

L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile

Order and Chaos: the Bed as Pictorial Space and Textile Material

Anika Reineke et Anne Röhl

Traducteur : Christophe Jouanlanne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6352>
DOI : 10.4000/perspective.6352
ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016
Pagination : 171-179
ISBN : 978-2-917902-31-8
ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Anika Reineke et Anne Röhl, « L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile », *Perspective* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 07 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6352> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6352>

L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile

Anika Reineke et Anne Röhl

Dans la première moitié du XIX^e siècle, une série d'artistes ont élevé le lit au rang de sujet iconographique, comme « allégorie de l'humanité¹ », ouvrant ainsi la voie à un art de l'intériorité². Dans ce contexte, les artistes Adolph Menzel et Eugène Delacroix se sont intéressés au lit, non plus comme élément accessoire, mais en raison des implications sémantiques de sa textilité³ chaotique et informe. Vers 1846, Menzel fit de son lit défait le sujet d'un dessin au fusain⁴ (fig. 1). À partir d'un point de vue légèrement surélevé, le regard tombe, depuis la tête de lit, sur un paysage de draps en désordre. Deux coussins sont appuyés contre le sobre chevet du lit, leurs pointes gracieusement tournées, au premier plan, vers l'ample courbe de l'édredon⁵ qui se transforme à l'arrière-plan en un amoncellement de plis indéfinis et informes. Michael Fried décrit l'érotique inhérente à cette représentation comme « auto-affection [et] auto-érotisme⁶ ». Toute la texture du dessin, en chacune de ses lignes, traque la secrète individualité d'un pli et chacune des manières dont un drap rejeté évoque le corps endormi de celui qui était là : « le corps est présent essentiellement dans un certain retrait, disons indirectement⁷ ». Les textiles de Menzel témoignent de l'inscription des corps en eux ; le lit n'évoque pas seulement un corps humain – la tête, la taille, les hanches et les jambes repliées – il est également le médium d'une mémoire des traces corporelles : les oreillers suggèrent l'image du corps pesant qui y a laissé son empreinte, le drap de lit révèle les mouvements du corps qui l'ont repoussé⁸. Le matelas rayé qui apparaît à découvert, tourné vers le spectateur, à la tête du lit, produit un singulier sentiment d'intimité. Plus encore

que chez Menzel, dans l'œuvre de son contemporain Delacroix, les draps évoquent les membres du corps humain, le textile devient lui-même un sujet et suggère une impression de relâchement⁹. Au contraire, les draps de lit de William Turner se souviennent encore de celui qui vient de se lever au petit matin¹⁰. Ce qui intéressait ces artistes, avant tout, c'était la réalité plissée, les traces que le monde y avait laissées et les traces par lesquelles le monde s'y était exprimé. Dans la tradition académique, les draps n'étaient qu'un attribut de la figure humaine et le peintre présidait à leur ordonnance¹¹. Mais chez Menzel et Delacroix, les draps de lit sont devenus autonomes, leurs plis ne semblent plus devoir leur ordonnance à l'artiste, c'est la vie qui les a formés : leur chaos informe a une valeur par lui-même et pour un monde dont Gottfried Wilhelm Leibniz, selon Gilles Deleuze, a comparé la matière à celle d'un tissu plissé¹².

On peut situer les images métamorphiques des éléments textiles du lit dans cette simultanéité du Romantisme et du Réalisme qui, pour Dario Gamboni, définit le milieu du XIX^e siècle. La recherche d'un équivalent de la réalité passait par un intérêt renouvelé pour les aspects matériels et gestuels de la peinture et du dessin, « faisant entrer en jeu une opacité et une suggestivité qui remettent en question la représentation¹³ ». Le rendu du réel cesse d'être univoque, et la genèse de l'image perce au premier plan – pour l'artiste aussi bien que pour le spectateur. À la même époque, la théorie de l'art montre une prédilection pour le chaotique et l'informe¹⁴. Les images de lit que nous venons de décrire permettent de définir cette conception de l'image comme une conception de nature textile.



1. Adolph Menzel, *Ungemachtes Bett* [Lit défait], vers 1845, crayon estompé sur papier gris-vert, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Le lit à partir de 1750 : conceptions de la picturalité et de la textilité

Si l'on voulait écrire sur la représentation érotique du textile en désordre, il faudrait remonter au moins deux siècles avant 1750 : le lit a toujours été, dans l'art, le lieu d'un chaos sans règle ni tabou mais aussi de l'ordre qui tentait de le contrôler – cependant, sa présentation et sa perception se sont modifiées. Si Menzel et Delacroix affranchissent le lit de son rôle d'attribut ou d'accessoire, son autonomisation et son orientation vers la sémantique du textile prennent leur point de départ au XVIII^e siècle : Jean-Honoré Fragonard, ainsi, dans son dessin *Le Lit aux amours* (fig. 2), thématise l'ordre et l'absence de forme à parts égales. Nous devons aux *material culture studies* de savoir qu'au XVIII^e siècle, des objets se sont chargés d'une nouvelle signification culturelle et sont devenus de ce fait indicateurs d'individualité¹⁵. Quelle signification revêtaient pour les artistes la matérialité et la picturalité du textile, eu égard à ce nouveau rôle des objets comme protagonistes de l'œuvre d'art ?

Du point de vue de l'histoire de la civilisation, le couchage et les textiles qui lui sont associés forment une constante. Des sources très anciennes,

objets matériels ou images, venues par exemple d'Égypte, nous ont transmis des éléments concrets de l'habitat¹⁶. Dans l'art et la littérature, le lit est, depuis l'Antiquité, la scène de nombreux récits, de la mythologie grecque aux *Mille et une nuits*¹⁷. Omniprésent sur tous les plans, le lit agit comme objet, comme lieu, comme le plus petit des foyers. Il renvoie à une activité quotidienne et il est en même temps le représentant de conventions, de normes et de rituels sociaux et culturels. De la fin du XVIII^e jusqu'au milieu du XX^e siècle, le lit a servi de surface de projection à diverses inscriptions, surface qui se déploie dans les conditions des différentes techniques et matériaux du textile. Il est étonnant que la recherche en histoire de l'art ait jusqu'à présent négligé le lit, alors que ces dernières années les textiles ont été l'objet d'un regain d'intérêt¹⁸, comme c'est le cas des vêtements – comparables aux lits dans leur dimension quotidienne et anthropologique – qui s'est traduit par une série de publications récentes¹⁹. Ainsi, tout récemment, l'exposition « Schlaflos [Insomniaque] » a porté un regard sur le lit « dans l'histoire et l'art contemporain²⁰ ». À travers de nombreux objets exposés, elle s'intéressait à ce que l'on pourrait nommer une pragmatique du lit : le lit comme lieu de la naissance, de l'amour, de la mort, du pouvoir, de la critique, de la protestation et de la représentation de soi. Tout en montrant des matériaux divers, entre autres des textiles, l'exposition et le catalogue n'ont thématisé que de façon implicite les qualités textiles du lit.

Comme les vêtements, les textiles du lit alternent, au gré des manipulations quotidiennes auxquelles ils sont soumis, entre différents états. Tous les textiles sont soumis à cette variabilité mais, dans le cas du lit, celle-ci est portée aux extrêmes : de l'ordre au chaos, de la règle à l'irrégularité mais aussi dans un jeu réciproque d'une soumission à la convention à la transgression. Le lit défait porte en lui-même la connotation négative du chaos, lui-même associé aux représentations de l'irrégulier, de l'amorphe, du disharmonieux et en fin de compte du laid²¹. Par opposition, le lit fait renvoie toujours à l'ordre créé par l'homme, le plus souvent associé à la ligne et à la géométrie. Notre projet, dans les pages qui suivent, est d'ouvrir la discussion, à partir du lit, sur la figure hybride du textile, entre image et objet, forme et informe, surface et profondeur. Dans le domaine de la peinture, en effet, le lit se rapproche, en référence au corps du peintre ou

2. Jean-Honoré Fragonard, *Le Lit aux amours*, vers 1765-1770, plume et encre brune, lavis gris, rehauts d'aquarelle jaune et rose, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.



de l'observateur, des grands formats de la modernité et il a en commun avec la sculpture la forme parallélépipédique du bloc adaptée à la taille humaine. Le présent essai ne se veut en aucun cas une étude exhaustive, mais propose quelques aspects sous lesquels le lit pourrait être, dans l'art de la modernité, étudié sous l'angle de sa textilité. Il doit nécessairement se contenter de proposer un premier regard sur un petit nombre d'objets. Les exemples que nous avons choisis ont en commun d'explorer, à travers les éléments textiles du lit, le potentiel chaotique du textile. Comme c'est souvent le cas lorsqu'il s'agit du textile, il apparaîtra ici aussi que ce que l'on désigne sous le nom d'arts décoratifs et d'arts plastiques abordent les mêmes questions avec des moyens apparentés. Alors que Menzel et Delacroix, comme nous l'avons montré, considèrent que la seule dimension informe du textile du lit est apte à représenter l'homme, au XVIII^e siècle, le lit est un lieu où se négocient des valeurs sociales et morales²² ; dans le Lit à la polonaise du J. Paul Getty Museum (fig. 3) et dans le dessin de Fragonard, le chaos informe et l'ordre contrôlé ont la même présence. Au début du XX^e siècle, Adolf Loos cherche à tenir à l'écart non seulement l'ornement mais aussi la dimension informe du textile²³ (fig. 4). La dernière partie de l'essai se focalise, à partir des exemples de Robert Rauschenberg (fig. 5) et de Sonia Delaunay, sur les couvertures en interrogeant le rôle des déformations amorphes du textile, non seulement pour le décor textile étendu, mais aussi pour la peinture.

Derrière le rideau : l'ordre et le « beau désordre »

Apparaissant à la Renaissance, l'importance sociale et culturelle du lit s'est renforcée au XVIII^e siècle ; en France et en Angleterre, il représente désormais l'objet le plus précieux d'un intérieur, pour presque toutes les classes de la société²⁴. Les rideaux de lit, dont la diffusion s'étend de Byzance jusqu'aux débuts des Temps modernes, isolaient le lit, en faisaient un espace dans l'espace et exposaient leurs propres murs textiles²⁵ dont les grandes surfaces se prêtaient à recevoir des tissus décorés de motifs et des images textiles (broderies, tapisseries, etc.). La noblesse cherchait à manifester les propriétés textiles de ses lits de parades, grâce aux baldaquins, chevets, lambrequins et courtépointes. Ainsi un tapissier parisien du XVIII^e siècle faisait-il

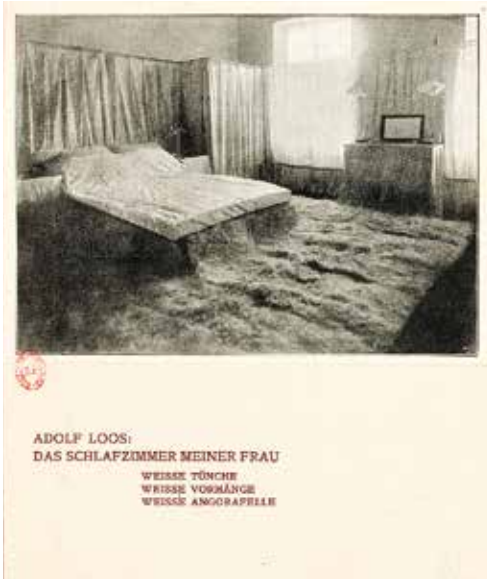


3. Lit à la polonaise, vers 1775-1780, noyer enduit, acier doré, tapisserie et passementerie de soie moderne, plumes d'autruche, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

preuve de sa maîtrise en déployant son savoir-faire et sa science des textiles dans le décor d'un lit²⁶ ; l'époque vit naître une véritable typologie du lit (à la duchesse, à la romaine, etc.). Dans cette tentative de libérer ces lits nouveaux de toute fonction cérémonielle et d'en faire les représentants d'une culture de la nouveauté²⁷, les rideaux de lit ont pris une signification innovante ; rompant avec les raides cantonnières des lits de parades princiers, ils devenaient des draperies volumineuses et froncées, exposant l'éclat intense de leur matériau ; ils repoussaient le « beau désordre²⁸ » vers les marges. La surface du lit reste sous le contrôle de l'étiquette, car les draps froissés continuent d'être le lieu d'un érotisme coquettement moralisateur et soumis aux interdits²⁹. Dans le Lit à la polonaise, la structure de bois organise les courbes du tombé des tissus³⁰ (fig. 3). Les fronces du lambrequin qui ornent le baldaquin se répètent dans celles du dessus-de-lit, qui forment elles-mêmes un contraste avec la surface lisse de ce dernier. Les courbes des rideaux de lit embrassés sont pleines de vigueur, leurs extrémités garnies de passementerie ne touchent pas le sol, mais sont exposées en hauteur.

Ce sont des fronces et des plis de ce genre que Fragonard devait avoir en tête lorsqu'il esquissa d'un trait rapide son dessin intitulé *Le Lit aux*

4. Adolf Loos, *Das Schlafzimmer meiner Frau* [*La Chambre à coucher de ma femme*], 1903, cotonnade ou toile de lin, fourrure angora, tapis de feutre ; perdue ; photographie issue de *Kunst, Halbmonatsschrift für Kunst und alles Andere*, 1, 1903, p. XIII.



amours (fig. 2) avant de le souligner à l'encre et à l'aquarelle d'un trait tout aussi rapide³¹. On y reconnaît un lit placé dans une niche et couronné d'un baldaquin³². Il y a un contraste entre le lit, qui est fait, les douces rondeurs de la literie et le désordre qui l'entoure : les nuages semblent soulever le dessus-de-lit, monter sous le baldaquin, entourer le lit tout entier. On retrouve presque les mêmes traits de plume sinueux dans les nuages et les parures de plumes du baldaquin. Un rose légèrement aquarellé matérialise la texture des tissus. Cet ordre moelleux, cependant, est troublé par les rideaux : leur passementerie est indiquée par de fermes hachures à l'aquarelle jaune. L'indéfinition trouve son point culminant dans la partie droite de l'image : ordre et chaos, lumière et obscurité s'affrontent dans le renflement où bouffe le rideau du lit. C'est le centre asymétrique et informe de l'image, où la ligne aiguë de la plume est absente. Contrairement à ce que l'on trouve chez Menzel, le noyau chaotique n'est pas l'expression d'un corps humain : les Amours préparent le lit comme un paysage de draps pour des amants galants.

Le « beau désordre » connaît, en même temps que la courbe en S, une vogue nouvelle à l'époque du rococo. Alors, les textiles suspendus bouffent ainsi, ostensiblement, en tous lieux, dans la représentation des scènes d'intérieur intimes et très intimes. Rappelant, dans leur immédiateté, les draperies présentes dans les représentations des souverains au début des Temps modernes, les textiles rococos restent porteurs du geste

anoblissant que ces dernières constituaient : ce sont des rideaux, de fenêtre ou de porte, reposant sur un paravent, une chaise ou un autre meuble³³. Comme devant tous les textiles ainsi représentés, on pense d'abord à des démonstrations du savoir-faire des artistes. Tels qu'ils sont exposés, bouffant, se pliant et s'emmêlant, ces textiles introduisent dans les scènes de salon une représentation du fouillis et du désordre.

Plis lissés : l'ordre comme chaos latent

Dans la chambre à coucher qu'Adolf Loos conçoit pour sa femme Lina, la textilité du lit apparaît comme une latence inscrite dans un ordre de pure surface, latence d'un passage potentiel à l'état de chaos (fig. 4). Sur les photographies publiées en 1903, aucun pli, aucun creux, aucune trace ne témoigne d'une présence humaine³⁴. Alors que la chambre à coucher s'est historiquement constituée à partir du lieu pour dormir et lorsque ce dernier a été séparé du reste de l'habitation par des rideaux ou sous la forme d'un lit-clos, armoire ou buffet³⁵, dans *La Chambre à coucher de ma femme*, certaines propriétés du lit sont étendues à la pièce tout entière : des rideaux blancs finement tissés³⁶ couvrent les murs, les rangements et les niches des fenêtres ; des pièces plus petites du même tissu couvrent même la coiffeuse, les tables de nuit et les lampes.

Loos se montre fidèle, ici, à la théorie du revêtement de Gottfried Semper, lequel considérait par ailleurs les techniques textiles comme le fondement de l'architecture³⁷. Mais Loos expose également ainsi la *persona* de son épouse Lina telle qu'il la percevait. Les textiles de sa chambre n'habillent pas seulement les espaces en tenant compte de leur fonction, mais l'espace lui-même constitue aussi l'habit approprié à celle qui l'occupe. Dans les esquisses de Loos pour la chambre à coucher, le lit occupe une position centrale et il est encadré de façon symétrique par les autres meubles. Quant au choix des couleurs et du matériau, la chambre à coucher forme néanmoins une exception : alors que, pour ses clients de la bourgeoisie viennoise, Loos – à l'opposé de sa conception de l'ornement comme crime – faisait poser sur les murs des chambres des tissus décorés de larges motifs³⁸, ici, à l'exception de la moquette bleue, il a recouvert toutes les surfaces d'une unique couleur, le blanc ; elles ne se différenciaient plus, dès lors, que par leurs textures. La seule référence aux matériaux que donne Loos – « badigeon blanc,

rideaux blancs, fourrure angora blanche³⁹ » –
 sonne davantage comme un manifeste que comme
 une description. L'image que Loos se fait de la
 femme et sa prédilection pour les femmes-enfants
 non encore maîtresses de leur propre sexualité
 se reflètent ainsi dans l'agencement du lit⁴⁰.

Ce n'est pas le corps réel qui se profile dans
 le moelleux de ce pur milieu stérile : l'espace du
 lit est au contraire censé, grâce à ce matériau,
 représenter la pureté et la virginité de celle qui
 l'occupera⁴¹. Contrairement aux lits de Menzel et
 Delacroix, le corps et l'excès ici ne peuvent être
 qu'imaginés. Chez Loos, le chaos des plis devient
 lui aussi un crime, comme l'ornement. L'ordre
 blanc et lisse de la présentation évoque presque
 l'idée d'une virginité de la femme que l'on pourrait
 restaurer : l'ordre détruit peut toujours être rétabli.
 Les draps amoureux et froissés sur lesquels s'étirent
 les nus d'Egon Schiele pourraient bien apparaître
 comme une contre-proposition contemporaine
 à celle de Loos⁴² et, presque un siècle plus tard,
 l'installation de Tracey Emin, *My Bed*, peut être
 également lue ainsi⁴³. Le lit de l'artiste, défait,
 entouré de linge sale et de préservatifs usagés
 comme autant de traces de sa présence corporelle
 et de sa vie sexuelle, présente une femme active
 sexuellement, qui fait elle-même son lit, et qui
 n'est pas adorée sur un lit d'une propreté clinique,
 et conçu comme un trône.

Le *Quilt* plié : couvre-lit et abstraction

Le lit de Lina Loos est un exemple précoce du
 lit-plateau moderne, qui s'est répandu depuis le
 début du XX^e siècle, mais surtout dans sa seconde
 moitié⁴⁴. Dans un lit-plateau, l'ornement textile
 signifie la régularité de la surface, comme c'est
 également le cas dans l'œuvre iconique de
 Rauschenberg, *Bed* (fig. 5). Dans ou sur le lit,
 des opérations qui consistent à tirer, étendre et
 couvrir, se déroulent et le transforment en un
 espace vivant, intime, public ou réglé, comme
 Els van Dongen l'a montré dans une étude sur
 des patients de maisons de retraite et de clinique⁴⁵.
 Dans le cas des lits-plateaux, draps, cou-
 vertures et oreillers sont fréquemment recouverts
 d'un dessus-de-lit ou d'un couvre-lit aux motifs
 voyants. Ils sont ainsi transformés en un bloc
 géométrique, clos sur eux-mêmes et ornements.
 Ainsi, *Bed* déploie l'ordre géométrique du couvre-
 lit sur le chaos des draps qu'elle dissimule. Par
 son format d'environ 190 sur 80 cm, la *combine*
painting montre le lit comme un équivalent



5. Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, huile et crayon sur oreiller, édredon et drap sur support en bois, New York, Museum of Modern Art.

objectif ou un substitut de son occupant et fut par conséquent souvent interprétée comme un autoportrait. En combinant le motif géométrique du couvre-lit aux plis des draps et des oreillers et aux traces de peinture, l'œuvre rend visible, sur ce lit, à travers l'opposition d'un chaos sans forme et d'un ordre géométrique, la confrontation des différents mouvements de l'abstraction.

Sur la conception de *Bed*, Rauschenberg lui-même a fait courir l'anecdote suivante : au printemps de 1955, il se serait réveillé un matin avec un vif besoin de peindre, mais sans toile ni argent pour s'en procurer. Son regard serait alors tombé sur le *quilt* qui lui servait de couvre-lit.

Stimulé par son motif géométrique, il tendit le tissu sur un châssis à clé et commença de peindre. Mais la tâche s'avéra difficile et le tissu qu'il avait pris pour fond, à cause du motif en patchwork, se montra réfractaire. Comme il ne pouvait pas faire du couvre-lit une peinture en y ajoutant de la couleur, il ajouta alors le drap et les oreillers et peignit sur le lit au complet⁴⁶. Cette anecdote personnelle est importante, semble-t-il, dans la mesure où elle permet de présenter l'œuvre comme un effort pour dépasser des conceptions bien établies du tableau et de la peinture. Le *quilt* était un cadeau de l'artiste peintre canadienne Dorothea Rockburn, condisciple de Rauschenberg au Black Mountain College. Mais même sans cette provenance, le motif géométrique suffit à renvoyer à l'œuvre de Josef Albers qui y fut son professeur, tandis que le medium textile fait penser au travail d'Anni Albers, épouse de ce dernier, qui y enseignait également⁴⁷. L'abstraction géométrique et européenne des deux artistes issus du Bauhaus rencontre, dans *Bed*, par le biais d'un maniement gestuel du pinceau, l'expressionnisme abstrait transposé dans un nouveau concept du tableau par l'introduction du lit, c'est-à-dire d'un objet de la vie quotidienne. On pourrait penser que la toile de drap remplace la toile du tableau. Mais si l'on considère la manière dont le couvre-lit est disposé avec ordre, les innombrables plis des oreillers et des draps et les stries de couleurs qui les couvrent, on serait plutôt tenté de dire que la dimension informelle du textile est associée à la dimension informelle de la peinture. *Bed* s'inscrit ainsi dans la tradition de Menzel et de Delacroix⁴⁸. Ce rapport direct à la vie invite à considérer les traces de peinture comme des restes laissés dans le lit par des activités corporelles, comme des traces du corps de l'artiste. Les textiles de *Bed* ne montraient certes pas aussi explicitement que *My Bed* de Tracey Emin des fluides corporels, mais l'œuvre n'en provoqua pas moins un scandale⁴⁹. Le désordre des draps barbouillés permet de lire l'œuvre comme la scène d'un crime sanglant ou une preuve de la relation triangulaire de Rauschenberg avec Cy Twombly et Jasper Johns⁵⁰.

Submergée d'abord par ce « linge sale », la critique reconnut seulement après coup que *Bed* constituait un nouveau concept de tableau. En 1968, Leo Steinberg forgea le concept de *flatbed* pour décrire une conception postmoderne du tableau où une surface plane, opaque, documentaire vient se substituer au concept de fenêtre

transparente propre à l'art de la représentation⁵¹. Steinberg a vu, dans le geste symbolique de Rauschenberg barbouillant de couleurs oreillers et couvre-lit et accrochant le lit au mur, un symptôme de ce tournant : « Placé là, dans la position verticale de "l'art", il continue à travailler dans l'imagination comme l'éternel compagnon de notre autre ressource, la position horizontale, le plan dans lequel nous nous couchons pour engendrer, concevoir, et rêver⁵². » Dans le lit de Rauschenberg, le drap, objet du quotidien, devient toile sur laquelle des traces sont sédimentées – mais les plis eux-mêmes sont précisément aussi des gestes et des empreintes. Le motif du couvre-lit ne devait pas être effacé, il était au contraire un stimulant actif dans le processus de la peinture.

Comme nous espérons l'avoir montré, la médiation des dimensions textiles du lit a joué un rôle dans le rapport que l'ordre et l'informe entretiennent dans l'art depuis le XVIII^e siècle. L'intérêt pour l'informe a été constant mais les significations qu'on lui a données et les implications culturelles qu'il a pu avoir ont varié. En conclusion, nous aimerions montrer, par un dernier exemple, que les dimensions textiles du lit ne peuvent être pensées dans l'art si on les sépare de leur matérialité et de leur picturalité : en 1911, Sonia Delaunay cousit un dessus-de-lit abstrait pour le lit Empire de son fils Charles⁵³. Ainsi fut conçue « une mosaïque d'étoffe cousue main de rectangles et de triangles irréguliers de couleur pure⁵⁴ ». Dans cette mosaïque textile, les couleurs sont directement confrontées les unes aux autres et les contours, qui dans l'abstraction des Fauves prévalaient encore, sont abolis. Des invités du couple Delaunay l'ont définie comme « cubiste⁵⁵ » et, dans les publications, la couverture apparaît seule, sans le lit. Mais ce qui reste incertain, c'est le lieu où la couverture a été reconnue comme un jalon dans l'histoire de l'abstraction : entre les mains de l'artiste, en tant que couvre-lit tendu sur le lit fait, ou comme couverture étendue sur le petit corps de Charles Delaunay.

**Ce texte a été traduit
par Christophe Jouanlanne.**

Anika Reineke, Anne Röhl, université de Zurich
anika.reineke@uzh.ch
annemargarete.roehl@uzh.ch

1. Voir Mario Codognato, « Sleepless », dans *Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art, Idem*, Agnes Husslein-Arco (dir.), cat. exp. (Vienne, 21er Haus, 2015), Vienne, 2015, p. 9-38, p. 11: « allegory of humanity ».
2. Sur la peinture d'intérieur du XIX^e siècle, voir *Innenleben: Die Kunst des Interieurs – Vermeer bis Kabakov*, Sabine Schulze, Christoph Asendorf (dir.), cat. exp. (Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut et Städtische Galerie, 1998-1999), Ostfildern-Ruit, 1998 ; Ewa Lajer-Burchard, Beate Söntgen (dir.), *Interiors and Interiority*, Berlin/Boston, 2015.
3. Sur le concept de textilité, voir Tristan Weddigen, « Notes from the Field: Materiality », dans *The Art Bulletin*, 95, 1, mars 2013, p. 34-36. Le concept de textilité, proposé par Tim Ingold, englobe une conception déterminée du « faire » [making] qui peut inclure des matériaux non-textiles. Nous nous limiterons à des exemples où des matériaux textiles sont seuls en cause. Mais l'application qu'Ingold fait de ce concept à propos du dessin est également perceptible dans les exemples que nous tirons de l'œuvre de Menzel et de Delacroix. Voir Tim Ingold, « The Textility of Making », dans *Cambridge Journal of Economics*, 34, 2010, p. 91-102.
4. Au XIX^e siècle, d'autres artistes ont trouvé ce caractère informe de la modernité, non dans les textiles du lit, mais en d'autres éléments de celui-ci : Vincent van Gogh, par exemple, a enchâssé le lit vide dans l'ordre des coups de pinceaux, mais c'est dans la couleur qu'il suivait les traces de l'irrégulier (*La Chambre à Arles*, 1888, Amsterdam, musée Van Gogh). Édouard Vuillard cherchait le chaos dans la juxtaposition de motifs textiles prenant toutes sortes de formes et de plis (*Grand-mère et enfant au lit bleu*, 1899, Winterthur, Kunstmuseum).
5. Voir *Bettzeug auf einem Sofa [Édredon sur un sofa]*, 1836, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett : Menzel y témoigne du même intérêt pour les plis des coussins et pour ceux qui creusent profondément l'édredon.
6. Michael Fried, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven/Londres, 2002, p. 41 : « of auto-affection [and] self-pleasuring ». Voir également *Adolf Menzel 1815-1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Marie Ursula Riemann-Reyher, Claude Keisch (dir.), cat. exp. (Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett ; Paris, musée d'Orsay ; Washington, National Gallery of Art, 1996-1997), Cologne, 1996, p. 88-89.
7. Fried, 2002, cité n. 6, p. 41 : « the body is present mainly at a certain remove or say indirectly ».
8. Voir entre autres *Pelz des Künstlers [Le manteau de fourrure du peintre]*, vers 1840/1850, Munich, Alte Pinakothek, et aussi *Abgenommene Vorhänge [Rideaux décrochés]*, 1850-1860, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett où Menzel n'a pas besoin de l'inscription des corps pour faire apparaître les objets comme autant de traces d'une lutte. À propos des traces du corps, voir aussi Heidi Helmhold, *Affektpolitik und Raum: Zu einer Architektur des Textilen*, Cologne, 2012, p. 67-71.
9. *Un lit défait*, vers 1827, Paris, Musée national Eugène-Delacroix. Voir Heidi Helmhold, « Affect », dans Mateusz Kapusta et al., *Textile Terms: A Glossary*, 2016, ad vocem. Sur d'autres représentations de lit chez Delacroix, voir Maurice Sérullaz, *Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins : École française : Dessins d'Eugène Delacroix, 1798-1863*, Paris, 1984, I, p. 445-446. Sur l'importance du rendu des matières dans l'art réaliste, voir Boris Röhr, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus: Historische Entwicklung. Terminologie und Definitionen*, Hildesheim, 2003, p. 37-40.
10. *A Bedroom: The Empty Bed*, 1827, Londres, Tate Gallery. Voir aussi *Study of Pink Bed-Curtains*, 1827, Londres, Tate Gallery.
11. *Plis et drapés dans les dessins français des XVII^e et XVIII^e siècles du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Éric Pagliano (dir.), cat. exp. (Orléans, musée des Beaux-Arts, 2005), Orléans, 2005, p. 9-10 et p. 16.
12. Voir Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, 1988, p. 9. À la Renaissance aussi, le drapé autonome est un représentant du corps, mais sa forme est arrangée par le peintre, et non par la vie, voir Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé*, Paris, 2002, p. 20.
13. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, 2002, p. 61 : « bringing into play an opacity and suggestiveness that call representation into question ».
14. Gamboni, 2002, cité n. 13, p. 52.
15. Voir Grant McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington/Indianapolis, 1988, p. 57.
16. Voir Wolfram Hoepfner (dir.), *Geschichte des Wohnens*, Stuttgart, 1999, I, p. 72. Voir également Peter Der Manuelian, « Furniture in Ancient Egypt », dans Jack M. Sasson (dir.), *Civilizations of the Ancient Near East*, Peabody [Mass.]/Bristol, 2001, III, p. 1623-1634.
17. Voir Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf/Cologne, 1981, p. 50 ; voir également Lawrence Wright, *Warm & Snug: The History of the Bed*, Londres, 1964.
18. Voir T'ai Smith, « Why Textiles Matter as Art (or Whatever) as Never Before », dans *Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles*, Christian Egger (dir.), cat. exp. (Graz, Künstlerhaus, 2015), Graz, 2015 ; Sabeth Buchmann et al., « On the Significance of Textiles in Contemporary Thought and Praxis », dans *Texte zur Kunst*, 94, 2014, en ligne : <https://www.textezurkunst.de/94/survey-significance-of-textiles/>, consulté le 25/04/2016.
19. Entre autres, Cora von Pape, *Kunstkleider: die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, 2008 ; Philipp Zitzlsperger (dir.), *Kleidung im Bild*, Berlin, 2010 ; David Ganz, Marius Rimmele (dir.), *Kleider machen Bilder: Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*, Berlin, 2012 ; Gertrud Lehnert (dir.), *Räume der Mode*, Paderborn, 2012 ; Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze, *Mode und Bewegung: Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*, Berlin, 2013 ; *La mécanique des dessous : une histoire indiscrète de la silhouette*, Denis Bruna (dir.), cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 2013 ; New York, Bard Graduate Center, 2015), Paris,

- 2013 ; Barbara Vincken, *Angezogen: Das Geheimnis der Mode*, Stuttgart, 2013.
20. *Sleepless...*, 2015, cité n. 1.
21. Voir Bianca Theisen, « Chaos-Ordnung », dans Karlheinz Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart, 2000, I, p. 751-771.
22. Voir Didi-Huberman, 2002, cité n. 12, p. 25.
23. Sur la dimension informelle du textile dans la modernité, voir Didi-Huberman, 2002, cité n. 12, p. 85-126.
24. Voir Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1988, p. 275-287 ; David M. Mitchell, « "My Purple Will Be Too Sad for That Melancholy Room": Furnishings for Interiors in London and Paris, 1660-1735 », dans *Textile History*, 40, 1, mai 2009, p. 3-28.
25. Sur le concept de « paroi textile » [pour *textile Wand*, nous adoptons la traduction proposée par Jacques Soullou qui rappelle que *Semper* a constamment souligné la parenté des mots *Wand* (« mur, paroi ») et *Gewand* (« vêtement, habit »), *NdT*], voir Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, *Die textile Kunst*, Francfort, 1860, p. 227-231 [trad. fra. partielle : *Du Style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, Jacques Soullou (éd.), Marseille, 2007].
26. Voir Jean-François Bimont, *Principes de l'art du tapisserie. Ouvrage utile aux gens de la profession, & à ceux qui les emploient*, Paris, 1790, p. 20-53.
27. Voir Neil McKendrick, John Harold Plumb, John Brewer (dir.), *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-century England*, Londres, 1982.
28. Mary D. Sheriff s'est employée à dégager, dans les scènes d'intérieur du XVIII^e siècle, la signification de la conception que l'époque se faisait de ce désordre arrangé et empreint d'une connotation érotique, qui apparaît tout particulièrement dans les éléments textiles du lit, voir Mary D. Sheriff, *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago, 1990, p. 129-130. Voir aussi Helmhold, 2012, cité n. 8, p. 85-95.
29. Par exemple Jean-Honoré Fragonard, *La jeune fille faisant jouer son chien dans son lit*, 1765-1772, Paris, Fondation Cailleux ; Nicolas de Launay, *L'Épouse indiscrette*, vers 1771, Paris, musée du Louvre. Voir aussi Didi-Huberman, 2002, cité n. 12, p. 25.
30. Les textiles originaux du XVIII^e siècle (et, partiellement, du XIX^e siècle) ont été conservés et/ou reconstitués. Voir Charissa Bremer-David, « A Case Study of a Lit à la polonaise and Its Upholstery in a Brocaded Silk after Designs by Philippe de La Salle », dans Anna Jolly (dir.), *Furnishing Textiles: Studies on Seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*, Riggisberg, 2009, p. 115-126.
31. Vers 1765-1770, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.
32. Sur le contexte dans lequel ce dessin pourrait avoir été conçu, voir *Les Fragonard de Besançon*, Pierre Rosenberg (dir.), cat. exp. (Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2006-2007), Milan, 2006, p. 116-118, cat. 48.
33. Voir, entre autres, la gravure à l'eau-forte de Nicolas de Launay d'après Nicolas Lavreince, *Le Billet doux*, 1778, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 54.533.19.
34. Les seules illustrations conservées de l'état d'origine proviennent de la revue *Kunst*, publié par l'ami de Loos, Peter Altenberg. La chambre à coucher appartenait à un logement de deux pièces, situé au 3 Giselastrasse (aujourd'hui Bösendorferstrasse) et qui fut payé par les parents de Lina Loos, la première épouse d'Adolf Loos, née Carolina Catharina Obertimpfler. Loos continua d'occuper l'appartement longtemps après le divorce en 1905. Le salon est dans les collections du Musée historique de la ville de Vienne, la chambre à coucher n'a pas été conservée. Elle fut reconstituée pour une brève période, voir *Wege der Moderne: Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*, Christian Thun-Hohenstein, Matthias Böckl (dir.), cat. exp. (Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 2014-2015), Bâle, 2015.
35. *Wie sie sich betten: eine Ausstellung zur Kulturgeschichte des Schlafens*, Katharina Eder Matt (dir.), cat. exp. (Bâle, musée d'Ethnographie, Musée suisse des Arts et Traditions Populaires, 1994-1995), Bâle, 1994, p. 9-16.
36. On n'a pas pu établir exactement de quel matériau il s'agissait. Dans la littérature consacrée à Loos, on s'en tient à la « batiste rayée » qui apparaît dans la description donnée en 1907 par Ludwig Hevesi. Andreas Vass, qui a reconstruit la chambre en 2014, éprouve des doutes sur ce point. Sur les photographies n'apparaissent pas les rayures caractéristiques de cette cotonnade de grand prix. Le plissé un peu raide et le prix très élevé que le tissu aurait atteint plaideraient plutôt pour une toile de lin. Andreas Vass, « Was ein Schlafzimmer alles kann », dans *architektur-aktuell.at*, page de blog du 9 décembre 2014 : <https://www.architektur-aktuell.at/news/wege-der-moderne-blog-teil-1-was-ein-schlafzimmer-alle-kann>, consulté le 02/12/2015.
37. Sur Loos, continuateur de Semper, voir Christina Threuter, « Stoffwechsel: Moderne Architektur als Bild », dans *Wolkenkuckucksheim*, X, 2, septembre 2006, en ligne : <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/052/Threuter/threuter.htm>, consulté le 21/03/2016.
38. Dans la conception de Loos, l'ornement, tout comme l'espace destiné au sommeil, est réservé au logement de la femme. Voir Adolf Loos, « Ornament und Erziehung », dans *Sämtliche Schriften*, I, *Ins Leere gesprochen: 1897-1900*, Franz Glück (éd.), Vienne/Munich, 1962, p. 391-398, en particulier p. 395. Sur d'autres projets de chambres à coucher, voir Eva Stricker, « Raum als Bekleidung: Zur Bekleidungsthematik bei Adolf Loos am Beispiel der Pilsener Umbauprojekts Wohnung Dr. Teichner », dans Ákos Moravánszky et al. (dir.), *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zurich, 2008, p. 222-248, ici p. 240.
39. *Kunst: Halbmonatsschrift für Kunst und alles Andere*, 1, 1903, p. XIII : « weisse Tünche, weisse Vorhänge, weisse Angorafelle ».
40. La recherche récente a déjà mis en évidence, chez Loos, la représentation idéalisée de la femme et la prédilection sexuelle pour les femmes-enfants et les

jeunes filles. Voir Megan Brandow-Faller, « Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900 », dans *Austrian History Yearbook*, 39, avril 2008, p. 92-120, en particulier p. 107-115 ; Lisa Fischer, *Lina Loos, oder, wenn die Muse sich selbst küsst: Eine Biographie*, Vienne/Cologne/Weimar, 2007 ; Joseph Imorde, « Adolf Loos: Der Raumplan und das Private », dans *Kritische Berichte*, 34, 2, 2006, p. 33-48, en particulier p. 43-44.

41. Sur la chambre de Lina Loos comme chambre nuptiale sexualisée, voir Irene Nierhaus, « Text + Textil: Zur geschlechtlichen Strukturiertheit von Material in der Architektur von Innerräumen », dans Cordula Bischoff, Christina Threuter (dir.), *Um-Ordnung: Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg, 1999, p. 84-95, en particulier p. 91.

42. Voir Egon Schiele, *The Reclining Woman*, 1917, Vienne, Leopold Museum, inv. 626.

43. Sur *My Bed* (1998, collection privée) comme autoportrait et autobiographie de Tracey Emin, voir Sidonie Smith, Julia Watson, « The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions », dans *Biography*, XXIV, 1, hiver 2001, p. 1-14.

44. Pour une typologie schématique de l'évolution des formes du lit, voir Katharina Eder Matt, dans *Wie sie sich betten...*, 1994, cité n. 35, p. 17-24.

45. Voir Els van Dongen, « Anthropology on Beds: the Beds as the Field of Research », dans *Anthropology Today*, 23, 6, décembre 2007, p. 23-26.

46. Sur la conception de *Bed*, voir Stefan Neuner, *Maskierung der Malerei: Jasper Johns nach Willem de Kooning*, Munich, 2008, p. 37 ; Barbara Rose, *Rauschenberg*, New York, 1987, p. 62-63 ; Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avantgarde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, New York, 1976, p. 215-216.

47. Ce rapport a été établi pour la première fois par James Leggio, « Robert Rauschenberg's *Bed* and the Symbolism of the Body », dans *Idem, Essays on Assemblage*, New York (*Studies in Modern Art*, 2), 1992, p. 79-117.

48. En mettant de côté le rôle, magistralement décrit par Joseph Masheck, qu'ont pu jouer, pour la peinture moderne, la planéité du textile et le caractère *all-over* de l'ornement, on peut, en s'appuyant sur les exemples que nous proposons, s'interroger également sur le rôle que les plis textiles ont joué dans l'abstraction. Voir Joseph Masheck, *Le Paradigme du tapis : prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Jacques Soullillou (trad.), Genève, 2011 [éd. orig. : « The Carpet Paradigm », dans *Arts Magazine*, 51, 1976, p. 82-109].

49. Voir Monika Wagner, « Form und Material in Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich », dans Corina Carduff, Sigrid Weigel (dir.), *Das Geschlecht der Künste*, Cologne/Weimar/Vienne, 1996, p. 175-196, ici p. 181-185. Tom Folland offre une vue d'ensemble détaillée de la place des textiles dans les premières *combine paintings* de Rauschenberg, « Robert Rauschenberg's Queer Modernism: The Early Combines and Decoration », dans *The Art Bulletin*, 92, 4, avril 2014, p. 348-365.

50. Félix González-Torres utilise, au début des années 1990, les empreintes plissées de deux amants pour lever les tabous qui pèsent sur l'amour homosexuel. Voir Félix González-Torres, *Untitled (Billboard of an Empty Bed)*, 1991. Sur la politisation des connotations sexuelles du lit, voir aussi Anne Röhl, « Bed-in », dans *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, 30 décembre 2015, en ligne : <http://nomoi.hypotheses.org/312>, consulté le 12/04/2016.

51. Leo Steinberg, « Reflections on the State of Criticism » (1972), repris dans Branden W. Joseph (dir.), *Robert Rauschenberg (October Files, 4)*, Cambridge [Mass.]/Londres, 2002, p. 7-39, en particulier p. 30. Le concept de *flatbed* (plateau) n'appartient pas au vocabulaire de l'architecture intérieure [comme le terme de *Flachbett*, « lit-plateau », *NdT*] mais à celui de l'imprimerie.

52. Steinberg, (1972) 2002, cité n. 51, p. 34 : « There, in the vertical posture of "art", it continues to work in the imagination as the eternal companion of our other resource, our horizontality, the flat bedding in which we do our begetting, conceiving, and dreaming. »

53. *Couverture*, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, inv. AM 1143 OA.

54. Hilton Kramer, « Sonia Delaunay » (17 février 1980), repris dans *The Revenge of the Philistines, Art and Culture 1972-1984*, New York, 1985, p. 105-108, ici p. 107 : « a hand-sewn cloth mosaic of irregular rectangles and triangles of pure color ». *Couverture* est considéré comme une rupture dans l'art de Sonia et Robert Delaunay et comme une préfiguration des formes abstraites chez Paul Klee, Henri Matisse et d'autres artistes. Voir Arthur A. Cohen, *Sonia Delaunay*, New York, 1975, p. 49 ; Tom Slevin, *Visions of the Human: Art, World War I and the Modernist Subject*, Londres, 2015, p. 97-98.

55. Sherry A. Buckberrough, « A Biographical Sketch: Eighty Years of Creativity », dans *Sonia Delaunay: a Retrospective*, Robert T. Buck, Sherry A. Buckberrough, Susan Crane (dir.), cat. exp. (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1980), Buffalo [NY], 1980, p. 13-100, ici p. 25.