

En Art

Mémoires de l'Étoffe

Avec leurs variations de formes et textiles, les étoffes outrepassent ce que l'on nomme accessoire ou détail en peinture. Elles répondent aux critères de la représentation et de la vraisemblance, tout en délivrant des informations sur les modes de vie pratique, décorative et symbolique. Les étoffes sont des signes qui participent au récit fictif, à l'histoire vestimentaire et au code pictural.

Ainsi dans ce portrait de Petrus Christus, les vêtements signifient soit le haut rang social flamand (fourrure en hermine) soit le code pictural : formalisme géométrique strict (ligne du décolleté parallèle aux lignes du panneau en bois, cercles du collier en écho à la lanière de la coiffe).



Petrus Christus, *Portrait de jeune fille* (détail), vers 1470
Berlin, Gemäldegalerie

Une étoffe en art formule une grammaire d'usages, de formes, de textures, tout en étant interdépendante de contextes : historique, géographique, symbolique et technique. Elle se décline en mémoire de...

Mémoire du corps

Du soyeux au rugueux, du simple pli aux méandres du drapé et du nœud, l'étoffe est au cœur du toucher, rappelant que la nature de la peinture allie la touche de couleur et le toucher. Elle renvoie au sens premier du tactile, c'est-à-dire du *haptique*, associé au sens de la vision.

En peinture, l'étoffe répond au double jeu du toucher et du regard grâce à ses qualités, dont celle, par exemple, du relief du velours vénitien (*soprarizzo*) avec l'incrustation de fils précieux accrochant l'oeil ainsi que la main. Que ce soit à l'Art du Velours (*Arte dei Velluderi*) de Venise, que ce soit à la Guilde de la Laine (*Arte della Lana*) ou à la Guilde de la Soie (*Arte della Seta*), ces corporations et guildes italiennes intégraient les savoir-faire de tisseurs de lins, fripiers ou orfèvres...

L'étoffe participe aussi de l'enjeu de la perspective (*perspicere*/voir à travers) quand le diaphane de l'*organzino* (organza), la transparence d'un voile léger laissent le regard traverser et dévoiler un au-delà du paraître. La Renaissance avait pour raffinement de laisser voir, à travers la transparence, les échancrures et les crevés,

le dessous comme la doublure ou la chemise en batiste. Ce *lin de luxe* révélant le rang social était aussi un symbole de pureté comme dans ce tableau de Raphaël, *Vierge à l'enfant*.



Raffaëlo Sanzio, *Vierge à l'Enfant*, vers 1507-1508
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Représentée en peinture, l'étoffe s'adresse d'abord aux sens de l'oeil et de la main, puis au cadre historique et symbolique.

Enveloppe du corps, une étoffe enrobe les figures, soulignant leurs contours ou occultant leurs formes. Dans ce tableau de Lavinia Fontana, ponctué par les bijoux de Vénus, assortis à l'arc et la flèche de Cupidon, l'étoffe dévoile les corps des figures se fondant avec un léger modelé des ombres et des chairs, dans le même camaïeu bleuté et blanc. Leurs nudités se confondent, leurs mains s'entrecroisent. La lourdeur de la tenture, à l'arrière-plan, accentue la fluidité aérienne du voile de Vénus. Les étoffes sont, comme en musique, des contrepoints s'adressant au visuel et au tactile, tout en accentuant les qualités et caractères des personnages mythologiques. Seul, le regard

de Vénus échappe à cette fusion pour prendre à témoin le spectateur du tableau.



Lavinia Fontana, *Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 1592
Rouen, Musée des Beaux-Arts

Un tableau peut correspondre à la formule d'une pièce de théâtre classique : unité de temps + action + lieu, là où les fonds du décor sont à combler. En peinture, ce sont de signes analogues, substituables les uns aux autres, tels les arbres, cieux ou étoffes, qui saturent les fonds du décor autour de la scène représentée. Dans ce tableau de Pieter Soutman, la scène de genre sous influence flamande se répartit entre les signes confus des étoffes, arbres et cieux, et ceux précis de visages et mains. Dans la partie gauche, le noir contamine le paysage et les vêtements. Dans la partie droite, la confusion est accentuée par le rajout d'un fragment latéral avec enfant et paysage. Certains motifs floraux sont dans l'indécision d'une broderie florale sur une robe ou un parterre de fleurs.



Pieter Soutman, *Portrait de la famille Beresteyn* (détail)
1630-31, Paris, Louvre

Le peintre couvre les surfaces et fonds afin de se focaliser sur les signes d'identité de sa famille. Pour unifier ces surfaces indistinctes et les personnages, P. Soutman a recours à des touches rouges venant se poser, ici et là, tantôt comme motif de tissu, tantôt comme fruit ou fleur.



Pieter Soutman, *Portrait de la famille Beresteyn*
1630-1631, Paris, Louvre

En peinture, les étoffes sont un miroir des données sociétales et géographiques. Est exemplaire la comparaison de cette scène familiale avec le portrait statique des *Ladies Cholmondeley*, présentant un instantané des coutumes et de l'éducation en cours. L'ordre et la découpe règnent dans ce tableau anonyme qui porte l'inscription *Deux dames de la famille Cholmondeley, nées le même jour, mariées le même jour, et qui ont enfanté le même jour.*



Anonyme, *The Cholmondeley Ladies*, 1600-10
Historic and Modern British Art, Tate Britain, Londres

La frontalité et la platitude transforment une scène de maternité en schéma irréel d'un dessin, d'une frise de décor avec pour seuls motifs, des corps reproductibles. De rares détails de dentelles et bijoux, échappent à la répétition et au dédoublement des deux figures. Se succèdent les détails linéaires des vêtements (plis des manches et godrons de cols à la fraise) pour insister sur le rang social et non sur le caractère personnel des *Ladies*. Cette scène relève du *decorum* latin, c'est-à-dire de la convenance et de la distance parentale même si le sujet est la répétition du même. Dans ce tableau quasi photographique, sont absents les corps, la chair et le toucher. On le parcourt et le lit comme un plan architectural.

Cette comparaison entre ces deux tableaux est significative du choix des peintres, attentifs à la véracité, soit de la personne représentée, soit du contexte historique. L'étoffe est un langage en art qui argumente des démonstrations sur l'histoire des sociétés. Ce qui constitue un répertoire de

vêtements ajustables à toute figure dans un tableau, avec une évolution de silhouettes à vertugadins ou avec de longues ceintures en forme de chapelet (*patenôtre*). Les figures sont, dans certains cas, des porte-manteaux.



La Galerie du Costume Britannique : robes portées à la fin du XVIème siècle
réalisation en papier, vers 1934.

Ainsi les deux *Ladies Cholmondeley*, avec leurs silhouettes qui sont des patrons de forme, contrastent avec les *Demoiselles d'Avignon* dont les corps et étoffes sont en référence à la sculpture et à la désarticulation.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (détail)
1907, New-York, MOMA

Que signalent ces drapés, rideaux et nappe, ces cassures et plis qui enferment des nus dans une avalanche rocheuse ? L'étoffe est, ici, un glacier bleuté et brun qui vient enserrer des *Demoiselles*, puissantes dans leurs tensions et forces de totems érigés, avec le défi du regard de l'une d'elle, fixant

le spectateur. La saturation de l'espace anguleux solidifie les étoffes et les corps pour insister sur la clôture du lieu et sur l'exposition théâtrale de figures féminines.

Mémoire d'ornement

L'étoffe en découd avec l'art de l'illusion picturale pour les objets, décors et ameublement. Dans les corporations et ateliers de peintres, les apprentis rivalisaient de virtuosité dans l'imitation parfaite de broderies, drapés, voiles, dentelles ou fourrures, s'appliquant à leur traitement illusionniste entre transparence et volume. Les étoffes participent du leurre, de la fiction narrative mais aussi de la description fidèle des vêtements avec leurs boursouflures et chiquetades, plis et replis, débordements et superpositions.



Hans Holbein le Jeune, *Lais de Corinthe*, 1524

Bâle, Kunstmuseum

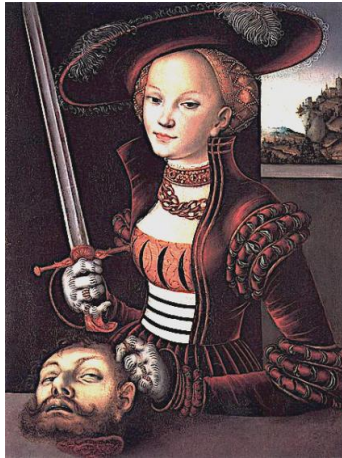
Elles sont aussi des signes de mise en perspective, en creusant la profondeur ou s'approchant au premier plan pour capturer le spectateur. Dans ce tableau d'Hans Holbein, un dialogue est proposé par la courtisane Laïs qui tend sa main vers lui, en signe d'offrande tout en désignant l'inscription mentionnant son identité et son origine. Ce portrait est influencé par certaines œuvres de L. de Vinci qu'Holbein avait observés dans la collection de François Ier, lors de son séjour en France. Dans cette interpellation et ce négoce, Laïs s'adresse au spectateur du tableau, puis au peintre lui-même qui a repris le modèle légendaire des nombreuses Laïs, amantes d'artistes de l'Antiquité tel Apelle de Kos, *pictor deorum* (peintre des dieux) en Grèce, qui fut une des autres références d'Holbein. Ce qui est visible dans l'inscription gravée dans la pierre, *Laïs Corenthisaca*, évoquant que les modèles antiques devaient mourir pendant la pose et passer à la postérité grâce à la peinture et à l'écriture. Dans un vœu d'éternité.

Dans ce tableau, les étoffes du décor et des vêtements sont explicites de l'offre, du mouvement d'attraction et séduction. En démultipliant plis, crevés et boursouflures, elles sont en lien métaphorique au corps féminin.

Un autre langage métaphorique à travers les vêtements est développé dans une des *Judith*, peinte par Lucas Cranach l'Ancien.

Amplifiée par la coupure du décor entre scène d'intérieur et scène d'extérieur de *veduta* (vue sur), la découpe des

vêtements, bijoux et coiffure est ciselée. Des courbes et entailles se répercutent, en ricochets, sur Judith ayant tranché la tête d'Holopherne.



Lucas Cranach l'Ancien, *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1530
Berlin, coll. Jagdschloss Grunewald

Ce mouvement de propagation ondulatoire sur la figure est opposé à la rigueur rectiligne de l'épée et du décor d'intérieur. Tout signe dans ce tableau est tranchement et césure, du crevé vestimentaire à la nervure de l'épée, de la forme du chapeau (en analogie avec un plateau sacrificiel) aux doigts bagués.

Cette scène est en forme de sablier, avec un dédoublement figuratif et formel. Le destin de Judith scelle celui du général ennemi Holoferne. Les visages sont en miroir, l'un à l'envers de l'autre, avec les yeux qui se répondent par leur fermeture et ouverture, avec l'opposition de la pilosité et de la pureté lisse, avec le contraste du cou

tranché et de la parure au cou de Judith. Ce double portrait présente la dualité entre mort-masculin-désir et vie-féminin-non désir.

Les étoffes participent ainsi aux dualités entre intérieur et extérieur, laideur et beauté, masculin et féminin, et ce, dans un formalisme méthodique.

Ce tableau démontre que les signes figuratifs telles les étoffes, sont comme les mots d'un texte, ils scandent un espace pictural qui déroule un récit par le visuel. Et ce, en mémoire de l'étymologie latine commune de tissu et de texte, *textere*.

Mémoire d'espaces

Dans ce tableau d'E. Siriani, sont exposées différentes étoffes qui démarquent soit des dispositifs spatiaux de perspective, soit le statut social des personnages. Une tenture sombre isole et auréole le visage de Portia, fille de Caton d'Utique et épouse de Brutus ; des tissus recouvrent meubles et murs de la scène d'intérieur ; le traitement des vêtements répond à des variations fonctionnelles et symboliques. L'étoffe est un agent fondamental de structuration spatiale en art. Occupant des pans entiers dans ce tableau, elles hiérarchisent les plans, la perspective et le statut des personnages, en accentuant la précision de la scène du premier plan et le flou lointain du second.



Elisabetta Sirani, *Portia blessant sa cuisse*, 1664

Bologne, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione della Cassa di Risparmio

Leur effacement progressif recentre l'attention sur le sujet du tableau d'un récit mythologique : l'acte de Portia de se blesser à la cuisse, comme preuve de fidélité à son époux.

La précision du vêtement de Portia et le flou des étoffes de la scène du fond divisent la composition et l'action en deux scènes qui s'ignorent. Le contraste entre le flou et le précis est redoublé par l'opposition des drapés des vêtements somptueux de Portia et les lignes verticales de la porte, lame et blessure. Le contraste entre les vêtements et la verticalité géométrique fait porter toute l'attention sur le geste de Portia.

Dans cette fable morale décomposée en deux temps et scènes, les étoffes corroborent la convention de la représentation mythologique et la référence aux techniques textiles de la renaissance italienne qui dépendaient de l'origine géographique des ateliers et corporations. Contrée par contrée, ville par ville, elles reflétaient la hiérarchie sociale. Ainsi la teinture se répartissait en *petit teint* pour

les vêtements du peuple et *grand teint* pour ceux destinés à l'apparat.

Infiniment variées, selon leur épaisseur (brocart, velours *contresempilé*, damassé, laine,...) ou leur légèreté (baptiste, dentelle,...), selon leur densité ou leur vaporeux, selon la présence de motifs ou l'insertion de fils de cuivre, argent ou or (*argent trait, or trait*), la représentation d'étoffes en peinture reflétait le contexte régional, économique, hiérarchique, tout en obéissant aux contraintes picturales. Ainsi, à Venise, la renaissance imposa celle du *colorito* (juxtaposition de touches de couleurs vives) et non celui du dessin précis (*disegno*) appliqué par le florentin Agnolo Bronzino, dans ce portrait de L. Panciatichi. La légende disait que, pour les vêtements de portraits officiels, il reproduisait des échantillons de tissu, ce qui fut démenti.



Agnolo Bronzino, *Portrait de Lucrezia Panciatichi (détail)*, vers 1540

Florence, galerie des Offices

Mémoire du décor

Dans le décor pictural, une étoffe est rideau sur le seuil de portes, tenture devant les fenêtres, banderole ou tapis...Intégré dans la vraisemblance du décor, elle est un

élément qui occulte ou dévoile, enferme ou ouvre l'espace pour le caractériser, qu'il s'agisse d'un paysage, scène d'intérieur ou espace sacré, c'est-à-dire elle souligne la symbolique des espaces. Un des exemples les plus singuliers demeure *L'Annonciation* de Carlo Crivelli juxtaposant des histoires dans l'histoire. Y sont cumulés et imbriqués des genres de scènes distinctes : annonce, épisode historique, nature morte, scène d'intérieur, espace public et vue architectural d'une cité italienne. L'ensemble est un paradoxe visuel à décrypter et à lire comme une succession de scènes et espaces autonomes, associant l'iconographie religieuse à un épisode politique d'un privilège financier pour la ville.

Ce montage visuel répondait à une commande pour le couvent de *L'Annonciation* à Ascoli Piceno. Cet échafaudage discontinu, avec de grands écarts (celui de la perspective, en accéléré, à gauche, et de la planéité, excessive, à droite), avec une disproportion visible d'échelle (agrandissement au premier plan d'une courge, et réduction de la ville en maquette, tenue et présentée par l'évêque Emidio, patron de la ville qui, logiquement, ne devrait pas apparaître dans l'espace de l'Ange Gabriel).



Carlo Crivelli, *Annonciation*, 1486, Londres, National Gallery

Laissons la lecture de ce tableau non conventionnel afin d'observer les étoffes qui, du tapis aux vêtements, du rideau aux voiles, sont en mouvement, agitées, en contrepoint (*in contrappunto*) à la rigueur géométrique de l'architecture. Quel est le rôle des étoffes dans ce tableau ? Il est essentiel car il relie les scènes disparates entre profane et sacré, entre politique et annonce. Dans cet espace construit par l'architecture et par le cloisonnement, dans ce décor figé d'une cité *idéale*, les étoffes sont, avec les animaux, les seuls signes d'une présence vivante animant la composition.

Mémoire de la théâtralité

Si l'étoffe met en scène les modes d'apparition et de surgissement de figures, elle est indispensable pour occulter les angles morts du tableau, en lieu et place du vide. Apposée dans un espace pictural, elle crée un rétrécissement spatial et une focalisation sur un portrait ou une scène. Encadrement restrictif de l'espace et du visible, elle est un motif arbitraire qui a la même fonction que des nuages ou arbres couvrant de vastes pans, afin de combler une surface. Ainsi dans le tableau de la *Déposition de Croix* de Napoléon Bourassa, les étoffes occupent une large part de l'espace, en se fondant au dépouillement du décor classique et à l'austérité du camaïeu de gris et bruns baignant la scène. C'est le tissu du linceul qui relie en continu le dallage, les voiles et les personnages. Devenue le liant et le décor de la scène, le linceul enrobe les figures et la scène, tout en signifiant la solennité et le hiératisme du sujet du tableau.



Napoléon Bourassa, *Déposition de Croix*, 1866-1867
Québec, Musée national des Beaux-Arts



Jean-Honoré Fragonard, *L'Armoire*, 1778
Hambourg, Kunsthalle

Si le classicisme théâtral est la référence de cette *Déposition*, la *commedia dell'arte* est l'autre modèle de théâtralité inspirant la peinture. Dans ce dessin, Jean-Honoré Fragonard met en scène une saynète avec des personnages croqués sur le vif, dans un vaudeville. Le décor est conventionnel, encombré et d'étoffes diverses et de meubles telle l'armoire où se dissimule le galant, démasqué par les parents de la jeune fille. Les tentures, draps et vêtements se démultiplient dans la logique de l'action théâtrale et de jeux de cache-cache et d'irruption de personnages. Les étoffes sont alors des accessoires d'une pièce de théâtre.

Mémoire du divin

Dans l'iconographie religieuse, une étoffe renvoie aux textes bibliques et à la symbolique du divin. Elle est dépendante d'un discours second d'analogies et de métaphores. Tel est le périzonium, pagne noué sur les hanches de Jésus comme pour tout crucifié afin d'en voiler la nudité. Tissu devenu signe religieux, il symbolise une

figure divine. Donc, il peut apparaître en analogie avec un nuage blanc, descendu de la voûte céleste, nuage parmi les nuages dans la *Crucifixion* peinte par Karel Dujardin. Sur le corps christique, le périzonium trace une ligne d'horizon différent, séparant le monde céleste du monde terrestre, écartant le corps ascensionnel divin du corps humain cadavérique. Le corps christique est un entre-deux avec la double nature, humaine et divine, d'où une anatomie spécifique lisse, désincarnée, sans référence au genre du nu en peinture.



Karel Dujardin, *Crucifixion* (détail), vers 1660-1665, Genève, Musée d'Art et d'Histoire

Dernière étoffe de son passage parmi les humains, le périzonium doit suggérer l'envol vers le monde divin, la pureté et la blancheur des nuées, par une immatérialité du corps immortel.

Par ailleurs, le périzonium est une étoffe devant porter les marques de la vie du Christ, qu'il s'agisse du Chemin de Croix, de la Véronique, empreinte de son visage, de la déposition de Croix ou du linceul de la mise au tombeau. Il symbolise un chemin de vie, de souffrances et cicatrices qui vont se manifester à travers son traitement. Le périzonium est déchiré, déchiqueté, en lambeau, comme dans La

Crucifixion de M. Grünewald qui lui inflige les même marques que celles infligées au corps.



Matthias Grünewald, *Retable de Tauberbischofsheim, Crucifixion* (détail)
vers 1523-1525, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Dans ce retable, le périzonium est le signe conclusif du chemin des douleurs et de la vie terrestre. D'où son ambivalence afin d'exprimer un corps douloureux, car humain, et un corps éthéré, car divin. Signe d'un corps céleste, il a la légèreté aérienne d'un voile, comme dans le triptyque de R. van der Weyden. Le périzonium, prolongé par de légères nuées blanches, voltige en accord avec les vêtements de quatre anges en grisaille.



Rogier van der Weyden, *Triptyque de la Crucifixion* (détail)
vers 1440-1445, Vienne, Musée d'Histoire de l'art

Disposés en une frise horizontale à la même hauteur, ils composent la chorégraphie d'une envolée divine, s'éloignant du paysage terrestre et de Jérusalem,

représentés dans la partie inférieure. Les tissus avec les mêmes drapés et nœuds, sont dupliqués pour indiquer leur nature similaire de corps célestes. Dans le signe du périzonium, sont démontrés les degrés d'incarnation et de désincarnation de la figure christique, de son séjour terrestre et de son envol parmi les corps célestes.

Le périzonium est une marque du temps qui boucle le cycle des étoffes ponctuant la vie christique débutant par les bandelettes du nouveau-né jusqu'au linceul du cadavre. Aussi est-il le symbole d'une vie humaine et d'un passage entre terre et ciel.

Conclusion

En art, une étoffe est narratrice. Elle est signe de théâtralité, du corps et de la figure, de la disposition spatiale, du monde mythologique ou divin. Elle est porteuse de significations et symboles qui traversent notre identité qui “ réside dans la mémoire et que perdre cette faculté entraîne la stupeur¹ ”.

Parler de mémoires quand il s'agit d'étoffe est lui accorder un temps différent, une durée dépassant sa matérialité et sa technique de fabrication. Elle se conjugue à différents temps, entre passé et avenir, elle est en mémoire de...

Valentine Oncins

2026

¹ Jorge Luis Borges, *Histoire de l'éternité*, Paris, Union générale des Éditions, 1994, p.137.

France, Université. MCF HDR Esthétique et Sciences des Arts. Agrégation Arts Plastiques. Paris, Ministère de l'Enseignement Supérieur. U.E.R. Université de la Recherche Européenne.

Spécialisation scientifique : Sémiotique, Histoire des arts visuels, Esthétique du livre d'artiste ; Thèmes de recherche : Principes et origines de l'image, Entre-deux Arts (architecture et arts - littérature et arts) ; Texte/Iconographie ; L'incertain dans les arts contemporains, ... ; Courriel : oncinsv@gmail.com
Publications consultables sur BASE (Bielefeld Academic Search Engine).