

Corrigé École du Louvre 2023 : questions, description et composition

Proposition de corrigé — non officielle. Concours d'entrée en premier cycle de l'École du Louvre, session 2023. Les dix questions de repérage, la description d'Intérieur aux aubergines et la composition sur la lumière sont traitées ; la composition propose cinq œuvres de la liste officielle.

[Sujet officiel](#) · [Annales de ce concours ou examen](#)

Trois exercices à distinguer

Le livret officiel de 2023 réunit les questions corrigées, l'œuvre à décrire, le sujet de composition et la liste des œuvres au programme. La proposition suivante explique les dix questions puis offre une description et une composition rédigées. Dans la description, on s'en tient à ce qui est visible ; dans la composition, on peut interpréter et rapprocher les œuvres pour défendre une idée.

1. Questions de repérage : réponses et explications

Question 1 — Peintres et musiciens contemporains

Peintre	Musicien	Repère chronologique
Eugène Delacroix	Frédéric Chopin	Tous deux actifs dans la première moitié du XIXe siècle
Claude Monet	Claude Debussy	Leurs vies et leurs activités se recoupent à la fin du XIXe et au début du XXe siècle
Andy Warhol	David Bowie	Deux figures actives dans la seconde moitié du XXe siècle
Artemisia Gentileschi	Jean-Baptiste Lully	Leurs vies se recoupent au XVIIe siècle ; Lully appartient à une génération plus jeune

La contemporanéité n'implique ni collaboration ni appartenance au même mouvement. Il faut établir une proximité dans le temps, pas une ressemblance de style.

Question 2 — Le mythe grec

Antigone est la réponse. Fille d'Œdipe, elle appartient au cycle thébain. Les autres noms renvoient à des personnages historiques ou à d'autres traditions légendaires et littéraires.

Question 3 — Chiffres romains

1882 = MDCCCLXXXII : 1000 + 500 + 300 + 50 + 30 + 2. **MDCCCLXXXIX = 1789** : 1000 + 500 + 200 + 50 + 30 + 9. Le groupe IX se lit 10 – 1 ; le nombre demandé ne contient que deux C.

Question 4 — Classement chronologique

Jean-Jacques Rousseau → Victor Hugo → Marie Curie → Joséphine Baker. Leurs années de naissance, respectivement 1712, 1802, 1867 et 1906, permettent le classement. On ne classe pas les dates de leur entrée au Panthéon.

Question 5 — Mort d’Alexandre le Grand

Le calcul attendu conduit à **323 avant J.-C.**, dans le **dernier quart du IV^e siècle avant J.-C.** Le IV^e siècle avant notre ère va de 400 à 301 ; ses nombres décroissent à mesure que le temps avance. Son dernier quart va de 325 à 301.

Question 6 — Placer les pays

1, Albanie : sur la côte adriatique des Balkans, au nord-ouest de la Grèce. **2, Chypre** : île de Méditerranée orientale, au sud de la Turquie. **3, Finlande** : à l’est de la Suède, au nord de la mer Baltique. **4, Pologne** : à l’est de l’Allemagne, au sud de la Baltique.

Le numéro 2 doit être inscrit sur l’île de Chypre, pas sur la Crète. La présence d’un pays sur cette carte n’indique pas que tous les pays cités ont le même statut dans l’Union européenne.

Question 7 — La place Saint-Marc

Sur la reproduction de Canaletto, il faut placer **7 sur le haut Campanile**, **1 sur la basilique au fond de la place**, et **4 sur le long bâtiment des Vieilles Procuraties, à gauche**. Les autres monuments figurant dans la légende servent de repères ; la consigne limite les réponses à ces trois édifices.

La comparaison du plan et de la vue permet de repérer la grande surface de la place, la façade de la basilique et la tour isolée. Une tour d’horloge et un campanile ne sont pas interchangeables.

Question 8 — Sites du patrimoine mondial

Épidaure → Grèce ; Abou Simbel → Égypte ; Taj Mahal → Inde ; Machu Picchu → Pérou. Ces associations reposent sur la localisation actuelle des sites, sans confondre pays de conservation et civilisation d’origine.

Question 9 — Retour de chasse

Le chasseur tient le lièvre de sa **main gauche**. Le chien est à sa **droite**. La gauche et la droite se lisent par rapport au personnage, pas par rapport à la feuille du spectateur ; le relevé présente un personnage de profil.

Question 10 — Itinéraire vers l’école

L’**itinéraire 1**, figuré par les pointillés fins, respecte la succession : vers l’ouest sur la rue de Rivoli, vers le sud pour entrer dans le Palais, puis de nouveau vers l’ouest. Le nord indiqué sur la carte permet de retrouver chaque direction ; la couleur d’un trajet ne remplace pas la vérification des trois segments.

2. Description rédigée : Intérieur aux aubergines

La description suivante porte uniquement sur la reproduction. Les indications d'auteur, de date et de conservation figurent dans le sujet ; elles ne deviennent pas un développement historique dans cet exercice.

Le tableau, de format horizontal, représente un intérieur dépourvu de figure humaine vivante. Le mobilier et les objets occupent surtout la moitié gauche et le centre, tandis qu'une ouverture apparaît dans la partie supérieure droite. De nombreux motifs bleus à cinq pétales se répartissent sur un fond brun sombre qui traverse plusieurs zones de la pièce. Des verts, des ocres et des rouges composent de grandes surfaces à l'intérieur de cette trame.

Au centre inférieur se trouve une petite table dont le plateau est couvert d'un tissu rouge et brun. La nappe comporte des lignes courbes, claires, irrégulières, évoquant des bandes ondulantes ; elle recouvre les bords du plateau. Sous elle, une partie du meuble reste visible : des pieds et une traverse ocre jaune, ajourée de petites ouvertures sombres. La table se présente presque de face, mais son plateau est assez relevé pour laisser voir les objets posés dessus.

Trois aubergines sont disposées dans la partie antérieure du plateau. Leur silhouette allongée est sombre, presque noire, avec des rehauts violets. Les parties vertes visibles à leur extrémité permettent de distinguer les fruits du motif de la nappe. L'une est oblique à gauche ; les deux autres s'étendent davantage horizontalement, l'une au centre et l'autre à droite. Plus en arrière et vers la gauche, deux poires vertes reposent dans un petit plat clair bordé de bleu. Le plat apparaît sous une forme ovale.

À droite des poires s'élève un vase couvert. Sa panse gris lilas présente deux anses et s'élargit au-dessus d'une base resserrée. Le couvercle se termine par un élément pointu. Une petite statuette claire est placée devant ce vase, près du bord droit de la table : son volume arrondi et les traits foncés de sa surface se détachent sur la nappe. Une autre petite figure ocre est visible dans la partie gauche de la composition, auprès du mobilier et de son reflet.

Derrière la table, une large surface verte se déploie en plusieurs pans. Elle porte de grands motifs gris clair, sinueux, dont les courbes s'enroulent et s'interrompent aux limites des panneaux. La partie droite comprend un rectangle jaune ocre décoré de petites fleurs blanches et de tiges sombres. Le haut de cette surface verte est oblique : il descend légèrement de droite à gauche et coupe les éléments disposés derrière elle. Les changements de direction des bords donnent l'apparence d'un paravent, sans que sa profondeur soit régulière partout.

En haut du tableau, plusieurs rectangles se superposent. À gauche, un grand cadre ocre entoure une portion du fond brun à fleurs bleues ; un cadre plus petit apparaît à l'intérieur. Au centre, une forme claire bordée d'ocre porte un quadrillage bleu et blanc ainsi qu'une zone grise et lilas. À sa droite, le revers d'un carton ou d'un cadre se présente comme un rectangle brun clair, avec un support dessiné par une ligne sombre en forme de trapèze. Ces éléments sont en partie masqués par le paravent.

À l'extrême gauche, un meuble bleu nuit est surmonté d'une tablette brun rouge. Un bouquet est posé dans un petit vase vert : des fleurs rouges, roses et claires se regroupent au-dessus. Une forme ocre se dresse plus à gauche, partiellement coupée par le bord du tableau. Auprès du meuble, un miroir vertical à cadre jaune présente un sommet arrondi. Dans sa surface verdâtre se voient des fragments de la nappe rouge, une zone triangulaire claire, une forme ocre et des éléments sombres. La disposition de ce reflet ne reproduit pas simplement, en réduction, la table que l'on voit à côté.

Dans l'angle supérieur droit, une ouverture à encadrement ocre montre des bandes de paysage : une zone lilas en haut, des masses brunes et vertes, puis des touches plus claires. Une ligne verticale de marques foncées apparaît sur le bord gauche de l'encadrement. Près de la partie basse de l'ouverture se distingue un petit rectangle clair. Aucun personnage n'est visible dans ce paysage.

Le fond brun et ses fleurs bleues restent présents à droite, entre les objets et au premier plan. On ne peut pas séparer nettement un sol d'un mur par une ligne horizontale continue. Les motifs bleus gardent une taille proche d'une zone à l'autre, alors que les meubles devraient occuper des profondeurs différentes. Certains rectangles semblent presque parallèles à la surface du tableau ; la table et le miroir introduisent au contraire des indications d'obliquité. L'espace se présente ainsi comme un assemblage de surfaces colorées, avec des objets reconnaissables mais une profondeur difficile à mesurer.

3. Composition rédigée : la lumière comme matière

Le sujet demande de discuter l'affirmation de Pierre Soulages en l'appliquant aux arts visuels, avec **au moins quatre œuvres de la liste**. La proposition s'appuie sur cinq exemples : Chartres, Ronchamp, La Main aux algues et aux coquillages, The Manger et L'Arrivée du train en gare de La Ciotat. Elle ne réduit donc pas le problème à la représentation d'une lumière en peinture.

Introduction

Une œuvre visible exige de la lumière, mais toutes les œuvres ne font pas de celle-ci un matériau au même titre que le bois, le verre ou le pigment. La formule de Soulages invite à examiner cette différence : l'artiste peut-il travailler la lumière elle-même, ou ne travaille-t-il que les surfaces qui la reçoivent ? Le mot « matière » désigne à la fois une substance et ce sur quoi porte une activité de création. Pris dans ce second sens, il permet de reconnaître des pratiques où le rôle de la lumière dépasse l'éclairage d'un objet achevé.

Les vitraux de Chartres, la chapelle de Ronchamp, le verre de Gallé, la photographie de Käsebier et le cinéma des Lumières donnent des réponses différentes. La lumière y traverse, révèle, enregistre ou projette. On peut donc se demander **comment elle devient un moyen de construction de l'œuvre, tout en restant liée à un support et à des conditions de perception**. Elle apparaît d'abord comme un élément que les matériaux transforment ; elle participe ensuite à la fabrication de l'image ; enfin, son caractère variable oblige à distinguer matière physique et expérience sensible.

I. Les matériaux ne se contentent pas de recevoir la lumière : ils lui donnent une forme

Dans la cathédrale Notre-Dame de Chartres, la lumière extérieure traverse des panneaux de verre coloré réunis par un réseau de plomb. Une image de vitrail vue depuis l'intérieur n'est pas une peinture opaque éclairée par une lampe. La lumière transmise révèle les couleurs et les figures, tandis que les parties opaques séparent les éléments. Le verre et le plomb organisent donc ce qui atteint l'œil. L'œuvre associe une composition stable à une intensité et à des contrastes qui changent avec les conditions extérieures.

Cet exemple permet de donner un sens concret à la formule de Soulages : le verrier ne possède pas le soleil, mais il règle sa transmission à travers des morceaux de verre. À Chartres, cet ensemble ne se limite pas à des images isolées. Les baies participent à la perception de l'espace architectural : les

zones lumineuses ponctuent les parois et modifient l'attention du visiteur. La lumière est ainsi un moyen de faire apparaître un récit et d'organiser une expérience du lieu.

La chapelle Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier à Ronchamp, achevée en 1955, conduit à une comparaison. Ses ouvertures ne forment pas une paroi uniformément transparente. Elles découpent des entrées de lumière de dimensions et de positions différentes, au contact de masses de béton et de surfaces enduites. Certains verres sont peints ; d'autres laissent entrer une lumière moins colorée. Les murs ne sont donc pas seulement des limites solides : ils déterminent la direction, la quantité et la couleur de ce qui les traverse.

La lumière contribue alors à rendre sensibles les épaisseurs et les courbes. Elle peut isoler une surface, faire ressortir un bord ou attirer le regard vers une ouverture. Le rapprochement avec Chartres ne signifie pas que Le Corbusier reproduit le programme du vitrail médiéval. Il montre plutôt que deux architectures très différentes construisent un lieu en réglant les passages entre opaque et transparent. La lumière devient une ressource de composition, au même titre que les volumes avec lesquels elle interagit.

Le verre d'Émile Gallé offre un troisième rapport entre substance et lumière. La Main aux algues et aux coquillages, datée de 1904, associe cristal travaillé à chaud, inclusions, applications et gravure. La forme d'une main peut être observée comme un volume, mais ses effets visibles dépendent aussi des différences d'épaisseur et de l'état de surface du verre. La lumière est transmise, réfléchie ou dispersée selon les parties traversées et l'angle du regard.

Ce n'est donc pas la transparence seule qui fait œuvre. Les procédés donnent au verre des zones plus ou moins lisibles et une articulation entre surface et profondeur. Les éléments appliqués ou gravés interviennent dans cette circulation lumineuse. On peut considérer que Gallé travaille la lumière indirectement en travaillant le cristal. Cette nuance est essentielle : la lumière ne remplace pas le matériau, elle actualise certaines de ses propriétés. Le mot « matière » désigne ici un moyen inséparable d'une substance façonnée.

II. En photographie et au cinéma, la lumière participe à la naissance de l'image

La photographie rend cette relation plus directe. Avant d'éclairer une photographie terminée, la lumière a participé à sa production : elle a formé une image sur une surface sensible. Le cadrage, la durée d'exposition et le traitement définissent ce qui sera enregistré et sous quelle forme. Une image photographique ne doit donc pas être pensée comme un simple prélèvement automatique du réel ; elle résulte de choix qui règlent des effets lumineux.

The Manger de Gertrude Käsebier permet d'articuler cet enregistrement et sa matérialisation. L'épreuve de 1903 au programme est une héliogravure : une image issue de la photographie est transférée dans un procédé d'impression. Les rapports de valeurs, les zones éclairées et les passages vers l'ombre ne sont pas seulement des renseignements sur un lieu. Ils structurent la place d'une femme et d'un nourrisson et orientent la lecture de la scène. Le sujet figuré ne suffit pas à expliquer l'œuvre ; il faut aussi considérer la façon dont des tons font apparaître les corps et les tissus.

Il importe ici de distinguer plusieurs moments. La lumière réfléchie par la scène forme l'image photographique ; des opérations matérielles en font ensuite une épreuve imprimée ; enfin, la lumière ambiante permet au spectateur de regarder cette épreuve. Dans ces trois moments, elle n'agit pas de la même manière. Le tirage fixe certains effets qui ne dépendent plus de l'éclairage initial, même si leur

visibilité actuelle exige encore un éclairage. La formule de Soulages est féconde à condition de ne pas confondre ces usages.

L'Arrivée du train en gare de La Ciotat de Louis Lumière, présent dans la liste de 2023 avec la datation 1895-1896, ajoute le temps au problème. Le film organise une succession d'images : le train se rapproche, occupe une place croissante et les personnes se déplacent dans le champ.

L'enregistrement photographique du mouvement suppose des images successives formées par la lumière. Leur projection apporte à son tour une source lumineuse nécessaire à l'apparition du film sur l'écran.

Le cinéma donne donc à la lumière un rôle de production et de présentation que l'on ne peut ramener à l'éclairage d'un objet immobile. Le mouvement perçu résulte d'une organisation temporelle de ces images. Pourtant, le film ne se réduit pas à une quantité de lumière projetée : le cadrage, l'intervalle entre les images et les figures enregistrées comptent aussi. Le matériau lumineux participe à une construction, avec le support et le dispositif de projection.

La comparaison avec Chartres ou Gallé souligne une différence. Le vitrail et le cristal modifient une lumière qui se transmet actuellement à travers eux. La photographie conserve la trace d'une organisation lumineuse passée ; le cinéma la réactive selon une succession déterminée. Parler d'une même « matière » n'efface pas la diversité de ces opérations.

III. Une matière de l'expérience, dont les effets restent dépendants du regard

La lumière partage avec les matériaux une capacité à produire des différences perceptibles : intensité, contraste, direction et couleur. Mais elle n'est pas une substance que l'on façonne et conserve de la même manière qu'une pièce de bronze. Les œuvres étudiées montrent que l'artiste règle le plus souvent un rapport entre une source, un support et un spectateur. La formule de Soulages exprime une pratique et une conception de l'œuvre ; elle ne doit pas être transformée en définition unique de tous les arts.

Cette dépendance est particulièrement nette pour les arts du volume et de l'espace. Une reproduction de la Main de Gallé sur une page ne donne qu'un point de vue et un éclairage. Le déplacement autour du verre révèle d'autres épaisseurs et d'autres reflets. De même, une photographie de Ronchamp ne restitue pas tout le passage d'un visiteur dans la chapelle ni les variations de lumière au cours de la journée. Les conditions de rencontre interviennent dans la façon dont l'œuvre prend corps.

La variabilité ne supprime pourtant pas le travail de l'artiste. Au contraire, elle montre ce qui a été organisé : une ouverture demeure à un endroit déterminé ; une épaisseur de verre demeure façonnée ; le cadre d'une photographie conserve sa composition. L'œuvre offre une structure dans laquelle plusieurs effets sont possibles. La lumière est une matière artistique parce qu'elle peut être sélectionnée et transformée, non parce que chaque variation serait entièrement commandée.

L'exemple du cinéma oblige également à reconnaître le dispositif. Une projection dépend de la source lumineuse, de l'écran et des conditions de la salle ; la succession enregistrée impose néanmoins un ordre. Dans *The Manger*, les valeurs imprimées restent fixes tandis que l'éclairage actuel en permet la lecture. Ces œuvres mettent en relation un résultat durable et un événement perceptif. Le spectateur ne crée pas tout ce qu'il voit, mais son point de vue et les conditions de présentation font partie de l'expérience.

La phrase de Soulages permet enfin de dépasser l'opposition entre une matière supposée concrète et une lumière supposée immatérielle. Ce qui compte pour la création n'est pas seulement ce qui se pèse ou se taille, mais aussi ce qui produit une forme sensible. Il faut toutefois garder le support au cœur de l'analyse : le cristal, le verre peint, le mur ou l'épreuve photomécanique ne deviennent pas secondaires. La lumière rend leurs différences actives dans la perception.

Conclusion

Les œuvres de la liste montrent plusieurs façons de travailler la lumière : la transmettre dans le vitrail, la distribuer dans l'architecture, la faire circuler dans le cristal, l'enregistrer en photographie et la projeter au cinéma. Dans tous ces cas, elle peut être considérée comme une matière de l'activité artistique, parce que ses effets sont composés. Mais elle reste liée à des supports, à des techniques et à un regard. La formule de Soulages est ainsi moins l'abolition des matériaux traditionnels que l'invitation à considérer l'œuvre comme une rencontre entre substance façonnée et lumière.

Retrouver les œuvres et préparer les exercices

Les notices du [musée de Grenoble pour Matisse](#), du [musée d'Orsay pour The Manger](#) et pour [La Main de Gallé](#), ainsi que les ressources sur [les vitraux de Chartres](#) et sur [Ronchamp](#), permettent de poursuivre l'observation.

Pour la description, comparer chaque phrase à l'image et retirer toute intention prêtée à l'artiste. Pour la composition, relier chaque exemple à un argument : cinq noms d'œuvres sans analyse ne constituent pas une discussion. Cette proposition est un développement possible ; le jury n'impose pas un plan unique.