le corps menu au buste étroit reste dissimulé sous les plis des tissus à l'exception du léger arrondi du ventre et du buste qui suggère une poitrine naissante.

Le portrait de la jeune princesse d'Este renseigne sur la beauté idéale d'une figure noble dans les cours italiennes du début du 15^e siècle. Les femmes se doivent d'avoir la peau blanche (le maquillage les y aide) et les cheveux blonds. L'épilation, une pratique commune à l'Europe, est un moyen de se distinguer de l'animalité et donc de la sauvagerie dans une société où les princes imposent aux élites un art de vivre et des mœurs plus raffinés et policés. Si la femme devient, au siècle suivant, l'incarnation de la beauté idéale dans les arts visuels (dans l'Antiquité,



Pisanello (Antonio di Puccio di Giovanni de Cereto), *Portrait d'une princesse de la maison d'Este*, vers 1435
Huile sur bois, 43 x 30 cm
Département des Peintures
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) /
Franck Raux

les Grecs ont d'abord pensé l'idéal de beauté comme masculin), les artistes ne sont pas les seuls à interroger la notion de beauté idéale, les textes littéraires s'emparent aussi du sujet, reflet des questionnements qui animent les cercles érudits des cours princières. Peintres et écrivains témoignent d'un nouveau rapport au corps et au monde marqué par le déclin de l'idéal chrétien de supériorité de l'âme sur le corps. Si les auteurs insistent sur les parties visibles du corps en société : le visage et les mains, leurs descriptions de la beauté idéale rencontrent les canons esthétiques des peintres de leur temps.

3- La beauté à la Renaissance : l'Antiquité pour modèle ?

Vénus et les Trois Grâces offrant des présents à une jeune fille :

Botticelli et la culture

SALLE 706, AILE DENON, NIVEAU I



Sandro Botticelli (1445-1510),
*Vénus et les trois Grâces offrant
des présents à une jeune fille*,
Florence (Italie), vers 1483
Fresque sur enduit,
210 x 280 m
Département des Peintures
© GrandPalaisRmn (musée du
Louvre) / Michel Urtado

Botticelli peint cette fresque vers 1483 à la demande du banquier Giovanni Tornabuoni, représentant une des puissantes familles de Florence. Réalisé à l'occasion du mariage de son fils Lorenzo avec la jeune Giovanna degli Albizzi (identification retenue par la plupart des spécialistes), le décor ornait la paroi d'une chambre de la villa Lemmi, près de Florence. Une deuxième composition montrant Lorenzo accueilli par la *Grammaire parmi les Arts libéraux* et exposée en pendant, complétait la fresque. Découvertes au cours de travaux en 1873, les deux œuvres ont subi des dommages au moment de leur dépose comme le suggère les lacunes observables dans les compositions. Dans la partie gauche de l'œuvre, de gracieux personnages féminins aux longues chevelures blondes, ondulées ou tressées, se déplacent d'un pas aérien donnant à leur silhouette légèreté et élégance. Elles se tiennent par le bras, leurs mains aux doigts effilés mises en valeur par le peintre. Deux d'entre-elles ont le regard tourné vers leurs compagnes. Vêtues à l'antique, leurs draperies flottantes aux tons pastel révèlent les courbes douces de leurs corps élancés. Les visages, à peu près interchangeables, sont cernés d'un léger trait noir et forment un ovale délicat. Les traits fins, la peau blanche légèrement teintée de rouge tout comme les lèvres, expriment la grâce tandis qu'une certaine

mélancolie émane des regards. Dans la partie droite de la fresque, une jeune femme aux traits tout aussi délicats se tient figée dans une robe aux plis droits qui cache sa féminité. Le regard absent, elle tend un tissu pour recevoir un présent du personnage drapé d'un tissu rose. La partie inférieure droite est occupée par un garçonnet tout en rondeur, un *putto*, qui tenait un blason.

La scène montre le moment où Vénus chaussée de ses précieuses sandales, et les trois Grâces, ses compagnes, rencontrent Giovanna. La déesse lui offre probablement des roses, fleurs auxquelles elle est souvent associée. Par ce geste, Vénus, déesse de l'amour et de la beauté célestes et protectrice du mariage, fait don de la grâce, de la féminité et de la fécondité à la jeune femme.

La *Naissance de Vénus* conservée au musée des Offices à Florence témoigne des recherches de Botticelli sur les proportions idéales du corps, comme le font alors d'autres peintres à cette époque. Il propose dans cette fresque, tout en reprenant les codes de la fin du Moyen-Âge : blondeur et teint blanc des carnations, une beauté idéale fondée sur l'élégance, la grâce et la délicatesse des formes mais aussi des gestes qui rappellent les nymphes de la Grèce hellénistique (323-31 av. J.-C.).

Notices des œuvres : *Vénus et les trois Grâces* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10064994>

Naissance de Vénus : <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>

Saint Sébastien : Mantegna et l'idéal antique de beauté

SALLE 710, AILE DENON, NIVEAU I

Mantegna met en scène un homme jeune attaché à la colonne d'une ruine antique. Son corps est transpercé de flèches qui viennent d'être lancées par les deux hommes placés à ses pieds. La disposition de ces deux personnages à hauteur de spectateur renforce la monumentalité et la verticalité de la figure centrale : saint Sébastien, soldat converti au christianisme et martyrisé sous l'empereur Dioclétien, au 3^e siècle ap. J.-C.

Le peintre représente le saint la tête et les yeux tournés vers le ciel comme pour signifier qu'il s'en remet à Dieu et supporte sa souffrance au nom de sa foi. Si la douleur est lisible sur son visage dont les traits sont crispés et les rides marquées, le corps, même criblé de flèches et parfois sanguinolent, ne ploie pas sous les blessures. Saint Sébastien reste droit et ferme sur ses pieds, les muscles des cuisses tendus. L'artiste met en valeur ce corps en disposant les bras du saint, entravés par des cordes, derrière le dos. Se déploie ainsi un torse athlétique aux muscles vigoureux et parfaitement dessinés qui révèle la maîtrise de l'anatomie de Mantegna mais aussi sa parfaite connaissance de la sculpture antique. Le *Saint Sébastien* renvoie aux athlètes de l'Antiquité grecque, images de l'idéal de beauté et de vertu des Anciens. Christianisée, la beauté extérieure du saint témoigne de sa foi et de son abnégation pour la défendre.

Mantegna a reçu une solide formation dans l'atelier de son maître Squarcione (1397-1474), amateur d'œuvres antiques. Parallèlement, il se nourrit des sculptures du florentin Donatello (1386-1466) qui réalise un *Saint Sébastien* aujourd'hui conservé au musée Jacquemart-André à Paris. Imprégné par la culture antique et humaniste de son temps, Mantegna prend pour modèle l'idéal de beauté grec pour peindre la figure du saint. Il la magnifie en l'opposant à la laideur des deux bourreaux.



Andrea Mantegna (1431-1506),
Saint Sébastien, vers 1480
Tempera sur toile, 255 x 140 cm
Département des Peintures
© 2008 Grand Palais Rmn
(musée du Louvre) / René-
Gabriel Ojéda

Notices des œuvres : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064796> ;
https://www.musee-jacquemart-andre.com/fr/oeuvres/martyre-saint-sebastien?srsId=AfmBOoqZ7A_enE6BFqg73oIJjZMqy8elpmi6YTSmYfzTK8F9X1BnGcHK ;
https://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlfr/section_I_1.html

Analyse de l'œuvre (vidéo) : <https://www.canal-educatif.fr/videos/art/2/mantegna/mantegna-le-st-sebastien.html>

CONTREPOINT

Au-delà des apparences

Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon de Domenico Ghirlandaio

SALLE 710, AILE DENON, NIVEAU I



Domenico di Tomaso Bigordi,
dit Ghirlandaio (1449- 1494),
*Portrait d'un vieillard et d'un
jeune garçon*, 1490,
Bois, 0,63 x 0,46 cm
Département des Peintures
© GrandPalaisRmn (musée du
Louvre) / Franck Raux

Le peintre Ghirlandaio exécute, vers 1490, le double portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon, situé dans un intérieur dont la fenêtre s'ouvre sur un paysage vallonné traversé par une rivière, l'horizon obstrué par une montagne.

Il met en scène un patricien florentin reconnaissable à son riche vêtement de drap rouge bordé de fourrure et de son chaperon porté sur l'épaule.

Les stigmates de la vieillesse sont peints avec un grand réalisme: cheveux et sourcils blancs, rides profondes qui strient le front, petites rides au niveau du contour des yeux, sillon nasogénien creusé et chairs molles du cou. À cette description attentive du passage du temps s'ajoute la maladie du personnage décelable à la déformation du nez par un rhinophyma (acné rosacée à son stade ultime).

Visage étrange et rebutant, il contraste avec celui du jeune enfant qui le regarde et dont le profil souligne la pureté des traits. Le visage est plein, les joues rondes et roses et la chevelure d'un blond étincelant. Ghirlandaio met en scène l'échange des regards et de tendresse entre le vieillard et l'enfant. Il joue des contrastes entre les âges de la vie, le renouvellement des générations métaphoriquement évoqué par le paysage verdoyant d'un côté et la montagne sèche de l'autre, la laideur et la beauté idéale et innocente de l'enfant. De l'avis de la plupart des spécialistes, Ghirlandaio a probablement représenté ce double portrait après la mort du vieillard. Un dessin conservé au Nationalmuseum de Stockholm le représentant sur son lit de mort semble l'attester. Envisagé comme un portrait commémoratif, la présence confiante de l'enfant, petit-fils ou personnage imaginaire, peut se lire comme une exaltation des vertus du défunt.

Si la laideur est traditionnellement associée dans l'imaginaire chrétien au péché et à la méchanceté (comme le montre les bourreaux de Mantegna dans l'œuvre précédente), ce portrait pourrait révéler l'existence d'une beauté intérieure au-delà des apparences physiques.

4- Des corps tout en rondeurs au 17^e siècle dans la peinture du nord. Rupture avec le modèle antique et histoire du goût

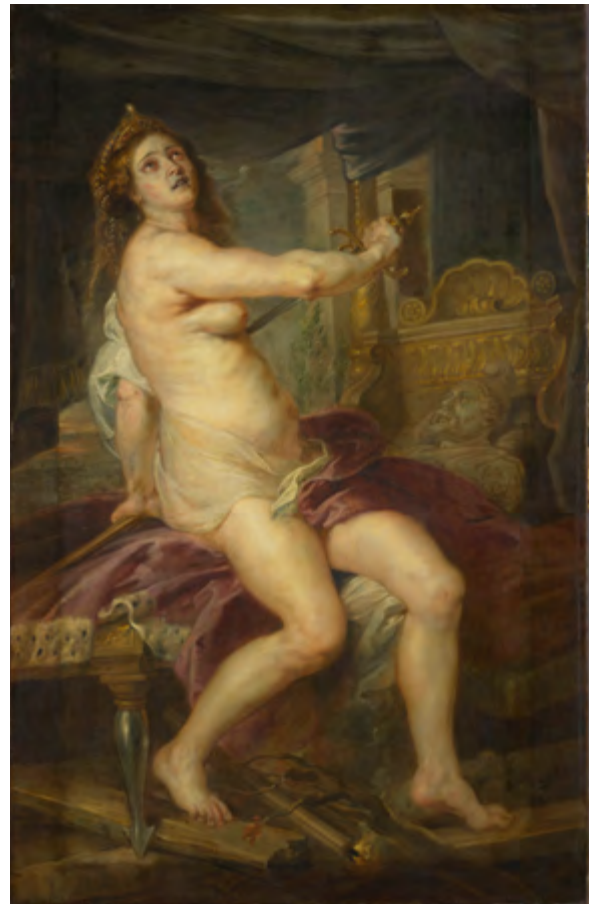
La Mort de Didon, reine de Carthage : Rubens et la sensualité des chairs palpitantes

SALLE 701, AILE DENON, NIVEAU I

Rubens représente *La Mort de Didon*, reine et fondatrice de Carthage. L'épisode tragique est extrait de *L'Énéide* du poète latin Virgile (70-19 av. J.-C.). Dans une chambre, Didon presque totalement nue est assise sur un lit et s'apprête à se transpercer le cœur avec une épée. Un simple voile recouvre son bassin ainsi que le pan d'un manteau bordé d'hermine sur lequel elle est assise. Sa tête porte un diadème. La reine Didon vient d'être abandonnée sur ordre de Zeus par Enée, héros troyen dont le destin est Rome et non Carthage. Éperdue d'amour, elle décide de se donner la mort avec l'épée de son amant. La torche enflammée au premier plan fait allusion au bûcher funèbre sur lequel le corps de la souveraine finit brûlé. Pour rappeler les origines du drame, un buste du héros figure sur le lit.

La nudité de Didon, sans doute Hélène Fourment seconde épouse et modèle favori de Rubens, est magnifiée par les contrastes de lumière, la richesse des couleurs et la théâtralité d'une scène tragique. Sous le pinceau de Rubens, la reine de Carthage est une femme aux formes généreuses et aux carnations relâchées. Des reflets irisés font palpiter la chair, au plus près de la réalité. Par ses recherches esthétiques et formelles, Rubens donne vie au corps féminin.

Fin connaisseur des modèles antiques et de la production des artistes de son époque, Rubens opère une révolution des canons de la beauté féminine en représentant des nus aux courbes généreuses. Il rompt avec l'idéal antique et les chairs lisses et laiteuses des artistes de la Renaissance italienne. Il rend hommage aux corps voluptueux, hymne à la sensualité, à la fécondité et à la joie de vivre, caractéristiques de la peinture flamande du 17^e siècle et très probablement à son goût. Autre exemple significatif, celui des néréides dans le *Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* appartenant au cycle commandé par Marie de Médicis et présenté au Louvre. En 1650, Jacob Jordaens (1593-1678) peint *L'Homme obèse*. Si le



Pierre Paul Rubens (1577-1640), *La mort de Didon, reine de Carthage*, vers 1635-1638
Huile sur toile, 183 x 117 cm
Département des Peintures
© Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

portrait est une figure de fantaisie, elle renvoie aux joyeux convives des scènes de festin de l'artiste. Au 19^e siècle, le sculpteur Auguste Clésinger (1814-1883) pousse le réalisme avec un nu aux chairs adipeuses, le corps moulé de sa maîtresse!

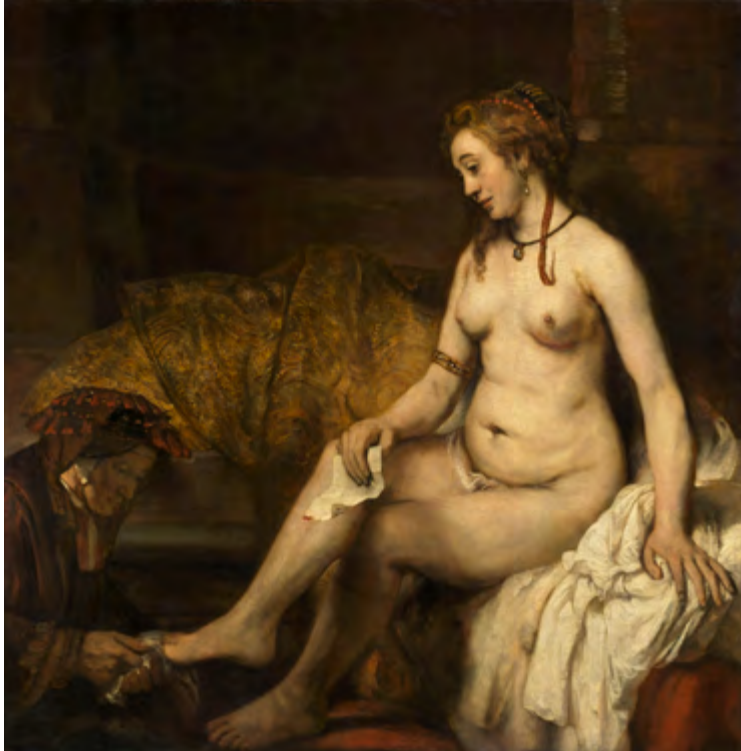
Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10064303>

Notice du *Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10060820>

Notice de *L'Homme obèse* de Jacob Jordaens : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20112255>

Notice de *Femme piquée par un serpent* : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/femme-piquee-par-un-serpent-5980>

Bethsabée au bain : Rembrandt à la recherche d'une beauté sensuelle retenue
SALLE 844, AILE RICHELIEU, NIVEAU 2



Rembrandt Harmensz van Rijn
(1606-1669), *Bethsabée au bain*
tenant la lettre de David, 1654
Huile sur toile, 142 x 142 cm
Département des Peintures
© GrandPalaisRmn (musée du
Louvre) / Mathieu Rabeau

Une jeune femme nue, assise sur d'éclatants drapés blancs, tient pensivement dans sa main droite, une lettre, pendant que sa vieille servante, à la coiffe orientalisante, s'occupe de sa toilette. Il s'agit de la belle Bethsabée, dont le roi David est tombé éperdument amoureux après l'avoir aperçue prenant son bain, depuis la terrasse de son palais. Il la convoque alors par une missive et envoie son mari, le général Urie, à une mort certaine. Dieu punit ensuite cette union illégitime en faisant périr le premier fils du couple adultère. Si Rembrandt puise dans un épisode de l'Ancien Testament, le *Livre de Samuel*, il choisit de concentrer son regard sur la réaction de Bethsabée à la convocation royale, sans nous montrer le désir de David ou tout autre détail anecdotique.

Rembrandt prend probablement Hendrickje Stoffels, sa servante puis sa maîtresse, pour modèle. L'ampleur monumentale de ce nu est exceptionnelle dans l'œuvre de l'artiste qui s'intéresse très tôt au nu

féminin. Bethsabée émerge d'un fond sombre qui met son corps en valeur. L'expression de son visage est songeuse, empreinte de tristesse et de résignation. La jeune femme est hantée par l'adultère qu'elle s'apprête à commettre. Rembrandt exprime les sentiments de son modèle par son attitude et humanise son corps par des formes généreuses, sans omettre ses imperfections : plis du ventre et relâchement naissant de la chair. Le peintre ne cherche pas à mettre en avant les appâts de Bethsabée : sa sensualité, cause du péché imminent, contraste avec l'air profondément triste et résigné de la jeune femme.

L'harmonie chaude du tableau, dans des tons dorés et cuivrés, s'inspire des grands peintres vénitiens comme Titien ou Véronèse. Le jeu du clair-obscur, tout en conférant un caractère dramatique à la scène, est entièrement soumis à la mise en valeur du corps de Bethsabée. Le drap de brocart d'or à l'arrière-plan ou le blanc éclatant des linges peuvent probablement se lire comme un précieux écrin à la nudité féminine.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060453>

Pour approfondir l'analyse générale : <https://panoramadelart.com/analyse/bethsabee-au-bain> ;

<https://www.beauxarts.com/vu/la-belle-ecorchee-de-rembrandt/> ;

<https://www.rtb.be/article/la-bethsabee-au-bain-de-rembrandt-a-fini-sa-toilette-8350682>

EN SAVOIR +

Rondeurs et obésité dans les arts visuels : conjurant la fin et la mort

Tout comme les canons de beauté, l'image du surpoids évolue selon les sociétés et les époques. Au Moyen-Âge et à l'époque moderne, dans une économie de subsistance où existe le spectre de la disette ou de la famine, un corps gras renvoie à l'opulence et à la bonne santé. Si la maigreur est associée à la faim, elle est aussi personnifiée par une vieille femme maléfique, identifiée à la paresse ou encore à l'avarice. La littérature donne des exemples de gloutons (Rabelais et Gargantua) tant chez les paysans, dans le clergé que chez les plus aisés. Symbole d'un statut social enviable, l'embonpoint est valorisé mais ne doit pas occulter le fait qu'une silhouette svelte et élégante, ce que le vêtement féminin permet, est exaltée.

5- La beauté au début du 19^e siècle : Entre beauté héroïque, beauté sensuelle, érotisée et beauté tourmentée

Léonidas aux Thermopyles : David et les nudités viriles antiques

SALLE 702, AILE DENON, NIVEAU I



Jacques-Louis David
(1748-1825), *Léonidas aux Thermopyles*, 1814
Huile sur toile, 395 x 530 cm
© Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Thierry Ollivier

David, chef de file des peintres néoclassiques¹, présente *Léonidas aux Thermopyles* dans son atelier de l'ancienne chapelle de Cluny en 1814. Peinture d'histoire de très grand format comme il convient au genre, *Léonidas aux Thermopyles* est tiré du *Voyage d'Anarcharsis* de l'abbé Barthélemy (1716-1795) qui lui-même utilise *Les Histoires* d'Hérodote (484-425 av. J.-C.) et Xénophon (426-354 av. J.-C.). Dès 1814, David donne l'explication de sa composition : « Le moment de ce tableau est celui où les trompettes, en sentinelles sur une hauteur, signalent les premiers mouvements de l'armée de Xerxès. Chacun court aux armes, s'embrasse pour la dernière fois, et se dispose au combat. Léonidas, roi de Sparte assis sur une roche au milieu de ses trois cents braves, médite, avec une sorte d'attendrissement, sur la mort prochaine et inévitable de ses amis ».

David peint un épisode des guerres médiques². Il choisit de représenter les guerriers et leur chef avant l'affrontement qu'ils savent perdu. À gauche de la représentation, trois jeunes hommes tendent leurs couronnes vers un soldat qui grave une épitaphe en grec le long de la paroi rocheuse : « Étranger, Va dire aux Lacédémoniens³ que nous sommes morts ici, en obéissant à leurs ordres ». Symbole du dépassement de soi et de l'abnégation au nom de la défense de la patrie, cette inscription commande les attitudes des trois cents hommes restés auprès de Léonidas. Les uns se disent adieu, d'autres s'arment tandis qu'à l'arrière-plan, l'armée des Perses est déjà engagée

dans la passe des Thermopyles. Seul Léonidas, dans une attitude mélancolique, est immobile et prend à témoin le spectateur. Représentés selon le modèle du nu académique, les corps athlétiques des spartiates se distinguent, selon leur âge, par leurs musculatures volumineuses ou leurs silhouettes plus graciles. La mise en valeur de leur nudité, symbole de leur héroïsme, renvoie à l'idéal philosophique du *kalos kagathos*, associant la beauté du corps aux vertus civiques.

Peinture d'histoire héroïque, *Léonidas aux Thermopyles* répond à la théorie du Beau de l'historien et théoricien de l'art allemand Winckelmann (1717-1768) « une noble simplicité et une grandeur tranquille, tant dans l'attitude que dans l'expression, voilà en définitive le trait général qui distingue par excellence les chefs-d'œuvre grecs », extraite des *Monumenti antichi inediti* paru en 1767 à Rome.

¹ Néoclassicisme : mouvement artistique qui apparaît dès 1760 en réaction au style rococo. Il puise ses thèmes et son style dans l'Antiquité gréco-romaine. Ses caractéristiques : ligne, clarté de la composition, statisme, héroïsme et morale, érotisme et galanterie.

² Guerres médiques : guerre qui oppose les Grecs aux Perses entre 490 et 479 av. J.-C. Les Perses envahissent la Grèce et la pillent. Les cités coalisées, dont Athènes et Sparte, les repoussent en Asie.

³ Lacédémoniens : nom donné aux Spartiates.

La Grande Odalisque : Ingres et la sensualité des courbes féminines

SALLE 702, AILE DENON, NIVEAU I



Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *Grande Odalisque*, 1814
huile sur toile, 91 x 162 cm
Département des Peintures,
© Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Franck Raux

Ingres présente la *Grande Odalisque* au Salon de 1819, une commande de Caroline Murat, reine de Naples. Dans la tradition ottomane, l'odalisque est une esclave attachée au service des femmes d'un harem. L'artiste la peint allongée sur un lit, presque nue, dans l'intimité de sa chambre. Son corps repose sur des draps blancs et bruns qui contrastent avec le bleu froid d'un grand rideau, du lit et des coussins. Elle est montrée de dos mais tournant la tête vers le spectateur. Elle le regarde avec aplomb. La longue et élégante courbe de son dos domine la composition et le tableau étonne par son anatomie fantaisiste. Un choix paradoxal pour un artiste qui en est féru ! Le grand nu peint par Ingres renouvelle les codes de la beauté féminine. La perfection du trait modèle le corps de l'*Odalisque*. Les chairs sont lisses et laiteuses. La silhouette est construite par une succession de courbes et contre-courbes qui lui donne un aspect sinueux. Les déformations anatomiques, comme celle de la colonne vertébrale qui comporte trois vertèbres de trop, renforce ce caractère longiligne repris des artistes maniéristes¹ de la fin du 16^e siècle. C'est un corps voluptueux et sensuel, magnifié par la ligne. Si Ingres s'inspire des représentations des Vénus de la Renaissance vénitienne comme la célèbre *Vénus d'Urbin* de Titien (1488-1576), il détourne les références

en proposant au regard son dos. Il innove en plaçant la jeune femme dans un intérieur oriental imaginaire et dans une pose lascive. Ingres est contemporain d'un intérêt pour l'Orient qui se développe durant les premières décennies du 19^e siècle. L'artiste n'a jamais voyagé en Afrique du Nord ou dans l'empire Ottoman mais son goût pour un certain exotisme transparaît dans une série de détails comme le turban coloré noué à la nuque, l'éventail de plumes d'autruche que l'*Odalisque* tient à la main et les nombreux bijoux dont elle est parée. Ingres choisit donc un sujet particulièrement attaché à un Orient mythique que les Occidentaux découvrent alors.

Le harem, monde peuplé de femmes et fermé aux hommes est le prétexte pour la création d'un grand nu idéalisé dont l'érotisme affirmé est plus acceptable dans la société bourgeoise du 19^e siècle.

¹ Maniéristes : artistes qui, pour leurs détracteurs, ont dénaturé la Renaissance et la manière des grands maîtres (Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange) par leur style. Ils privilégient la ligne serpentine, l'allongement des corps, les couleurs acidulées, les sujets complexes.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065566>

Notice de la *Vénus d'Urbin* : <https://panoramadelart.com/analyse/venus-durbin>

Mort de Sardanapale : Delacroix, un hommage à la vie des corps rubéniens

SALLE 700, AILE DENON, NIVEAU I



Eugène Delacroix (1798-1863),
Mort de Sardanapale, 1827
 Huile sur toile, 3,92 x 4,96 m
 © Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Michel Urtado

Delacroix présente la *Mort de Sardanapale*, un très grand format, au Salon de 1828. L'œuvre fait scandale pour son indécence mais est surtout critiquée pour sa rupture avec les règles académiques. La précision du trait et de la composition sont bafouées par le jeune artiste.

Delacroix s'inspire d'un drame, *Sardanapale*, écrit en 1821 par Lord Byron (1788-1824). Il choisit de dramatiser l'histoire en représentant le moment où le souverain imaginaire de Ninive, Sardanapale, vient de mettre le feu à son palais et fait massacrer ses concubines, ses chevaux, ses esclaves. Il attend la mort pour échapper à une conspiration. Entouré de son trésor, il est à demi-allongé sur un grand lit rouge écarlate et regarde avec nonchalance le massacre en cours.

Accumulant les objets et les corps enchevêtrés et déformés, Delacroix exprime le chaos par le déséquilibre. Au 1^{er} plan à droite, une femme aux longs cheveux noirs appartenant au harem est sur le point d'être égorgée. Scène dramatique et nu sensuel. La posture cambrée, la peau nacrée passant des tons rose au vert et du vert au brun renvoient au traitement rubénien des silhouettes et de la texture des carnations. Le *Triomphe de la Vérité* ou l'*Enlèvement des filles de Leucippe* du peintre flamand

en sont des exemples. Objet du désir de Sardanapale, elle semble à la fois résister et s'abandonner à la mort. Cette mise en scène voluptueuse et macabre se prolonge avec le corps du modèle blond effondrée auprès du tyran. Myrrha, nom de la concubine de Sardanapale, offre son dos, une citation du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (1791-1824) pour lequel pose Delacroix, ses hanches généreuses, son abondante chevelure au regard. Les bras en croix, sa pose est lascive jusque dans la mort.

Delacroix n'idéalise pas ses corps féminins. Utilisant le modèle vivant, il rompt avec le nu académique (modèle des sculptures classiques) et donne vie aux personnages par le travail de la matière picturale. À la précision du dessin chère aux peintres néoclassiques tels que David (1748-1825) et Ingres (1780-1867) fait place la construction de la composition par la couleur, rupture revendiquée par les artistes romantiques¹.

¹ Romantisme : mouvement artistique européen né vers 1780. Il privilégie le sensible, les émotions, l'imagination. Il traite de sujets d'histoire contemporaine, porte un intérêt à la nature et aux thèmes fantastiques.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10065757>

Notice du *Triomphe de la Vérité* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10060853>

Notice du *Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10060820>

Notice de l'*Enlèvement des filles de Leucippe* : <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/5RGQJo84z3/peter-paul-rubens/raub-der-tochter-des-leukippos>

Notice des *Trois Parques* de Rubens : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10060853>

Notice du *Radeau de la Méduse* de Géricault : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10059199>

L'impératrice Joséphine : Proud'hon peint les états d'âmes

SALLE 701, AILE DENON, NIVEAU I



Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), *L'impératrice Joséphine*, 1805
Huile sur toile, 2,44x 1,79 m
Département des Peintures
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Proud'hon, portraitiste très apprécié du couple impérial, Napoléon (1804-1815) et Joséphine de Beauharnais (1804-1809), et des dignitaires de l'Empire réalise ce grand portrait en 1805. L'impératrice est mise en scène dans le parc de son château de la Malmaison. Assise sur un rocher, elle semble en pleine méditation, son bras gauche soutenant délicatement sa tête la pose rappelle les conventions traditionnelles de représentation de la Mélancolie. Son bras droit passe devant son buste qui a opéré une torsion dévoilant la pâleur de sa carnation. Des lignes sinueuses dessinent les courbes d'un corps dont l'élongation rappelle les modèles maniéristes de la fin du 16^e siècle. Le visage ovale et étroit se termine par un menton en pointe, les yeux sont creusés et légèrement cernés et les pommettes saillantes relevées d'un peu de rouge. Le peintre joue des contrastes du clair-obscur pour sculpter un visage à la beauté fragile.

Proud'hon cherche, à travers ce portrait à exprimer les sentiments intimes du modèle. La pose alanguie, le regard rêveur sont indissociables de l'atmosphère vaporeuse des frondaisons et du plan d'eau baignés par une douce lumière propice à l'introspection.

Avec cette œuvre, le peintre se fait l'écho du portrait de *Christine Boyer* par le Baron Gros (1771-1835) conservé au Louvre, des recherches des portraitistes anglais et des philosophes des Lumières comme Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) qui font de la nature le refuge des solitaires tout autant que le miroir des états d'âme.

Proud'hon, en rupture avec les principes néoclassiques davidiens d'une ligne nette et d'une lumière claire, peint Joséphine en figure mélancolique, beauté tourmentée et fragile qui annonce le Romantisme.

Notices de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10066721>

Pour approfondir. Analyse générale : <https://panoramadelart.com/analyse/imperatrice-josephine>

Notice de *Christine Boyer* par Antoine Jean Gros : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10064776>

Bibliographie

- Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Flammarion, 2010.
- Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Point, 2014.
- Georges Vigarello, *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Points, 2017.
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello, *Histoire du corps* (3 volumes), Point, 2016.

Sitographie

Podcasts de Radio France :

Les canons de beauté évoluent au fil des siècles et de leurs contextes culturels et sociaux

<https://www.radiofrance.fr/francebleu/podcasts/histoire-en-touraine/les-canons-de-beaute-evoluent-au-fil-des-siecles-et-de-leurs-contextes-culturels-et-sociaux-8592600>

La beauté d'abord

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-marche-de-l-histoire/le-corps-a-une-histoire-episode-1-la-beaute-d-abord-1619601>

Histoire de la beauté

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/histoire-de-la-beaute-1-4-2413380>

La beauté

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-la-beaute>

The logo of the Louvre Museum, featuring the word "LOUVRE" in a white, serif, all-caps font. The text is centered within a black rectangular field that has a subtle, wispy white texture, resembling smoke or clouds, particularly visible on the right side.

Directeur de la Médiation et du développement des publics :
Gautier Verbeke

Sous-directrice de la Médiation et de la Transmission :
Céline Brunet-Moret

Chef du service de la Médiation humaine :
Isabelle Grassart

Coordination éditoriale et rédaction :
Florence Dinet

Musée du Louvre, août 2025