MODES PRATIQUES
revue d'histoire du vêtement et de la mode

Modes pratiques

5 | 2023
Des nuits

« Mais quand la nuit avait jeté sa draperie »

Métaphores vestimentaires et personnifications de la nuit. Poésie et peinture.

Marie Schiele

Version électronique (Pépinière DeVisu)
URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/911
DOI : 10.54390/modespratiques.911
ISSN : 2491-1453
EISSN : 2119-9655

Publisher
DeVisu

Electronic reference
Marie Schiele, « « Mais quand la nuit avait jeté sa draperie » », *Modes pratiques* [Online], 5 | 2023, Online since 23 January 2025, connection on 03 October 2026.
URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/911

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

par **Marie Schiele**

« Mais quand la nuit avait jeté sa draperie[1] »

Métaphores vestimentaires et personnifications de la nuit. Poésie et peinture.

« Si la nuit est personnifiée, elle est une déesse à qui rien ne résiste, qui enveloppe tout, qui cache tout ; elle est la déesse du Voile », rappelle Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*[2]. Voile, mais aussi manteau, draperie, robe, nombreux sont les attributs qui caractérisent la nuit, qui l'habillent comme pour circonscrire le phénomène nocturne, par définition mystérieux et inconnu. La raison d'être de ces images de la nuit, de ces métaphores vestimentaires tient tout d'abord à ce que la nuit fait aux principes de la connaissance, tout indexés sur la clarté et la distinction, sur la vision large et synthétique. Dans la veine cartésienne, inspiratrice des Lumières, l'idée claire est au fondement des règles pour orienter son esprit, instaurant un régime épistémique nécessairement diurne. Aussi pourrait-on interpréter ces métaphores familières qui transforment le ciel en un manteau comme une entreprise de clarification de la nuit. Un geste concret se substitue à un phénomène paradoxal – le passage du jour à la nuit, de la lumière à l'obscurité – esquissant une image parfaitement intelligible : la nuit est le ciel qui revêt un manteau comme on habille un corps nu. L'image du manteau de la nuit est ancienne, indique Daniel Ménager[3] : Eschyle mentionne le manteau tacheté d'étoiles de la nuit dans son *Prométhée enchaîné*, et plus tard, Ronsard, une robe étoilée[4] dans le « Second livre » de *la Franciade*. Mais déjà ces images témoignent d'une richesse qui excède la visée didactique ou explicative. Indiscutablement, les images œuvrent à la transposition de la nuit d'un phénomène à déchiffrer à un matériau poétique à cultiver, comme une réserve infinie de significations potentielles.

Concrétisant certes un passage, les métaphores vestimentaires qualifiant la nuit s'attardent moins sur l'obscurité, sur la privation de lumière que sur les qualités nocturnes, le clair-obscur propre à la nuit. Les manteaux ou robes étoilées brillent d'une certaine lumière, celle des astres, de la lune et des étoiles, d'une certaine bigarrure ou de dégradés, de tonalités contrastées qui

assurent à la nuit sa beauté[5]. Loin d'être uniforme ou homogène ou encore absolument noire, à l'instar des ténèbres, la nuit compose une gamme chromatique originale, à partir des nuances changeantes, donnant à l'azur une nouvelle teinte, et forçant la vision à une nouvelle appréciation esthétique. « Tout ne revêt-il pas, dans ce qui nous exalte, les couleurs de la nuit ? » chante Novalis[6]. Couleur de lune dans *Peau d'âne* de Jacques Demy, couleur brunâtre ou grisâtre chez Ronsard – la récurrence de ce suffixe insiste sur la dimension ondoyante de la nuit – mais aussi cortège de pierreries, de matières changeantes et incroyablement précieuses dans les costumes de scène inspirées de la Nuit ou du Sommeil **[fig. 1 et 2]**[7], tout ce luxe de détails rappelle l'origine de la nuit. Ainsi par différence avec l'avènement cosmologique, marquant la séparation du jour et de la nuit, le *fiat lux*, l'instauration d'un cosmos, au sens de mise en ordre du monde, la nuit avec ses astres, sa lune, sa voie lactée est entièrement placée sous le signe de l'ornement, notamment dans l'interprétation thomiste des textes bibliques. Parure du monde, la nuit, contrairement au jour dédié au labeur, « réjouit le cœur de l'homme[8] ».

↑ : Fig. 1 Jean Berain, Costume du Sommeil pour le chanteur Ribon dans « Atys ». Plume et encore brune, lavis gris et aquarelle, 23,8 x 20, 1cm, Collection Edmond de Rothschild, Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre.
↗ Fig. 2 Entourage de Henri Gissey (?) Costume pour Proserpine dans le « Ballet de la Naissance de Vénus », 1665, Plume et encore brune et noire, lavis gris, traves de pierre noire, 21, 6 x 16,5 cm, Collection Edmond de Rothschild, Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre.

Lorsque la lumière décline, les ombres vacillent, s'élargissent, se détachent de la personne comme pour gagner leur autonomie. Comme si l'on perdait un peu de sa propre étoffe pour mieux se fondre dans la nuit. Outre les couleurs, les images poétiques de la nuit, métaphores ou comparaisons, engagent le corps par le tact ou les sensations kinesthésiques. L'insistance sur certaines qualités de l'étoffe désigne moins l'aspect de la nuit, que sa matérialité, sa substance. Chez Edgar Poe, analysé par Bachelard, la nuit est pesante car totale. Annulant tout repère spatio-temporel, brouillant l'orientation, la nuit offre une expérience pure de la pesanteur, celle d'un lourd manteau, d'une peau épaisse, qui terrasse comme le sommeil. À l'inverse, chez Ronsard, la nuit est un mouvement léger, comme une ondée, qui rafraîchit les hommes, qui les délasse du labeur diurne. Daniel Ménager note la récurrence du réconfort nocturne, loin du cauchemar de Poe, par l'association avec du repos et la bienveillance maternelle : « La Nuit ressemble à une mère immense qui borde ses enfants [...] comme si la Nuit tirait les rideaux d'un lit cosmique[9]. »

L'association de la Nuit et d'une substance, de la matérialité et même d'un certain mouvement, celui de l'enveloppement ou du bercement, éloigne la conception de la nuit d'une temporalité, d'un temps déterminé et segmenté. Parce que la nuit brouille les repères, elle met en rapport avec l'infini et prend à revers le symbole du Vieillard Temps qui fauche l'existence, confrontant l'homme sa finitude. La nuit, on ne la découvre, ni ne la dévoile. Pourquoi s'en extraire ? À moins de se confondre avec les ténèbres, et le manteau avec un linceul, les métaphores nocturnes n'expriment pas immédiatement la mort.

Dans *les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand consacre quelques lignes au manteau comme symbole nocturne, mais l'étude de ces longues étoffes drapées qui s'enroulent autour du corps n'a rien d'un éloge de

l'horreur ou du négatif. Le manteau enveloppant, presque sculpteur, rejoint la *natura naturans*, créatrice et principe de toute chose :

> Ce chatoiement de la substance profonde se retrouve en effet dans les légendes hindoues, égyptiennes ou aztèques. C'est le voile d'Isis, le voile de Mâyâ, qui symbolise l'inépuisable matérialité de la nature que les différentes écoles philosophiques valorisent positivement ou négativement, c'est la robe de Chalchiuhtlicue, déesse de l'eau, parèdre du Grand Dieu Tlaoc. [...] pour le Régime Nocturne des fantasmes c'est le symbole de l'inépuisable multiplicité dont la variété des nuances colorées est le reflet[10].

Le caractère matriciel de la nuit, dont le manteau, prototype de tous les manteaux des déesses mères – de Tanit, déesse carthaginoise de la fertilité, à la Vierge Marie – conduit dans un premier temps peut-être à associer la nuit et le féminin, association confirmée en un certain sens par la récurrence des vêtements, de l'habillement. Mais, ce serait minorer certaines qualités de ce manteau ou de ce vêtement, qui renvoient moins à la magnificence d'une parure, voire à la coquetterie qu'à une expérience des limites, ou plutôt de ce qui n'a pas de limites. On revient aux mots liminaires de ce texte, au propos bachelardien[11]. La nuit enveloppe tout, la nuit s'immisce entre nous, en nous, elle entoure, elle ceint comme le manteau de Clytemnestre entoure infiniment Agamemnon[12] : la nuit est sans issue, sans bords, ni limites, et en ce sens-là, elle est infinie car elle fait voler en éclat les frontières entre l'individu et ce qui l'entoure, comme ses habitudes perceptives.

Dans son ouvrage sur la nuit en peinture, Baldine Saint Girons discute l'hypothèse d'un genre de la nuit[13]. Féminin, masculin, qu'importe : la nuit propose avant tout une expérience. Expérience dont se ressaisissent aussi les métaphores vestimentaires, comme celle sublime de Péguy[14], qui compare la nuit au tissu infini du temps. De la sorte, la nuit agit comme un vêtement, moins pour recouvrir que pour provoquer des sensations, pour faire vibrer la peau, éprouver des sensations tactiles, thermiques, douces ou fraîches : « c'est un grand corps animé, quasi-divin, qui m'enveloppe de sa présence – de ses langes, de son manteau, de sa robe étoilée – jusqu'à me faire tressaillir de concert avec elle[15]. » Dans la nuit, il n'y a pas de dehors ni de dedans, on est tout entier pénétré par elle car la « nuit est d'abord la matière en mouvement, aussi riche qu'insaisissable, excédant toutes formes et leur donnant des vibrations sans pareilles[16]. »

Tout comme avec un manteau, la nuit porte l'histoire d'une rencontre. Les images poétiques excellent semble-t-il dans l'expression des qualités de la nuit, précisément car les couleurs, les vibrations, les sensations nocturnes sont indissociables d'un mouvement que le discours prend en charge par son rythme, sa linéarité et sa syntaxe. Les métaphores évitent ainsi la représentation d'un vestiaire de la nuit, d'un déguisement occultant et privilégient des gestes, des effets du vêtement. Envelopper, border, plutôt que cacher, dissimuler, faire disparaître : la nuit par le vêtement ne joue pas tant sur la séparation entre deux ordres que sur une manière de faire corps.

↑ : Fig. 3 Jacques de Bie, Emblème de la nuit in Cesare Ripa, Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées (édition de 1643), trad. Jean Baudoin, Paris, Lille, Aux Amateurs de Livre-Bibliothèque interuniversitaire de Lille, 1989, 2e partie, p. 178.
↗ Fig. 4 Hans Bock, *Allégorie de la Nuit*, 1586, huile sur bois, 19,5 x 82 cm, Inv. 86, Bâle, Kunstmuseum.

À l'inverse, les allégories de la nuit, notamment celles qui dérivent des recueils d'emblèmes proposent une représentation plus littérale, où le vêtement peine à signifier par lui-même, si toutefois il apparaît. Le secours de la mythologie et plus largement de la narration est nécessaire : la Nuit est affiliée à Proserpine ou à Diane. C'est Proserpine dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa **[fig. 3]** [17] où la Nuit est la reine des enfers couronnée de pavots. Détail étonnant, l'emblème gravé par Jacques de Bie fait fi des attributs de Proserpine, s'écarte de la description de Ripa et imagine une nuit de dos, nue, seul l'avant du corps est couvert d'un épais drap noir. Une telle configuration est reprise par Hans Bock par exemple, dans ses *Allégories de la Nuit et du Jour* **[fig. 4]** [18]. La Nuit, personnifiée sous les traits d'une femme nue et de dos, le buste recouvert d'un drapé écarlate porté en écharpe, imite la conduite de Pandore, descellant une urne qui libère les malheurs du monde. On peut s'étonner de cette posture de la Nuit, toute musculeuse chez Bock, qui se dérobe à la vue, et présente aux yeux précisément ce que l'on ne voit pas ou peu, le dos. À l'inverse, le Jour, chez Bock, mais avant chez Ripa, cherche la confrontation du regard en se présentant de face, célébrant la toute-puissance de la vision.

Autre figure du Panthéon grec convoquée, Diane chasseresse, au front orné d'un croissant de lune, apparaît comme la déesse du règne nocturne chez Charles Lebrun **[fig. 5]**[19] dans un décor réalisé pour la Galerie d'Apollon au Louvre. Opposées au Soleil, alors emblème de Louis XIV, la nuit et la lune prennent les traits de multiples personnages féminins enveloppés dans des drapés aux teintes sourdes, vivifiés par des configurations révoltées, réminiscence du *velificans sua manu* antique, associées aux divinités du vent, les Brises ou les Aurores. En un sens, la nuit est un jeu de tissus, puisqu'il s'agit de s'y dissimuler, de les soulever. Et dans un même mouvement, le ciel lui-même se transforme en une immense étoffe, il redevient une toile, dépliée, déployée par l'Ange de la nuit au coin du tableau, prête à recueillir les rêves.

↑ Fig. 5 Charles Le Brun, *la Nuit ou Diane*, 1667-1669, huile sur toile, décor octogonal de la voûte de la Galerie d'Apollon, 3, 1 m x 5,11 m, Inv. 2904, Paris, Musée du Louvre.
← Fig. 6 Jean-Baptiste de Champaigne, *l'Aurore et la Nuit*, 1666-1669, huile sur toile, 144 x 189 cm, Inv. RF 1986 62, Paris, Musée du Louvre.

Plus conventionnellement, mais toujours avec l'idée de faire de la nuit un décor, *l'Aurore et la Nuit* de Jean-Baptiste de Champaigne **[fig. 6]** [20], peinture destinée à l'alcôve de la chambre d'apparat du Grand Dauphin au palais des Tuileries, suggère une conception nécessairement dualiste des heures, où le jour succède à la nuit, en la chassant. À l'arrière-plan se dissimule la Nuit, personnifiée sous les traits d'une femme sans artifice, qui disparaît dans des profondeurs grises. Seules quelques étoiles scintillantes qui parsèment son manteau gris signale son identité. Mais le manteau n'est pas assez marqué pour retenir l'attention, tant il se confond avec les nuées environnantes. Reconnaître la nuit n'est possible qu'à la faveur de son opposé, qui jaillit – triomphant – au milieu du tableau. C'est l'Aurore, dame ailée, vêtue d'un chiton rose pâle et d'une couronne de fleurs. Dans son sillage, un chérubin fait perler la végétation et rafraîchit les hommes par la rosée qu'il offre. À l'Aurore, les couleurs franches et resplendissantes, à la Nuit, la pénombre et le lointain. La Nuit comme son manteau n'admettent qu'une fonction subalterne, celle d'un écran destiné à faire apparaître la clarté et l'éveil.

↑ Fig. 7 Evelyn De Morgan, *Allégorie du Sommeil et de la Nuit*, 1878, huile sur toile, 108,8 x 157,8 cm. © Barnsley, De Morgan Museum, Grande-Bretagne.

Dans un tout autre registre et un tout autre style, mais dans une étonnante continuité chromatique, *la Nuit et le Sommeil* de la peintre préraphaélite Evelyn De Morgan[21] saisit un couple aux membres entremêlés, flottant dans les airs. Inséparables, la Nuit et le Sommeil semblent déjà assoupis, tandis qu'ils plongent vers la terre. Les drapés qui les enveloppent ne sont pas sombres, mais empruntent leurs couleurs au soleil couchant, aux teintes telluriques, gonflées de chaleur. Quelques touches de rouge – les pavots jetés par le sommeil, puissante drogue – tout comme le turban de Morphée confèrent à cette œuvre une sensualité exquise qui associe la nuit au temps de l'Amour. L'histoire de cette œuvre d'Evelyn De Morgan achève d'accomplir cette transformation de la nuit, en reconnaissant à son origine, rien moins que Vénus (comme il y a une intertextualité, il y a une « intericonicité », une migration des symboles). La genèse de la nuit serait vénusienne puisque l'un des modèles de cette allégorie serait la naissance de Vénus par Botticelli[22]. On reconnaît sans hésitation quelques points communs dont on se plaît à imaginer la transposition. Le grand manteau drapé venté par Zéphyr et tenu par Chloris, s'enroule à présent autour de la Nuit et du Sommeil, et Zéphyr, sans être présent, anime, mue de l'intérieur les deux personnages légers. La nuit et le sommeil, ou l'esprit de Vénus et Zéphyr, de l'amour et du vent. Sorte d'être bicéphale, androgyne, la Nuit et le Sommeil, saisis dans un même drapé venté, charrient une puissance commune d'altération. Déjà le ciel dans la partie droite du tableau se couvre et se convertit à leur obscurité. Dans une œuvre plus tardive datée de 1883, Evelyn De Morgan reprendra le même principe en usant de l'expressivité du drapé pour représenter la puissance de la nuit, mais cette fois, de façon plus ambivalente. Intitulé *le Sommeil et la Mort, les enfants de la nuit* **[fig. 8]**[23], ce n'est pas à l'ascendance divine de la Nuit que la peintre s'attache, mais à sa descendance. Une femme nue (à l'exception d'un turban) assise sur un rocher considère un enfant assoupi au creux de ses jambes, tandis qu'en contrebas, son frère fixe un éventuel regardeur tel un personnage admoniteur. Mais c'est le drapé bleuté et vert, formidable, qui rend à la nuit sa puissance. Suspendu en l'air, animé, mais de façon inexplicable, il apparaît tout autant rigide, dense, d'une dureté presque lithique, comme un reflet du roc sur lequel siège la Nuit. Puissance pétrifiante, mortifère ou apaisante, cette dualité tragique illustre aussi l'équivocité de la nuit.

Les allégories picturales de la nuit traitent du vêtement de façon multiple, cela a été souligné. Parfois, la seule présence d'un drapé, aussi sombre soit-il, est insuffisante pour déterminer l'identité de la Nuit. Il faut plus, c'est-à-dire, il faut aller au-delà de la simple fonction occultante du drapé pour signaler la Nuit. Le drapé doit alors prendre possession du fond, de la toile entière pour saisir l'atmosphère de la nuit, son énergie. Si l'acte de peindre a pu être comparé à l'art d'habiller un corps par exemple[24] – on applique des touches, de la matière sur une toile comme on enveloppe un corps – peindre la nuit s'apparenterait à un geste plus radical encore, absolu, un geste façon Frenhofer, le peintre fou du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac[25]. Un geste qui conduirait à faire disparaître les formes et les contours, pour ne saisir que la matière en mouvement. Et la nuit ne serait plus un élément changeant à personnifier, mais une atmosphère à suggérer, puis à expérimenter.

C'est en quelque sorte le renversement proposé par Baldine Saint-Girons[26]. Plutôt que d'envisager la nuit comme un sujet de la peinture, moyennant une conversion forcée, celui de la personnification un peu littérale, jouant peu ou

prou sur les mêmes registres (l'occultation, la disparition, la mort), il faudrait envisager la nuit comme une méthode pour se rapporter à nouveaux frais à la peinture, pour apprécier « son désir du sombre[27] ». Dans cet ordre-là, le vêtement représenté n'est pas en reste, et plutôt que d'apparaître comme un symbole de la nuit, il en exprime toutes les potentialités et tout l'attrait. Sur le plan technique, cela se traduit par la maîtrise du jeu des couleurs et la conception du noir dans sa pluralité. Loin de l'anti-couleur, celle qui absorbe toutes les autres, le noir renvoie en fait à une gamme de tons que le peintre doit adapter avec soin, dit Alberti dans *le Livre de la Peinture* :

> Le peintre n'a en effet rien d'autre que la couleur blanche pour imiter l'extrême splendeur des surfaces les plus polies et il ne trouve que le noir pour rendre une nuit extrêmement ténébreuse. [...] cette composition de blanc et de noir a tant de force que, réalisée avec art et mesure, elle donne à voir dans la peinture des surfaces d'or, d'argent, de verre qui resplendissent. Aussi faut-il blâmer fortement les peintres qui utilisent le blanc sans retenue et le noir sans aucun soin[28].

Et la connaissance des noirs conduit à la maîtrise progressive du clair-obscur, de l'ombrage, de l'introduction du relief, autant de qualités qu'exacerbe la technique consommée du drapé. Roger de Piles ne manque pas de souligner cette parenté dans son *Cours de peinture*. Drapé et clair-obscur participent d'un même « artifice » :

> Or la lumière et l'ombre ne sont pas moins un effet visible de la nature que les contours du corps humain, que les attitudes, que les plis des draperies et que tout ce qui entre dans la composition d'un tableau. Toutes ces choses demandent un choix, et par conséquent la lumière en demande un aussi : ce choix de la lumière n'est autre chose que l'artifice du clair-obscur. L'artifice du clair-obscur est donc une partie absolument nécessaire dans la peinture[29].

Dans *la République*, mais aussi dans *le Sophiste*, Platon associe la peinture d'ombre, la *skiagraphia*, à une forme de magie, d'enchantement, qui bouleverserait la sensibilité et paralyserait la raison, non pas parce que cet art nous trompe, mais parce qu'il ne nous apprend rien, il nous laisse dans l'ignorance des causes et des effets, pour lui substituer le charme des apparences[30]. Or, ce charme de la profondeur et des reliefs est invincible, le meilleur des philosophes gouverné par la meilleure des raisons y succombe finalement. Socrate d'abord et d'autres ensuite, Montesquieu par exemple, qui souligne l'artifice de Raphaël, l'heureuse distribution des ombres et des lumières qui confère aux peintures « l'effet du vrai[31]».

Mais à quoi tient ce charme du clair-obscur ? Quel est ce phénomène mystérieux qui captive l'attention ? L'impression, dans les drapés, de pouvoir suivre les lignes et les cavités, de longer les creux et les protubérances comme des vallées et des sommets. L'impression donc, que l'étoffe se transforme en paysage qu'il faut arpenter. Le relief, le clair-obscur, le contraste entre l'ombre et la lumière dans les étoffes met en branle le regard, en dotant l'œil curieux, non pas de mains pour toucher, mais de jambes pour découvrir et parcourir. Le clair-obscur anime le regard, qui se promène et goûte à la profondeur de la toile, comme de l'intérieur.

Léonard de Vinci évoquait ce pouvoir du clair-obscur dans les étoffes en parlant d'un drapé habité, ou qui ne doit pas être inhabité[32]. La double-négation a son importance[33]. On peut comprendre cette expression de façon banale, le

drapé, l'étoffe comme faire-valoir du corps, comme expression de la tournure et des mouvements latents. On peut aussi feuilleter le *Traité de la peinture* et s'étonner des résonnances entre la caractérisation du drapé et un texte fameux, mais qui n'en demeure pas moins déconcertant, celui de la découverte de la grotte et de la fascination pour l'obscur :

> Et poussé par mon ardent désir, impatient de voir l'immensité des formes étranges et variées qu'élabore l'artiste nature, j'errai quelque temps parmi les sombres rochers ; je parvins au seuil d'une grande caverne, devant laquelle je restai un moment frappé de stupeur, en présence d'une chose inconnue. Je pliai mes reins en arc, appuyai la main gauche sur le genou, et de la droite je fis écran à mes sourcils baissés et rapprochés ; et je me penchai d'un côté et d'autre plusieurs fois pour voir si je pouvais discerner quelque chose ; mais la grande obscurité qui y régnait ne me le permit pas. Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire[34].

Le tiraillement du peintre entre peur et désir face à l'obscurité exprime finalement quelque chose de la part nocturne du drapé, oscillant ornement de surface et désir de profondeur. ✸

Notes

1 Vers d'Edgar Poe, traduit par Mallarmé et cité par Bachelard dans L'Eau et les Rêves. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 1942, p. 120. Que le lecteur ne s'attende pas à une étude exhaustive sur la nuit dans les arts, on choisit plus modestement le thème des habits de la nuit en sélectionnant, selon une inclination toute personnelle, les œuvres poétiques et picturales – on délaisse les autres arts – les plus évocatrices. Un aperçu de la bibliographie particulièrement abondante sera donné en notes de bas de page.

2 Gaston Bachelard, *Ibid*., p. 118.

3 Daniel Ménager, *La Renaissance et la Nuit, Genève*, Librairie Droz, 2005, p. 74.

4 Daniel Ménager, *Ibid*., p.74-75.

5 Daniel Ménager, *Ibid*., Sur la notion de bigarrure, p. 75.

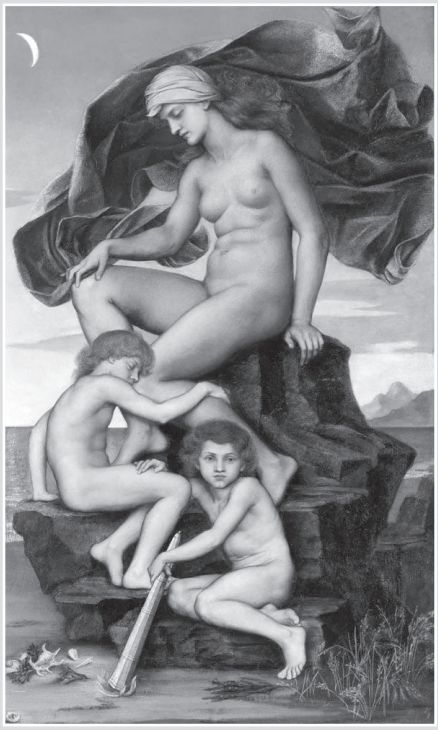
6 Novalis, *Hymnes à la nuit IV*, Paris, Éditions Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1975, p. 128 : « Tout ne revêt-il pas, dans ce qui nous exalte, les couleurs de la Nuit ? C'est elle, maternelle, qui te porte, et tu lui dois ton entière splendeur. Tu te serais dissipée en toi-même, perdue dans l'espace sans fin, si tu n'avais été par elle contenue, enserrée en ses liens pour devenir chaleur et faire, en flamboyant, naître le monde. »

7 Jean Berain, *Costume du Sommeil pour le chanteur Ribon dans « Atys »*. Plume et encore brune, lavis gris et aquarelle, 23,8 x 20, 1cm, Collection Edmond de Rothschild, Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre. Voir *En Scène!*, Dessins de costume de la collection Edmond de Rothschild, Paris, Éditions Liénart/Louvre, 2021, p. 56-57 ; Entourage de Henri Gissey (?), *Costume pour Proserpine dans le « Ballet de la Naissance de Vénus »*, 1665, Plume et encore brune et noire, lavis gris, traves de pierre noire, 21, 6 x 16,5 cm, Collection Edmond de Rothschild, Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre. *Voir En Scène!*, *op.cit*., p. 116-117.

8 Sur la nuit comme parure du monde, voir Daniel Ménager, *Ibid*., p. 27-28 : « En outre, la nuit est belle. Les commentaires de la Renaissance, assez proches, bien souvent, de la pensée thomiste, ne reprennent pas, cependant, une idée fort intéressante du docteur angélique. Celui-ci, en effet, considérait que la création des trois premiers jours, succédant à la séparation initiale, appartenait à l'œuvre de la distinction (*opus distinctionis*), tandis que celle des jours suivants relevait de l'ornement. Dans un premier temps, le divin Créateur avait ordonné la matière de telle sorte que le monde méritât le nom de Cosmos, si souvent glosé à la Renaissance : chaque chose distinguée des autres, chaque chose à sa place dans un ensemble constituant une belle ordonnance. Considérés de ce point de vue, le soleil et la lune n'appartiennent pas à l'œuvre de la distinction, mais à celle de l'ornement, comme les poissons dans les mers, les animaux qui peuplent la terre, et tout ce qui réjouit le cœur de l'homme par les lignes, les couleurs et le mouvement. »

9 Daniel Ménager, *Ibid*., p. 28.

10 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Bordas, 10e édition, 1984, p. 253-254.
11 Gaston Bachelard, *Ibid*., p. 120.
12 Clytemnestre se venge d'Agamemnon en le retenant dans un vêtement infini, sans issue. Voir Philostrate, Eikones, *La Galerie des Tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 2020, Livre II, 10, p. 80.
13 Baldine Saint Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 27-28.
14 Vers de Charles Péguy cité par Baldine Saint Girons, *Ibid*., p. 17.
15 Baldine Saint Girons, *Ibid*., p. 16
16 Baldine Saint Girons, *Ibid*., p. 17.
17 Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (édition de 1643), trad. Jean Baudoin, Paris, Lille, Aux Amateurs de Livre-Bibliothèque interuniversitaire de Lille, 1989, 2e partie, p. 178.
18 Hans Bock, *Allégorie de la Nuit*, 1586, huile sur bois, 19,5 x 82 cm, Inv. 86, Bâle, Kunstmuseum et *Allégorie du Jour*, 1586, huile sur bois, 80,6 x 82 cm, Inv. 85, Bâle, Kunstmuseum.
19 Charles Le Brun, *la Nuit ou Diane*, 1667-1669, huile sur toile, Décor octogonal de la voûte de la Galerie d'Apollon, 3, 1 m x 5,11 m, Inv. 2904, Paris, Musée du Louvre.
20 Jean-Baptiste de Champaigne, *l'Aurore et la Nuit*, 1666-1669, huile sur toile, 144 x 189 cm, Inv. RF 1986 62, Paris, Musée du Louvre.
21 Evelyn De Morgan, *Allégorie du Sommeil et de la Nuit*, 1878, huile sur toile, 108,8 x 157,8 cm, Barnsley, De Morgan Museum (Grande-Bretagne).
22 Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1485, huile sur toile, 172,5 x 278,5 cm, Inv. 1890 n°878, Florence, Galerie des Offices.
23 Evelyn De Morgan, *Le Sommeil et la Mort : les enfants de la Nuit*, 1883, huile sur toile, 112,8 x 75,8 cm, Barnsley, De Morgan Museum (Grande-Bretagne).
24 Leon Battista Alberti, L*a Peinture/ De pictura* (1435). Texte latin, traduction française, version italienne. édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost revue par Yves Hersant, « Sources du Savoir », Paris, Seuil, 2004, p. 133.
25 Honoré de Balzac, « le Chef-d'œuvre inconnu », *La Comédie Humaine*, vol. 6, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2008.
26 Baldine Saint Girons, *Ibid*.,p. 17: « Une autre histoire de la peinture est possible à partir de la nuit ».
27 L'expression « désir du sombre » est empruntée à René Démoris. Voir René Démoris, « Leçons des ténèbres en peinture », *la Nuit*, textes réunis par François Angelier et Nicole Jacques Chaquin, Grenoble, Jérôme Million, 1995, p. 31-38.
28 Leon Battista Alberti, *Ibid*., p. 169. On trouvera un commentaire plus détaillé de ce passage dans Paulette Chauné, L'âge d'or du nocturne, Paris, Éditions Gallimard, « Art et Artistes », 2001, p. 25-26.
29 Roger de Piles, « Conférence sur le clair-obscur » 5 juin 1700, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. III, Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et de Christian Michel, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2009, p. 37.
30 Platon, *République*, livre X, 602c-d : « Et les mêmes objets, selon qu'on les observe dans l'eau ou hors de l'eau, paraissent fracturés ou droits, et aussi concaves ou convexes, suivant une autre illusion optique qui est l'effet des couleurs, et évidemment tout trouble de cette nature réside lui-même dans notre âme. C'est à cette vulnérabilité de notre nature que l'art de la peinture d'ombres, comme la prestidigitation et les nombreux tours du même genre, doit de ne le céder en rien aux enchantements de la magie. »
31 Montesquieu, « Rome », *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 685.
32 Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*. Textes traduits et commentés par André Chastel, Paris, Editions Calmann-Lévy, 2003, p. 201.
33 Un commentaire de cette expression est proposé par Carlo Pedretti dans un article intitulé « Les draperies habitées », voir *Léonard de Vinci, Les études de draperie*, catalogue d'exposition, Françoise Viatte (dir.), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1989, p. 15-20. Nous nous permettons également de renvoyer à nos propres travaux à ce sujet : Marie Schiele, « le drapé habité », *Le drapé ou le vêtement infini. Enquête philosophique sur l'imaginaire du drapé dans les images, les textes et les objets de l'âge classique à l'époque contemporaine*. Thèse de doctorat, Sorbonne Université, p. 152-157.
34 Léonard de Vinci, *Ibid*. p. 173.



↑ Fig. 8 Evelyn De Morgan, *Le Sommeil et la Mort : les enfants de la Nuit*, 1883, huile sur toile, 112,8 x 75,8 cm, Barnsley, De Morgan Museum, Grande-Bretagne.