



HAL
open science

Gianni Versace et l'histoire de l'art : une politique vestimentaire de 1979 à 1997

Thomas Guillemain

► **To cite this version:**

Thomas Guillemain. Gianni Versace et l'histoire de l'art : une politique vestimentaire de 1979 à 1997. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02521112

HAL Id: dumas-02521112

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02521112>

Submitted on 27 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université de Haute-Bretagne Rennes 2
Mention Histoire de l'Art
Parcours Histoire & Critique des Arts (HCA)



Gianni Versace et l'histoire de l'art : une politique vestimentaire de 1979 à 1997

Guillemin Thomas
Dirigé par Mesdames Antigone Marangou & Patricia Plaud-Dilhuit
Mémoire de Master 2 – Année universitaire 2018/2019

Remerciements

Je souhaiterais dans un premier temps, remercier mes deux directrices de recherche Antigone Marangou & Patricia Plaud-Dilhuit, pour leur patience et leurs judicieux conseils tout au long de ces deux années de travail ensemble.

Je tiens également à remercier mes chers parents, Annie & Gilbert Guillemin, ainsi que ma sœur Eva, qui m'ont accordé un temps et un soutien précieux.

Ma gratitude se porte également sur mes amis Élise, Célia, Justine, Sarah, Emma, Tony, Morgane et Marnie qui ont su m'épauler ou me faire oublier, quand il le fallait, ce mémoire.

Enfin, un remerciement tout particulier aux danseuses et danseurs Carole Trévoux, Sylvie Demandols, Olivier Chanut et Rosario Cardettino, ainsi qu'à la maison Mary Katrantzou et la fondation Wilson qui ont pu me consacrer un peu de leur temps, m'apportant une aide toute particulière.

Sommaire

Introduction	Page 4
Partie I – Gianni Versace, l'homme inspiré	Page 11
a) " <i>Made in Italy</i> " : créer le créateur	Page 11
b) Le monde médiatique de Versace	Page 18
c) Versace et l'art, une passion compulsive	Page 24
Partie II - Gianni Versace et le corps féminin comme territoire sexualisé	Page 42
a) Le corps féminin sexualisé et sa représentation	Page 42
b) La déesse Versace à la conquête de son corps	Page 51
c) La femme Versace et la lentille photographique	Page 58
Partie III – L'art et l'histoire, les muses intemporelles	Page 71
a) Gianni Versace et la subjectivité historique	Page 71
b) La femme Versace, au cœur de la temporalité	Page 77
c) Le vestiaire masculin ou l'égalité des modèles	Page 92
Conclusion	Page 101
Sources premières et abréviations	Page 105
Bibliographie raisonnée et abréviations	Page 119

Introduction

Un intérêt particulier a toujours été porté sur l'histoire du vêtement en tant qu'objet d'art, d'artisanat et d'histoire. Cependant, on remarque un changement significatif dans l'évolution de son étude. Les dernières décennies ont vu la parution de diverses monographies focalisées d'un point de vue davantage biographique autour des grandes maisons ou couturiers et couturières contemporain(e)s. Elles entretiennent alors une présentation très linéaire, souvent à travers des points de vue chronologique et technique, sans aboutir à un réel questionnement critique. Il s'agit alors de présenter au public une quintessence de ce qui a fait la célébrité de ces grands noms. Encore aujourd'hui, on retrouve cette retranscription par le biais d'expositions dont les échelles sont variables, qui adoptent un cheminement similaire, visant alors le grand public sans approfondir de thématique scientifique.

Toutefois une nouvelle étude de la mode semble se déployer aujourd'hui : ces dernières années ont vu l'arrivée d'ouvrages cherchant à développer une histoire sociale de la mode, exploitant ses liens avec l'histoire et ses événements. Ces travaux permettent alors de contempler un contexte plus largement ouvert, de se décentrer d'un point d'étude réducteur. De l'antiquité à nos jours, on découvre alors une problématique sociale qui met en valeur le rôle du vêtement et son attachement en tant qu'objet pensé et esthétique. Cependant, le balayement du panorama est large ; les mouvements se succèdent, les noms et les maisons s'accumulent afin de regrouper un maximum d'informations. Il peut alors s'avérer frustrant de ne pas pouvoir conjuguer ces deux études : explorer l'histoire d'une maison, d'une personnalité issue du monde de la mode vestimentaire à travers une problématique critique. Ainsi, si on veut apporter un regard à caractère scientifique sur le vêtement comme objet social, il est impératif de le traiter de la même manière que tout autre objet d'art. C'est pourquoi le passer par le prisme de l'histoire de l'art semble tout à fait légitime.

Le présent travail souhaite aborder cette construction à travers l'étude du couturier italien Gianni Versace. Si le choix fut porté sur cet acteur particulier du monde du vêtement, c'est tout d'abord dans un but d'innovation. Comme on a pu le dire précédemment, de nombreuses monographies à visée biographique ont été maintes fois publiées. Cependant, elles s'attachaient très majoritairement à composer autour des grandes figures françaises allant de Madame Grès à très récemment Karl Lagerfeld. Ces monuments de la mode sont alors considérés comme des innovateurs dans la mode contemporaine et cela depuis le début du XX^e siècle. Si l'émergence du vêtement italien est plus tardive dans l'Occident, sa reconnaissance dans le monde de la mode l'est encore davantage. Les études portées sur ces maisons sont ainsi

plus rares et la problématisation de leur politique semble alors lacunaire, entretenant un éternel mysticisme autour de ces maisons de couture. Les années 1980-1990 qui ont vu l'apparition des grands noms italiens, sont alors le cadre d'un débat social particulièrement virulent autour de la sexualité. Dans la manière d'exposer, de traiter les corps féminins et masculins, la mode vestimentaire ne peut adopter que très difficilement un discours neutre. Toutefois, bien qu'il soit inscrit dans l'essence même de la matière de chacun des vêtements, il est encore latent. À l'instar des collections de Jean-Paul Gaultier ou Alexander McQueen qui prônent plus explicitement une déstructuration des genres ou une mise en avant du corps et de la sexualité, Gianni Versace se dresse lui aussi comme une figure vestimentairement politique.

Toutefois, si nous souhaitons comprendre ce couturier italien, il est nécessaire de déterminer l'implication de l'art dans sa vie autant personnelle que professionnelle. Ses vêtements ont constamment été imprégnés d'une culture artistique érigée comme un flambeau guidant sa griffe. Si les couturiers et la mode de manière plus générale, ont toujours été intrinsèquement liés à l'histoire de l'art, Gianni Versace se distingue par son goût en tant que collectionneur. De surcroît, il a endossé à de très nombreuses reprises le titre de costumier pour le spectacle. C'est pourquoi il est aujourd'hui pertinent de questionner le couturier italien à travers le prisme de l'histoire de l'art. Gianni Versace incarne ainsi le parfait exemple de ce questionnement interdisciplinaire qui fait souvent défaut dans les études scientifiques consacrées à la mode vestimentaire.

Avant d'envisager une étude centrée sur le couturier italien, il est nécessaire de pouvoir contextualiser le monde dans lequel il s'est introduit. C'est pourquoi les ouvrages traitant du vêtement comme une manifestation d'un système social sont marquants pour notre travail. On peut alors citer des auteurs comme Carlo Marco Belfanti¹, François Boucher², Denis Bruna³, Marnie Fogg⁴ ou Valérie Mendes et Amy de la Haye⁵. De plus, lorsqu'on souhaite se pencher sur le monde de la mode, il est impératif de ne pas occulter la presse spécialisée ou les articles établis par des rédacteurs de mode. En effet, le journalisme spécialisé, depuis sa création, a toujours porté un grand rôle dans la diffusion des tendances, de l'histoire et des complexités qui régissent cet univers. Il cherche à viser un public alors large, autant auprès des amateurs que des connaisseurs. De plus, le format d'une chronique permet de traiter des sujets variés et d'aborder des noms que les monographies délaissent, dont celui de Gianni Versace⁶. Si le

¹Belfanti, 2014

²Boucher, 2008

³Bruna, 2018

⁴Fogg, 2013

⁵Mendes & Haye (De la), 2000

⁶Spindler, 1997 (1)

journalisme de mode souhaite parfois se débarrasser de la superficialité qui est attachée à l'image du vêtement, il adopte volontairement un point de vue orienté, celui-ci enrobé par une expression flatteuse de laquelle il faut se distancer pour notre travail.

Une fois cette contextualisation effectuée, il faut se focaliser sur la figure de Gianni Versace, et cela grâce à des expositions dont il fut l'objet d'attention. Suite à son assassinat en 1997, plusieurs évènements ont alors vu le jour et l'étude des quelques catalogues d'expositions est crucial pour notre travail. Les conservateurs et les commissaires d'expositions ont ressenti dans la brutalité de son décès, une volonté de retranscrire l'univers du couturier. On peut notamment citer Richard Martin⁷ ou Massimiliano Capella⁸. En rendant hommage à Gianni Versace, ils aspirent à exposer ce qui a fait le succès de l'italien : ses techniques, ses signatures mais aussi ses inspirations. Même si nous l'avons dit précédemment, elles adoptent une trame linéaire guidée par une récapitulation de sa carrière, nous permettant de restituer son travail. De plus, elles mettent communément en exergue un facteur déterminant de sa carrière et sous-traité dans le monde de la mode : le rôle que porte l'art dans la création vestimentaire. Bien que l'on trouve quelques écrits, ce travail lié à l'étude de l'image met en lumière la liaison interdépendante entre l'art et la mode. Si les créateurs abordent explicitement cette connexion, et cela depuis des décennies, les études théoriques semblent encore trop lacunaires. On retrouve malgré tout quelques catalogues d'expositions⁹ thématiquement centrés ou des études monographiques¹⁰ qui peuvent nourrir notre travail. Gianni Versace ne fait pas exception, bien au contraire. Il est l'un de ceux qui furent bercés par l'art et ses manifestations, c'est pourquoi il est davantage légitime de le traiter grâce à une démarche motivée par l'histoire de l'art. En tant qu'amateur, il a constitué une très riche collection d'objets tout au long de sa vie qu'il aménagea dans les différentes demeures qu'il possédait. À sa mort, on recense un legs conséquent constitué de certaines de ses œuvres. Toutefois, une très large majorité fut vendue par la maison d'enchères Sotheby's. Différents catalogues de ventes compilent notamment ces nombreux artefacts principalement de style néo-classique et nous permettent d'entrevoir la vaste palette

Spindler, 1997 (2)
Ferrante, 2012
Cavazza Facchini, 2017
Niklaus, 2017
Urbain, 2016
⁷Martin, 1997
⁸Capella, 2011 (1)
⁹Koda, 2006
Martin & Koda, 1989
Bolton, 2018
¹⁰Givry (De), 1998

d'artefacts qu'il collectait¹¹. Ainsi, nous pouvons déterminer les entremêlements entre sa pharaonique collection et les vêtements produits par sa marque. Gianni Versace est motivé par un attachement personnel fort pour l'art, il choisit alors et souhaite s'immerger encore davantage en endossant le statut de costumier, cela grâce à ses collaborations avec divers metteurs en scène, chorégraphes et réalisateurs. Encore une fois, Gianni Versace ne fait pas office de précurseur, certains couturiers s'y étant déjà essayé. Cette thématique est notamment approfondie à travers une exposition orchestrée par Massimiliano Capella¹². Bien qu'elle permette les fondements d'une étude critique, elle adopte encore un point de vue chronologique, à la manière d'un catalogue, les différentes collaborations entre couturiers et metteurs en scène.

Si nous en revenons à l'industrie du vêtement, il faut se pencher sur des champs auxiliaires autres que l'objet textile ou l'accessoire. La création vestimentaire dans un sens davantage élargi, est implicitement motivée par une rentabilité financière. Ainsi sa mise sur le marché et sa présentation au monde sont des éléments cruciaux. Si le défilé accorde une visibilité spectaculaire au vêtement, il reste un élément encore aujourd'hui, trop peu connu du large public et est conçu comme un événement apprécié des connaisseurs. Les campagnes publicitaires, en revanche, permettent une sensibilisation et une visibilité bien plus vastes. L'élaboration d'un shooting devient ainsi un facteur capital, nécessitant une adéquation parfaite entre le photographe et le directeur artistique d'une maison. Si la maison Versace a sollicité de nombreuses références photographiques pour ses campagnes publicitaires, Gianni Versace s'est montré particulièrement imaginatif en collaborant avec le photographe Richard Avedon. Les deux protagonistes ont notamment édité un ouvrage rassemblant les clichés les plus emblématiques des campagnes publicitaires Versace¹³. Cette publication est particulièrement marquante pour notre travail puisqu'elle transpose matériellement le message insufflé par la griffe.

Pour comprendre ce message social, il est impératif de contextualiser la période des années 1980-1990 à travers des essais étudiant les enjeux et les représentations de la sexualité contemporaine. Ainsi, nous devons incorporer des auteurs comme Jean-Louis Flandrin¹⁴, Pierre

¹¹Sotheby's, 2001
Sotheby's, 2005 (1)
Sotheby's, 2005 (2)
Sotheby's, 2005 (3)
Sotheby's, 2006
Sotheby's, 2009

¹²Capella, 2011 (2)
Trévoux, 1986

¹³Avedon & Versace, 1998

¹⁴Flandrin, 1981

Bourdieu¹⁵, Pierre Babin¹⁶ Michel Foucault¹⁷ ou des textes féministes comme ceux dirigés par Hélène Marquié et Noël Burch¹⁸ ou par Elvan Zabunyan¹⁹. D'un point de vue davantage historique, il faut également se référer à l'article de Françoise Frontisi-Ducroux²⁰ qui expose exhaustivement le rôle de la femme dans le monde antique, permettant une contextualisation plus large. Cet ensemble nous permet ainsi de comprendre la vision de notre société occidentale portée sur la femme, sa féminité et son corps. Il faut également ajouter à cela Adam Geczy²¹ qui adopte une analyse portée sur l'impact de la modernité envers notre sexualité contemporaine. Il analyse alors le traitement du corps, sa représentation à travers différents contextes, notamment celui de la mode.

De plus, des sources premières viennent compléter notre lecture critique, apportant une valeur directe à notre objet d'étude. Nous pouvons ainsi référencer une interview menée par Charlie Rose²², présentateur américain face à Gianni Versace. Les deux hommes abordent alors les différentes composantes qui font la réputation et le succès de la marque, survolant divers sujets qui viennent nourrir notre travail. De plus, afin de pallier au manque de lectures scientifiques portant sur les liens entre le monde du spectacle et le vêtement, il faut ajouter quatre questionnaires dans nos sources premières²³. Ceux-ci ont été posés à Carole Trévoux, Sylvie Demandols, Olivier Chanut et Rosario Cardettino par mail. Ces danseuses et danseurs ont intégré différentes compagnies de Maurice Béjart ; cela leur a permis de côtoyer brièvement le couturier italien, agissant alors en tant que costumier, leur permettant de porter ses créations.

Ces quelques supports critiques nous permettent ainsi de poser plusieurs limites à notre sujet. Tout d'abord, nous nous concentrons sur la figure de Gianni Versace à partir du moment où il créa sa maison de couture en 1979 jusqu'à sa mort en 1997 ; il s'agit en effet de comprendre les fondements premiers de son travail. Bien que sa maison soit encore florissante et continue à produire plusieurs collections, nous souhaitons privilégier l'étude de la griffe originelle, celle qui a contribué au succès de la griffe italienne.

Notre travail motivé par un point de vue d'historien de l'art impose également une étude

¹⁵Bourdieu, 1998

¹⁶Babin, 1999

¹⁷Foucault, 1994

Foucault, 1997 (1)

Foucault, 1997 (2)

¹⁸Marquié & Burch, 2006

¹⁹Zabunyan, 2003

²⁰Frontisi-Ducroux, 2003

²¹Geczy, 2017

²²Rose, 1994

²³Trévoux, 2019

Demandols, 2019

Chanut, 2019

Cardettino, 2019

de l'image déterminant notre sujet. Ainsi, ce présent mémoire est accompagné de deux catalogues distincts rassemblant plusieurs images. Le premier est composé de 54 illustrations. On y retrouve ainsi des créations vestimentaires orchestrées par Gianni Versace, des clichés des campagnes publicitaires des années 1990, des photographies diverses où on peut voir plusieurs pièces, ensembles et croquis griffés par la marque Versace. S'ajoutent à cela des costumes destinés au monde du théâtre, avec certains dessins. Et enfin, on trouve quelques objets qui font trace de son immense collection. Le second catalogue est consacré uniquement au motif de la Méduse antique. Celle-ci détient une place prédominante dans la maison de luxe italienne et cette annexe permet la compréhension des codes de l'image employés par Gianni Versace. Le catalogue se compose de douze œuvres antiques représentant la gorgone et/ou ses sœurs. Chacun de ses objets est méthodologiquement présenté par une fiche récapitulant ses caractéristiques grâce à douze catégories. Ils couvrent une vaste période, allant du début du VII^e siècle avant notre ère, jusqu'à la fin du II^e siècle après notre ère. De plus, ces objets sont originaires de diverses régions du bassin méditerranéen, provenant de la Sicile jusqu'à l'Asie Mineure.

Ainsi, l'étude de ces travaux monographiques et les témoignages recueillis ainsi que l'ensemble de ces images nous permettent de déterminer plus en détail notre sujet d'étude et de poser les principales interrogations qui gravitent autour de la figure du couturier italien : comment l'art a pu investir sa vie jusqu'à en déterminer l'essence de sa griffe ? Quels sont les liens entre son rôle de grand couturier et sa place de costumier ? À travers sa maison, quel message apporte-t-il à une fin de XX^e siècle tourmenté par des débats sociaux virulents ? Quels codes de l'image Gianni Versace a-t-il déployés afin de nourrir cette politique sociale à travers des créations vestimentaires ?

Pour répondre à ces diverses interrogations, nous étudierons dans un premier temps le contexte vestimentaire dans lequel Gianni Versace s'inscrit. Cette compréhension du monde dans lequel il se plonge nous permet ainsi de mieux appréhender et assimiler son originalité, ce qui a fait de lui le créateur que nous connaissons aujourd'hui. Ce point nous permet ainsi de traiter une partie plus personnelle de sa vie, notamment sa manière de s'impliquer dans le monde de l'art, et comment cette participation a contribué à déterminer l'essence de son monde vestimentaire. Dans un deuxième temps, une fois ces perceptions effectuées, nous souhaitons nous pencher sur le caractère politisé de son travail. C'est pourquoi, avant de nous focaliser sur l'étude de la maison, il convient de contextualiser ce débat social qu'est la représentation et le traitement du corps féminin dans notre société occidentale. Cela nous permet d'assimiler davantage les codes de l'image et du vêtement que Gianni Versace a convoqués, dans le but de comprendre son adaptation de la nouvelle féminité contemporaine. Dans un troisième point,

nous étudierons comment son travail fut motivé par l'art, et plus particulièrement par l'art antique. Il s'agit de comprendre la manière dont celui-ci a impulsé des collections portées par un héritage culturel dense, cherchant à briser les codes du genre.

I- Gianni Versace, l'homme inspiré

a) "*Made in Italy*" : créer le créateur

Le travail de Gianni Versace ne peut être appréhendé sans comprendre le contexte particulier qu'est celui de la mode vestimentaire contemporaine. Au XX^e siècle, celle-ci impulse ses pièces à travers une causalité liée à des besoins politique, sociologique et une mouvance technologique. New-York, Londres et Paris imposent dans les années 1950 une domination si importante que peu de villes peuvent prétendre s'aligner à leurs niveaux. Ces métropoles de la mode profitent d'une industrialisation progressive répondant à une consommation grandissante. Les maisons exercent un pouvoir en perpétuel changement, considérées alors comme des laboratoires où ont lieu de nouvelles expérimentations²⁴, qui sont ensuite relayées par la presse spécialisée. Ces innovations vestimentaires vont rapidement être cadrées par des modalités : le calendrier des défilés va être graduellement réglementé, les saisons dirigeant les tendances. La haute-couture, autrefois image première du luxe et du bon goût par excellence, se voit directement concurrencer par le prêt-à-porter qui aborde massivement le marché. Il s'établit alors une concurrence dominante entre les différentes marques en ce milieu de siècle. De plus, la copie et l'exclusivité sont rapidement remises en cause grâce à une modernité qui impose de nouvelles règles²⁵. La reproduction de l'image pour sa diffusion devient un problème croissant pour le monde vestimentaire. Les marchés ne vont pas hésiter à user de la législation encore branlante pour copier et reproduire des modèles empruntés aux grandes griffes.

Face à une concurrence confrontée au prisme de la modernité, il est logique que de nouveaux acteurs souhaitent intégrer ce circuit en plein bouleversement. C'est l'Italie qui attire particulièrement l'attention grâce à des protagonistes bien définis qui participent au rayonnement du pays. Elle souhaite faire coïncider son brillant patrimoine historique avec le domaine artisanal partiellement influencé par les arts plastiques et l'histoire de l'art²⁶. Le pays possède une aura issue d'un artisanat déjà reconnu, hérité de la Renaissance et un mode de vie inspirant. Les liens qui opèrent entre ces mondes témoignent d'une interdisciplinarité latente. De plus, les styles coïncident grâce à un héritage où la richesse dans les ensembles portés est exacerbée par rapport à la ligne parisienne ou l'austérité anglaise. Le pays d'après-guerre se

²⁴Belfanti, 2014, p.248 : Depuis le XIX^e siècle, la mode européenne plus particulièrement se démarque par une ingéniosité gouvernée par des créateurs innovants.

²⁵Bruna, 2018, p.432 : La médiatisation de plus en plus forte des maisons les contraint à supprimer l'interdiction de prendre des photos lors des défilés à la fin des années 1960.

²⁶De nombreux créateurs, et cela quelle que soit l'époque (Coco Chanel, Karl Lagerfeld, Christian Lacroix, Stella McCartney, Yves Saint-Laurent ...), rappellent la nécessité de posséder des connaissances en histoire de l'art et arts plastiques. Certains étant diplômés dans ces disciplines.

place dans une période dite de *Ricostruzione*²⁷ grâce à une nouvelle organisation industrielle. Celle-ci est lancée par les États-Unis notamment grâce au *Plan Marshall* et à de grandes figures dans le monde du vêtement : Guccio Gucci (1881-1953), Salvatore Ferragamo (1898-1960) et Emilio Pucci (1914-1992). Ceux-ci s'attèlent à diffuser ce nouveau visage de la mode italienne par des imprimés et des textiles fluides, ces ensembles habillant des icônes comme Marilyn Monroe et Jackie Kennedy. Ils vont être impulsés par des industriels comme Giovanni Battista Giorgini²⁸ à la fin de la première moitié du XX^e siècle qui souhaitent rebondir sur l'implantation à Paris de créateurs d'origines étrangères²⁹. Ceux-ci apportent un souffle nouveau au contexte vestimentaire, manquant cruellement dans cet univers parisien. Dans un premier temps, sa démarche est de faire connaître au monde de la mode, à travers des acteurs ancrés dans le milieu, l'amour de l'Italie pour la matière et le textile. En 1947, il organise une exposition au MoMA de Chicago³⁰, raffermissant les liens entre les deux pays après un contexte conflictuel. Mais c'est en 1951 qu'il confronte son pays d'origine au monde vestimentaire. La *Fashion Week* en février bat alors son plein à Paris, et pour la première fois, la presse spécialisée et les grands protagonistes de la mode se déplacent à Florence dans la villa de Giorgini même. Son but est d'affirmer la présence nouvelle des créateurs du pays qui souhaitent imposer leur héritage venu de la Renaissance. Le 12 février 1951, de nombreuses personnalités sont conviées à représenter la mode italienne³¹ qui se sent prête à affirmer sa compétitivité et son excellence stylistique. Une vingtaine de marques de vêtements et d'accessoires présentent alors leurs pièces devant un parterre d'acheteurs et d'acteurs issus de la presse spécialisée³². Le succès est tel que l'évènement est renouvelé pour plusieurs années, se déroulant finalement encore aujourd'hui, devenu un incontournable du calendrier de la mode. Les lieux vont alors changer, les créateurs s'imposent dans un premier temps dans l'extraordinaire Palais Pitti, flambeau de l'architecture italienne, la demeure de Giorgini étant jugée trop intime. La splendeur des lieux et des paysages italiens vont proposer un contexte rayonnant où s'épanouira une mode colorée, inspirée de l'architecture et de la richesse de la Renaissance. L'évènement va finalement se déplacer à Milan. Les maisons de couture vont s'implanter dans cette métropole industrielle où se dressent enseignes,

²⁷Fogg, 2013, p.334

²⁸Ferrante, 2012 : Héritier industriel italien, il reprend l'entreprise familiale et voit le rayonnement potentiel de la mode vestimentaire italienne dans un contexte d'après-guerre.

²⁹Schiaparelli, en ligne : Elsa Schiaparelli, d'origine italienne installe son atelier officiellement en 1927 dans son appartement parisien, puis déménagera au 4 rue de la Paix.

Garnier, 2019 : Cristobal Balenciaga intégrera Paris en 1937 après avoir tenté sa chance à Londres un an auparavant.

³⁰Ferrante, 2012 : L'exposition souhaite mettre en lumière le brillant travail du verre, du cuir et des différents textiles qui ont contribué au développement des villes italiennes comme Venise, Florence ou Rome. Il a pris conscience qu'il était important de remettre en valeur un patrimoine artisanal d'excellence.

³¹*Ibid* : L'organisateur joint ce mot à l'invitation : “*The aim of the evening is to give emphasis to the value of our fashion. Ladies are keenly invited to wear clothes of purely Italian inspiration.*”

³²Notamment Bettina Ballard, alors rédactrice mode pour le magazine spécialisé *Vogue Italia*.

restaurants et hôtels luxueux, la ville facilement desservie par son aéroport. Bordant le patrimoine historique, Milan devient alors le lieu idéal pour ce nouvel événement rassemblant les adeptes du vêtement.

Le point d'ancrage en Italie se fortifie à ce moment charnière pour le pays. En pleine reconstruction après la guerre, son industrialisation se voit impulsée par une industrie en pleine métamorphose. Va naître le label "*Made in Italy*"³³ qui devient un véritable gage de qualité, témoignant de l'usage d'un artisanat précieux, d'une élégance dans la ligne et l'ajustement du corps. Le style italien va se caractériser dans un premier temps par une mise en valeur de l'anatomie, les coupes parfaitement croquées à partir du corps humain, jouent sur les volumes. L'ensemble est recherché mais d'une formalité plus abordable que les lignes françaises, plaisant à une clientèle qui délaisse peu à peu la haute-couture. De plus, les couleurs vives apportent une touche de lumière dans le paysage vestimentaire. Certaines marques ne vont pas hésiter à arborer de lourdes parures pour enrichir leurs tenues. Les bijoux et autres objets complétant les pièces textiles vont connaître ainsi un accroissement nouveau. Le monde de l'accessoire va être relancé, lui qui était quelque peu délaissé par les maisons parisiennes et anglaises³⁴. Celles-ci s'attelaient à privilégier les robes et autres pièces pouvant apporter du volume. La presse spécialisée va redorer l'image du bijou italien, se diffusant ainsi dans le monde entier. L'univers méridional se propage et devient un exemple grâce aux paysages et au rythme de vie rêvé des italiens, la mode voulant retranscrire la chaleur de sa région. Cela grâce aux supports culturels comme le cinéma, notamment la filmographie de Fellini³⁵ qui propose un cadre angélique, idyllique incarnant ce que l'on appelle encore aujourd'hui la *Dolce Vita*.

De plus, les prix proposés se voient plus attractifs, les ensembles de haute-couture sont concurrencés par une gamme tout aussi élégante, d'autant plus novatrice et qui se veut moins chère³⁶. Ces lignes luxueuses italiennes qui proposent un marché plus abordable vont alors profondément déstabiliser le prestige parisien. Durant les deux premières décennies de la moitié du XX^e siècle, une multipolarité s'est formée dans le monde vestimentaire et l'exemple français n'est plus une aussi grande référence qu'elle le fut, mettant fin à son centrisme.

C'est dans ce contexte que Gianni Versace va élaborer sa propre conception de la mode. Il reçut une éducation modeste par son père Antonio, vendeur d'électroménager mais surtout par sa mère Francesca, couturière, petite main chez plusieurs marques. Il va grandir avec son

³³Belfanti, 2014 : Initialement défendu par Giovanni Battista Giorgini.

³⁴Bruna, 2018, p.192 : On y reviendra ultérieurement mais la mode anglaise s'illustre par une austérité vestimentaire où on dépouille l'inutile depuis le XIX^e siècle.

³⁵Long-métrage de Federico Fellini, *La Strada*, 1954, N&B, 115 minutes

Long-métrage de Federico Fellini, *La Dolce Vita*, 1960, N&B, 167 minutes

³⁶Belfanti, 2014, p.318 : Le phénomène de la "*mode-boutique*" impulsé par la démocratisation et le succès du prêt-à-porter va confronter la clientèle à une toute nouvelle mode accessible.

frère aîné Santo et sa sœur cadette Donatella dans le sud de l'Italie à Reggio de Calabre, près des côtes siciliennes. Fasciné par les histoires laissées par les auteurs classiques comme Ovide, Pausanias, Apollodore ... Gianni Versace a longtemps relaté ses moments d'errance dans les ruines laissées par les mondes anciens, lisant ses ouvrages encore et encore. Lorsqu'il n'était pas occupé à se promener, il nous raconte le temps passé à rester dans la boutique de sa mère pour regarder les clientes et les achats qu'elles effectuaient³⁷. Très rapidement, il se rendit compte qu'il adorait la couture et la mode, fasciné par les acheteuses essayant les pièces, les regarder payer ou les voir se raviser et surtout influencé par son premier modèle féminin, sa mère. Bien qu'il envisageât des études d'architecture³⁸, fasciné par la culture de son pays natal encore marqué par l'héritage de l'antiquité, il resta avec elle, sa mère désirant le voir cultiver sa passion. Gianni Versace dans une interview nous explique que la mode est avant tout une affaire de famille, qu'il était en quelque sorte prédestiné à suivre ce parcours : "*was in my blood, in my family*"³⁹. Il va alors assister sa mère, partant parfois pour Milan ou travaillant avec elle dans son atelier. Il deviendra acheteur pour elle à l'âge de 18 ans et tandis que son frère se lançait dans les sciences économiques, il reste auprès de sa mère en l'accompagnant pour des défilés européens, s'imprégnant de l'actualité de la mode.

Considérant sa formation achevée, il décide de s'émanciper de l'éducation maternelle afin de créer par lui-même différentes pièces, légitimant son propre travail, désireux d'inscrire son nom dans le monde vestimentaire italien. En 1972, il s'installe à Milan comme couturier indépendant, souhaitant affiner son travail et se sentant prêt à collaborer avec différentes marques italiennes émergentes. Finalement, il s'associe avec la maison Florentine Flowers basée en Toscane, créant une collection de tricots pour l'automne et l'hiver. Et dès 1973 il est nommé directeur artistique de la maison Genny⁴⁰. Celle-ci semble coïncider avec sa conception de la mode et de la femme que nous verrons ultérieurement. La marque souhaite affirmer, célébrer une élégance féminine qui est authentique par son travail sur le corps. Grâce à ses expériences, il est désormais libre d'affiner son style et tenter ses propres expérimentations ; lui qui reste fasciné par le tissu, autant par la matière même que par les motifs représentés. Il met à profit l'apprentissage qu'il a reçu pour combiner les différents supports textiles et on décèle dans les années 1970 une évolution dans son travail, devant parfois se conformer aux désirs et au style de chacune des marques.

On peut le voir dans les deux illustrations ci-dessus [**Cat. n°1 - Illustration n°1**], sa

³⁷Rose, 1994

³⁸Chenoune, en ligne

³⁹Rose, 1994

⁴⁰Cavazza Facchini, 2017

palette iconographique semble large en travaillant autant l'imprimé que le tissu monochrome. Malgré une tonalité sombre, il choisit de mettre en lumière différentes parties des ensembles. Pour cela, il adopte une base noire ponctuée par plusieurs pièces colorées ou blanches, tranchant le vêtement et l'accessoire. Il tient également à mettre en valeur la couture par le pli du tissu, comme sur l'image de gauche où la robe sombre se distingue par l'imprimé coloré du pantalon. Ses quelques ensembles chromatiques gardent une monochromie ou une bichromie assumées, dans des couleurs qui se veulent neutres. Sa mise en valeur du corps féminin semble bancale par rapport à ce qu'il a pu proposer dans les années 1990.

[Cat. n°1 - Illustration n°2] Si on remonte dans ses collaborations, son travail antérieur avec la marque Genny pour la collection 1977-1978, on décèle une liberté dans le tissu lumineux, où la brillance s'affirme, cela mis en valeur par d'autres éléments éclatants. En marquant la taille par des tissus amples, il crée une architecture au corps, tout en mettant en valeur la couture. Les plis du vêtement dévoilent une structure dans l'anatomie de ses modèles. Ceux-ci se portent près du corps, à la manière de Madeleine Vionnet et Paul Poiret dans les années 1920-1930⁴¹.

[Cat. n°1 - Illustration n°3] Cette nouvelle collaboration avec Genny en 1979 s'inscrit dans une nouvelle démarche : la marque Versace S.P.A. étant déjà créée, elle nous expose l'aboutissement de son style. Gianni Versace semble prêt à mettre en exergue les signatures qui composent son univers vestimentaire. L'ensemble de gauche réaffirme un goût pour le flamboyant, même pour les tonalités sombres qu'il continue d'exploiter grâce à un rendu brillant. On remarque également un travail soigné et de la couture du pli par la torsion du vêtement one-shoulder, créant une structure asymétrique. Toutefois, l'élément le plus singulier se trouve dans des détails portés par les deux modèles. Dans la jupe doublement fendue du modèle de gauche, on constate qu'il s'agit d'une alternance dans la conception de l'image : une monochromie tranchée par un imprimé fourni. On retrouve cette variation du dessin dans le chemisier du modèle de droite. Celui-ci porte un ensemble aux tonalités moutarde qui affirme son amour pour la couleur éclatante.

Ainsi la cristallisation de ses idées semble s'épanouir de manière progressive, son goût pour le jeu des motifs et des imprimés se ressent dès l'aube de sa marque. Amy Spindler le fait notamment remarquer dans son article pour le New-York Times⁴². Elle souligne les influences

⁴¹Fogg, 2013, pp. 246-247 : On observe une dynamique nouvelle dans la manière de concevoir la robe. Ces deux grands acteurs de la mode parisienne dans la première moitié du XX^e siècle vont mettre en valeur une taille marquée, biaisée par une liberté du textile dans la partie inférieure du corps féminin. Inspirée par le chiton grec qu'elle réinvente, Madeleine Vionnet reste célèbre pour avoir inventé sa fameuse "coupe de biais" rendant obsolète le port de la ceinture, de boutons, de fermetures et surtout du corset, vêtement féminin que les deux couturiers rejettent.

⁴²Spindler, 1997 (2) : Paru quelques jours après son assassinat, cet article propose une rétrospective synthétique de son travail et met en valeur la naissance de ce qui deviendra sa marque de fabrique.

qui lui sont parvenues dès son enfance auprès de sa mère lorsqu'elle retouchait la structure des robes vendues aux clientes de sa boutique. Bien que ses créations avec les marques Genny et Callaghan se veulent très conventionnelles, elles lui permettent de définir sa propre griffe⁴³, définissant les codes vestimentaires qu'il reprendra mais surtout ceux qu'il souhaite occulter. Il possède une idée bien précise de la marque qui va muter, et ce en adéquation avec son évolution personnelle. À partir des textes anciens et des nombreuses images qu'il va collecter, il va se constituer une base culturelle solide, selon lui nécessaire à tout créateur de mode⁴⁴.

La marque Versace va ainsi s'inscrire dans une gamme italienne très particulière avec un contexte fort. Les créateurs italiens sont avant tout les porteurs d'une nostalgie de la *Dolce Vita* opulente. Ainsi, Gianni Versace (1946 – 1997), Roberto Cavalli (1940-), Dolce & Gabbana (Domenico Dolce : 1958 ; Stefano Gabbana : 1962) prônent à travers leurs griffes respectives une mode au dynamisme et à la consommation exacerbés⁴⁵. Ces 3 entités suggèrent un glamour et une identité hautement sexualisés : imprimés et accessoires collaborent pour mettre en valeur des pièces dénudées et aux coupes strictes comme chez Cavalli et Dolce & Gabbana. Cette dernière marque adopte une vision italienne néo-réaliste : les inspirations siciliennes sont dominantes grâce à une sensualité emplie de volupté, incarnant la réputation du fort caractère des italiennes. Les ensembles sont gorgés d'un érotisme fort, s'appuyant sur des photographes comme Ellen von Unwerth, chargée d'étoffer davantage la sensualité des vêtements, notamment par des poses langoureuses et suggestives. De plus, d'abondantes sources iconographiques religieuses sont greffées aux textiles, rappelant l'influence du christianisme en Italie. Ces références ont notamment été célébrées lors de l'exposition du département costume du Metropolitan Museum of Art où s'est tenu le MET Gala 2018, celui-ci organisé par Anna Wintour à New-York⁴⁶.

Gianni Versace va préférer une coupe plus libre à travers des travaux sur les volumes dès sa première collection femme en 1978 au Palazzo della Permanente de Milan. On retrouve des ensembles conçus comme des architectures, chose qu'il a expérimenté durant ses

⁴³*Ibid* : Amy Spindler met en exergue l'ingéniosité de ce créateur à partir des critiques émises par le public et le monde du vêtement sur ses expérimentations vestimentaires. En présentant des collections pour chaque saison, il élabore graduellement sa coupe, son travail du pli et une audace à son travail, assumant ses conceptions souvent critiquées.

⁴⁴Rose, 1994

⁴⁵Fogg, 2013, pp.466-467

⁴⁶Bolton, 2018 : Tous les ans, Anna Wintour, la célèbre rédactrice en chef du magazine *Vogue USA* collabore avec une marque afin de tenir le vernissage de la nouvelle exposition du département Costume du musée, celle-ci organisée par le conservateur alors en service. Réunissant un panel extraordinaire de célébrités, le gala de l'année 2018 fut associé à la marque Versace autour des influences du christianisme sur la mode. C'est ainsi l'occasion pour des marques italiennes comme Dolce & Gabbana de déployer leurs signatures les plus emblématiques. Celles-ci furent principalement élaborées dans les années 1990, empruntant de manière récurrente leurs motifs à l'iconographie religieuse (croix, coiffes papales, nimbes solaires ...).

collaborations passées. Ses signatures sont fortes, audacieuses, conduisant vers une sexualité pleinement assumée à partir de 1989 quand sera créé l'*Atelier Versace*⁴⁷. Sa ligne homme verra le jour en 1979 mais profitera seulement d'une diffusion massive à partir des années 1990. Cette même année, Donatella Versace va étoffer davantage son rôle au sein de la société en créant sa ligne *Versus*, donnant une nouvelle jeunesse à la griffe Versace.

L'essor de ces différentes marques se caractérise également par une transgression des règles sociétales pleinement assumée. Elles étonnent et choquent par une volupté assouvie où la sexualité s'épanouit à travers des réalisations empruntées au "bondage" et au "somasochisme"⁴⁸. Comme on le verra ultérieurement, ils étonnent par un travail varié du cuir et du latex. De plus, la décadence et l'excès italiens se caractérisent par un goût assumé et controversé pour la fourrure et la peau de bête, particulièrement appréciées par la marque Cavalli⁴⁹. L'occultation des lois politiques internationales qui se développent sur le traitement de l'animal dans la mode vestimentaire reste délibérée mais n'est pas pérenne. En effet, les associations pour le droit des animaux⁵⁰ va contraindre la mode à changer son approche vis à vis de la fourrure. Les marques vont devoir user de la technologie afin de créer des matières similaires aux anciennes peaux de bête. Karl Lagerfeld⁵¹ va notamment démocratiser ce changement à contre cœur en faisant appel aux nouveaux procédés de fabrication. Cependant, ce n'est que très tardivement que la marque Versace abandonne la fourrure, vue comme un des emblèmes de la maison⁵².

Toutefois, il est nécessaire de ne pas cantonner chacune de ces marques à ces caractéristiques communes. La griffe Versace se démarque particulièrement grâce à une inspiration à l'art, l'histoire, l'archéologie et l'histoire de l'art. Comme nous le verrons de manière plus détaillée, bien qu'il soit important que tous les créateurs aient conscience de cet héritage culturel, Gianni Versace va sans doute être le styliste le plus imprégné de ces références. À la toute fin des années 1980, le style de la maison rayonne par ses multiples rappels à l'histoire de l'art.

⁴⁷Fogg, 2013, p. 467

⁴⁸Ils ne sont pas les premiers à entreprendre une inspiration basée sur le somasochisme et la domination de la femme. Jean-Paul Gaultier par exemple va exploiter des matières comme le latex et le cuir s'inspirant du bondage.

⁴⁹Fogg, 2013, p. 467

⁵⁰*Ibid*, p. 469 : *People for the Ethical Treatment of Animals* fait son apparition dans les années 1980 et souhaite sensibiliser le public sur le sort de l'animal, traité dans un but vestimentaire.

⁵¹*Ibid*, p.469 : Le créateur, alors à la tête de l'entreprise italienne Fendi, spécialisée dans le traitement de la fourrure et la maroquinerie de luxe, doit adapter son travail avec ces nouveaux marqueurs sociaux, dans le but de moderniser l'image de la griffe et changer la vision de la matière animale.

⁵²Versace, en ligne : En 2018, la directrice de la maison communique sur le site officiel de la marque sur sa décision de stopper l'usage de la fourrure animale. Déjà de manière graduelle, le traitement et l'utilisation de la peau de bête ont diminué au sein de la maison. Finalement, Donatella Versace promet une élimination définitive à partir des collections 2019.

On remarque que le succès de la marque Versace s'établit de manière assez soudaine à partir des années 1980-1990. Elle reste l'une des marques italiennes les plus en vogue de nos jours actuels et cet engouement n'est pas issu d'un hasard certain. L'entreprise va prospérer grâce à une fratrie soudée, à l'image d'une Italie portée par des valeurs familiales. Santo Versace va prendre la tête de la direction, ayant fait des études de comptabilité dans une université italienne. Comme on le sait, Gianni va être le protagoniste principal, alors chargé de la direction artistique et des créations autant pour les collections hommes et femmes. Il alimente encore davantage sa complicité avec Donatella, en l'érigant en tant que muse et la considère comme sa première conseillère, critique⁵³, lui donnant plus tardivement sa chance d'élaborer sa propre mode, notamment avec la ligne *Versus* comme on a pu le citer auparavant. La cadette dans les années 1980 est alors portée par une réputation sulfureuse coïncidant avec l'image de la marque, diffusée par les tabloïds. Cette organisation administrative si particulière n'explique pas nécessairement la popularisation de la marque Versace. Il est davantage question d'un jeu habile mené avec les nouveaux médias et leurs pouvoirs de communication. L'artiste ne peut faire connaître son travail, aussi excellent soit-il, sans provoquer une communication retentissante, et cela, Gianni Versace l'a bien compris. Il est avant tout le premier déclencheur de la causalité qui a mené à sa renommée. Il a su très rapidement assimiler la nécessité de correspondre avec les différents médiums de diffusion.

b) Le monde médiatique de Versace

Le dernier quart du XX^e est porté par un jeu subtil avec les médias en Occident. Leur capacité à délivrer des images à grande échelle va s'avérer utile à qui saura les manipuler. Ils sont le miroir d'une société de consommation gigantesque mais leur maniabilité demande une maîtrise totale, au risque de détruire sa propre image. Gianni Versace a très rapidement assimilé la voracité exigée par le public, défiant la saturation. Richard Martin, ancien conservateur du département Costume du Metropolitan Museum of Art et proche du styliste, explique que ce dernier était un virtuose quand il s'agissait de jouer avec son image⁵⁴.

Son principe premier était de considérer que le monde des médias était nécessaire à la survivance de la mode et de sa qualité, ainsi la collaboration entre les deux univers était plus que nécessaire. L'univers du vêtement était avant tout un art total, que Richard Martin compare

⁵³Rose, 1994 : "*She is my friend, she is my first customer*".

⁵⁴Martin, 1997 : Il le compare à un performeur qui a su manier ses supports bien mieux que n'importe quel autre créateur.

au *Gesamkunstwerk*⁵⁵. La mode a constamment évolué, les médias transformant ce milieu où règnent aujourd'hui les effets spéciaux, le culte de la personnalité et surtout un érotisme latent. Ce jeu réfléchissant⁵⁶ ne concerne pas uniquement ses défilés et ses campagnes publicitaires comme on le verra ultérieurement. La dépendance du public pour l'image va amener la famille Versace à se montrer, faire parler d'eux, la communication va forger la légende et le mysticisme qui entoure encore aujourd'hui sa carrière. Dans les années 1980 et 1990 la fratrie Versace va bien souvent défrayer la chronique par ses excès et l'opulence qui se dégagent de leurs rythmes de vie respectifs ; considérée alors comme des célébrités, ils érigent la mode comme objet de médiatisation internationale. Anna Wintour, rédactrice en chef du magazine *Vogue* pour l'édition américaine le décrit ainsi : "*He was the first to realize the value of the celebrity in the front row, and the value of the supermodel, and put fashion on an international media platform*"⁵⁷.

La technologie pour le monde de la mode ne concerne pas uniquement les méthodes de création et l'industrialisation du vêtement. La croissance extraordinaire des médias et des relais chargés de diffuser l'image du créateur et de son travail vont être des tremplins que Gianni Versace n'hésitera pas à emprunter. Certaines marques jouent sur un mysticisme, une aura opaque participant au mythe de la maison, ne dévoilant que ce qui veut être dévoilé ; cloisonnant la maison dans un écrin protecteur des médias. Comme on va le voir, en reprenant les modalités traditionnelles de la diffusion du monde vestimentaire, Gianni Versace opte pour une communication subtilement différente se trouvant entre la part de mystère et le cloisonnement extrême.

C'est sa sœur Donatella Versace qui va être la première vitrine de la marque, portant les créations de son frère qui la considère comme une des femmes les plus emblématiques de sa vie⁵⁸. La voyant comme une muse, la griffe est ainsi établie à son image dans les années 1990 : sexy, flamboyante et bien souvent excessive. Le passé de la jet-setteuse milanaise refait fréquemment surface quand elle est interviewée encore aujourd'hui⁵⁹. Elle est présentée comme la première icône de la marque, reflétant une des facettes de la griffe. La maison Versace a longtemps porté une image décadente par le rythme de vie de sa direction. Toutefois Gianni Versace a su maîtriser les scandales qu'il souhaitait montrer ou non. Les images de son opulente

⁵⁵À la manière des artistes du XIX^e puis du XX^e siècle, Gianni Versace considère que la mode vestimentaire englobe un ensemble de pratiques qui définissent cet art total. Voir Jeannine Fiedler (dir.), *Bauhaus*, Paris, éditions Place des Victoires, 2006

⁵⁶Gianni Versace, sa famille et sa marque vont nourrir les médias, leur rendant ainsi une popularité et une visibilité.

⁵⁷Spindler, 1997 (1) : Anna Wintour citée par Amy Spindler.

⁵⁸Rose, 1994

⁵⁹Watson, 2016 : Donatella Versace a longtemps été tourmentée par diverses addictions qui furent difficiles à traiter, notamment après la mort de son frère lorsqu'elle dû prendre la tête de la maison de couture.

villa, les frasques de sa sœur ont pu servir de diversion à sa propre vie personnelle, notamment sa vie sentimentale, à l'époque ambiguë dans sa relation au mannequin Antonio d'Amico. Il évite habilement la surexposition dans certains de ses propres agissements, choisissant ce qui doit être dévoilé servant à son image.

Gianni Versace adopte une stratégie de diversion : il n'est pas le vecteur premier de sa maison mais il emploie des icônes servant son intérêt, des images publicitaires à son travail. On a pu citer Donatella mais on retrouve parmi ses emblèmes vivants les *supermodels*⁶⁰. [Fig. n°1] La Une de *Vogue British* de janvier 1990 affiche cinq mannequins montants : Cindy Crawford, Naomi Campbell, Tatjana Patitz, Christy Turlington et Linda Evangelista. Ces modèles sont photographiés par Peter Lindbergh et vont devenir de véritables phénomènes de société.



[Fig. n°1]

Une de *Vogue British*, janvier 1990, de gauche à droite : Naomi Campbell, Linda Evangelista, Tatjana Patitz, Christy Turlington & Cindy Crawford

Auparavant anonymes, les mannequins étaient choisies soit pour le défilé podium soit pour les shootings photos. Les créateurs et notamment Gianni Versace vont participer à l'érection de leurs carrières respectives en les faisant apparaître dans les médias, les campagnes publicitaires et leurs défilés. Elles vont être les premiers top models à posséder le statut de célébrités, encourageant leurs successeurs à prendre le même chemin. Elles acquièrent un salaire bien plus élevé que la moyenne, une diffusion extraordinaire grâce à une presse internationale et sont à l'image de l'exubérance des années 1990, héritée à la fin des années 1980⁶¹. Auparavant seulement quelques exceptions semblent percer la toile médiatique. Certaines marques s'étaient engagées auprès de noms, notamment Chanel qui signe une exclusivité avec Inès de la Fressange entre 1983 et 1989⁶². Ces tops models seront les images de la marque italienne, les campagnes publicitaires des années 1990 en font preuve, et ce encore aujourd'hui, Naomi Campbell posant toujours sous la main de Donatella Versace. Sexys et élancées, parfois critiquées pour leur maigreur, Gianni Versace est considéré comme le père de ces tops models, lançant une ère nouvelle pour le monde du mannequinat⁶³. De nouveaux noms vont se greffer aux modèles de la couverture de 1990 : Stephanie Seymour, Carla Bruni, Kate Moss, Yasmine Le Bon ... Ces célébrités marquent un aspect essentiel de la vie de Gianni Versace. Au-delà de la publicité qu'elles lui apportent et du rôle qu'elles vont jouer dans le message de sa marque que l'on explicitera ultérieurement, elles sont le marqueur d'une aura

⁶⁰Niklaus, 2017 : Mannequins phares dans les années 1990.

⁶¹Bruna, 2018, p.436

⁶²*Ibid*, p.436

⁶³Mendes & Haye (De la), 2000, p.258

médiatique puissante. Devenues des proches de la famille, elles participent à l'exubérance, côtoyant les soirées privées en compagnie de Donatella⁶⁴.

La marque Versace est avant tout synonyme d'exubérance et d'une folie propre aux années 1990. La liberté de son mode de vie se reflète dans son travail textile, Gianni Versace se caractérisant comme un habilleur de femmes et d'hommes libres. Il est ainsi logique de compter parmi ces modèles, diverses célébrités connues pour leurs scandales et leur participation à l'émancipation du corps et la libération des mœurs puritaines. Prince, Bon



[Fig. n°2]

Lady Diana, Elton John et son compagnon aux funérailles de Gianni Versace, le 22 juillet 1997

Jovi ou Elton John vont notamment poser pour Richard Avedon afin de présenter la collection printemps/été 1995 à New-York. De plus, il peut compter sur des égéries fortes dans le but de faire scandale. Présenter sa griffe en choisissant des icônes aussi connotées reste une des signatures de la marque Versace. S'il faut retenir une chose de la griffe, c'est qu'elle veut n'hésiter pas à frôler le *too much* sans toutefois le dépasser. Apprécié dans le showbiz, sa mort en 1997 lorsqu'il est assassiné devant sa villa de Miami Beach par Andrew Cunanan, fut l'un des événements les plus tragiques pour le monde de la mode⁶⁵. Son enterrement va réunir un très grand nombre de célébrités, toutes proches du couturier, signe de son aura populaire.

Les quelques images qui nous sont parvenues de ses funérailles montrent par exemple Elton John et son compagnon. L'artiste britannique chantera notamment en compagnie de Sting. Un des clichés les plus célèbres est celui où l'ancienne Princesse de Galles, Diana Spencer, est aux côtés de l'interprète de *Rocket Man*, pleurant ensemble [Fig. n°2]. Au premier abord, il pourrait paraître surprenant d'y voir un ancien membre de la famille royale anglaise, tant attachée à un règlement vestimentaire strict, antonyme des créations colorées, sexy du couturier italien. Toutefois, Lady Diana fut réputée pour la liberté qu'elle a insufflée à cette rigueur protocolaire. L'univers de la griffe italienne semble dissoner face à un monde aussi rigoureux, cela n'empêchant pourtant pas la Princesse de Galles encore à l'époque, de poser en Versace en 1991 pour Patrick Demarchelier pour la Une de *Harper's Bazaar*. Durant ces premières apparitions publiques auprès du Prince Charles, elle promeut les marques anglaises, notamment en 1981. Elle apparaît dans une robe de fiançailles signée du couple Emmanuel⁶⁶. De couleur noire, audacieuse, sublimée par une parure étincelante, présentant sa bague créée

⁶⁴Niklaus, 2017

⁶⁵La saison 2 de la série réalisée par Ryan Murphy s'intitule *American Crime Story : The Assassination of Gianni Versace*. Sortie en janvier 2018, elle relate l'histoire du criminel Andrew Cunanan jusqu'au meurtre du couturier.

⁶⁶Mendes & Haye (De la), 2000, p.230 : David et Elizabeth Emmanuel.

par Garrard Jewellers. Elle forge un style où la femme semble plus indépendante, volontairement dynamique⁶⁷. Progressivement, elle joue sur des choix ambivalents en arborant des tenues conformes à la réglementation protocolaire mais conservant une touche de sensualité et d'indépendance. Cette démarche progressiste atteint un nouveau seuil le 29 juin 1994, deux ans après sa séparation, attendant le verdict de son divorce. Diana Spencer apparaît alors à un cocktail de *Vanity Fair* dans une tenue noire en soie damassée. [Fig. n°3] Le tissu mettant en valeur sa silhouette, aux épaules dénudées, prêt du corps, devenant une icône dans le monde du vêtement, connue sous le nom de *Revenge Dress*⁶⁸. Elle donne à voir une nouvelle vision de la femme : quittant un univers anxiogène, elle fait désormais preuve d'une mentalité de conquérante. Abandonnant le titre royal et son mariage, elle aborde dorénavant une image de femme émancipée, confiante, sexualisant son corps comme une déclaration.



[Fig. n°3]

Diana Spencer au cocktail de *Vanity Fair*, le 29 juin 1994

Cet aspect d'une personnalité libérée a évidemment plu à Gianni Versace. Elle incarne le parfait exemple d'une féminité opprimée par un univers protocolaire, pour finalement affirmer sa singularité malgré des événements personnellement déstabilisants et surmédiatisés. Cette fréquentation lui permet de varier l'image portée sur ses égéries. La connotation ultra sexualisée des superstars comme Prince ou Madonna va de pair avec l'image de *porno chic*⁶⁹ diffusée par les supermodels comme on l'expliquera ultérieurement. Le corps est alors considéré comme un objet instrumentalisé, et les tops models incarneront ces égéries tendancieuses. Diana Spencer tranche radicalement par son code vestimentaire jugé plus tempéré, elle incarne un dynamisme féminin qui assume son corps et ses pensées, ne suggérant au final qu'une idée de la sexualité. Cet aspect de la femme contemporaine est alors mêlé à un ensemble de qualités, ne la réduisant pas au seul statut d'objet. Cette typologie relative que dresse Versace dans le choix de ses égéries conduit pourtant vers un unique message. Il aborde une nouvelle féminité décomplexée, autant dans son corps que dans sa manière de penser. La liberté de l'esprit passe

⁶⁷*Ibid.*, p.231 : Elle développe ce que les historiens de la mode appellent le style "*Sloane Ranger*" : forgé par Pete York en 1975, les femmes portent des vêtements de ville plus confortables et pratiques. On retrouve des pièces comme des chemisiers volants, des pulls ou des cardigans en laine, des jupes mi-longues assorties avec des collants clairs. Elles finissent leurs ensembles par des foulards et des vestes matelassées. Cette mode va se diffuser au Royaume-Uni grâce à Lady Diana Spencer qui est considérée comme une icône à la vie dynamique.

⁶⁸*Ibid.*, p.231 : Signée Christina Stambolian, elle semble faire un pied de nez à sa situation maritale.

⁶⁹Geczy, 2017, p.130 : le monde de la mode et la pop culture de manière plus générale, abordent à la fin des années 1980 une sexualisation du corps que les spécialistes comme Annette Lynch dans *Porn Chic. Exploring the contours of Raunch Eroticism* qualifieront de *porno chic*. On retrouve d'autres termes rattachés à ce mouvement comme *pornification*, *pornstyle*.

avant tout par une liberté du corps, la femme est alors libre de se sexualiser, n'abordant cette apparence que pour elle-même.

Cette sexualisation affirmée et volontaire a pu voir le jour grâce à de nombreuses personnalités inscrites dans la sphère intime de Gianni Versace. Richard Avedon a hautement participé à cette élaboration en définissant une mise en scène photographique reconnaissable, spécialement pour le créateur. Il n'est pas le seul avec qui il a collaboré dans les années 1990 pour ses campagnes publicitaires, on peut notamment citer Bruce Webber. Homme de contact, il s'est toujours montré chaleureux grâce aux valeurs instituées par sa famille⁷⁰. La fratrie Versace s'est toujours entourée de nombreuses personnalités qui ont ponctué leurs vies respectives. On compte alors des tops models, créateurs, journalistes et autres célébrités issues du monde de la mode et du spectacle mais aussi de nombreux artistes, conservateurs et protagonistes venant de la sphère culturelle. Après sa mort, beaucoup ont rendu hommage au styliste italien notamment grâce à des expositions posthumes⁷¹.

De plus, Gianni Versace a publié à de multiples reprises des monographies photographiques, agençant lui-même ses clichés, parfois mêlés à des textes. Des participations ont alors introduit certains de ses ouvrages, notamment *The Art of Being You*⁷². On retrouve alors de nombreux témoignages de journalistes, on peut ainsi voir celui d'Ingrid Sischy⁷³, des critiques notamment Germano Celant⁷⁴ ou des artistes comme Julian Schnabel⁷⁵. Il est impossible de tout citer mais cet ouvrage est un parfait exemple de la teneur émotive qui a suivi son assassinat. Gianni Versace n'a pas seulement su profiter du pouvoir respectif de chacun de ses proches, influençant son travail, il a collaboré sur divers travaux notamment avec Maurice Béjart pour ses pièces néo-classiques. Son goût pour le spectacle et la médiatisation de sa vie n'ont été qu'un pan de la sphère privée globale qu'il souhaitait prioritairement entretenir.

⁷⁰Trévoux, 1986, p.136 : Dans son autobiographie, Carole Trévoux, danseuse pour *Dionysos* (1984), décrit Gianni Versace comme un homme touchant, les ayant tous chaleureusement invités dans sa villa milanaise après la première de la pièce.

⁷¹Martin, 1997

Capella, 2011

⁷²Versace, 1997

⁷³*Ibid*, pp.16-17 : Rédactrice en chef du magazine *Vanity Fair*, elle écrit : "*On each person's shoulder is the freedom to have his or her own style*".

⁷⁴*Ibid*, pp.148-149 : Compare Gianni Versace au mythe de Pygmalion. Il a donné vie à la femme contemporaine en l'habillant, sublimant son corps et son image, revitalisant ses formes vitales.

⁷⁵*Ibid*, pp.48-49 : L'Art et Gianni Versace étaient dans une relation d'interdépendance, où le créateur souhaitait pleinement s'intégrer.

c) Versace et l'art, une passion compulsive

Il faut voir en la figure de Gianni Versace un homme passionnément impliqué dans le monde artistique. De nombreux créateurs reconnaissent l'interconnexion entre les deux univers⁷⁶ mais le styliste italien souhaite pousser sa passion au-delà du simple intérêt. Il a toujours souligné la nécessité pour un couturier de s'informer, d'aiguiser, d'actualiser sa culture et ses connaissances. Il précise notamment que c'est Karl Lagerfeld qui lui a ouvert les yeux, le considérant comme un modèle⁷⁷. Au-delà des livres et des événements culturels, il doit voir le monde qui l'entoure⁷⁸. Il veut côtoyer des univers différents, passer par les jardins milanais, ressentir la puissance naturelle du lac de Côme, l'empressement new-yorkais ou l'atmosphère de Miami Beach. Il est intéressé par le monde qui l'entoure, les éléments naturels ou artificiels ou les rythmes de vie des populations. Sa démarche n'est pas alors seulement incrustée dans la contemplation.

Richard Martin nous décrit alors son empressement pour collaborer avec les différents artistes, photographes qui composaient son carnet de contacts⁷⁹. Il n'hésite pas à le définir comme un "synesthésiste" de par la transdisciplinarité qu'il convoque au nom de son travail⁸⁰. Il élabore une démarche méthodologique liée à l'assimilation et l'intégration pour composer sa propre interprétation du réel. Ainsi, son goût pour les textes anciens et les musées s'est développé de manière exponentielle au fur et à mesure que sa marque devenait célèbre. Plusieurs clichés de l'époque dévoilent progressivement des villas luxueusement meublées, ornées de mosaïques, moulures, dorures qui vont de pair avec l'opulence italienne que Versace veut dégager. Sa mort marque un coup retentissant dans le monde du marché de l'art puisque sera dévoilée une partie de son impressionnante collection.

Les quelques ouvrages disponibles à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris nous donne accès à plus de 1000 lots vendus entre 2001 et 2009⁸¹. Ceux-ci font partie d'un ensemble de catalogues de vente qu'il n'a pas été possible de consulter dans son intégralité. Il faut également rajouter à cela un legs estimé à plusieurs millions de dollars à sa famille. Ainsi,

⁷⁶Depuis le XX^e siècle nombreux sont les créateurs qui ont exposé l'art à travers la mode. On peut notamment citer Elsa Schiaparelli, Coco Chanel, John Galliano, Yves Saint-Laurent, Christian Dior ...

⁷⁷Rose, 1994

⁷⁸*Ibid*

⁷⁹Martin, 1997, p.49

⁸⁰*Ibid*, p.49

⁸¹Sotheby's, 2001

Sotheby's, 2005 (1)

Sotheby's, 2005 (2)

Sotheby's, 2005 (3)

Sotheby's, 2006

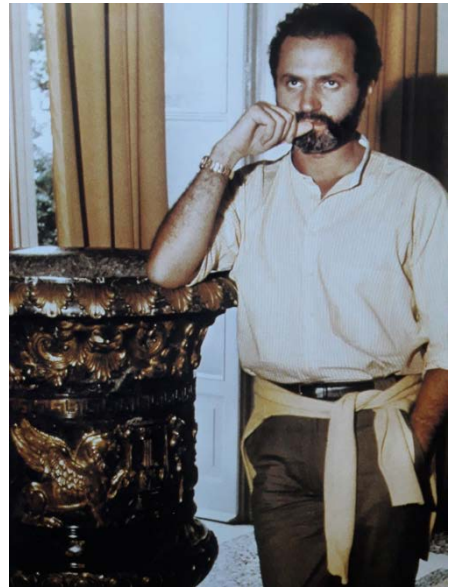
Sotheby's, 2009

bien que largement incomplet, l'aperçu de sa collection personnelle d'objets laisse déjà constater un goût pour le design dirigé par ses choix, où on distingue notamment des vases ou de la vaisselle, qui étaient adaptables, modulables pour sa griffe. On retrouve dans ses demeures une variété extraordinaire d'objets luxueux, une grande partie signée par la maison Versace (il possède alors les objets issus des collections *Home* de la marque) ou par des artistes ou des designers. S'entassent dans ses immenses villas aux multiples cheminées ornées, des tableaux, des sculptures monumentales, des bibelots décoratifs ou utilitaires (presse-papier, figurines, des bustes en pierre, des chandeliers, des amphores néo-classiques, des gravures ou mosaïques encadrées, vases ...), des tapis, des objets du quotidien (vaisselle, mobilier ...) mais aussi de nombreux livres et ses propres dessins utilisés pour la marque ou pour le théâtre et l'opéra. Il est donc difficile de retranscrire la totalité des artefacts qui composaient sa collection, s'arrêter sur chacune des œuvres demanderait un travail tout aussi fourni que notre sujet. De plus, les quelques exemples sélectionnés s'insèrent dans une vaste composition qui demande une consultation approfondie ; ces recherches présentent des objets qui, isolés, peinent à retranscrire le style global de Gianni Versace.

Ce très large ensemble mis en vente démontre avant tout d'un caractère anachronique particulièrement fort, la maison et son fondateur jouent sur un savoureux mélange des genres dans son travail de collection. En effet, on trouve un grand nombre d'objets néo-classiques, une vision de l'antique reprise par le monde contemporain. De nombreux items sont signés par des écoles italiennes de la fin du XIX^e siècle qui affirment leurs reprises de la période ancienne. Cette vision va énormément plaire à Gianni Versace, la maison se lançant dans le design dans les années 1990 et va accumuler de nombreux objets. Parmi ceux-ci on retrouve de nombreuses influences servant ses collections et son iconographie, et ce, même à l'échelle de petits ou moyens objets.

[Cat. n°1 - Illustration n°4] [Fig. n°4] Cette coupe aux volumes géométriques, allant de pair avec une autre, possède une iconographie renvoyant au classicisme, aux inspirations antiquisantes par des griffons et des végétaux stylisés. On retrouve également un des motifs les plus emblématiques du monde gréco-romain : le méandre. Deux formes sont ici représentées, la première sur la partie supérieure est le modèle le plus basique créé au VIII^e siècle avant notre ère, lors de l'élaboration de la période géométrique. La seconde forme, le méandre carré est placé sur le socle et est issu de la période archaïque, résultat de la mutation du motif. Ainsi ce modèle issu du monde géométrique représentant l'infinité est mis en valeur avec le motif orientalisant du griffon symbolisant l'éternité. Les deux ensembles se répondent, bien que conçus dans des lieux et des époques différents. Les ornements sont créés par des moulures

métalliques par la technique issue du XVIII^e siècle découlant de l'*ormolu*⁸², ici plaqué sur du marbre. La complexité de l'objet réside en des contrastes variés. Le créateur n'a pas réalisé une iconographie fidèle à l'antiquité, convoquant un ensemble de motifs renvoyant à une période vague, générale et en utilisant un matériau particulièrement travaillé. Ces apports antiques sont intégrés à des éléments contemporains formant alors une cohésion, une unité néo-classique chère au créateur. Cette superposition d'éléments mettant en valeur des techniques et des matériaux a longtemps été travaillée par Versace pour ses propres créations.



[Fig. n°4]

Gianni Versace et la coupe néoclassique dans sa villa au Lac de Côme, 1982

À la manière de la haute-couture et des grandes collections portées sur l'art et l'artisanat⁸³, la marque italienne va non seulement utiliser des imprimés riches et fournis, mais elle insuffle également un intérêt pour la mixité des matériaux et pour l'apport de la technologie dans la mode. Gianni Versace va appliquer sa méthodologie basée sur la reprise des objets traditionnels par le monde contemporain. En l'utilisant, il va pousser la limite de chacun de ces textiles et matériaux grâce à des associations parfois surprenantes. La marque va composer en confrontant la transparence de la dentelle avec l'éclat et la froideur du métal. Les fines broderies côtoient de riches imprimés, les ensembles sublimés par un travail soigné et osé du tissu plissé, mettant en valeur une architecture anatomique. Il n'est ainsi pas évident de dire quelle réciproque semble correcte : sa mode influençant sa collection personnelle ou l'inverse. Il conviendrait davantage d'affirmer une connexion profonde entre ces deux ensembles distincts qui assouvissent communément ses intérêts personnels.

On retrouve notamment dans sa collection d'objets personnels des motifs emblématiques de la marque comme la Méduse. [Cat. n°1 - Illustration n°5] Celle-ci se présente par une plaque peinte renvoyant aux terres cuites antiques. Son visage et ses traits sont représentés de manière angélique, sa chevelure ornée d'une coiffe ailée est stylisée, les serpents n'étant plus explicitement dévoilés. La représentation de sa tête coupée renvoie au mythe de Persée et elle est mise en valeur par des dorures sur ses principaux attributs. En effet, certaines mèches de ses cheveux notamment évoquant les reptiles et ses yeux de couleur or étant au centre de l'image : éléments qui correspondent aux caractéristiques principales du logo qui représente la maison.

⁸²Technique élaborée au XVIII^e siècle, consistant à déposer un détail en or sur un objet originellement composé de bronze ou d'or même.

⁸³On peut notamment citer les collections régulières de Chanel sur l'art et l'artisanat, mettant en valeur les tissus et les matériaux chers à la marque.

De plus, on retrouve également le méandre, notamment dans un tableau de John William Godward, toujours issu de ses acquisitions. [Cat. n°1 - Illustration n°6] Datant de 1902, il illustre les caractéristiques de l'art néo-classique : il reprend un personnage antique, Chloris, une nymphe rattachée à la saison du printemps. Portant un linge plissé bicolore, elle adopte une position romantique, mélancolique, regardant une rose. On peut aisément remarquer une frise de méandres sur le bord de son vêtement, comme on pouvait le voir sur la coupe néo-classique. Ainsi ce motif et la Méduse vont composer le logo officiel de la griffe et seront des modèles récurrents dans son univers, autant professionnellement que personnellement.

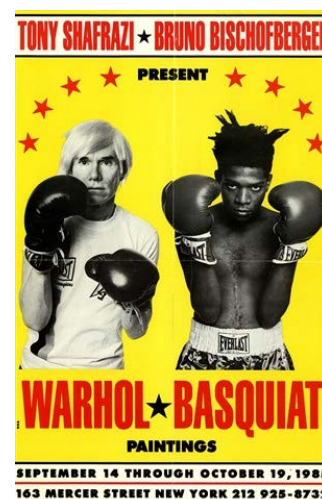
Certains de ces lots font également preuve des intérêts personnels du couturier. Celui-ci avait dans sa jeunesse, commencé des études afin de devenir architecte. Malgré son abandon au profit du monde du vêtement, cette autre passion se manifeste de manière franche au travers de ses collections personnelles. On retrouve notamment des figurines architecturales comme des temples néo-classiques ou des colonnes rétrécies servant de presse-papier, mais aussi des architectures peintes. Gianni Versace a également collectionné de nombreuses petites mosaïques représentant des bâtiments italiens comme la place Saint-Pierre construite par Le Bernin au Vatican. [Cat. n°1 - Illustration n°7] Ces mosaïques réalisées à la fin du XIX^e siècle par l'école italienne font état de ce goût assuré pour l'architecture et plus particulièrement pour ses volumes. Le tracé des lignes baroques a particulièrement captivé l'œil de Gianni Versace, par le travail des arrondis. L'utilisation des volumes par rapport à l'anatomie humaine est un grand classique dans le monde de la couture. Chacun des grands créateurs s'y étant déjà essayés⁸⁴ mais les italiens à partir des années 1970 conservent des coupes parfaitement cintrées et cela quel que soit le style. On peut citer Giorgio Armani notamment que l'on a longtemps opposé au style de Gianni Versace, qui présente des costumes uniformes, parfois monochromes. Toutefois, il conserve l'élégance masculine et la structure du corps grâce à des volumes droits et des lignes suivant la courbure du buste⁸⁵. Pour composer ses vêtements, Gianni Versace va ainsi s'inspirer de goût pour le bâti au profit de l'architecture anatomique.

⁸⁴Dior, 2017 : Pour ne citer qu'eux, Christian Dior en février 1947 dévoile sa collection *Corolle* dont fait partie le mythique "Tailleur Bar". Basé sur le galbe de la femme, il explore une conception de la mode féminine innovante et qui fera encore sensation aujourd'hui.

Garnier, 2019 : Pierre Balmain est également connu pour ses créations sculpturales aux formes tantôt évasées, tantôt droites. Les bustes présentés en 1945 sont moulés dans des ensembles noirs, accompagnés par des longues jupes étroites et fermées. Il travaillera également des choses plus évasées, davantage vaporeuses.

⁸⁵Mendes & Haye (De la), 2000, p.244

Son style et ses inspirations sont ainsi identifiables et les photographies des catalogues de vente sont particulièrement intéressantes puisqu'elles donnent à voir des goûts audacieux, conservant tout de même un équilibre relatif, et pas seulement dans des objets de petite taille mais aussi à une plus grande échelle. [Cat. n°1 - Illustration n°8] Ce cliché dresse un aperçu des fastueux intérieurs qui peuplaient les villas de Gianni Versace. On peut y voir le fameux tableau de Roy Lichtenstein, *Blue Nude* peint en 1995 dans sa demeure new-yorkaise. L'association des genres est suffisamment explicite : l'œuvre de style pop-art tranche radicalement avec le cadre néo-classique dans lequel il est situé. Le mur de pierres blanches est lui-même contrasté par des éléments marbrés comme la colonne sombre. Le récipient posé près de la banquette est présenté comme un canthare dionysiaque au style néo-classique. La scène iconographique de ce dernier est richement orné par des couleurs vives, accompagnées par un doré prononcé sur le reste de l'objet. Les coussins portent des ornements baroques chromatiquement assortis au rouge flamboyant du canapé. Malgré le décalage créé par les styles, ces différents objets semblent finalement s'accorder. Les couleurs chaudes établissent une cohérence dans l'ensemble du mobilier et la sensualité de la figure peinte se lie à la chaleur de la pièce. Dans sa correspondance avec l'artiste à propos du tableau, Gianni Versace le remercie vivement et affirme d'ailleurs qu'il donne de "*l'allure*"⁸⁶ à sa maison, ne pouvant être davantage comblé par Lichtenstein. Différents ouvrages référencent les correspondances qu'il a pu entretenir avec d'autres artistes comme Jim Dine⁸⁷. L'année qui suit, le peintre composera deux autres toiles : *The Interior with Diana* et *Interior with Ajax*. Plusieurs autres artistes vont constituer la sphère artistique privée de Gianni Versace. On peut citer Julian Schnabel mais aussi Andy Warhol et Jean-Michel Basquiat qui composeront des toiles comme *Amoco* [Fig. n°5].



[Fig. n°5]

Basquiat & Warhol,
acrylique, Amoco, 1984,
huile et encre sérigraphique
sur toile, 294,6 x 617,2 cm

De nombreux peintres, photographes vont également prendre des clichés de lui ou le représenter dans le but de peupler ses différents ouvrages imagés. Ces multiples éléments vont alors prendre forme, devenant une inspiration continuelle nourrissant son travail vestimentaire. En effet, bien qu'ayant établi les nombreuses signatures qui composent sa marque, il est important pour lui et plus généralement pour le monde de la mode de renouveler son travail et ses motifs. Gianni Versace a commandé à l'artiste Frank Moore *To Die For*, lui laissant une

⁸⁶Sotheby's, 2005 (1), p.234

⁸⁷Sotheby's, 2006, pp.106-109 : L'entreprise de vente aux enchères présente alors le lot n°125 composé de 150 portraits romains néo-classiques signés Jim Dine.

totale liberté dans sa conception plastique⁸⁸ [Cat. n°1 - Illustration n°9]. Malheureusement demandé en 1997, le styliste alors assassiné en juillet de la même année, n'a jamais pu l'acquérir ou même ne serait-ce que le voir. Sur cette œuvre on retrouve de nombreux éléments renvoyant au monde de la mode comme une bouteille de parfum Gucci, une lettre froissée mais surtout la tête de la Gorgone. Celle-ci arbore les traits du mannequin Kate Moss, top model phare de la marque italienne et amie proche. Le papier griffonné fut rajouté plus tardivement et renvoie au fax reçu par Moore annonçant la mort de Gianni Versace sur les marches de sa villa.

Ces quelques éléments mettent plusieurs choses en lumière. Le styliste italien, même dans les dernières années de sa vie, restait cramponné à des associations anachroniques⁸⁹ que les néo-classiques ou nouveaux réalistes s'étaient attachés à représenter. De plus, les exemples cités font partie des tableaux que le créateur italien a acquis dans les dernières années de sa vie. Quelques œuvres plastiques commandées ou reçues par Gianni Versace à partir de 1995, soit deux ans avant sa mort, nous font supposer une décoration nouvelle dans ses villas. Cela met en valeur un trait de caractère bien particulier ; le styliste italien a continuellement cherché à remettre en question ses créations professionnelles mais aussi ce qui peuplait son quotidien, toujours dans une démarche de renouveler ses inspirations.

Cette collection faramineuse fait ainsi preuve d'un art compulsif. Richard Martin soutenait son idée qu'il était inconcevable de ne pas côtoyer l'art et encore moins le subir. Gianni Versace voulait vivre dans l'art⁹⁰ et pour l'art. Il le considérait comme un rallongement des plaisirs terrestres et était essentiel à comprendre les images diffusées à travers les outils de communication, celles qui accompagnaient chaque être humain dans la modernité tenue par les médias. Cette notion d'un partage massif était un phénomène qui l'a constamment captivé et a toujours motivé son énergie créatrice, cela malgré les critiques qui ont été émises sur son implication trop influencée, supposant un plagiat éhonté⁹¹. Gianni Versace a toujours exprimé sa légitimité à transposer ces images en les réinterprétant au profit de son travail vestimentaire. C'est pourquoi il s'est engagé à aller au-delà des défilés et des podiums en créant pour le monde du spectacle : le théâtre, la danse et l'opéra.

Il n'est pas rare que les couturiers collaborent avec les metteurs en scène, profitant du prestige des stylistes mais surtout de leurs goûts et de leurs talents. L'un des premiers à marier

⁸⁸Davidson, 2018

⁸⁹Cette association des termes renvoie à une mixité d'éléments différents autant dans leurs styles que dans leurs époques. Il ne faut pas considérer ici le terme "anachronique" comme péjoratif, puisqu'il s'agit bien d'un mélange délibéré. Dans notre cas, Gianni Versace convoque un ensemble de particules, chacune issue de diverses périodes, mais dont l'assemblage peut paraître dissonant.

⁹⁰Richard Martin, 1997, p.49

⁹¹*Ibid*, p.49

le monde du spectacle avec la mode fut Charles Frederick Worth, surnommé le "père de la haute couture"⁹². Le couturier anglais a érigé sa maison en collaborant notamment à la toute fin du XIX^e siècle avec des artistes comme Sarah Bernhardt, Lillie Langtry ou Jenny Lind engageant plusieurs créateurs à suivre son chemin. De grandes figures comme Paul Poiret vont plus tardivement au XX^e siècle collaborer avec différents metteurs en scène. Coco Chanel va notamment être sollicitée par Sergei Pavlovich Diaghilev comme costumière pour *Le Train Bleu*⁹³. Elle y produit des costumes de bain en jersey, inspirée par la Côte d'Azur. Ces réalisations sont alors l'occasion pour les couturiers d'exprimer leurs talents pour des univers parfois fantaisistes, ne coïncidant pas forcément avec les collections de leurs marques respectives. Cela persiste avec des couturiers plus tardifs qui vont habiller de grandes vedettes comme Pierre Balmain⁹⁴, Christian Dior, Karl Lagerfeld, Yves Saint-Laurent, John Galiano, Jean-Paul Gaultier, Thierry Mugler, Vivienne Westwood, Christian Lacroix ou Rei Kawabuko⁹⁵. Les créateurs italiens vont également saisir ce nouveau support de diffusion, Elsa Schiaparelli en tête de file. Dans les années 1930, elle collabore avec des surréalistes comme Jean Cocteau ou Salvador Dali pour créer des accessoires comme les fameuses "shoe hat"⁹⁶. Les italiens vont se montrer les plus productifs et les plus nombreux à vêtir le titre de costumier de scène. Parmi les plus connus on peut citer Giorgio Armani, Marella Ferrera, Ottavio Missoni, Miuccia Prada ou Valentino⁹⁷. Gianni Versace va être le créateur le plus prolifique puisque l'ouvrage de Massimiliano Capella dénombre pas moins de 29 collaborations entre 1982 et 1997. Malheureusement, il n'est pas possible de pouvoir étudier chacune des pièces où Gianni Versace s'est illustré comme couturier, cette thématique – comme celle sur sa collection d'objets – demandant une étude isolée à elle seule. Il a donc fallu faire un choix dans les exemples qui prennent place dans ce travail.

Cet engagement pour le monde du spectacle n'est pas anodin pour Gianni Versace qui considérait l'art comme un art total et s'appliquait à ne pas s'enfermer dans des restrictions vestimentaires conventionnelles. Il se démarque alors des créateurs, puisque qu'il réalise à partir de 1989 sous la marque Versace, et plus précisément sous l'*Atelier Versace*. Ce rattachement au label de la maison est un hommage pour Gianni Versace à l'histoire de la conception

⁹²Chantal Trubbert-Tollu, Françoise Tétart-Vittu, Jean-Marie Martin-Hattemberg & Fabrice Olivieri, *La maison Worth. 1858-1954. Naissance de la haute couture*, Lausanne, éd. La Bibliothèque des Arts Sàrl, 2017

⁹³Ballet russe de Sergei Pavlovich Diaghilev, *Le Train Bleu*, la première étant jouée en 1924 au théâtre des Champs-Élysées en 1924 à Paris.

⁹⁴Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, Arts du spectacle, magasin 4-SW-7168 – dossier de coupures de presse de 1963-1977 de 95 pages
Titre : [Recueil.Costumiers et décorateurs de spectacle.1963-1977 [Document d'archives]]

⁹⁵Capella, 2011, p.15

⁹⁶*Ibid*, p.16

⁹⁷*Ibid*, p.170 : Voir la chronologie complète décrivant la liste des collaborations pour chacune des marques.

vestimentaire comme Charles Frederick Worth a pu l'établir avec sa propre maison. En 1982 est alors l'année de sa première collaboration pour *Josephslegende* de Richard Strauss en association avec le peintre Luigi Veronesi. [Cat. n°1 - Illustrations n° n°10 & 11] De coupe asymétrique, les vêtements que l'on peut apercevoir sur la scène et les dessins démontrent un travail encore en élaboration. Le travail du tissu plissé est bien encore scolaire, grossier comme il a pu le faire chez Genny et Callaghan, relativement imparfait si on le compare à des mises en scène plus tardives. Il continue jusqu'en 1984 qui a une symbolique particulière pour Gianni Versace puisqu'elle lance le départ de plusieurs collaborations avec Maurice Béjart. La première association avec le chorégraphe est pour *Dionysos*⁹⁸. Le ballet éponyme raconte le mythe du dieu à notre époque actuelle. L'histoire est narrée dans une taverne grecque par un natif. Ce personnage relate les danses dionysiaques portées jusqu'au Moyen-Orient grâce à des chorégraphies cadencées, rythmées par des musiques traditionnelles et des airs de Wagner, minutieusement associées par Manos Hadjidakis⁹⁹. Cette temporalité multiple, l'antique dans du contemporain, va énormément plaire à Gianni Versace qui souhaite s'investir dans la conception des vêtements créés pour le spectacle.

Afin d'apporter de la profondeur à ce travail de recherche, il était nécessaire de contacter certains artistes ayant pu côtoyer Gianni Versace en tant que costumier tout au long de l'élaboration des spectacles et qui ont ainsi porté ses créations. Grâce à des premiers mails envoyés à plusieurs danseuses et danseurs, certains d'entre eux ont pris le temps et la peine de me répondre. Cependant, il faut rappeler que les représentations se sont déroulées il y a plusieurs décennies et il est impératif de prendre du recul sur les témoignages réceptionnés. La première danseuse à me répondre fut Carole Trévoux qui interprétait une des femmes de Malraux dans le spectacle de Maurice Béjart, *Dionysos*. Dans un premier temps, elle publia son autobiographie focalisée sur la mise en scène, de sa première répétition jusqu'à la dernière représentation¹⁰⁰. Malgré les quelques informations sur Gianni Versace, notamment sur son investissement au sein de la compagnie, il fallait recueillir d'autres impressions sur le costume.

Maurice Béjart souhaite également impliquer le styliste en lui faisant voir chacune des danses, leurs évolutions afin de coordonner les ensembles, les adapter selon les mouvements des danseurs¹⁰¹. Dans son récit, la danseuse relate que chacun des protagonistes possèdera un costume qui lui sera proprement défini, allant de pair avec le caractère de chacun¹⁰². De plus, il

⁹⁸Trévoux, 1986, p.130 : Chorégraphie de Maurice Béjart et dont l'avant-première a eu lieu le 7 juin 1984 à Milan.

⁹⁹<https://www.bejart.ch/ballet/dionysos-suite/> [consulté le 15/05/19]

¹⁰⁰Trévoux, 2019

¹⁰¹Trévoux, 1986, p.86 : Gianni Versace s'étant par exemple déplacé à Bruxelles pour découvrir l'évolution des danseurs, des chorégraphies afin d'adapter ses costumes.

¹⁰²*Ibid*, p.53

est important pour le metteur en scène de discuter de la conception des costumes, afin de faire coïncider sa vision avec celle du costumier, ce qu'elle me confirmera grâce à notre échange. La relation entre les deux hommes se montre consciencieuse et méticuleuse, s'étant rencontrés plusieurs fois avant le début de la création, Gianni Versace lui faisant part de nombreuses propositions pour chacun des protagonistes. De plus, Carole Trévoux explique sa présence pour quelques parties dont sa répétition pour le chœur. Gianni Versace a alors un mois pour créer les costumes, l'avant-première se déroulant le 7 juin. Les dernières réalisations tardent à arriver, lui qui a pourtant mobilisé l'ensemble de son personnel et éprouve une entière satisfaction pour chacune des pièces¹⁰³.

L'esthétisme doit primer afin de plaire à l'œil de ceux qui les portent mais surtout au public et à la critique. La danseuse m'a notamment expliqué l'impression ressentie lorsqu'elle a pu admirer le travail et la finition du vêtement. [Cat. n°1 - Illustration n°12] Une robe noire composée d'un bustier qui se marie avec ce qui semble être une large jupe blanche aux lignes géométriques noires fines et perlées. Elle explique d'ailleurs que la partie bustier l'a effrayée de prime abord. Cette pièce féminine emprisonnant le corps, il lui semblait difficile de l'associer avec une danse aussi légère mais il n'en était rien. Au contraire, le costume apportait de l'élégance et donnait une profondeur, du "*charisme au personnage*"¹⁰⁴. La partie supérieure du costume est tranchée par un voile brodé à la main qui a émerveillé la danseuse¹⁰⁵. Parsemé lui aussi de perles, ces dernières courent sur l'ensemble du linge blanc. Le créateur brise encore l'architecture corporelle et joue avec le regard de son contemplateur en rompant la symétrie par le pli et en ne terminant la robe que par une manchette du côté du bras gauche. Celui-ci est laissé nu afin de ne pas enfermer le corps dans le vêtement, ne rappelant le tissu que par un bracelet noir métallique qui semblait au début lourd, imposant mais qui finalement s'est mêlé aux mouvements¹⁰⁶. Le costume de la danseuse semble alors faire corps avec son jeu de scène. Les ensembles sont soignés et présentent une élégance que le créateur italien a su affirmer à travers son travail.

Toutefois, se pose un des défis les plus contraignants pour les costumiers et davantage pour les couturiers. Ces derniers doivent faire face à de nombreuses contraintes qui dépassent la mode vestimentaire traditionnelle. Le monde du spectacle est un univers du mouvement. Au-delà de conserver son esthétisme et son effet, le vêtement doit pouvoir accompagner le dynamisme et le geste de son porteur, ne devant toutefois pas entraver la mobilité du corps. Si

¹⁰³*Ibid*, p.128 : "*Le tissu, ce travail, c'est moi, ce n'est pas la Scala*".

¹⁰⁴Trévoux, 2019

¹⁰⁵*Ibid* : Gianni Versace veille à une conception méticuleuse et extrêmement soignée. Il gardera cette ligne de conduite qu'il perfectionnera, faisant le succès de *l'Atelier Versace* qui verra le jour quelques années après.

¹⁰⁶*Ibid* : "*Il aurait suffi d'une pirouette pour réussir à assommer quelqu'un qui passait par là... mais très vite il a fait corps avec moi.*"

l'effet du costume a su ravir les yeux des danseurs et de l'équipe, le jour de l'avant-première, le premier mouvement du danseur va déchirer le pantalon de Donn composé en daim, qui n'était alors pas conçu pour la danse¹⁰⁷. Gianni Versace doit composer dans une atmosphère tendue ; en plus de ses propres peurs, il doit faire face à ces nouveaux défis qu'il avait pu expérimenter seulement deux ans auparavant. Le couturier est confronté à plusieurs tensions relatives à la pression du spectacle mais aussi par son tempérament perfectionniste, ne souhaitant pas se décevoir et décevoir l'ensemble de la compagnie.

Malgré les difficultés, c'est cette atmosphère ambiguë qui motive Gianni Versace à créer l'art pour l'art, que ce soit pour des mises en scène ou pour ses propres défilés, comme le décrit Amy Spindler¹⁰⁸. Carole Trévoux, précisant bien qu'il s'agit d'une observation personnelle¹⁰⁹, a pu relever une évolution dans la personnalité de Gianni Versace, enthousiaste dans les premiers jours et dont le comportement s'est montré stressé¹¹⁰ ; rappelons qu'il s'agit de sa première collaboration avec le metteur en scène. Toutefois, ses créations sont unanimement applaudies, Carole Trévoux me disait qu'il semblait fier du travail accompli par son atelier, mais surtout fier de sa collaboration avec la troupe dont il semblait proche. Elle relate notamment les fleurs qu'il a distribuées à chacun des danseurs et danseuses mais surtout la fête qu'il a organisée dans sa villa milanaise le soir de la première¹¹¹. Quand Carole Trévoux m'évoque le caractère de l'italien, elle se rappelle de sa chaleur mais surtout son soulagement, la fierté qu'il a ressentie grâce à cette collaboration achevée.

La seconde danseuse avec qui j'ai pu m'entretenir est Sylvie Demandols. Elle a pu porter les créations de Gianni Versace à deux reprises sous Maurice Béjart : pour *Pyramide-El Nour* en 1990 et *Barocco Bel Canto* en 1997. De plus, pour *Mutationx* en 1998, les costumes furent réalisés par l'*Atelier Versace*¹¹², le couturier ayant été assassiné un an avant. Sylvie Demandols relate une similarité dans la fréquence de ses venues aux répétitions : Gianni Versace venait une fois les répétitions bien entamées, les essayages pouvant commencer¹¹³. De plus, de 1984 jusqu'en 1997 il a gardé une relation très étroite avec Maurice Béjart, marquant une constance et une affinité particulière avec le metteur en scène. Pendant ces années ils avaient l'habitude d'échanger, de soumettre chacun leurs idées respectives, veillant à la bonne avancée du spectacle et la cohérence entre les personnages et leurs costumes. Sylvie Demandols explique

¹⁰⁷Trévoux, 1986, p.130

¹⁰⁸Spindler, 1997 (2)

¹⁰⁹Trévoux, 2019

¹¹⁰*Ibid* : "J'entends encore le son de sa voix un peu plus aigüe que d'habitude. Je le revois traverser l'espace avec de petits pas rapides."

¹¹¹Trévoux, 1986, p. 136

¹¹²<http://www.maurice-bejart.ch/chrono/05.html> [consulté le 07/06/19]

¹¹³Demandols, 2019

toutefois un changement dans sa manière de distribution : Gianni Versace, dans un souci de confort maximisé, créait plusieurs costumes à quelques rôles, laissant ensuite le choix au danseur¹¹⁴. De plus, malgré sa relation close avec Maurice Béjart, Sylvie Demandols a pu elle aussi voir une proximité avec les danseurs. Il semblait accessible et ne se limitait pas à sa seule relation avec le metteur en scène, la danseuse parlant toujours des fêtes organisées par le couturier, conviant la compagnie qu'il affectionnait.

Un troisième danseur, Olivier Chanut, a pu trouver le temps de répondre à quelques questions. Tout d'abord, le danseur a interprété le premier rôle masculin de *Sissi l'impératrice anarchiste* dont la première a eu lieu en 1993. Lui aussi me décrit la venue du créateur au tout début des répétitions et dans les derniers jours. Entre temps, il semblait suivre les proches indications de Maurice Béjart, semblant attentif à ses requêtes. Leur relation étroite a permis au créateur, alors costumier, de présenter des maquettes à la compagnie de danse et enfin tous les costumes une fois achevés, quelques jours avant la première. Olivier Chanut utilise alors le terme d'"*admiration*" pour nommer le ressenti des danseurs face à son travail : Gianni Versace avait réussi à synthétiser l'essence du ballet par des coupes et des choix stylistiques adaptés à chacun des personnages et surtout aux mouvements des danseurs. Le choix des tissus semble avoir été méticuleux, l'ensemble de ces éléments rendant un travail magnifique qui fut apprécié du public, de la critique et de la compagnie. Afin de capter cette précision, Gianni Versace s'est ainsi montré attentif aux exigences de Maurice Béjart et des danseurs.

Un quatrième danseur, Rosario Cardettino, a également répondu au mail que j'ai envoyé. Comme Carole Trévoux, il a intégré la compagnie de *Dionysos* puis a continué avec *Malraux ou La Métamorphose des Dieux, Souvenir de Leningrad [Cat. n°1 - Illustration n°13], Léda et le Cygne* et *Fiche Signalétique* qui ont tous les quatre eu lieu en 1987. Un an plus tard, il danse pour *Patrice Chéreau devenu danseur règle la rencontre de Mishima et d'Eva Peron*. En 1989, il fait partie de la troupe de *Élégie pour Elle. L ... Aile !*, l'année suivante il intègre la compagnie de *Pyramide El-Nour* en compagnie de Sylvie Demandols, puis *La mort subite* en 1991, et enfin, deux ans après il danse avec Olivier Chanut dans *Sissi l'impératrice anarchiste*.

Le danseur qui a pu à de nombreuses reprises, observer la relation entre les deux hommes, m'explique le rythme continu que Gianni Versace a pris pour venir aux répétitions. Avec l'avis de Maurice Béjart, il se montre toujours très attentif aux mouvements et à leur exécution, mais reste la source créatrice première pour les costumes. Ceux-ci succédaient aux

¹¹⁴*Ibid*

maquettes préalablement transmises à la compagnie, elles semblaient venir assez fréquemment, probablement dans un but de faire l'état de l'avancée des costumes aux danseurs. Rosario Cardettino m'explique notamment la très grande attention portée à ces tenues, notamment par Maurice Béjart. Le metteur en scène semblait très attentif au soin consacré aux ensembles, ne voulant pas par exemple, que les danseurs s'échauffent au sol lorsqu'ils portaient un costume, se mettant facilement en colère sinon. Comme Olivier Chanut, la compagnie semblait très fière et admirative devant son travail de costumier, chacun étant ravi d'arborer sur scène un de ses costumes. Gianni Versace s'est toujours montré proche de la compagnie, vérifiant l'aisance des mouvements exercés par les danseurs, retouchant chaque détail si besoin. Rosario Cardettino me rapporte également le succès de ces ensembles devant le public, la critique et la compagnie, le rendant alors fier à son tour de son travail.

Une fois l'examen de son attitude faite, il est nécessaire de se pencher sur la composition des vêtements qu'il a créés. Parmi ses plus célèbres pièces de costumes, on retient les pantalons rouges bouffants des danseurs de *Dionysos*. [Cat. n°1 - Illustrations n°14 & 15] Ils se démarquent par une mise en valeur des cuisses par l'amplitude du losange en tissu est contrebalancée par une taille marquée comme on peut le voir sur le dessin du costume. Il joue alors sur une architecture anatomique évidente. Le travail de la couture et du pli lui rend une réalisation plus aboutie, l'imprimé s'associant davantage avec la forme. En effet, de nombreux losanges concentriques composent l'imprimé du tissu et renvoient au volume de l'ensemble. De plus, en voyant la chorégraphie de *Dionysos*¹¹⁵, on comprend l'importance du costume, mettant en valeur le corps, le mouvement et renvoyant à une temporalité néo-classique. Les danseurs et danseuses adoptent des poses sculpturales dans une atmosphère festive et décomplexée ramenant à l'idée que l'on se fait du dieu grec et des fêtes dionysiaques. Les pantalons n'entravent pas la liberté des danseurs et de leurs mouvements. Ce sont des pièces qui coïncident avec sa conception du vêtement dans les années 1980, notamment sur cette notion d'une nudité habillée et sur l'aspect volumique des ensembles que l'on retrouve dans sa collection printemps/été 1981, *Nonchalance de luxe*. [Cat. n°1 - Illustration n°16] Même si les tonalités inspirées par la nature ne correspondent pas, il s'inspire du sari pour travailler le pli dans la partie inférieure du corps, les comparant aux cannelures des colonnes antiques¹¹⁶, brisées par une ceinture à la taille. Le pli de la mise en scène est davantage maîtrisé et surtout volontairement exagéré, affirmant sa fantaisie vestimentaire. C'est dans les années suivantes que Gianni Versace va élaborer ses costumes de scène en même temps qu'il conçoit les

¹¹⁵Rose, 1994

¹¹⁶Mendes & Haye (De la), 2000, p. 246

signatures de sa griffe. Les ensembles sont plus audacieux, se dégageant de l'emprise temporelle des ballets et des opéras pour lesquels il compose, on peut notamment référencer une de ses citations "*We don't force characters or myths into the cage of tradition*"¹¹⁷. Ce tempérament innovant marque ainsi l'une des plus grandes caractéristiques de son travail et de manière plus globale, la rencontre entre le monde de la mode et celui du spectacle. Il impose une originalité, celle de sa griffe pour réinventer la scène et l'inscrire dans une contemporanéité inédite, qui lui est exclusive.

Sa relation très personnelle au temps crée une nouvelle atmosphère à un moment particulier en y combinant d'autres styles, sans porter de restriction au mythe ou à la fiction et ses personnages. Il fait référence à de nombreux éléments issus de l'histoire de l'art, notamment au mouvement baroque en incorporant des vrilles, des entrelacs issus des végétaux stylisés comme pour *Capriccio* de Richard Strauss en 1990. Les costumes masculins renvoient aux ensembles bourgeois où dentelle, soie, satin, cuir et éléments cloutés se mêlent. Au sein de la même mise en scène, il fusionne les styles notamment avec les robes inspirées du travail de Sonia Delaunay sur la géométrie et la couleur, renvoyant à l'aspect flamboyant de son travail en y incluant également des cristaux Swarovski. Il en fait de même avec le personnage du clown dans *Java Forever* en 1989 en s'inspirant des personnages rocambolesques de la Commedia Dell'arte avec des éléments brodés, colorés rappelant les mosaïques et les motifs géométriques des costumes italiens.

[Cat. n°1 - Illustration n°17] L'*Atelier Versace* porte un soin particulier aux matériaux et cela dès sa naissance, autant dans ses collections que pour les costumes. Pour *Doktor Faustus* de Robert Wilson en 1989 il compose la transparence qu'il élaborera des années plus tard pour ses collections. Il utilise de la tulle brodée pour le personnage de la prostituée, figure qui l'inspirera au milieu des années 1990. Le matériau est vapoureux et transparent, les strass, perles et cristaux doivent alors cacher la poitrine et le sexe de la danseuse. Ce vêtement n'est pas fidèle au code vestimentaire de la prostituée mais il exagère la sexualité déglagée par le personnage, le monde du spectacle lui permet alors une certaine audace qui est restreinte dans le monde de la haute couture et du prêt-à-porter.

L'univers vestimentaire n'est pas aussi concerné que le monde du spectacle par les concepts de représentation et de théâtralité. Pourtant, ce sont des éléments que Gianni Versace affectionne particulièrement et qu'il va essayer d'inclure pour sa griffe. En 1997, avant sa mort, le styliste va inaugurer une toute nouvelle scénographie pour ses défilés. Celle-ci va briser les

¹¹⁷Gianni Versace, "Dal Block Notes di Gianni Versace : Pensieri Inediti, Metodologie Diverse", in *Versace Teatro*, Milan, 1992, II, p.10.

codes traditionnels de ces événements et est tout aussi élaborée que la scénographie muséale ou celle du spectacle traditionnel.

L'histoire du défilé prend un tournant majeur à partir des années 1960¹¹⁸. Avant cette décennie, la présentation des collections s'attachait à concentrer l'attention uniquement sur le vêtement, considéré comme le seul acteur qui devait être vu. Les défilés étaient exécutés dans les maisons même, le mannequin passait par une entrée et faisait face à une assemblée minime traditionnellement disposée en arc de cercle



[Fig. n°6]

12 février 1947, naissance du *New Look* chez Christian Dior

[Fig. n°6]. Toutefois, la médiatisation par la diffusion des images va forcer les marques à présenter différemment leurs collections, demandant de l'innovation. Plusieurs éléments vont se greffer aux présentations comme la musique qui devient alors essentielle à partir des années 1960. De plus, on porte un intérêt nouveau pour le mannequin. De grandes figures vont se démarquer notamment par l'expression corporelle qu'ils doivent dégager, devenant des vitrines pour les maisons qui comprennent l'influence que ces modèles possèdent dans une société de consommation. À partir des années 1990, une liberté est donnée à chacune des marques. Deux écoles vont alors subsister. Les marques plus traditionnelles conservent un podium classique où les spectateurs sont placés de part et d'autre. Les lieux sont toujours rigoureusement choisis, préférant des endroits iconiques. La disposition scénographique reste attachée à une traditionalité où seulement la musique, le lieu et l'ambiance peuvent changer.

Gianni Versace s'inscrit dans le second mouvement beaucoup plus progressiste. Il n'y a alors pas de frontières possibles, jouant beaucoup sur la manière de défiler. Gianni Versace instaure notamment trois mannequins défilant simultanément sur le podium. L'art total et le franchissement des frontières vont devenir de véritables obsessions lors de ses présentations haute couture mais aussi pour le prêt-à-porter. Il élabore notamment en 1997 un défilé-spectacle à Milan. Il établit une scène face aux spectateurs, similairement au théâtre ou à l'opéra. Les mannequins se succèdent entre des danseurs de Maurice Béjart qui viendra saluer avec Gianni Versace et Antonio d'Amico à la toute fin. Différentes scènes et chorégraphies ponctuent le défilé de la collection homme 1998 printemps/été. Il fera appel au mannequin désormais international Naomi Campbell, portant une robe courte étincelante violette et jouant avec un revolver, tirant ensuite sur un danseur. Elle fera plusieurs apparitions dans différentes tenues,

¹¹⁸Bruna, 2018, p.435 : les maisons parisiennes ont particulièrement donné le ton. Chanel par exemple, connue pour sa rigueur.

notamment dans une célèbre robe asymétrique de couleur rose lavande fendue.

La musique est quant à elle préalablement soignée et travaillée par Gianni Versace. Il convoque alors de la pop, des opéras mais aussi des bruitages comme des oiseaux, de la pluie renvoyant au jardin Boboli, endroit phare milanais à l'imprégnation baroque. Le travail du son est primordial à ses yeux. On lui demandait souvent ce qu'il aurait fait s'il n'avait pas été designer, il répondait alors : "*a music composer*"¹¹⁹ mais sa mère voulait qu'il reste avec elle. Santo Versace dans *Teatro alla moda* explique les nombreuses influences qui ont modelé son travail sur la musique. Lui qui adorait la pop, il a notamment habillé les supermodels¹²⁰ pour la vidéo de George Michael, *Freedom*. De plus, il a composé les tenues pour la tournée d'Elton John en 1991. Ce style musical l'a souvent accompagné et Gianni Versace n'hésitait pas à mixer des chants grégoriens avec de la musique classique, des chœurs baroques ou de l'opéra. Il est ainsi considéré comme l'un des pionniers de la mode à véritablement mêler musique et mode et à faire de ses défilés des spectacles chorégraphiés.

¹¹⁹Rose, 1994

¹²⁰Linda Evangelista, Naomi Campbell, Tatjana Patitz, Christy Turlington et Cindy Crawford.

Ainsi Gianni Versace s'inscrit pleinement dans l'histoire de la mode grâce une association des styles, et cela dès les premières années de sa vie. Il fait preuve d'un éclectisme qui semble être le maître mot de son univers, faisant cohabiter les références antiques avec des éléments contemporains, actuels souvent revisités. Il ne veut pas s'enfermer dans une uniformité iconographique ou unilatérale comme procèdent certains créateurs. Ils conservent une ligne directrice majeure qui ne semble pas dévier. Au contraire, Gianni Versace veut exprimer un intérêt global pour des motifs, des mouvements qui peuvent sembler dissonants une fois associés. S'il fallait retenir une seule caractéristique pour sa conception du vêtement, c'est que paradoxalement, il n'a pas de trait majeur dans les inspirations qu'il utilise. Ce caractère éclectique compose sa vie à l'échelle la plus large, autant dans ses goûts personnels, professionnels, ses choix en tant que créateur, préférant une mixité totale. Le monde contemporain a rapidement rattrapé son goût pour les temps plus anciens, voulant ainsi privilégier une complète explosion des genres en brisant les limites temporelles et contextuelles que l'histoire de l'art dote aux artistes et aux mouvements. bercé par ses inspirations artistiques, lui et sa fratrie ont composé une griffe particulièrement colorée dégageant un rayonnement dans une mode italienne en pleine expansion. Il a su trouver sa place en présentant une mise en valeur de ses matériaux, apportant de la couleur dans un monde où les modes parisienne ou britannique semblent parfois glaçantes. Grâce à ce répertoire éclaté il a su convaincre un grand nombre de personnalités qui se sont rattachées à sa vision progressiste du monde vestimentaire. De nombreux et vastes éléments composent sa marque, privilégiant prioritairement une affection au monde de l'art. Il se sert ainsi de ses connaissances personnelles qu'il ne cesse d'actualiser mais aussi aux artistes, critiques qui l'entourent. Bien qu'énormément vaste, sa collection personnelle d'objets est un parfait exemple de sa passion compulsive pour l'art. Gianni Versace dote ces objets d'une valeur affective à différents niveaux. Beaucoup correspondent à sa conception de l'art, réinventer le futur grâce au passé. Sa démarche convoque alors une méthodologie passéiste, se tourner vers l'histoire ancienne mais qui ne se conforte finalement qu'à travers l'innovation d'un futur toujours plus extravagant. Seulement, ses acquisitions, principalement picturales, sont aussi et surtout des symboles matériels des relations et des amitiés qu'il a pu établir et qui sont chères à ses yeux.

Ses diverses expériences passées dans la couture, ses collaborations pour le théâtre et l'opéra ont affûté des signatures fortes, et ont été des laboratoires, cela dans le but de se définir avant tout comme artiste créateur innovant cherchant son propre univers. Le monde du spectacle lui a permis de faire vivre, explorer une fantaisie qu'il n'a pas pu traiter dans la mode vestimentaire classique. Il a ainsi pu dépasser les frontières des genres et domaines, touchant à des univers encore inexplorés pour certains stylistes comme la musique. Les codes instaurés

par la haute couture et le prêt-à-porter ont longtemps posé les entraves qu'il craignait, se libérant grâce à des figures comme Maurice Béjart¹²¹. Grâce aux relations qu'il a pu développer, il s'est toujours attaché à être proche des gens qui l'entouraient, se montrant accessible dans un cadre privé mais surtout attentif à leurs besoins professionnels. C'est un monde de nouveaux défis qui se déploie pendant treize ans pour le couturier et il a su en tirer des leçons bénéfiques en tant qu'homme mais également en tant que styliste. Il est intéressant de croiser les divers témoignages recueillis : les quatre danseurs semblent unanimes sur son adaptation aux complexités que le mouvement impose au vêtement. Sylvie Demandols, danseuse pour la dernière participation de l'italien, démontre alors son anticipation apprise comme couturier. Gianni Versace avait compris ses erreurs ; le créateur fait preuve d'une évolution certaine, démontrant de son rejet à la stagnation. Il conforte également un besoin essentiel pour la personne qui porte le costume. Au-delà de son esthétisme assuré, le costume devait être impérativement confortable pour le danseur. Celui-ci doit être alors comme une seconde peau qui s'adapte à la gestuelle de chacun des mouvements opérés sur scène. Ces collaborations lui ont ainsi été bénéfiques, Rosario Cardettino, lui qui a pu observer le couturier à plusieurs reprises, m'explique la confiance croissante qu'il a observée chez Gianni Versace entre *Dionysos* et *Sissi l'impératrice anarchiste*.

Les leçons qu'il a pu tirer de ces expériences convergent vers une innovation certaine ; celle-ci parfois critiquée, parfois jugée superficielle, mettent en cause une connotation sexuelle trop explicite. Toutefois, c'est un caractère qu'il a toujours voulu doter aux femmes dans un monde patriarcal, les érigeant comme les amazones, les déesses de son univers. Exploiter les supermodels, mais aussi les femmes de caractère, assumant leurs corps et leurs sexualités comme Madonna, Diana Spencer ou encore sa propre sœur Donatella n'est pas anodin pour Gianni Versace. Dès les premières années de la maison Versace, il souhaitait mettre en valeur une sexualité non pas débridée, qui devait laisser place à toutes sortes de fantasmes mais plutôt assumée. Cela a été rendu possible grâce aux années 1990 qui ont su amener une vision

¹²¹Cette relation établie entre le couturier/costumier et le metteur en scène va au-delà du simple attachement professionnel, Santo Versace dit notamment ceci : "*When Maurice Béjart left Brussels for Lausanne he [Gianni] sent me to him saying : Maurice is a part of our family. I design 'rags' for work, but my true love is theater*" (Valéria Crippa, "Béjart par Versace", *Corriere della Sera*, 15/07/2007, p.15)

De plus, dans le cadre de *Barocco Bel Canto*, Maurice Béjart utilise ces termes afin de décrire son ami : "*La moda rappresenta per me il dinamismo e la sorgente di vitalità, il futuro dell'esistenza. Accanto a Gianni Versace poi, e' come sentirsi immersi nella 'germinazione' di un avvenire che dalla terra ci spinge su verso la danza dei pianeti.*" (La mode représente pour moi le dynamisme et la source de vitalité, l'avenir de l'existence. À côté de Gianni Versace alors, c'est comme se sentir immergé dans la « germination » d'un avenir qui nous éloigne de la terre vers la danse des planètes.)

Anonyme, "Danza : Bejart inaugura con Versace", *Adnkronos*, paru le 24 juin 1997, en ligne : http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1997/06/24/Altro/DANZA-BEJART-INAUGURA-CON-VERSACE_103100.php [consulté le 16/07/19]

progressiste et politique. Gianni Versace a su prouver aux esprits critiques qu'il pouvait ajouter une profondeur dans un monde vestimentaire, jugé superficiel.

L'assassinat du fondateur de la maison italienne en juillet 1997 marque un tournant pour la marque. Au-delà de la dimension dramatique et d'un point de vue analytique, Gianni Versace semble avoir été fauché en plein apothéose. Afin de veiller à la bonne survivance de chacune des maisons, il leur est nécessaire d'établir des signatures reconnaissables, parfaitement explicites qui montrent une démarcation singulière. Pour la maison Versace, les collections, par leur travail sur le pli, la couleur et les motifs ont pu aboutir là où Gianni Versace souhaitait les amener. Il n'hésite pas à faire appel à des célébrités, des personnes de renom afin de démontrer de son aura et de sa toute-puissance dans la deuxième partie de la décennie 1990. De plus, la mise en scène et la scénographie de ses défilés ont su atteindre un niveau auquel il est encore difficile d'égaliser de nos jours. Encore aujourd'hui, les maisons jugées plus traditionnalistes se modernisent et s'inspirent des modalités qu'il a exploité, il y a de cela plus de vingt ans¹²². Ainsi, cet amour pour un art total a su animer le styliste italien, et cela même après avoir franchi les portes du monde vestimentaire.

¹²²<https://www.vogue.fr/defiles/haute-couture-printemps-ete-2019/christian-dior/slideshow/collection/2> [consulté le 21/05/19] : Encore aujourd'hui, des maisons comme celle de Christian Dior continuent d'exploiter le monde du spectacle afin de faire rayonner leurs collections. En utilisant des acrobates, des danseuses, Maria Grazia Chiuri réinvente ici le monde du cirque en le combinant avec celui de la mode pour sa collection haute couture printemps/été 2019. Elle n'est qu'un des innombrables exemples que le monde de la mode peut nous fournir. Il est aujourd'hui impensable de concevoir un défilé sans les différents éléments scénographiques qui renvoient au territoire du spectacle.

II- Gianni Versace et le corps féminin comme territoire sexualisé

a) Le corps féminin sexualisé et sa représentation

Gianni Versace a très rapidement exclu un discours neutre, voire pire, totalement absent, au sein de son univers vestimentaire. Bien qu'il n'ait jamais explicitement communiqué à propos du caractère politisé de son travail, on remarque très rapidement une vision progressiste dans sa pensée personnelle mais aussi professionnelle. La mode a toujours été mise en relation avec le thème de la sexualité, occultant parfois le genre, qu'il soit féminin ou masculin. Cependant l'histoire a toujours démontré une graduation mesurée selon le porteur ou la porteuse du vêtement. Celui-ci détermine en ce qu'il montre ou ce qu'il ne montre pas, son travail sur le pli, sa couleur etc.... autant d'éléments qui témoignent d'une manifestation de l'évolution sociale et cela depuis la préhistoire. Afin d'appréhender le travail que Gianni Versace s'est efforcé d'exécuter, il est aujourd'hui nécessaire de comprendre les enjeux qui n'ont cessé de forger une vision péjorative, au moins diminuée de la femme.

L'étude sociale focalisée sur les schèmes sociaux antiques montre d'ores et déjà une diminution relative de la femme. Si elle n'est pas exclue du monde extérieur, pouvant participer aux fêtes et ayant un rôle majeur dans le contexte religieux, les fondements sociaux des cités montrent un règne particulièrement androcentrique, même s'il est nécessaire de prendre en compte des variantes selon chaque cité et chaque période¹²³. Les témoignages qui nous sont parvenus sont exclusivement masculins et transmettent l'idée que la femme semble cantonnée au monde domestique. Si l'homme s'emploie à entretenir la politique et la vie publique, la femme est chargée de l'espace intime, l'intérieur. Malgré les quelques exemples d'émancipation comme les Amazones, on remarque que l'idéal social pour la femme reste la maternité¹²⁴, visant à enfanter une descendance mâle. C'est cette expérience qui lui permet le changement de statut social : de *numphé*¹²⁵ à femme. Le rôle civique qu'on lui attribue reste alors subordonné par rapport à celui qu'on donne aux hommes. Un des rôles qu'on lui donne est le travail de la laine à l'image d'Athéna, dont l'un des talents était de produire des travaux de la plus haute qualité. C'est cette tâche passive, aspirant à un travail qualitatif qui est alors transmis aux générations suivantes, veillant à la succession culturelle autour du métier à tisser dans une maison¹²⁶.

À cette vision de la femme mariée s'ajoute un autre rôle : l'hétaïre¹²⁷ [Fig. n°7]. Que ce

¹²³Frontisi-Ducroux, 2003, p.112

¹²⁴*Ibid*, p.113

¹²⁵(νόμφη) Désignant la jeune fille avant le mariage jusqu'à son accouchement.

¹²⁶*Ibid*, p.113

¹²⁷Jean-Jacques Pauvert, Frédéric Devaux, Jean Semolue, René Milhau, Mario Praz, "Érostime", *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/erotisme/>

soit un jeune homme ou une jeune femme, cette personne s'ajoute au schéma marital, les sociétés grecques assumant les relations extra-conjugales. Contrairement à la femme mariée, elle participait au banquet et aspirait à satisfaire des désirs différents que ceux de l'épouse, principalement physiques, sans toutefois correspondre à l'image de la prostituée. Un point important lie l'hétaïre et l'épouse : la



[Fig. n°7]

Visite aux hététaïres, hydrie à figures rouges, 490-480 av. J.-C.

beauté¹²⁸. La beauté physique, matérielle est un point d'honneur au sein de la société gréco-romaine, le jeune homme formant son corps, tandis que la femme se maquille, utilise des huiles, s'habille et porte des bijoux. On retrouve cet aspect superficiel, artificiel dans les fondements de la culture ancienne, notamment grâce à des mythes comme Pandore. Première femme, elle est sculptée à partir de la glaise en accord avec le canon physique féminin afin de séduire l'homme, mais cet aspect charmeur dissimule les mensonges qui lui ont été donnés.

À l'avènement de la religion monothéiste, on pourrait croire que de grandes figures féminines comme Marie contribueraient à une évolution davantage positive de la femme mais ce ne fut pas le cas. En effet la croyance judéo-chrétienne n'a proposé que quelques archétypes rétrogrades à travers leurs représentations féminines principales. Selon la tradition kabbalistique, la première femme d'Adam, Lilith, fut créée à partir de la glaise que le Créateur a trouvée. Cependant, n'ayant pas assez de matière pour façonner sa tête, il en prit dans son bas-ventre. Les théoriciens voient en elle une représentation de la femme où haut et bas se retrouvent inversés, ne pensant que par son sexe. Elle ne serait ainsi pas capable de raison et d'intelligence puisque démunie de l'organe cérébral, ne la distinguant pas de l'animal¹²⁹. Lilith refuse la domination masculine en la personne d'Adam, Dieu la considéra alors comme une rebelle et la condamna aux tourments de l'Enfer, embrassant ensuite la cause de Lucifer, l'ange déchu. Sa seconde femme, créée à partir de la côte du premier homme, épouse une domination consentie en la personne d'Adam puis devient l'objet de la corruption de l'Homme. Ils se voient alors tous deux chassés du Paradis Terrestre, cela dû à la faiblesse, la naïveté de sa compagne. Seule la figure de Marie semble redorer l'image féminine dans les premières figures judéo-chrétiennes. Cependant, elle est glorifiée comme symbole de virginité et de dévotion parfaite, étant enclavée dans une rigueur que l'Église impose par la chasteté.

¹²⁸Frontisi-Ducroux, 2003, p.117

¹²⁹Françoise Gaillard, "Vierge ou démons : la femme dans les fantasmes fin de siècle", in *ibidem*, p.91

Au fur et à mesure de l'évolution de nos sociétés occidentales, la religion a enfermé la femme dans une sexualité régulée et réglementée. Michel Foucault a explicité les liens tissés entre le christianisme médiéval et la sexualité féminine jusqu'à la fin du XVIII^e siècle¹³⁰. Le rôle du protagoniste féminin tient avant tout de la démographie dans la civilisation médiévale. On porte un discours de moralisation sur chaque femme par leur importance en tant que mère, créatrice, génitrice, le parfait exemple étant la Vierge Marie, enfantant sans même pratiquer d'attachement physique. Le rapport sexuel est avant tout nécessaire et réservé à la procréation afin de comprendre le flux de la natalité, de la mortalité. Les pratiques sexuelles comme recherche de plaisir : hors mariage ou les cas jugés de perversion¹³¹ étant réduites au silence ou réprimées puisque vu comme péchés, considérées comme sales, transgressives des dogmes religieux. La concupiscence se rattache ainsi au Mal et fut considérée au Moyen-Âge comme un désir charnel troublant notre raison et donnant le pouvoir de notre corps à nos parties génitales¹³².

Le clergé opère ainsi une variation de moralisations reposant sur la diffusion d'idées chastes mais en se tournant également vers le fidèle grâce à l'aveu. Il est important de comprendre la pseudo-transparence de la vérité sexuelle qui laisse à nos sociétés contemporaines un socle suffisamment puissant pour y établir nos conventions sociales. La recherche de la vérité repose sur la domination d'un pouvoir religieux promettant une pénitence certaine à quiconque se confesserait. La Contre-Réforme au XVI^e siècle souhaite éviter les scandales en présentant chacun des désirs, des actions réalisées par les fidèles sous des discours où le fantasme n'est alors plus inavoué¹³³. Ce pivotement en direction du fidèle mute considérablement au cours du XVIII^e siècle et se poursuit dans le siècle suivant grâce à un intérêt nouveau de l'anatomie par la médecine. Le sexe et ses rapports quittent l'hégémonie ecclésiastique pour se rapprocher de l'État, mouvement opéré par la science. L'étude de l'enfant à travers la pédagogie et l'étude médicale du corps, de la sexualité, notamment féminine vont instaurer un rapport nouveau à celle-ci.

La suprématie de l'orientation hétérosexuelle va conserver un rapport centrifuge, celle-ci reste le point central des questionnements et surtout la première conviction de la morale occidentale. D'autres interrogations portées par les théories anatomiques, pédagogiques ou

¹³⁰Foucault, 1994, p.51

¹³¹*Ibid*, p.53 : Les rapports homosexuels, fétichismes, viols entre autres sont sévèrement considérés par l'Église qui seront ensuite catégorisés au cours du XVIII^e siècle.

¹³²Flandrin, 1981, p.102 : Saint-Augustin décrit l'opposition nette entre concupiscence et procréation, ce dernier portant le Bien, exerçant le devoir d'engendrer physiquement la vie, sans recherche de plaisir alors motivée par le Mal.

¹³³Foucault, 1994, p.27-28

analytiques vont graver grâce à une catégorisation de ce que l'Église appelait "*perversions*", jugées par les mœurs. Malgré cette étude à volonté scientifique, la femme reste catégorisée de manière péjorative, considérée par le monde de la science comme *hystérique* dès lors que son comportement, son mode de vie ne semble coïncider avec le schème moral occidental. Le mythe de la femme, de son sexe et de sa vie sexuelle furent non seulement réprimés mais aussi mystifiés, la peur véhiculée par le corps et l'esprit.

Le rapport de domination est évidemment explicite lorsqu'on aborde les théories sexuelles où le corps est avant tout un objet socialisé. Pierre Bourdieu nous expose les oppositions qui composent la sémantique corporelle¹³⁴. Le structuralisme humain repose sur un besoin de catégoriser, diviser les éléments qui l'entourent¹³⁵. L'opposition des sexes repose sur les contraires : haut/bas, dessus/dessous, devant/derrière/, sec/humide, chaud/froid ... et cela fut institué et est aujourd'hui normalisé, objectivé dans la conscience occidentale. Ainsi le rapport est complémentaire mais ne peut pas vivre sans la domination exercée par le protagoniste masculin, le sexe étant avant tout une affaire de domination acceptée par les deux entités (cas lors d'un rapport réciproquement consenti). Cependant, l'acte porte une symbolique différente. Quand l'homme voit dans le sexe une marque de possession physique et morale, la femme en conserve une vision plus intime où l'acte se porte en une variation plus subtile de gestes et d'attentions. Le sexe féminin devient alors un outil passif dans le monde social masculin, patriarcal et ne peut s'insurger contre l'Église. À partir du XVII^e siècle, le capitalisme mis en route va faire muter le monde social en transférant les éléments qui le composent en tant qu'objets mercantiles et rentables. La femme ne sera pas exemptée de l'évolution vers un univers matérialiste où consommation semble être le maître mot. On remarque différents exemples comme au XVIII^e siècle où la tenue vestimentaire de la bourgeoise n'est qu'une représentation des succès financier et professionnel de son époux¹³⁶.

Cette conception de la femme considérée par le prisme du commerce démontre un trouble et un asservissement symbolique qui se transfère alors physiquement sur les corps et dans les mœurs. Il est important de signaler que le sexe anatomique tel qu'il est conçu naturellement n'apporte pas la preuve d'une domination d'un genre ou d'un autre. La différence portée sur les valeurs est conduite exclusivement par l'homme et les divisions qu'il crée¹³⁷. La société masculine et sa domination vont établir leur légitimité en invoquant une nature biologique qui confère à son genre un pouvoir sur l'autre. "*Elle [la société masculine] légitime*

¹³⁴Bourdieu, 1998, p.20

¹³⁵Babin, 1999, p.55 : Ce structuralisme pose différents problèmes dont notamment des catégorisations fermes qui s'opposent, occultant un monde variable composé de nuances différentes (sans pour autant se contredire) ou qui se ressemblent (sans pour autant s'unir).

¹³⁶Belfanti, 2014, p.237

¹³⁷Bourdieu, 1998, p.39

une relation de domination en l'inscrivant dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée"¹³⁸. Comme Pierre Bourdieu l'expose, le rapport à la domination masculine est si ancré dans nos sociétés contemporaines occidentales, qu'il a été absorbé et devient régent de la hiérarchie sociale en employant une hiérarchie genrée. Cependant, pour comprendre l'hégémonie genrée, il est impératif de se débarrasser de l'idée que la nature est responsable de cette suprématie. Cette loi a bien été naturalisée, non pas naturalisée comme outil de la nature à diviser les sexes, mais naturalisée comme incorporée de manière invasive dans la nature. Et cela si profondément que nous pouvons nous méprendre sur son origine naturelle ou non.

Ce système de hiérarchisation ne prend place qu'à travers le prisme de la vie relationnelle. Les enseignements de la théorie et de la réalité pratique ont élaboré des "*corps socialement différenciés*" qui emploient des stéréotypes¹³⁹ se manifestant par des automatismes latents et inconscients. Ceux-ci se composent par une division, dès les temps primaires qui ont institué cette hiérarchisation, dans le monde du travail ou à travers des habitudes qu'elles soient professionnelles ou privées. Pierre Bourdieu prend alors différents exemples¹⁴⁰ pour exposer cet état de fait. Ces manifestations physiques se déclinent de diverses manières autant dans les sociétés occidentales que les populations étrangères.

L'appropriation corporelle de la femme par le genre masculin est une tradition dans des tribus aborigènes ou africaines. Le marquage sur la peau ou sur le sexe de la femme est le symbole de la conquête du territoire féminin. La virilité et la puissance androcentrique se contrôlent par un plaisir similaire à l'acte sexuel. L'homme assouvit sa domination comme conquérant dominateur¹⁴¹ et se complaît dans ce maniement de l'autre où il comprend lui-même sa propre existence en prenant plaisir à concevoir le corps féminin comme son territoire-objet. Si l'excision semble bannie de nos sociétés occidentales, le viol est encore un acte récurrent. Il représente alors l'acte de domination le plus ultime pour l'objet-victime. Le dominant voit alors dans la personne passive, un réceptacle pour la violence qui est la source de son excitation.

¹³⁸*Ibid*, 1998, p.40

¹³⁹Vigarello, 2011 : L'étude de Georges Vigarello sur la virilité comme symbole suprême du genre masculin. Cette étude historique explore les fondements de la représentation de l'homme comme objet viril et étudie les modalités variables qui composent cette image androcentrique.

¹⁴⁰Bourdieu, 1998, p.41 : À travers les labeurs jugés comme nobles, évinçant alors les femmes (la conduite de la charrue) ou à travers des impératifs physiques : comment disposer son corps (se retirer pour laisser place à l'homme ou la manière de tenir son corps : les bras serrés, les jambes croisées ...). Mais également à travers des tâches jugées ingrates, éprouvantes.

¹⁴¹*Ibid*, p.35 : La domination est dirigée par un sentiment de prouesse où l'égo masculin voit en cette puissance un exploit honorable. La pénétration sexuelle est déjà une conquête du corps féminin par sa matérialité physique, et motrice du plaisir de l'autre.

Ce besoin nuancé de contrôle du corps et du sexe de l'autre s'est manifesté de manière sociale, au-delà de l'acte physique. Dans des systèmes androcentriques, on retrouve dans la diffusion des images, de nombreuses représentations qui font encore écho de nos jours. La religion catholique a rendu la femme vile, presque malfaisante et a fait de son sexe une peur dans l'esprit masculin. L'art religieux ne fut pas tendre avec la femme, l'iconographie chrétienne a longtemps représenté l'anatomie génitale féminine comme dentée ou alors composée de barres métalliques, cisailles comblant la fente anatomique. Cette imagination castratrice illustre l'idée de la dangerosité du sexe de la femme et on recense plusieurs variations comme des anguilles grouillantes (Polynésie)¹⁴² ou des serpents pour les mythes bulgares, serbes, russes, sibériens ... Notre monde occidental s'épanouit à travers ce reptile, notamment par son rôle biblique, en y associant régulièrement la figure de la Méduse à la cavité vaginale¹⁴³. Diverses théories les comparent au poil pubien, Freud les voyant comme des "*symboles pénien surnuméraires*"¹⁴⁴. On comprend dans cette théorie une portée péjorative de la part du psychologue vis à vis du sexe féminin. Chrystal Besse juge cette dépréciation en voyant un souhait du médecin de contrebalancer cette peur en y projetant le symbole masculin le plus viril, le pénis.

Freud choisit alors encore de renvoyer le sexe féminin sous le contrôle de la sociodicée patriarcale, Chrystal Besse voyant cela comme une "*castration féminine*"¹⁴⁵. Cette opération diminutive est liée au mythe de la Méduse, la décapitation du monstre subie par Persée étant considérée comme une suppression de l'appareil génital masculin. La castration masculine est la perte matérielle la plus évidente pour un homme de sa virilité, de son droit à la domination. Ici, Chrystal Besse voit en la réappropriation du corps féminin par l'homme une réduction de l'image de la femme qu'elle appelle alors légitimement, castration, puisque l'image féminine en ressort diminuée.

Cette division anatomique laissant place à une coupure cicatrisée, mais surtout un sexe qui est renvoyé au concept de la raison¹⁴⁶, renvoyant à la fin du règne de la concupiscence que Flandrin explique¹⁴⁷. Diverses théoriciennes s'accordent alors sur l'importance, la nécessité de la libération sexuelle et la désacralisation négative du sexe féminin. Michel Foucault expose la chronologie de l'histoire sexuelle et le rôle crucial donné au XX^e siècle¹⁴⁸. Celui-ci succède à

¹⁴²Chrystal Besse in *Zabunyan*, 2003, p.49-50

¹⁴³*Ibid*, p.50

¹⁴⁴Sigmund Freud, "La tête de Méduse" [1922], in *Résultats, idées, problèmes [1921-1938]*, II, éd. P.U.F., Paris, 1985, p.49

¹⁴⁵Chrystal Besse in *Zabunyan*, 2003, p.50

¹⁴⁶Jean Clair, 1989, p.142 : "*Décapiter, c'est ramener à la raison*"

¹⁴⁷Flandrin, 1981, p.102 : Nous avons auparavant déjà expliqué la différenciation émise entre la concupiscence maléfique qui s'oppose à la procréation raisonnée.

¹⁴⁸Foucault, 1994, p.142 : Il explique les grandes ruptures dans les schèmes normatifs de la sexualité et dont le XX^e siècle fait trace.

une ère d'interdits sexuels, portés sur la chasteté et le devoir matrimonial, le corps féminin considéré comme un cocon devant être ensemencé. On constate une grande tolérance qui émane de plusieurs causes : les guerres ont eu le mérite d'apporter une importance majeure aux femmes et de les doter d'une profondeur. De plus, les révolutions sociales ont fait asseoir une législation convoquant un ensemble de droits acquis. Les années 1960-1970 ont fait admettre une autonomie dans le corps de la femme, conduisant vers une émancipation physique et mentale¹⁴⁹. Cette évolution s'est vue portée par de grandes figures sociales ou politiques que l'on ne présente plus, comme Simone de Beauvoir ou Simone Veil en France. Mais une différence nette s'est opérée dans le domaine de l'art (au sens large).

Les femmes artistes comme Virginia Woolfe, Louise Bourgeois, Annette Messager souhaitent assouvir une égalité méritée entre le pénis et le vagin. Ces figures féministes exposent la nécessité de représenter le vagin, l'utérus comme moyen utilitaire à la normalisation des schèmes regroupés sous la féminité. Représenter le corps de la femme par la femme, visualiser son anatomie sert à la normalisation sexuelle. Le but est alors de naturaliser l'équivalence entre les genres et non plus de conforter l'idée d'une masculinité comme hégémonie sociétale. Elvan Zabunyan démontre le sexe féminin comme objectifié, renvoyé à l'aspect d'élément physique manipulable, mercantile¹⁵⁰. Le corps de la femme est un objet de spectacle mais représenter objectivement l'anatomie est une manière de se réapproprier son corps et surtout de réaménager les mœurs sociales. Il est indispensable de "*déconstruire le stéréotype de la femme-objet*"¹⁵¹.

Cependant les féministes voient une tendance dangereuse qui se veut finalement contre-productive. Le fait d'exposer son corps et sa liberté sexuelle, c'est soumettre l'anatomie à celui qui la regarde. Si la femme désireuse de quitter la fantasmagorie portée sur son corps voit en ces images une action bienfaitrice, le prisme de la masculinité ne voit que l'opportunité de s'accaparer cette entité et de la rattacher à nouveau à sa domination sexuelle ; prend alors place un cercle vicieux. La femme exposée redevient sienne alors sous un aspect de femme-spectacle qui ne jouit non pas pour elle mais pour le fantasme masculin qu'elle assouvit involontairement. Il est peut-être trop avancé de parler de viol, mais plutôt d'une manipulation du regard féminin pour la reconquête de son territoire par le regard masculin. La normalisation de la hiérarchie genrée ne brise que trop aisément les limites de l'acceptation féminine, retournant à l'univers

¹⁴⁹Chrystel Besse in *Zabunyan, 2003*, p.63 : L'Europe et les États-Unis ont notamment rendu l'accès à la pilule légal (dans les années 1960 aux États-Unis et en 1967 en France). Le divorce a été accepté en 1975 et l'avortement sous certaines conditions en 1979.

¹⁵⁰Elvan Zabunyan in *Zabunyan, 2003*, p.12

¹⁵¹*Ibid*, p.10

pornographique où finalement l'acte sexuel n'est qu'assouvissement masculin et ne profite qu'au marché sexuel. C'est alors l'objet d'un débat virulent entre les féministes et les antiféministes qui prend place dans les années 2000. Les contre du mouvement voient en la prostitution et l'exhibition consenties un objet mercantile profitable et positif, une expression ultime à la libération sexuelle féminine¹⁵². Toutefois, ils occultent la condition de vie misérable des acteurs de la prostitution et du commerce sexuel. La prostituée est une protagoniste récurrente dans cette discussion et doit être libérée de cette enclave mercantile.

Ces questions ne cessent d'animer les débats sociaux et ne peuvent être occultées dans l'univers de la mode où la question se pose nécessairement dans le monde du mannequinat. Le corps féminin principalement, a longtemps été considéré comme entité renvoyée au rang d'objet, de cintre animé, de portemanteau et en tant que mannequin, destitué non pas comme métier professionnel mais comme poupée, *Doll*¹⁵³.

Adam Geczy prend l'exemple d'Isabelle d'Este (1474-1539) qui a servi d'ambassadrice vestimentaire portant les robes du soir sous la cour italienne¹⁵⁴. L'utilisation des poupées-modèles est une institution dans la mode française, les grandes marques au premier rang comme Chanel ou Paul Poiret. Les maisons parisiennes notamment choisissent d'enfermer la femme dans un corps qui n'est alors plus le sien, à travers des accessoires mais aussi par des pièces réductrices comme le corset. Ces porteuses sont alors interchangeables, encore aujourd'hui, les défilés français refusant d'adopter une mise en valeur de plusieurs grandes icônes simultanément sur le podium¹⁵⁵. Cette structuralisation du corps rationalisé va de pair avec les mouvements industriels comme le *Taylorisme*¹⁵⁶ et conduit à la sexualisation forcée du corps comme objet vestimentaire, cela véhiculé parallèlement avec l'idéal sportif des années 1980. Le monde pornographique va diffuser cette apparence ultra-sexualisée et les bienfaits du sport, annoncés par la science, vont inscrire dans la culture un nouveau mode de vie et un nouveau

¹⁵²Sandrine Garcia in *Marquié & Burch, 2006*, p.31

¹⁵³Geczy, 2017, p.91 : Poupée comme objet asservi au monde vestimentaire où les mouvements sont réduits à la manière des mannequins plastiques dans les vitrines. Les modèles vivants ne devant que marcher, restreindre la mobilité des bras, le port de tête droit et le buste aligné au torse du modèle.

¹⁵⁴*Ibid*, p.91 : Cette conception de la poupée comme objet porteur de la mode à des fins de contemplation n'est pas strictement réservé à notre époque actuelle. La cour a toujours été le théâtre de l'exposition vestimentaire mais l'apparition de modèles s'est diffusée en Italie.

¹⁵⁵Actuellement encore, rares sont les icônes Chanel : Vanessa Paradis et sa fille Lily-Rose Depp, Inès de la Fressange, Penélope Cruz ou plus récemment Kaia Gerber. Celles-ci contrebalancent avec les mannequins anonymes qui sont en large majorité lors des manifestations vestimentaires. Certaines marques -davantage étrangères, la mode française restant attachée à la tradition du défilé- conduisent la scénographie de leur griffe différemment comme Victoria's Secret où les *anges* de la lingerie sont des mannequins emblématiques triés sur le volet, à la carrière croissante ou largement affirmée. La marque surmédiatisée exploite largement les codes de la communication, les modèles étant aussi iconiques que les pièces qu'elles portent.

¹⁵⁶Geczy, 2017, p.101 : Le mode de vie industrialisé et structuré va de pair avec l'émergence des loisirs qui sont adoptés par les sociétés.

canon esthétique à travers un modelage intensif du corps comme on le verra ultérieurement.

Ces quelques théories sur la libération sexuelle et son histoire sont ainsi intrinsèquement liées à l'histoire de la mode, notamment chez les créateurs qui exploitent une ligne politisée du corps. Comprendre l'architecture anatomique de la femme et l'habiller nécessite une assimilation antérieure à la sexualité, ainsi qu'assumer la portée qu'on souhaite lui procurer. Si on en revient à notre créateur italien Gianni Versace, celui-ci rejette les fondements que l'Église catholique a su imposer au corps féminin. Et cela, bien qu'il ait été un fervent contemplateur de l'histoire de l'image, et surtout religieuse, moyen clérical servant à la destruction du corps. Toutefois, il a été conscient que sa ligne devait présenter une politisation à travers des pièces vestimentaires engagées ; elle devait ensuite être diffusée à travers les moyens de communication contemporains. C'est ici que le point de vue se montre ambivalent et propose une interrogation. Il est évident que sa politique vestimentaire conduise vers une libération sexuelle de l'anatomie féminine, mais (bien que les débats soient contemporains à son époque) il semblerait (les sources premières ne se montrent hélas pas riches d'informations) qu'il se place du point de vue de ce que Sandrine Garcia appelle les *antiféministes*¹⁵⁷. La femme en tant qu'entité totalement acceptée ne livre d'images d'elle-même que pour elle-même finalement.

En effet, comme nous le verrons davantage en détail, Gianni Versace livre une image de la femme qui exige, conquiert, une équité sociétale à travers une déstructuration du schème hétérosexuel androcentrique. La liberté de la femme passe par une exhibition de son corps et un renversement des mœurs qui affaiblissent la femme autant dans les codes physiques que dans sa psyché, mais également dans la vision que l'on porte sur elle¹⁵⁸. Il n'est pas anodin pour lui de travailler les figures de la Méduse qui a tant fait peur à Freud, devenant l'emblème de sa marque ou encore impulse la prostituée dans les hauts gradins de la mode luxueuse. Ses expérimentations avec le spectacle vont coïncider avec les questionnements que les débats vont sans cesse remuer. Mais comme le point suivant va l'illustrer, Versace met en lumière une vitrine hautement sexualisée où la prostituée mercantile devient une figure iconique de son répertoire. Il est d'ailleurs considéré comme l'adaptateur vestimentaire du syndrome de "Pretty Woman"¹⁵⁹, la prostituée comme symbole de beauté.

¹⁵⁷Sandrine Garcia in *Marquié & Burch, 2006*, p.25 : Sandrine Garcia énonce et dénonce la "*croisade antiféministe*" lancée contre le mouvement, exécutée par les grandes figures que sont Michel Houellebecq, Cathéine Millet, Marcela Iacub ou Élisabeth Batinder. Il est important de comprendre que l'on ne peut explicitement rattacher le créateur italien à ce courant de pensées, ne serait-ce que par l'absence de sources, et qu'il est alors question de l'ordre interrogatif.

¹⁵⁸Bourdieu, 1998, p.21 : Pierre Bourdieu, afin de démontrer de la normalisation genrée asservissante, avilissante de la femme, prend exemple des parties inconsciemment sexuées de la maison.

¹⁵⁹Martin, 1997, p.150

b) La déesse Versace à la conquête de son corps

Pour comprendre la vision de Gianni Versace, il est intéressant de passer au travers du prisme d'une histoire de l'art sociétale. La représentation du corps féminin a profondément muté au XX^e siècle, tendant vers une sexualisation parfois démesurée. L'image est alors un des supports de communication qui se montre le plus pratique mais aussi malléable. Ainsi comprendre les images et les vêtements qu'il a créés, c'est comprendre un des points les plus emblématiques de sa politique.

Tout d'abord, malgré une très forte concurrence dans les années 1980 et 1990, il est l'un des premiers à explorer la démarche féminine, elle-même déterminée à reconquérir un territoire accaparé par le monde masculin. La "femme Versace"¹⁶⁰ doit alors aborder deux politiques différenciables. La première se base avant tout sur l'image de la femme sous un angle social et économique. Gianni Versace souhaite promulguer la force du genre féminin en le comparant au genre masculin. Si elle souhaite déconstruire l'image que l'Occident a porté sur elle, il faut inverser la tendance en démontrant de ses capacités, et cela doit être véhiculé par le code vestimentaire. Celui-ci a été le vecteur matériel des tendances mais aussi des mouvances sociales qui ont régi les grands pays influenceurs en terme de mode. Toutefois, le vestiaire féminin a parfois été rejeté de ces agitations. En effet, à partir de la fin des années 1960, début des années 1970, le mouvement qui souhaite apporter un vent de liberté aux femmes semble hostile à la mode. Des ouvrages féministes voient le jour et dénoncent la cage réductrice et anxieuse pour la femme et son corps, la piégeant dans un sexisme récurrent, puisque dirigée par l'homme¹⁶¹. La mode ne sert alors pas à dresser un portrait moralisant et positif mais à la coincer dans une superficialité.

L'histoire ne va pas aider la vision progressiste à convertir les femmes les plus réfractaires à cette matérialité vestimentaire. Entre 1975 et 1980, la société occidentale va connaître un déclin économique et des troubles politiques qui vont fragmenter les populations¹⁶². La vision portée sur la modernité et les innovations est alors divisée en deux écoles. Tout d'abord s'opère une méfiance certaine, cela dû à une désillusion. Le fantasme porté par les nouveaux apports n'a pas pu évoluer dans une société en plein bouleversement, la population prônant alors un retour à une mode plus traditionaliste. *A contrario*, le mouvement opposé va se créer et se manifester parfois de manière plus extrême. On peut notamment citer

¹⁶⁰Un terme que l'on utilisera de manière récurrente afin d'exprimer la différenciation entre la femme au sens général et la femme habillée par Gianni Versace, porteuse d'une politique sociale.

¹⁶¹Se référer à Betty Friedam, *The Feminin Mystique*, 1963

Ou encore à Germaine Greer, *La femme eunuque*, 1970

¹⁶²Mendes & Haye (De la), 2000, p.220



[Fig. n°8]

Londres, années 1970

le courant punk qui va naître du mécontentement londonien. Il prend ses origines dans la contestation sociale et politique de la jeunesse des années 1970, signifiant "bon à rien" ou "voyou"¹⁶³. L'étouffement ressenti à cause des partis conservateurs va se manifester par une révolte culturelle, ne concernant alors pas seulement la mode, la musique jouant un rôle majeur dans sa diffusion. [Fig. n°8] Les vêtements punks sont alors catalogués comme extrêmement agressifs, opposés au mouvement hippie qui a régné dans la décennie précédente. Les pantalons en cuir à lanières sont assortis à des chaussures Dr. Martens ; les tee-shirts et les vestes portent souvent des messages obscènes, vulgaires. On y trouve des svastikas, un détournement des institutions anglaises comme la reine ou le drapeau. Les ensembles sont accessorisés par des chaînes métalliques, des épingles et des fermetures éclairs. Les marqueurs sont également corporels : piercings, scarifications mais aussi coupes de cheveux colorées formant les célèbres crêtes. La violence du style dégageant alors la violence ressentie par la population à cause du gouvernement, cela autant pour les femmes que pour les hommes¹⁶⁴. Les grandes maisons vont préférer s'aventurer dans ce mouvement, notamment la marque anglaise Vivien Westwood qui créera une collection en 1976, considérée comme l'année de naissance du mouvement. Pourtant, le courant punk prône alors le *Do it yourself*, les vêtements pouvant être créés par leurs porteurs, ne participant ainsi pas à la société de consommation massive.

La décennie suivante est plus prospère pour les femmes. En effet, les années 1980 se caractérisent par une démonstration, parfois abusive, de son pouvoir et de sa richesse jusqu'en 1987 avec le krach boursier. La mode est alors aux logos et parfois dans des formats XXL. Ceux-ci imposent un matérialisme affirmé dont les grandes marques raffolent. Chanel, Moschino, Louis Vuitton ou encore des accessoires comme Rolex jouent avec les emblèmes de leurs griffes. L'extravagance est alors de mise dans les années 1980. Les femmes vont démontrer de leur influence grâce à des symboles tout aussi forts. On peut notamment citer la mode des épauettes qui connaît un succès retentissant, et cela quelle que soit la classe sociale.

Cette particularité est nommée le "*paddings*"¹⁶⁵ et consiste en un rembourrage ou un travail de la couture et du tissu pour maximiser le volume [Fig. n°9]. Le message est fort : les femmes ont les mêmes épaules qu'un homme pour mener leur propre carrière. Les ensembles apportent une carrure développée et peuvent paraître autoritaires mais là est leur but. À travers

¹⁶³Bruna, 2018, p.454

¹⁶⁴*Ibid*, 2018, p.454

¹⁶⁵*Ibid* p.426

des vestes croisées, des tailleurs-jupes elles donnent une image dominatrice, inspirées de grands modèles diffusés par la télévision comme *Dallas* ou *Dynastie*, Yves-Saint-Laurent et Calvin Klein vont particulièrement composer ces modèles¹⁶⁶. Ils sont le marqueur matériel d'une confiance exacerbée qui touche le milieu professionnel. Les historiens de la mode appellent cette mouvance générale, professionnalisante de la femme, le "power dressing"¹⁶⁷ fondé par Claude Montana ouvrant sa maison de prêt-à-porter en 1979. Il est considéré comme une concession entre les vestiaires masculin et féminin. Il est nécessaire pour la femme de porter des choses féminines, risquant sinon d'être cataloguée comme trop menaçante, écrasante ; sans toutefois ne pas trop en faire pour être considérée. Pour cela, de grandes marques ne vont pas hésiter à sexualiser les ensembles pour donner une féminité à la tenue. Thierry Mugler par exemple va composer des silhouettes hyper sexualisées, des tailleurs, vestes ou robes cintrées et ajustées mais aux épaules démesurées.



[Fig. n°9]

Yves Saint-Laurent, haute couture
1978

La tenue agit alors comme une expression matérielle de la volonté et du déterminisme féminin. Gianni Versace va composer de différentes manières la représentation de l'équivalence des genres. On a pu le voir précédemment avec la collection *Nonchalance de luxe* [Illustration n°16], la femme et l'homme se confondent à travers la même inspiration qu'est le sari. Les tonalités suggèrent une uniformité luxueuse des genres. Cette équivalence va rapidement être contrebalancée par une suprématie conquérante qu'il expérimente dans les années 1980 et qu'il développera, affirmera dans les années 1990. Il tient à inscrire la femme comme objet désirant et non plus forcément désiré. Cependant, s'exposer demande une confiance affirmée. C'est pourquoi il va choisir des inspirations emblématiques comme la figure de la prostituée. Elle fut dans le passé une de ses expérimentations grâce à l'univers du spectacle, il est ainsi logique qu'elle prenne place dans le monde de sa collection. Plusieurs prototypes voient le jour dans le milieu des années 1980 jusqu'à sa mort, étant une source inépuisable pour le couturier.

Encore une fois, cette figure tient son origine dans son enfance populaire au sud de l'Italie. La prostituée reste un personnage emblématique de son éducation, étant alors complètement fasciné par sa confiance, l'aura qu'elle dégage¹⁶⁸. Il souhaite donc lui procurer une place de choix dans le monde du luxe. Elle incarne la consommation mercantile,

¹⁶⁶Mendes & Haye (De la), p.248

¹⁶⁷Bruna, 2018, p.426

¹⁶⁸Martin, 1997, p.12

marchandable à travers le corps et la sexualité, essence même de sa marque. Les historiens de la mode s'accordent pour voir en la griffe Versace, une marque au rythme terriblement effréné¹⁶⁹. Cela va de pair avec la prospérité qui domine dans les années 1990 et pousse l'Occident à se détacher du déclin économique et politique de la décennie précédente. L'industrie du sexe où le corps est considéré comme objet, est vulgarisée en s'inspirant des quartiers populaires américains, italiens des années 1880-1890. La prostitution est alors monnaie courante dans la rue et de nombreux créateurs, un siècle plus tard, vont s'en inspirer¹⁷⁰. Yves Saint-Laurent par exemple va reprendre certains éléments empruntés aux *Drag king*¹⁷¹, notamment pour ses habits inspirés des marins. Bien que les couturiers explorent la prostitution dans les années 1980, la morale religieuse encore de vigueur, bride la représentation du sexe¹⁷². La sobriété qui est alors de mise, est pourtant exclue chez Gianni Versace et la prostituée incarne cette mise en avant de la liberté sexuelle. Elle représente à ses yeux une célébration de la vie, alors applicable aux femmes comme aux hommes. Il ne fait pas de différenciation entre les deux genres dans cette mise en valeur, Gianni Versace a toujours opté pour une équité dans les sexes, dans sa manière de concevoir le vêtement.

Nous avons pu constater ses premières expérimentations en 1989 pour *Doktor Faustus* en créant une robe transparente de tulle noire et de perles brodées. C'est quelques années plus tard qu'il perfectionne sa marque et sa technique en dévoilant pour sa collection Automne-Hiver 1994/1995 une robe du soir. Dans les toutes premières années de la décennie, Gianni Versace se consacre davantage à synthétiser les inspirations artistiques et historiques venant du XVIII^e siècle, notamment de Watteau ou des motifs issus de l'imagerie médiévale, notamment des vitraux de Ravenne. Il va forger ses signatures emblématiques comme les imprimés venant des pelages animaliers tel le léopard, mêlés à des végétaux dorés baroques stylisés [Fig. n°10]. Ce n'est que dans les années 1994-1995 que vont explicitement apparaître les prostituées dans ses collections, et cela jusqu'à sa mort en 1997. Bien que malheureusement brèves, elles explorent une vision du corps qu'il a pu exploiter antérieurement : des robes très échancrées, suivant la ligne anatomique, aux couleurs vives, transcrivant un effet flamboyant. Il intègre explicitement la nudité au vêtement comme dans la robe bleue découverte en 1995. [Cat. n°1 - Illustration

¹⁶⁹Fogg, 2013, p.446 : Le chapitre "Décadence et excès" donne une place de choix à la marque du couturier italien. Les marques italiennes (Cavalli, Dolce & Gabbana, Versace en tête) se caractérisent par une mode flamboyante et "*hyper dynamique*".

¹⁷⁰Martin, 1997, p.11

¹⁷¹<https://www.barbieturix.com/2013/11/07/10-drag-kings-que-vous-devriez-connaître/> [consulté le 12/06/19] : Là où les hommes se travestissent en femme pour la *Drag Queen*, exagérant complètement les archétypes féminins ; les femmes arborent les stéréotypes masculins (muscles exacerbés, moustache ou barbe ...) en se grimant en soldat, motard, gentleman ... Le *Drag King* est alors considéré comme le pendant masculin à la *Drag Queen*.

¹⁷²Martin, 1997, p.13

n°18] Inspirée de l'Antiquité par le pli exprimant la cannelure de la colonne, elle renvoie à l'asymétrie sculpturale qu'il a exploré par le passé grâce à différents biais, notamment dans le monde du spectacle. La répartition du tissu moulant laisse apparaître les jambes de la porteuse, misant sur un décolleté plongeant, retenu par deux simples bretelles. Le pouvoir que l'on souhaite attribuer à la femme ne passe pas par une masculinisation du corps, une sorte d'équité physique ; il faut l'exalter, mettre en lumière ce qui la caractérise, la différence de l'homme¹⁷³. Cette conception va ainsi l'accompagner jusqu'à ses dernières années, suivant un modèle décliné de diverses manières.



Fig. n°10

Robe du soir de la collection Versace, 1992, soie et perles

[Cat. n°1 - Illustration n°19] La technique de cette robe est l'une des signatures les plus emblématiques de la marque. Elle condense le travail le plus poussé de Gianni Versace. Elle démontre son attachement très particulier à la technologie en utilisant une technique qu'il aura inventé et perfectionné. Il n'est plus utile de présenter son goût prononcé pour l'or, l'argent et le métallisé de manière générale. En 1982, pour une collection homme, il présente une cote de mailles qui cependant semble trop rigide et ne rend pas l'effet limpide qu'il souhaite attribuer au vêtement féminin. Avec l'aide d'un inventeur allemand il va alors créer une matière métallique qui semble couler sur le corps de son modèle. Dans la même année, il va donc concevoir la maille baptisée *Oroton*¹⁷⁴. Celle-ci réunit des petits disques métalliques, sans les relier, en les joignant par une maille de métal. L'ensemble est alors très fluide rendant

l'effet d'une vague ondulant sous chaque mouvement, comme un métal liquide glissant sur le corps. Il va notamment recevoir le prix "L'Occhio d'Oro" pour cette innovation¹⁷⁵. Il perfectionne cette technique en y inscrivant des motifs, des imprimés, en superposant d'autres matériaux métalliques. Le fil d'or n'est alors plus une touche parsemant des ensembles de tissus mais devient la pièce maîtresse de la tenue. Ainsi, cette cote de mailles contemporaine est bien évidemment un vêtement particulièrement symbolique. En dressant l'image d'une nouvelle femme conquérant sa féminité, l'extirpant de la main de l'homme, Gianni Versace souhaite matérialiser une protection contemporaine. Il n'est ainsi pas question dans ce milieu de décennie de représenter seulement un corps hyper sexualisé, uniquement dans le but d'assouvir le fantasme. Gianni Versace souhaite participer à la conquête de la femme par elle-même, conquête qui nécessite une armure dans ce combat social.

¹⁷³Bruna, 2018, p.428

¹⁷⁴<https://www.bonnegueule.fr/versace-maison-milanaise-2/> [consulté le 12/06/19]

¹⁷⁵<https://nhdversace2014.weebly.com/awards.html> [consulté le 12/06/19]

Les ventes dans le milieu de la haute-couture ont été particulièrement faibles dans le début des années 1990¹⁷⁶. L'emploi de la main-d'œuvre reste nécessaire à ce milieu particulièrement exigeant. L'univers de la confection se montre chronophage et requiert un savoir-faire bien spécifique. Gianni Versace reste pourtant celui qui se démarque en adaptant son travail avec la nouvelle technologie. La fabrication destinée à la consommation massive est aidée par la production par ordinateur, ce à quoi la haute-couture ne peut recourir. Jusqu'à la dernière décennie du XX^e siècle, elle était le marqueur le plus influent et illustratif de la production culturelle dans le monde de la mode et marque l'évolution d'une économie croissante mais rattrapée par la technologie¹⁷⁷. Le travail manuel qu'elle représente se fait dépasser par la connexion entre l'outil numérique et le prêt-à-porter. Bien qu'ayant muté, adapté, la communication déploie son pouvoir de diffusion à une plus grande échelle et permet, à celui qui saura la manipuler, une visibilité extraordinaire. Le couturier italien va alors s'imprégner de ces différents moyens pour tenter d'élargir sa clientèle mais surtout, conserver une mode pensée. Pour ses pièces métalliques qui paraissent peu de temps avant sa mort, il s'inspire dans un premier temps des cottes de mailles médiévales, poussé par l'imagerie et la figure de Jeanne D'Arc¹⁷⁸. Ce travail de la matière prend également ses origines avec le mouvement punk, dont les ceintures, les fermetures et autres accessoires métallisés sont des pièces maîtresses régnant auprès du cuir. Celui-ci, avec le latex, vont être des matières qui vont particulièrement plaire à Gianni Versace. Leur forte connotation sexuelle se veut directe : elle prend ses origines dans le milieu du sexe, de la pornographie. Ils sont marginalisés par l'évolution des mœurs grâce aux théories portées sur le genre et le sexe mais aussi l'apparition croissante de sex-shops.

[Cat. n°1 - Illustration n°20] En 1992, on découvre Helena Christensen dans une robe de cuir, de tissu et de métal. Le modèle porte alors un soutien-gorge de cuir brillant soutenu par diverses boucles dorées. Il n'est composé que par les lanières qui sculptent les formes de son corps, remontant vers son cou et emprisonnant sa gorge. Ne dissimulant que sa poitrine, elles associent la mode avec les milieux du bondage et du sadomasochisme. Au-delà de mettre en avant une sexualité assumée, il donne à voir une sexualité débridant les dictats de la morale sociale de l'époque en reprenant les éléments les plus significatifs comme les matières ou la coupe. Même s'il n'est pas le premier à présenter une telle vision sur la sexualité de la femme, les créateurs n'ont pas dépassé sa représentation de la liberté féminine. En 1985, pour une ses vidéos, Catherine Ringer arbore une création, signée Jean Paul Gaultier, une robe corset qui permet de la mettre en valeur mais surtout soutient le corps de la femme de manière plus

¹⁷⁶Mendes & Haye (De la), 2000, p.259 : Les auteures ne citent alors que deux mille ventes, à peine.

¹⁷⁷*Ibid*, p.271

¹⁷⁸*Ibid*, p.269

littérale¹⁷⁹. Thierry Mugler va pousser plus loin en utilisant le vinyle et le cuir pour donner une allure plus fatale.

Gianni Versace souhaite l'essence de la sexualité dans un glamour codifié par les modalités du monde de la mode. Il ne cesse de jouer avec la vulgarité en la frôlant mais ne l'invitant jamais dans ses créations. Il opère un jeu de séduction à travers ses ensembles qui visent à séduire le client, il confronte alors la nudité, les caractéristiques de chacune des matières et fait des renvois à la sexualité. Anna Wintour disait ainsi "*Armani dresses the wife and Versace dresses the mistress*"¹⁸⁰ synthétisant ainsi l'allure et le style de la marque. De nombreuses critiques ont pu mettre à mal les collections du créateur.

Charlie Rose met notamment en valeur l'une d'entre elle. Des détracteurs reprochent au couturier d'instrumentaliser le corps, le sexe pour son profit personnel, dénigrant un combat social majeur¹⁸¹. Cependant, le principal intéressé nous explique que ce n'est pas la robe qui rend la femme sexy et fantasmée, mais la personne elle-même qui va la porter, ainsi ses créations ne sont pas les principales responsables du caractère sexuel. Le but de la robe italienne n'est pas d'arborer une sexualité qui sublimerait chaque femme. Elle doit mettre en valeur les formes de toutes ses clientes ou égéries afin de faire ressortir le meilleur de chacune d'elles, se parant d'une armure qui accompagne sa liberté. Gianni Versace rajoute à ces explications face à Charlie Rose en se référant à Nietzsche sur la profondeur et la superficialité¹⁸². La vision du couturier correspond à la thèse déployée dans le sens où les Grecs en créant le Classicisme, esthétique attachée au corps et son idolâtrie, la manière de le transposer dans sa perfection la plus ultime ; est un moyen de retranscrire l'essence dans sa profondeur. On pourrait croire que représenter l'anatomie dans son aspect le plus canonique peut s'apparenter à une superficialité latente. Cependant, c'est un attrait pour toutes les manifestations de l'apparence puisqu'il se conçoit comme une croyance véritable. Dans une démarche d'observation, il souhaite mettre en valeur l'anatomie pour la voir transcendée au-delà de la mode, être l'illustration d'une conquête sociale menée par la féminité, pour la féminité.

Comme dans sa manière de créer, d'assembler, Gianni Versace va cumuler ses effets. Frôlant le *too much* sans le dépasser, il expose ses vêtements et sa représentation de la sexualité féminine à l'aide de ses plus grandes égéries, les supermodels. Elles promeuvent la griffe italienne sur les podiums, dans les campagnes de publicité mais aussi dans la vie courante, apparaissant en robes de soirée. Considérées comme les canons féminins des années 1980-1990,

¹⁷⁹*Ibid*, p.428

¹⁸⁰<https://www.10magazine.com/news/happy-birthday-donatella-her-most-iconic-quotes/> [consulté le 12/06/19]

¹⁸¹Rose, 1994

¹⁸²Nietzsche, *Le Gai Savoir "la gaya scienza". Fragments posthumes (Été 1881- été 1882)*, Préface de la seconde édition, Paris, éd. Gallimard, 1982

elles rajoutent à l'hyper sexualisation de la marque grâce à leurs images, leurs corps. Possédant une plastique rêvée pour les couturiers, elles sculptent leurs anatomies selon un rythme sportif culturellement inscrit dans le dernier quart du XX^e siècle. Elles sont ainsi le reflet de la poupée *Barbie*, lancée en 1959 qui devient une icône fantasmée pensée pour la délectation masculine¹⁸³. Elle est l'incarnation du modèle sportif qui se diffuse progressivement, lui-même basé sur le rythme athlétique de l'antiquité, cette fois poussé à son paroxysme avec le bodybuilding. Il devient ainsi la matérialisation d'une santé physique mais aussi mentale, le corps comme symbole de perfection. La Seconde Guerre Mondiale a rendu nécessaire l'identification de héros, voyant alors naître des modèles, masculins dans un premier temps, comme Superman (1938), Batman (1939) ou Captain America (1940)¹⁸⁴. Barbie doit également trouver son pendant avec Ken mais aussi G.I. Joe qui représentent la virilité masculine par excellence¹⁸⁵. Les années 1980 ont été une décennie fertile pour la diffusion des héros aux corps excessivement musclés, Hollywood prenant une part belle à cette image. Arnold Schwarzenegger va incarner les rôles de Terminator en 1984 et Conan deux ans avant. C'est un rejet particulièrement tranchant avec la réalité anatomique qui s'opère, le sport devenant compulsif où les canons modernes deviennent de véritables célébrités comme John Holmes, Anna Nicole Smith ou encore Jane Fonda qui connaît une notoriété extraordinaire en diffusant ses cours d'aérobic. Les supermodels en incarnant les canons anatomiques participent ainsi à la surexposition d'une sexualité assumée. Gianni Versace a évidemment réfléchi à l'image, l'impression qu'il souhaitait attribuer à ses collections. La participation de Claudia Schiffer, Naomi Campbell, Linda Evangelista et autres tops models est une manifestation explicite de la surenchère, l'exubérance de sa marque ; qui incarnent dans un autre temps la femme saisissant sa propre liberté sexuelle de la même manière qu'un homme.

c) La femme Versace et la lentille photographique

Une fois que les enjeux socio-économiques de la sexualité chez Gianni Versace ont été assimilés et ainsi, sa première démarche politique comprise, il est nécessaire d'aborder un second pan, nourrissant le premier. Il faut dorénavant déterminer les moyens de diffusion, la communication qui permet l'intégration de ses créations dans notre culture si étendue et

¹⁸³Geczy, 2017, pp.103-104 : Elles incarnent la superhéroïne d'après-guerre, parangon de l'identité de la femme physiquement parfaite. Sa taille svelte, ses jambes élancées, sa poitrine aguichante font d'elle l'objet des fantasmes masculins.

¹⁸⁴*Ibid*, p.111 : Superman apparaît cette année-là dans un premier action book. Avec Batman, qui voit le jour dans le comic book *Detective Comics n°27*, ils sont des héros DC Comics. Captain America, symbole de la résistance américaine face au régime nazi, est présentée pour la première fois dans le comics book de la maison Marvel, *Captain America Comics #1*.

¹⁸⁵*Ibid*, p.111

surpeuplée, saturée d'images. L'enjeu de la discipline qu'est l'histoire de l'art est ainsi mise en pratique par la compréhension de l'image illustrant un discours théorique et politique. Gianni Versace va opter pour une mise en valeur du modèle et surtout du vêtement grâce à ses campagnes publicitaires photographiques créant des mises en scène astucieuses.

L'utilisation de ces clichés vantant le vêtement n'est évidemment pas une création de Gianni Versace, cependant il souhaite inscrire ses campagnes dans un univers transcendant le monde de la mode. Pour cela, il va faire appel à plusieurs photographes par intermittence comme Mark Liddell, Herb Ritts, Doug Ordway, Bruce Weber et Richard Avedon. Ces deux dernières grandes figures de la photographie artistique et de la photographie de mode furent de proches collaborateurs du duo Gianni Versace et sa sœur Donatella. Bruce Weber compose des clichés *effortless*¹⁸⁶ et colorés qui plaisent particulièrement à la muse italienne. Ils travaillent ensemble notamment en 2016 après plus de quinze ans de séparation, décrivant alors leur relation comme celle d'Elizabeth Taylor et Richard Burton¹⁸⁷.

Toutefois c'est le photographe Richard Avedon qui va nous intéresser. En effet, de la même manière qu'on a pu traiter sa collection d'objet ou sa relation avec le monde du spectacle, il a fallu faire un choix dans les nombreuses collaborations que Gianni Versace a pu faire. La campagne publicitaire globale de l'italien semble être un fil conducteur suffisamment abondant pour n'en faire qu'un seul et même sujet, malheureusement il fut impossible de traiter cela pour ce travail. Au long des recherches effectuées portant sur le médium photographique, un ouvrage a particulièrement orienté et finalement tranché¹⁸⁸. Celui-ci se présente comme une rétrospective uniquement imagée de quelques collaborations effectuées entre les deux hommes.

Publié en 1998, il est alors considéré comme une des monographies rendant hommage au couturier assassiné un an auparavant. Le seul texte que l'on peut y voir est une déclaration :

*"Par la grâce d'une invention débridée, par l'art inné de changer la vie en spectacle, un homme-orchestre passionné, artiste, artificier, baroque, inclassable, du nom de Gianni Versace, est devenu Gianni Versace."*¹⁸⁹

On y découvre un assemblage de nombreux clichés publicitaires de diverses périodes : de 1981 à 1983 ; de 1986 à 1988 ; et de 1993 à 1998. Cependant, pour comprendre l'évolution opérée entre les deux décennies, il est nécessaire de revenir sur la carrière de Richard Avedon et sa

¹⁸⁶Selzer, 2016 : La pose et le style des mannequins sont qualifiés ainsi, désignant le corps et les expressions détendues, sans tension aucune.

¹⁸⁷*Ibid* : "get together, split up, get back together again"

¹⁸⁸Avedon & Versace, 1998

¹⁸⁹*Ibid*, p.9

manière de représenter le corps, le conduisant à la photographie de mode.

Dès son enfance, il fut fasciné par ce médium qu'il a connu par la traditionnelle photographie familiale¹⁹⁰. S'exécutait alors toute une mise en scène proche de la représentation théâtrale, donner une image faussée et fallacieuse¹⁹¹. Encore jeune, il se surprend à fixer les clientes achetant les vêtements dans la boutique tenue par son père, fasciné par les poses presque comiques qu'elles adoptent¹⁹², tenant de la "*métamorphose*"¹⁹³. La mode a toujours fait partie de sa vie, lisant *Vogue*, *Harper's Bazaar* ou *Vanity Fair*, profitant de l'abonnement de ses parents. C'est alors qu'il va découvrir une de ses inspirations les plus marquantes : Martin Munkacsi¹⁹⁴. Le photographe d'origine hongroise est considéré comme un véritable précurseur dans la photographie de mode, introduisant le mouvement, la mise en scène dans les clichés vestimentaires. Il établit une rupture nette, les mannequins étaient auparavant considérés comme des portemanteaux, habillés par les vêtements, ne devant adopter aucune expression.

Cette incorporation du mouvement va particulièrement plaire à Richard Avedon qui se lancera comme photographe publicitaire à l'âge de 19 ans¹⁹⁵. Il sera alors repéré par Alexey Brodovitch, à ce moment directeur artistique du magazine *Harper's Bazaar* (1898-1971)¹⁹⁶. En 1946 il ouvrira son propre studio, travaillant pour *Vogue*, *Life* ou *Harper's Bazaar* dont il sera le photographe principal jusqu'à son transfert chez *Vogue* en 1966¹⁹⁷. Richard Avedon a ainsi fait ses armes dans le monde de la mode et il y reste profondément attaché. Elle reste une manifestation du schème social qui manifeste l'évolution humaine¹⁹⁸. Toutefois, il aspire à une carrière davantage tournée vers la transmission de l'émotion, se considérant dès le début de sa carrière comme un portraitiste, même durant ses années à servir les magazines spécialisés¹⁹⁹.

À travers un mythique fond blanc monochrome, les mannequins, modèles anonymes, célébrités, artistes ... posent alors pour le photographe qui tient à retranscrire une tradition illustre du portrait : oscillant entre une transparence latente tout autant complexe, une flatterie mensongée²⁰⁰. Il souhaite retranscrire le moment comptant dans l'instant, cette capture par l'image étant capitale pour Richard Avedon. Il a dressé des portraits lors d'évènements cruciaux : l'assassinat de John F. Kennedy en 1963, les manifestations au Viêt Nam ou a fêté le Nouvel

¹⁹⁰Bonnefoy & Bonnevie, 2008, p. : 12

¹⁹¹*Ibid*, p.12 : "*Toutes les photos de l'album familial reposent sur le même type de mensonge à propos de notre identité et révèlent une certaine vérité quant à ce que nous voulions être.*"

¹⁹²*Ibid*, p.17 : Ces regards portés nous rappellent de manière assez explicite le comportement adopté par Gianni Versace dans la boutique de sa mère.

¹⁹³*Ibid*, p.17

¹⁹⁴*Ibid*, p.15

¹⁹⁵*Ibid*, p.11

¹⁹⁶*Ibid*, p.11 : Directeur artistique de 1934 à 1958.

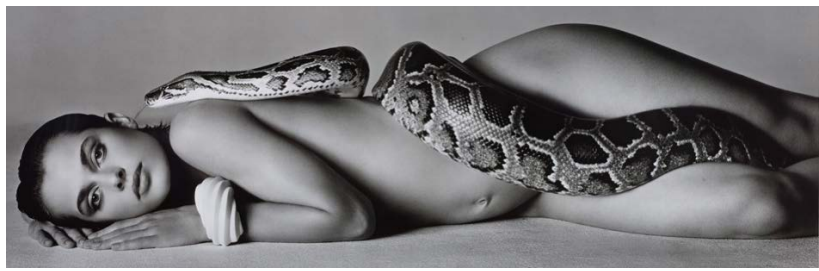
¹⁹⁷*Ibid*, p.11

¹⁹⁸*Ibid*, p.9 : "*L'homme est un être social, la mode est un fait social.*"

¹⁹⁹*Ibid*, p.10

²⁰⁰*Ibid*, p.10

An à Berlin en 1989²⁰¹. Il dresse ainsi un décor qui capte la personne, le personnage photographié à travers une émotion. Sa technique fait preuve d'une



[Fig. n°11]

Nastassja Kinski par Richard Avedon, 14 juin 1981, Los Angeles

anticipation maîtrisée qui se rapproche de la performance devant être capturée au moment le plus opportun, notamment dans le monde de la mode. Il le dit lui-même : "*The ultimate expression of this kind of performance - extreme stylized behavior – is of course fashion, where everything – the entire body, hair, makeup, fabric – is all used to create a performance*"²⁰². [Fig. n°11] Un des exemples les plus reconnus étant le cliché de Nastassja Kinsky posant nue avec un boa constrictor glissant sur son corps, tirant la langue sur la joue du mannequin. Elle fait alors face à Richard Avedon qui souhaite capturer l'imprévisible animal. Pour un tel rendu, le photographe doit anticiper le mouvement, une demi-seconde avant l'instant crucial²⁰³, concentrant son attention sur les cheveux et les yeux des modèles qui posent pour lui.

Son attachement à la mode et la conception du corps comme pur élément physique ne pouvait que coïncider avec Gianni Versace. "*The point is that you can't get at any thing itself, the real nature of the sitter, by stripping away the surface. The surface is all you've got. You can only get beyond the surface by working with the surface -gesture, costume, expression- radically and correctly.*"²⁰⁴ Il rejoint d'une certaine manière sa vision portée sur la superficialité. L'attachement donné au corps et sa représentation, en tant que manifestation apparente de la personnalité, traduit ainsi la profondeur d'un individu. L'ouvrage *Vice Versa* ou *The Naked and The Dressed* (dans sa version originale), illustre l'ambivalence portée sur la nudité et le vêtement dans un premier temps mais aussi les oppositions comme le superficiel et la profondeur, le corps et la personnalité. Là se porte l'intérêt du croisement entre l'histoire de l'art et la mode vestimentaire. Si on analyse les tout premiers clichés des années 1980, on retrouve deux tendances parfaitement définies. [Cat. n°1 - Illustration n°21] La première étant le message porté par sa collection *Nonchalance de luxe* que nous avons pu analyser précédemment. L'uniformité des genres à travers une couleur largement dominante, cette fois-ci le noir, où les corps se fondent l'un dans l'autre. Paradoxalement, il est impossible de distinguer un vêtement précisément, l'ensemble formant un amas ténébreux. Les hommes et les femmes adoptent une

²⁰¹*Ibid*, p.28

²⁰²Richard Avedon, "Borrowed Dogs", *Grand Street*, 7 (1), Automne 1987, pp.55-56 in Geczy & Karaminas, 2016, p.33

²⁰³Bonnefoy & Bonnevie, 2008, p.18

²⁰⁴Richard Avedon, "Borrowed Dogs", *Grand Street*, 7 (1), Automne 1987, pp.55-56 in Geczy & Karaminas, 2016, p.33

position, un comportement similaire en fermant les yeux, s'appuyant les uns sur les autres. Une seconde tendance tend à prôner l'équivalent des générations et des classes.

[Cat. n°1 - Illustration n°22] Le mannequin masculin pose avec une femme d'âge plus avancé, dont le physique ne correspond pas aux clichés du mannequin féminin. Cela coïncide avec la mouvance plus réfractaire à la mode dans les années 1980 dans l'Occident comme on a pu le voir. À travers des contrastes forts comme le décalage générationnel entre les deux protagonistes, les couleurs, l'opposition des deux sexes, Gianni Versace explore, encore timidement (les mannequins "classiques" étant tout de même en surnombre) le code vestimentaire d'une classe plus populaire dont il a autrefois fait partie. De plus, il prône les valeurs familiales italiennes avec lesquelles sa fratrie a été élevée. Elle illustre la *mamma* italienne, noyau autour duquel les membres gravitent. Il l'habille à la manière des femmes habitant le sud de l'Italie : chaleureuse, caractérielle et protectrice. Le cliché dégage une certaine simplicité à travers des expressions plus joviales, les attitudes sont davantage décontractées et les ensembles se veulent plus accessibles, plus chaleureux que les collections des années ultérieures. Ces images se rapprochent des portraits populaires tirés par le photographe plutôt que les campagnes des années 1990 qui se classifient très aisément en tant qu'objets de mode. En effet, celles-ci prises dans la décennie suivante se rapprochent catégoriquement de l'image stéréotypée, servant la mise en valeur du corps et du vêtement, invoquant des mises en scène théâtralisées ou des moyens technologiques comme la retouche informatique. Souvent à deux ou plus, les mannequins se dévoilent à travers des attitudes centrées sur le mouvement ou des poses exaltant leurs corps ou l'atmosphère de chacun des clichés.

Richard Avedon n'hésite pas à jouer de la technologie afin de décroiser le cliché de mode. Toujours au profit du mouvement et des contrastes, il utilise le photomontage, découpant la gestuelle, lui permettant de réunir dans une seule image toutes les attitudes et les postures qu'il souhaite. [Cat. n°1 - Illustration n°23] Ce genre de cliché lui permet d'explorer la pluralité du portrait et le mouvement à travers une seule image, de donner de la profondeur à l'essence même de la photographie. Un autre usage du photomontage explore un terrain plus idéologique que technique. Richard Avedon et Gianni Versace, en utilisant Elton John notamment, explorent les limites entre les genres et la représentation du corps. Cette image de l'artiste anglais, connu pour son exubérance, l'extravagance de son personnage, ses costumes colorés, fait partie des clichés illustrant les théories sur la sexualité qui se profilent dans les années 1990²⁰⁵.

[Cat. n°1 - Illustration n°24] Ce cliché explore les ambivalences, les oppositions portées par l'artiste. Le montage permet de mettre en scène la dualité, faisant cohabiter l'homme

²⁰⁵Judith Butler, *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, New-York, éd. New-York London Routledge, 1990

et son personnage extravagant qui se différencie par l'attitude que chacun exprime, notamment porté par un jeu de regard qu'affectionne le photographe. Le code vestimentaire joue un rôle majeur dans l'élaboration de l'image : le costume structuré classique de l'homme en noir à la veste fermée se contraste avec la robe de la collection femme printemps/été 1997, en maille éclatante et chaussures compensées. De plus, la coiffure, le vernis et le maquillage participent à l'illustration de l'éclatement de la binarité dans l'étude des genres.

Gianni Versace dans les années 1990 fait appel à un grand nombre de célébrités qui n'hésitent pas à poser pour lui. Jouant, comme on a pu le voir sur leurs personnalités atypiques et l'image qu'ils donnent à voir au public, il élabore avec Richard Avedon ce qu'on peut appeler des mises en scène photographiques qui rassemblent un grand nombre d'éléments convergeant vers sa politique sexuelle. Les campagnes ont ainsi été conçues autour de grandes figures comme Elton John, Patricia Arquette, Bon Jovi, Sylvester Stallone, Courtney Love ou encore Prince. **[Cat. n°1 - Illustration n°25]** Ce dernier est photographié portant une maille dorée redressée par sa main, des bracelets Versace où y figure la Méduse, logo de la marque et un collier métallisé. Sur sa joue on peut y lire *Slave* (que l'on traduit par "esclave"). La notoriété de l'artiste, la sexualité qu'il exprime à travers son personnage, ses chansons permettent au public de comprendre le message de la campagne Versace. De plus, le bijou montré par le chanteur fusionne les deux symboles masculin et féminin, dirigeant la flèche vers son entrejambe dont le pantalon est en partie dézippé. L'expression de Prince ne fait qu'accentuer le caractère hautement sexualisé de l'image, mettant en lumière la liberté sexuelle qui ne fait que se déployer dans cette décennie. Au-delà de ce cliché, la photographie participe à un discours plus vaste où les artistes utilisent leurs propres images afin de guider le public vers la pluralité des nuances sexuelles. C'est une liberté sous-couverte de glamour et de paillettes qui souhaite décloisonner l'hétérocentrisme en invoquant un désir bisexuel issu de la domination à travers le mot *Slave*. Grâce à ce terme, il démystifie, expose les rapports entre un dominant/dominé d'où est puisé le sadomasochisme. Si Versace s'est montré prudent dans ses premières campagnes, celles de la décennie 90 se montrent illustratives et inspirées. Avec l'aide de Richard Avedon, il déploie une féminité particulièrement assumée où la femme n'est plus considérée comme inférieure à l'homme mais est présentée comme son pendant. On a pu le voir précédemment, Gianni Versace cherche à recréer les liens entre les hommes et les femmes en les plaçant sur une égalité parfaitement symétrique. Pour cela, avec l'aide de Richard Avedon, il utilise des moyens différents. Tout d'abord, on retrouve ce que nous avons pu citer précédemment et nous n'y reviendrons pas, il crée des photographies de campagne mêlant homme et femme dans une même tonalité, symbole d'une égalité parfaite. De plus, il est nécessaire de considérer la disposition des images présentées dans un ouvrage photographique.

Ainsi, on peut se pencher particulièrement sur les pages 170 et 171²⁰⁶. [Cat. n°1 - Illustration n°26] Celles-ci présentent les mannequins Sebastian Kim et Erin O'Connor, respectivement sur les pages gauche et droite, face à face. Richard Avedon en disposant les clichés dans son ouvrage, joue alors sur la dualité et la ressemblance entre les deux photographies autant dans la posture des corps tournés l'un vers l'autre, l'expression, le vêtement, les dimensions, figurant pourtant un homme et une femme. Il floute ainsi les barrières du genre en prenant deux modèles asiatiques aux morphologies similaires, jouant sur l'androgynie, adoptant la même posture avec, ce qui me semble, être le même vêtement en mailles cachant leur nudité. Cependant, le modèle féminin le porte à l'endroit, laissant voir un décolleté vertigineux tandis que l'homme le porte à l'envers, rappelant le titre de l'ouvrage *Vice & Versa* ou *The Naked and The Dressed*. Le couturier et le photographe utilisent diverses manières de flouter les barrières codant les vestiaires féminin et masculin.



[Fig. n°12]

Kilt de Jean-Paul Gaultier pour la collection "*Et Dieu créa l'Homme*", 1985

[Cat. n°1 - Illustration n°27] Sur cette image on peut voir le mannequin masculin presque nu, ne portant qu'un sac féminin dans le dos et surtout une cuissarde noire et blanche enfilée à son bras. Toujours placée dans l'exagération, la photographie met en avant la relative liberté des modalités régissant ce milieu. Le monde de la mode, jusqu'à la fin du XX^e siècle, bien qu'à majorité progressiste, a toujours été cloisonné par les règles binaires qui régissaient une société androcentrique. Quelques couturiers récents ont ressenti ce besoin de déstructurer ces modalités en brisant la paroi entre les vestiaires féminins et masculins. On peut notamment citer Jean Paul Gaultier, qui en 1985, présente sa collection "*Et Dieu créa l'homme*"²⁰⁷. [Fig. n°12] En s'inspirant des kilts, vêtement d'origine écossaise, il propose des costumes 4 pièces d'un tout nouveau genre : veste, pantalon, gilet et jupe. Il souhaite ainsi la renaissance du *Dress Reform Party*²⁰⁸, cependant il fait face à un relatif échec puisque sa collection est alors vivement critiquée et occultée. Elle reste dans les mémoires par l'innovation dont le couturier a fait preuve et le franchissement brutal des modalités vestimentaires, mais non pas pour avoir lancé une mode. Gianni Versace ne s'inscrit pas dans la même démarche que le couturier

²⁰⁶ Avedon & Versace, 1998, pp.170-171

²⁰⁷ Bruna, 2018 : p.429

²⁰⁸ *Ibid*, p.429 : Dans les années 30, ce mouvement souhaitait donner à l'homme une palette de vêtements bien plus large, notamment inspirés du dressing féminin.

français. À travers ses propres créations, il expose le pouvoir que les femmes peuvent dorénavant acquérir sur l'homme. Le cliché présente un mannequin masculin exposé dans sa nudité, vulnérable, devenant le porteur d'un vêtement qui, selon le schème sociétal, n'est pas le sien.

Cette position de l'homme vulnérable va être une thématique, une mise en scène photographique que Richard Avedon va énormément représenter dans les années 1990 et plus particulièrement pour la campagne 1994/1995. Cette ligne est particulièrement importante puisqu'elle expose une féminité exacerbée, notamment en rabaisant l'homme du piédestal sur lequel la société l'a placé. **[Cat. n°1 - Illustration n°28]** Ce cliché présente cinq mannequins entièrement dévêtus, ne portant que des lunettes de soleil. Gianni Versace présente alors sa collection d'accessoires, forcément mis en valeur par la nudité plus qu'apparente des modèles. Au-delà de cela, on remarque une mise en scène caricaturale, presque comique. Les hommes sont alignés et adoptent des poses qui ne correspondent pas à l'idée que l'on a sur la virilité vestimentaire, loin des attitudes de la photographie de mode masculine. Ils sont recroquevillés, cachant leur anatomie, notamment leur sexe, leurs fesses ou leurs tétons, les objets anatomiques renvoyant directement au rapport sexuel et à la sexualisation du corps féminin notamment. Les corps sont alors exposés, la nudité est mise en avant tandis qu'on procure aux femmes une toute autre iconographie.

Au-delà de la pseudo-humiliation, Richard Avedon va jusqu'à les déshumaniser en les rétrogradant non plus au rang d'être humain mais comme objets. **[Cat. n°1 - Illustration n°29]** Toujours en fonction de la collection présentée, ici la collection *Home*, il présente les mannequins non pas utilisant les objets, mais en les plaçant au même titre. Les deux modèles sont photographiés comme des tables tenant des vases. Leurs vêtements sont particulièrement illustratifs de leur rang : des ensembles noirs sans aucune fantaisie, contrastant avec le style habituellement flamboyant de Versace, uniformes les déshumanisant. Leurs attitudes participent également à cette rétrogradation : particulièrement inexpressifs, l'un ne regardant même pas l'objectif, fixant l'horizon sans aucune expression. Cette démonstration de l'homme-objet par le duo Versace/Avedon démontre alors de la volonté d'inverser la vision portée sur les deux genres, l'homme cette fois considéré pour son corps, sa matérialité physique.

Cependant, Richard Avedon et Gianni Versace vont rassembler tous ces éléments en prenant des clichés particulièrement forts dans la fameuse collection 1994/1995, constituant le summum de la mise en scène photographique. **[Cat. n°1 - Illustration n°30]** En effet, on y trouve les supermodels Nadja Auermann, Cindy Crawford, Stephanie Seymour, Claudia Schiffer et Christy Turlington portant les emblématiques robes en mailles métalliques. Face à

l'objectif, elles fixent la lentille à la manière de conquérantes victorieuses, triomphantes. La mise en scène joue alors sur la pose sculpturale que l'on peut qualifier de "*Déesse Versace*" tant elles semblent trôner, paraissant divinisées. Le photographe appuie particulièrement sur leurs chevelures mouvantes et leurs regards perçants afin de capter le spectateur. De plus, la mise en scène photographique se base avant tout sur le message qu'elle souhaite diffuser. Les mannequins féminins sont placés sur des modèles masculins, les tenant parfaitement au-dessus du sol, semblant flotter. Leurs visages étant cachés, on comprend que l'homme est désormais anonyme tandis que la femme est parfaitement représentée par les cinq supermodels. Leurs postures sont alors presque improbables, réductrices par rapport à la position des mannequins qui au contraire, semblent exalter. Le contraste proposé par Richard Avedon est alors extrêmement fort. La représentation joue sur une opposition parfaite entre les corps féminins et masculins, autant dans leurs postures que dans la manière dont ils sont habillés. La puissance des femmes tranche complètement avec l'effacement des hommes qui sont rabaissés.

Même si cette analyse des clichés issus des années 1990 est chronologiquement désorganisée, elle nous permet de comprendre le découlement projetant l'image de la femme vers un suprématisme certain, désavantageant l'homme. Pour Gianni Versace, représenter la femme comme toute puissante, totalement libérée de l'emprise masculine, c'est lui permettre d'assumer son corps et sa sexualité. Les clichés de Kate Moss vont apporter une toute autre dimension dans le monde Versace. Richard Avedon souhaitant rester avant tout un portraitiste, va alors prendre des clichés de la mannequin, entièrement nue, ne portant alors aucun vêtement, rentrant tout de même dans la campagne de la griffe italienne. Les images vont notamment constituer la couverture et les pages de garde d'un ouvrage célébrant la mode, célébrant le corps et la collaboration entre les deux artistes. **[Cat. n°1 - Illustrations n°31 & 32]** Sans pose particulièrement extravagante, le top model anglais pose en toute simplicité, entièrement nue devant le photographe. Le cliché n'exprime aucun érotisme latent, Richard Avedon pratique alors le nu artistique et inscrit le mannequin anglais comme faisant partie de ses nombreux portraits, cette fois parfaitement assumé, simplement pour représenter la beauté anatomique.

Si on revient à la photographie de mode, Richard Avedon et Gianni Versace vont introduire les modèles féminins ensemble, antérieurement habituées à poser en solo ou avec un partenaire masculin représentant le couple hétérosexuel canonique. Cette fois, les mannequins posent ensemble, conservant des poses suggestives, suggérant alors le désir à son contemplateur mais insinuant leur propre désir, et cette fois sans l'homme. Quelques clichés de l'ouvrage photographique exposent alors les photographies les plus suggestives, illustratives pour notre propos. **[Cat. n°1 - Illustration n°33]** Toujours pour la collection 1994/1995, Gianni Versace

fait poser cinq supermodels pour deux clichés différents. La photographie de droite expose les cinq mannequins aux cheveux volants dans des robes en latex, le regard toujours perçant. Elles adoptent des poses érotiquement lascives, davantage en mouvement, jouant avec la superposition des corps, notamment grâce à leurs jambes structurant la partie inférieure de la photographie grâce à ces lignes anatomiques. La photographie de gauche est visuellement plus stable, les mannequins évoquent davantage un plaisir plus personnel. Excepté Cindy Crawford, les modèles ferment leurs yeux, évoquant un érotisme plus prononcé, leurs mains parcourant leurs corps suggérant une sexualité plus douce et intériorisée. Le cliché dévoile ce jeu corporel plus intimiste, moins brutal que la photographie de droite, accentué par les vêtements retroussés comme les jupes remontées dévoilant les fesses ou une main qui se glisse en dessous, la maille en laine remontant avant la poitrine. Gianni Versace et Richard Avedon choisissent alors de représenter différents pans de l'acte sexuel comme le désir plus ardent ou alors la masturbation féminine. Ils abordent d'autres thématiques en capturant notamment les mannequins par deux, toujours à travers une mise en scène photographique.

Pour la campagne 1993, les deux artistes proposent une image légèrement changeante. Bien que Richard Avedon conserve le fond blanc, signature de sa photographie, ils incorporent du sable clair ; les robes estivales tranchant alors avec le décor. Il fait alors poser les mannequins seuls, en duo ou en trio. Une photographie attire particulièrement notre attention puisqu'elle a été critiquée lors de sa publication. Malgré des campagnes déjà jugées provocantes à cause de leur toute nouvelle vision de la féminité, ce cliché choque ses contemplateurs. **[Cat. n°1 - Illustration n°34]** On peut ici voir les supermodels Linda Evangelista et Stephanie Seymour posent l'une en face de l'autre, la dernière allongée sur le sable, jambes écartées tandis que la première tient ses jambes, dirigeant son regard vers son sexe. La photographie dévoile un homoérotisme particulièrement fort : le plaisir est plus que suggéré à travers l'expression des deux femmes, suggérant explicitement une relation lesbienne. De plus, l'empreinte des corps et des mouvements inscrits dans le sable participent à cette mise en scène sexuelle. Le jeu n'est plus porté sur le regard ou les cheveux des protagonistes mais focalisé sur les corps des deux mannequins, les signatures du photographe sont alors mises de côté afin de concentrer l'attention du spectateur sur la complicité sexuelle exercée par les deux femmes.

Cette année 1993 dévoile ainsi une féminité assumée, revendiquée par les grands modèles du couturier. Elles donnent à voir une idée de la femme qui doit assumer son pouvoir, son corps, ses désirs. Les deux hommes vont alors poursuivre une iconographie conduite par la domination, et ce avec l'aide de la technique du photomontage. **[Cat. n°1 - Illustration n°35]** Ce moyen lui permet de condenser en un seul cliché une évolution croissante pour le genre féminin. En superposant en trois fois le corps de la mannequin, il décrit une progression dans

le comportement de la femme, l'image que la fin du XX^e siècle porte désormais sur elle et la vision qu'elle a d'elle-même. Sur la partie de gauche on la voit comme féminine dans sa longue robe noire assortie par des collants et des cuissardes en cuir. Elle adopte une position recroquevillée, rappelant le comportement des hommes nus de la campagne 1994/1995, l'expression figée dans une triste mélancolie. Toujours Stephanie Seymour mais cette fois au milieu, donne à voir une assurance plus érotisée, laissant apparaître entièrement sa jambe, retroussant sa robe dans une pose plus lascive, davantage déterminée. Enfin, la partie de droite la dévoile, presque nue ne portant qu'un body noir transparent, laissant sa poitrine apparente, le collant et les cuissardes. Elle adopte également une posture victorieuse, rappelant le *contrapposto* italien renaissant, s'appuyant sur sa jambe droite, dévoilant son galbe et sa toute-puissance érotique, celle de la *Déesse Versace*. L'attitude du modèle et le regard qu'il porte sont déterminants dans la compréhension de l'image et sont des éléments chers au photographe mais aussi au monde de la mode.

Ainsi il est nécessaire de comprendre la rupture que Gianni Versace a voulu exercer par le biais de ses collections. L'histoire, à travers l'histoire de l'art, rend compte d'une image réductrice de la femme, la cantonnant à s'établir comme une subordonnée de son homologue masculin. Cette dévalorisation est encore aujourd'hui promptement confortée dans le schème social régi par les lois occidentales. On trouve sa source à travers l'étude de la sexualité qui impose un caractère passif à la femme, impliquant un rapport de domination dépassant l'acte sexuel. Malgré une réaction progressiste portée dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'image de la femme et de sa féminité sont rapidement, désormais instinctivement, renvoyées à des concepts extrêmement réducteurs, les considérant comme des objets. L'appropriation vers un détournement pornographique, "au mieux" érotique est malheureusement ancrée dans nos cultures occidentales, malgré les efforts d'essayistes féministes.

Le monde de la mode est alors promis à une ambivalence très marquée. D'un côté les créateurs souhaitent apporter un soutien sans faille à une nouvelle vision du vêtement, mais ils sont également les sujets d'une fantasmagorie érigée par un érotisme régissant l'univers vestimentaire. Celui-ci n'est alors que le reflet d'une société sexualisée, voire hypersexualisée, on peut notamment reprendre la citation utilisée précédemment : "*L'homme est un être social, la mode est un fait social*"²⁰⁹. On trouve alors un paradoxe particulièrement fort dans la conception même du vêtement, particulièrement féminin. Parfois malgré leur volonté, les couturiers sont gouvernés par une représentation corporelle sexualisée, ne pouvant contrebalancer ce mouvement que par l'exagération, notamment en exaltant la féminité.

Gianni Versace fait partie de ces couturiers en proie à ce clivage particulièrement déstabilisant. Malgré les critiques qui ont pu dénoncer une "superficialité" vestimentaire, il assume une vision canonique de l'anatomie en se référant à diverses références. Ce sont les années 1990 qui vont l'aider à promouvoir une telle image. La décennie précédente le force à adopter une temporisation dans sa représentation. Au lieu de promouvoir une féminité rayonnante, il place la femme sur le même piédestal que l'homme et aligne les genres et leurs pouvoirs, floutant le schisme sociétal qui les sépare. Il aligne ainsi ses collections à l'élan promulgué par la mode : notamment une représentation vestimentaire du progrès impulsé par les femmes. C'est dans les années 1990 qu'il va pouvoir les doter d'une aura victorieuse, les considérant comme des conquérantes.

À travers un glamour étincelant et des signatures flamboyantes, il projette des vêtements dévoilant le corps, la femme ne s'habillant plus pour la société androcentrique qui la juge mais seulement pour elle-même. Il convoque des figures sulfureuses comme la prostituée, considérée

²⁰⁹Bonnefoy & Bonnevie, 2008, p.9

comme l'emblème de la sexualité pleinement assumée. Comme à son habitude, il cumule les effets et les références à l'aide de son répertoire pour exalter le corps féminin. Il additionne ses créations à des égéries canoniques en vogue qui sont à l'image d'une société régie par le phénomène du sport et d'un corps athlétique, impulsé de l'imaginaire antique. Afin de faire connaître sa griffe, il emploie des artistes photographes comme Richard Avedon, alors tous deux désireux d'apporter une essence à la photographie de mode, ne voulant pas seulement figer le modèle dans le cliché.

Les deux hommes élaborent une innovante mise en scène photographique selon différentes pratiques, afin de faire voir la femme comme un être pleinement accompli. L'image est alors emplie d'un message allant au-delà de l'univers commercial, apportant une profondeur politique et progressiste. Les campagnes publicitaires deviennent des illustrations de l'évolution de la femme dans cette décennie charnière. Non seulement Gianni Versace et Richard Avedon mettent au jour une libération du corps féminin, mais ils dévoilent des pratiques que la religion et le puritanisme ont fait taire. Le couturier n'hésite pas à exploiter les célébrités qui l'entourent afin de rendre visible les nuances que le genre et la sexualité sous-entendent. On remarque ainsi dans les années 1990 une complexité davantage élaborée par rapport aux clichés rapportés de la décennie antérieure. Les campagnes se veulent plus offensives en créant une iconographie ciblant la mise en valeur du corps féminin, destituant cette fois l'anatomie masculine et la renvoyant caricaturalement au rang d'objet ; inversant ainsi les genres et leurs représentations matérielles.

III- L'art et l'histoire, les muses intemporelles

a) Gianni Versace et la subjectivité historique

Les mises en scène photographiques de Richard Avedon sont ponctuées par de nombreuses références historiques et artistiques qui trouvent leurs origines dans la vaste culture du couturier mais aussi dans son propre imaginaire. Ces campagnes contextualisent des collections déjà imprégnées d'une vision très personnelle à l'histoire de l'image. Toutefois, l'italien est loin d'être le premier couturier à utiliser ces inspirations venues du passé. De nombreux stylistes ont su puiser dans le patrimoine culturel mondial afin d'apporter une profondeur à leurs travaux. Ces interprétations artistiques sont un grand pan de l'histoire du vêtement et sont célébrées encore aujourd'hui. On peut le voir récemment avec le musée Yves-Saint Laurent qui a clos, en ce début d'année 2019, son exposition portée sur les influences asiatiques, orientales du couturier français²¹⁰. Mais ces relations entre la mode et le monde artistique se développent particulièrement à partir du XX^e siècle où les couturiers arborent un rôle actif dans la sphère plastique. Au-delà d'être de simples contemplateurs, Charles Frédéric Worth ou encore Jacques Doucet se placent comme des collectionneurs ou des mécènes²¹¹, proches des artistes. Elsa Schiaparelli fait par exemple dessiner des meubles, des robes, des motifs par Salvador Dalí, des objets²¹² ... Les couturiers contemporains sont particulièrement réceptifs au pouvoir de création que suggère l'imbrication de ces deux mondes. Chacun peut alors puiser son inspiration grâce à des sources infiniment variées, allant parfois avec l'aire du temps. Dans les années 1950, Christian Dior choisit de puiser dans une approche nouvelle du corps, recentrant le métier de couturier comme habilleur de l'anatomie. Poursuivant sur le *New Look*²¹³ qu'il a lancé, il s'inspire de l'alphabet latin et de la calligraphie afin de créer ses propres arrangements ; Azzedine Alaïa, lui, préfère se tourner vers l'alphabet arabe afin de créer des formes serpentes²¹⁴. En 1966, Yves Saint-Laurent présente une collection inspirée du Pop Art que l'on ne présente plus, dont le mouvement est apparu dix ans auparavant²¹⁵.

²¹⁰Aurélien Samuel, *L'Asie rêvée d'Yves Saint-Laurent*, cat. expo., Paris, Musée Yves Saint-Laurent, (02 octobre 2018 – 27 janvier 2019), Paris, éd. Gallimard, 2018

²¹¹Givry (De), 1998, p.9

²¹²*Ibid*, p.15 : Déjà proche de Picabia ou de Cocteau, la couturière fait la connaissance du surréaliste espagnol fraîchement installé à Paris.

²¹³https://www.dior.com/couture/fr_fr/la-maison-dior/dior-en-histoires/la-revolution-du-new-look [consulté le 11/07/19] : Le 12 février 1947, Christian Dior dévoile sa première collection au monde de la presse spécialisée. Les tailles cintrées, les volumes arrondis vont exalter la directrice du magazine *Harper's Bazaar*, décrivant alors sa collection comme "*New Look*".

²¹⁴Givry (De), 1998, p.27

²¹⁵*Ibid*, p.31

Toutefois les couturiers ne se fient pas seulement à la création actuelle qui les inspire, ils transcendent les limites du temps en s'imprégnant des époques passées pour puiser de nouvelles idées. Ils s'inscrivent alors dans un rapport très particulier à la mémoire qui n'a évidemment pas pour but de faire de la copie identique. De nombreux couturiers se tournent vers des créations historiques qui reprennent les codes et les stéréotypes de diverses aires chronologiques révolues, en les modifiant, les adaptant à leur modernité²¹⁶. On peut citer Jean Paul Gaultier et sa collection 1988/1989 intitulée *Robin des Bois*²¹⁷. Le styliste français s'inspire alors de l'époque médiévale et de son amour du romanesque pour créer des ensembles. Il reprend la veste pour la ceinturer à la taille, il modifie le vestiaire masculin contemporain en faisant porter des collants à ses mannequins et parent ses tenues d'ornements équivoques : blasons, fleurs de lys, couronnes²¹⁸ ... On retrouve un côté jovial et léger dans son défilé, bien opposé à ce que Castelbajac propose, lui qui s'inspire de l'austérité des tuniques et des simples habits religieux traditionnels²¹⁹. Il se fie alors au réalisme bancal des images médiévales comme les enluminures, se basant également sur leur symbolisme. Les vêtements sont des surfaces planes, sans perspective qui sont toutefois colorés, renvoyant au langage de la couleur²²⁰.



[Fig. n°13]

Gurmit pour la collection haute-couture Christian Lacroix printemps/été 1991, robe du soir en lin marine sur un bloomer de faille sable

[Fig. n°13] Christian Lacroix, quant à lui, est particulièrement inspiré par la Renaissance Baroque ; la peinture maniériste, les couleurs acides et la manipulation des corps vont le motiver à créer des silhouettes ondulées²²¹. Il s'inspire de l'opulence de la Contre-Réforme et des lignes en courbes et contre-courbes accentuées par des jeux de lumière. Le styliste puise alors dans l'architecture baroque reconnaissable pour sculpter minutieusement ses robes, les orner de riches motifs et imprimés, utiliser de forts contrastes colorés : l'étrénelant doré tranchant avec des noirs et des bruns massifs.

²¹⁶Martin & Koda, 1989, p.8 : Les années 1980 sont particulièrement inspirées des époques passées, notamment dans la culture populaire. On peut citer notamment l'adaptation du roman de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses* en 1988 ou *Amadeus* en 1984.

²¹⁷Givry (De), 1998, p.43

²¹⁸*Ibid*, p.43

²¹⁹*Ibid*, p.44

²²⁰*Ibid*, p.44 : On retrouve un message austère dans le vestiaire malgré les couleurs renvoyant au ciel, au soleil, à la nature ou à l'amour.

²²¹*Ibid*, p.56

On pourrait citer de très nombreux exemples de cette association entre art, histoire et mode. En effet, de très nombreux couturiers se complaisent à évoquer un passé qui n'est pas oublié. Il ne s'agit pas d'évoquer un sentiment de nostalgie mais de rappeler un héritage à travers une méthodologie historiciste²²².

Cependant, la vision très personnelle de Gianni Versace a su se démarquer dans un monde exploitant très largement cette ressource commune. Toutefois, cette inspiration pose une nécessité certaine. Le couturier qui souhaite exposer l'art à travers la mode ne peut se limiter à quelques bribes connaissances, des images fragmentées issues d'un univers aussi vaste que l'art. Cette représentation demande une immersion culturelle invasive ; celle-ci requiert une motivation impulsée par une passion qui ne peut être totalement assouvie tant cet univers est vaste. Gianni Versace le comprend très rapidement en explorant les textes mais surtout les images, les mouvements et les périodes qui le fascinent. Dans l'interview menée par Charlie Rose, il décrit la source de sa mouvance vers le monde de l'art. Il cite Karl Lagerfeld comme référence majeure de son travail²²³. Au-delà de son talent et de la conception de la mode qu'il a diffusé au monde, il lui a ouvert les yeux sur ce besoin de se plonger dans la culture. Le styliste, le modéliste mais aussi le designer doivent être ainsi nécessairement cultivés. Ceux qui pratiquent l'image doivent avoir connaissance de l'héritage artistique dont ils sont les successeurs. Afin de présenter un travail convenable, il faut se cultiver, s'informer, actualiser ses connaissances²²⁴. Cela rejoint ainsi son discours mené sur la superficialité émanant de Nietzsche, sa manière d'appréhender le réel parfois jugé superficiel à travers une recherche plus approfondie.

Richard Martin décrit notamment sa relation à l'Histoire²²⁵. Il le nomme comme un "*optimist Atlas to a history*"²²⁶ qui n'avait aucune appréhension à se baser sur les conceptions artistiques passées. L'ancien conservateur explique la nécessité pour un couturier d'être conscient et connaisseur de l'héritage que l'histoire a laissé²²⁷. Beaucoup ont eu peur de se confronter à l'abondance d'informations, mais Versace a su comprendre le caractère indivisible qui lie l'histoire et la création contemporaine²²⁸. Toutefois, il a toujours assumé sa démarche très particulière : il ne veut pas suivre une démarche scientifique, la méthodologie de l'historien ou de l'archéologue. Il fait preuve d'une capacité d'adaptation en mêlant objectivité et

²²²Martin & Koda, 1989, p.7

²²³Rose, 1994

²²⁴*Ibid* : Gianni Versace décrit notamment sa préférence pour la lecture, éviter les hobbies qu'il juge superficiels.

²²⁵Martin, 1997, p.63

²²⁶*Ibid*, p.63

²²⁷*Ibid*, p.63

²²⁸*Ibid*, p.63

subjectivité²²⁹. L'art et l'histoire deviennent des muses, en tant qu'inspiratrices mais défiant surtout l'imaginaire. Il puise dans l'essence, les codes de la période qui l'intéresse et s'en inspire afin de recréer une atmosphère historisée, imprégnée d'une chronologie imagée.

Gianni Versace élabore alors une banque d'images complètement réinventée, nouvelle, éloignée de la rigueur scientifique mais paradoxalement impulsée par des connaissances historiques concrètes²³⁰. Il assume parfaitement ces anachronismes vestimentaires où la sensibilité contemporaine se complaît dans un amas de références issues du passé, le différenciant dans le monde de la mode. Toutefois, communément à la très grande majorité des couturiers contemporains, Gianni Versace ne mélange pas les périodes, il continue de les distinguer selon les limites chronologiques imposées par les historiens. On distingue quatre grandes inspirations historiques dans son travail : l'antiquité, l'art byzantin, le XVIII^e siècle et les années 1920-1930, notamment l'Art Déco²³¹. Gianni Versace va faire ses armes avant d'interpréter l'Histoire. Il ne va se lancer qu'à partir de la toute fin des années 1980 jusqu'à sa mort en 1997, et cela grâce à l'Atelier Versace qui va lui permettre de travailler, la couleur, la forme et le matériau.

La réinterprétation de l'antiquité reste une très grande part de son travail et nous nous pencherons sur cette période plus tard puisque la période exprime un large pan de son travail. Le travail de Versace se distingue par la forme mais surtout par le fond. La signature des italiens reste avant tout le motif ou l'imprimé qui est déposé sur le vêtement, et cela Gianni Versace va l'exalter grâce à ses créations bariolées. S'il choisit l'acidité chromatique byzantine, le rococo de Watteau ou la puissance du Pop Art, c'est avant tout pour leur audace, quand la couleur prend un rôle particulièrement fort. Il n'était pas possible pour lui de s'inspirer de peintres comme Le Caravage, qui sublime le clair-obscur.

Ainsi l'art byzantin prend une place prépondérante dans son travail, réunissant son amour pour la couleur, la forme mais aussi la puissance de l'art religieux. **[Cat. n°1 - Illustration n°36]** Cette robe expose le synthétisme de Gianni Versace et sa fascination pour cet art outrageusement chromatique. Le contraste entre le noir obscur du cuir et des perles brodées ne fait que sublimer la puissance du motif religieux, celui-ci déjà travaillé au début des années 1990 comme on le verra. Le one-shoulder tranche la symétrie du vêtement et ne fait qu'alimenter l'une de ses signatures les plus emblématiques. Cette création fut notamment inspirée par l'exposition du MoMA en 1997 : *The Glory of Byzantium : Art and Culture of the*

²²⁹*Ibid*, p.63

²³⁰*Ibid*, p.65

²³¹*Ibid*, p.63

*Middle Byzantine Era*²³². Gianni Versace, comme de nombreux créateurs, était bien conscient de la critique qui pouvait s'abattre sur lui à reprendre l'histoire et la mêler à de tels anachronismes, renvoyant surtout à une sexualisation de la religion. Mais il était nécessaire pour lui de mêler cette critique à l'art, étant un phénomène indissociable de l'un et de l'autre²³³.

[Cat. n°1 - Illustration n°37] Comme pour une œuvre religieuse, Gianni Versace veut susciter l'interprétation et le pouvoir symbolique de l'image. Pour Versace, montrer une Vierge Marie par la mosaïque ou le vêtement revient à la même chose pour la méthodologie analytique de l'image. Il souhaite constituer une mode qui est suffisamment éloquente et rhétorique, qu'elle possède un sens singulier, quitte à ce que son créateur soit considéré comme un provocateur, dépassant les limites de la représentation²³⁴. Évidemment, le choix de la broderie pour traiter la mosaïque byzantine n'est pas un choix anodin venant de l'italien. Il s'agit de transposer l'effet du matériau au vêtement, toujours en créant le motif grâce à de multiples fragments. Il s'inspire ainsi des larges mosaïques flamboyantes de Ravenne, travaillant la maille métallique dans le but de rajouter de la luminosité à son travail. La critique et éditrice Ingrid Sischy a notamment été guidée par Gianni Versace en visitant Ravenne, un lieu qu'il affectionnait particulièrement²³⁵. Il y joint la contemporanéité et son style grâce à un perfecto en cuir, pourtant lui aussi orné de croix brodées.

Plusieurs éléments ont participé à sa fascination menant à son incorporation de l'art moderne dans le monde du vêtement. On peut tout d'abord citer le travail de la forme ; les robes volumiques issues du vestiaire de l'aristocratie féminine du XVIII^e siècle en particulier, ont été un élan à son inspiration. **[Cat. n°1 - Illustration n°38]** Cet ensemble montre notamment la découpe si particulière du vêtement du XVIII^e siècle en multipliant les couches de tissu, révélant d'autres textiles. Ici Gianni Versace ajuste parfaitement la contemporanéité en découpant le vêtement de bas en haut laissant les bandes imprimées se mouvoir selon les gestes de celle qui la portera. **[Cat. n°1 - Illustration n°39]** Il réinvente également la fameuse robe à paniers, dont la forme volumique se décuple sous la taille, alors évocatrice de l'aristocratie moderne. Cette fois-ci, Gianni Versace sexualise et modernise la robe en la coupant mi-cuisse, ouvrant l'espace de ses jambes.

Mais le travail de l'italien pour l'époque moderne passe également par un travail de l'ornement et de l'imprimé. Cette dernière robe nous montre notamment l'entremêlement entre le fond et la forme, la coupe et le motif. Afin de suggérer la superposition des couches textiles,

²³²*Ibid*, p.76

²³³*Ibid*, p.76

²³⁴*Ibid*, p.78

²³⁵*Ibid*, p.74

tout en ne saturant pas le modèle d'une épaisseur de tissus, il échelonne dans le bas de la robe plusieurs imprimés de fonds colorés différents mais pourtant harmonieusement assortis par des rappels floraux. La robe et son étole sont saturées d'éléments végétaux de couleurs différentes, tranchantes. Il en est de même avec la pénultième image où les motifs de style rococo dorés se bousculent sur un noir ténébreux. La découpe du vêtement nous laisse voir un tissu beige minutieusement et entièrement brodé, alternant les textiles, les couches et les motifs. Le créateur rajoute des nœuds afin de sculpter l'ensemble et d'apporter du surplus à la tenue, comme le veut le mouvement rococo.

Gianni Versace s'inspire également de la peinture romantique en y incorporant des éléments figuratifs. On retrouve des ensembles inspirés du siècle des Lumières, dont celui donné en cadeau à Anne H. Bass en 1993²³⁶, réalisé en soie imprimée, mais il rassemble également divers éléments du XIX^e siècle romantique. En effet, il y place des danseuses rappelant les fêtes galantes et son amour de l'interdisciplinarité. Il place dans le dos un médaillon représentant un homme ailé embrassant une jeune femme, leurs amour semblant figé par l'effet sculptural de la scène. **[Cat. n°1 - Illustration n°40]** Cet ensemble porté ici porté par Carla Bruni lors du défilé présentant la collection 1992 est composé d'une veste en jean bleu et d'une robe blanchâtre où des scènes de danses sont emprisonnées dans des bordures fleuries et colorées renvoyant à la douceur et l'élégance de la peinture française.

La création contemporaine, plus actuelle est l'une des principales inspirations pour l'italien. On l'a vu précédemment, le Pop Art peuple ses différentes habitations mais ce n'est pas le seul mouvement qui le motive. **[Cat. n°1 - Illustration n°41]** Les œuvres davantage actuelles vont particulièrement l'inspirer, notamment les créations déconstruites, travaillant la surface plane. Ici on comprend l'influence du travail de l'artiste d'origine ukrainienne, Sonia Delaunay. La déstructuration des formes par la ligne et la couleur pour orner le corps, rajoutant du brillant et de l'éclatant, cela pourtant sur une robe sans bretelles à la découpe simple.

[Cat. n°1 - Illustration n°42] Cette robe fait trace de l'inspiration de l'italien pour l'œuvre de l'artiste américain, Alexander Calder. Ce dernier est fasciné par ce que Duchamp appellera des mobiles. Ces assemblages de métal et de fil parfois animés par des moteurs matérialisent l'air et ses mouvements. Gianni Versace souhaite ainsi inscrire le mouvement de ses propres mobiles en s'inspirant de l'artiste. En effet, le mouvement n'est non plus insufflé par l'air mais par le modèle portant la robe, qui fait bouger, vivre le vêtement. Celui-ci pouvant être infiniment animé tout comme les objets de Calder. La suspension des mobiles est alors

²³⁶ *Ibid*, p.80

retranscrite de manière différente dans le monde vestimentaire.

Mais comme on l'a dit précédemment, le Pop Art reste une de ses plus grandes muses, rassemblant tout ce qu'il apprécie dans l'art contemporain : l'amour de la couleur franche, le rôle de la surface et de la ligne notamment. [Cat. n°1 - Illustration n°43] Cette robe représentant Marilyn Monroe et James Dean est l'une des plus iconiques parmi toutes les créations qu'il a pu réaliser. L'influence du mouvement popularisé, entre autres, par Andy Warhol est largement explicite : Gianni Versace reprend une large partie des portraits de l'actrice américaine, réalisés par l'artiste, rendant paradoxalement une uniformité chromatiquement bariolée. Ce choix est d'autant plus important pour l'italien, lui qui aurait aimé ajouter la sulfureuse blonde parmi ses égéries²³⁷ et qui, comme Warhol, faisait plus largement partie d'un monde médiatique qui l'a toujours fasciné. Ainsi retranscrire le Pop Art est également une manière de ne pas seulement représenter l'œuvre pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle représente et le contexte dans lequel elle a été constituée.

b) La femme Versace, au cœur de la temporalité

Ainsi, si l'histoire dans sa globalité a toujours fasciné le couturier, c'est sans aucun doute l'antiquité qui l'a le plus marquée. Cette large période historique rassemble ce qui a toujours fasciné Gianni Versace et cela depuis son enfance. La lecture des textes, l'appréhension des images, la représentation des corps, du vêtement, la conception de l'architecture ... tous ces éléments ont toujours aiguisé sa curiosité et son désir d'en apprendre constamment plus. Il est ainsi naturel pour lui de l'incorporer dans son monde vestimentaire. Si on regarde attentivement le large éventail de créateurs qui se sont tournés vers l'Histoire afin d'enrichir leurs créations, on remarque que la Renaissance et le canon esthétique du Quattrocento jusqu'au XVI^e siècle, ne les a pas forcément inspirés. En effet, bien que passionnant à de nombreux couturiers, ils ont préféré choisir sa source première : l'antiquité²³⁸. La redécouverte des textes et des images après l'époque médiévale a mené vers une représentation moderne des modèles anciens. Les couturiers vont alors se tourner naturellement vers le monde gréco-romain, référençant leurs vêtements de multiples touches. Pourtant, Gianni Versace qui va se distinguer dans cet amas de créations "à l'antique". En effet, il ne va pas se contenter de référencer l'antiquité. Il va en refaire la source, la modéliser selon sa vision en la façonnant grâce au prisme de la modernité et l'exposer dans tous les supports de la maison Versace.

²³⁷ *Ibid*, p.55

²³⁸ Givry (De), 1998, p.50

En effet, si Gianni Versace en a fait une partie de l'essence de sa marque, les couturiers du XX^e siècle jusqu'à nos jours, qu'ils soient français, anglo-saxons, américains ou autres, n'en ont sorti que quelques grands préceptes pour la plupart. Assez logiquement, aucun d'entre eux ne souhaite retranscrire une véritable fidélité historique au vêtement antique. Il s'agit de capturer quelques grandes inspirations comme les divinités, la conception de mouvoir ou de disposer le vêtement sur le corps ou alors de déterrer une image du corps masculin et féminin.



[Fig. n°14]

Pyjamas de Madeleine Vionnet en crêpe de soie blanche à écharpes assorties, photographiés par George Hoyningen-Huene, 1931

Si on remonte le temps, on peut se focaliser sur le travail de Madeleine Vionnet qui conçoit en 1912 des ensembles fluides, les modèles posant alors avec les pieds nus, choisissant notamment pour logo une femme portant un péplum noir, posée sur une colonne tronquée aux formes ioniques²³⁹. [Fig. n°14] Elle souhaite défier les limites de la gravité en animant ses robes grâce à un minimum de coutures, tout en prolongeant au maximum le drapé²⁴⁰. Elle vise la sculpture mouillée où la ligne est extrêmement plissée, ne limitant ses contours qu'aux formes du corps. Elle veut retranscrire la souplesse et la sculpturalité des traits par le pli, exalter la beauté de la femme et ses proportions.

Madame Grès, dès 1933, met à profit son métier de sculpteuse en tant que créatrice de mode. [Fig. n°15] Elle aspire à donner un effet beaucoup plus sculptural que Madeleine Vionnet. En effet, elle conçoit le vêtement comme s'il était façonné selon la méthode pour la ronde-bosse²⁴¹. Elle souhaite donner une carrure bien plus imposante, non pas mouvante mais sculpturale à son modèle. Elle est notamment connue pour les robes plissées clôturant chacun de ses défilés²⁴².



[Fig. n°15]

Madame Grès, robe du soir en jersey de soie couleur crème, 1967-1985

²³⁹ *Ibid*, p.37

²⁴⁰ Koda, 2006, p.67

²⁴¹ Givry (De), p.37

²⁴² Givry (De), p.37

La maison Chanel a également participé à cette diffusion de l'art antique par la mode vestimentaire contemporaine : tout d'abord, sa créatrice Gabrielle "Coco" Chanel a réalisé des costumes pour la pièce de Jean Cocteau, *Antigone*²⁴³. Elle réalisa plus tard les costumes de son autre tragédie : *Oedipe Roi*²⁴⁴. [Fig. n°16] Elle a cette fois scandalisé le public par son inspiration à l'antique mêlé au bondage pour les rôles masculins²⁴⁵. Elle a alors déconstruit le vêtement pour n'en laisser que l'exosquelette, réduisant l'ensemble par les simples éléments de la coupe, ensuite attaché au corps de son interprète. Bien plus tardivement, c'est son successeur, Karl Lagerfeld qui va laisser l'antique imprégner son travail. Lui qui a toujours revendiqué son amour à l'art et à l'histoire, présente en 2017 sa collection Croisière 2018 au Grand Palais, intitulée *La modernité de l'antiquité*²⁴⁶. [Fig. n°17] Dans un décor méditerranéen rappelant la Grèce, des ruines se dressent, suggérant un entablement partiellement détruit, où se tiennent des métopes et des triglyphes, alors soutenu par des colonnes doriques, des fragments de tambours sont disposés sur un parterre gravillonné. C'est dans ce trompe-l'œil scénographique que vont défiler 85 looks inspirés de l'antiquité : spartiates, robes rappelant péplos et chitons, headbands feuillus, bijoux (bracelets, sautoirs, bagues, médaillons ...) où on peut voir des chouettes, des éléments dorés. [Fig. n°18] On retrouve la chaleur dorée sur des robes tubes à imprimés. Celui-ci est constitué de plusieurs frises géométriques successives rappelant non sans équivoque, des vases géométriques comme celui du Dipylon. Karl Lagerfeld ne s'arrête pas seulement à l'iconographie du vêtement, la forme de ces robes renvoyant aux lignes



[Fig. n°16]

Jean Marais dans un costume de Gabrielle Chanel pour *Oedipe roi* de Jean Cocteau, 1937



[Fig. n°17]

Décor du défilé Croisière Chanel *La modernité de l'antiquité* au Grand Palais, 2017

spartiates, robes rappelant péplos et chitons, headbands feuillus, bijoux (bracelets, sautoirs, bagues, médaillons ...) où on peut voir des chouettes, des éléments dorés. [Fig. n°18] On retrouve la chaleur dorée sur des robes tubes à imprimés. Celui-ci est constitué de plusieurs frises géométriques successives rappelant non sans équivoque, des vases géométriques comme celui du Dipylon. Karl Lagerfeld ne s'arrête pas seulement à l'iconographie du vêtement, la forme de ces robes renvoyant aux lignes



[Fig. n°18]

Chanel, *La modernité de l'antiquité*, look 12

²⁴³ *Ibid*, p.81 : Jean Cocteau, *Antigone*, d'après la tragédie de Sophocle, écrite et jouée en 1922.

²⁴⁴ *Ibid*, p.81 : Jean Cocteau, *Oedipe Roi*, d'après la tragédie de Sophocle, écrite en 1925, jouée en 1937.

²⁴⁵ *Ibid*, p.81

²⁴⁶ Comme chaque année, la maison Chanel présente une collection Croisière au Grand Palais à Paris, sur un thème, toujours en lien avec l'histoire de la maison et de sa fondatrice. L'évènement de l'année 2017 présenté le 5 mai, porte alors sur une des influences de Gabrielle Chanel : l'antiquité rêvée.

prononcées du vase.

Douglas Ferguson, en tant qu'artiste polyvalent, a également pu travailler l'antiquité en faisant appel à des références et des motifs bien connus qui participent grandement à la marginalisation de l'antiquité et de ses images. En effet, en développant sa technique du métal plissé, il a constitué des modèles de robes en 1985 qui allient modernité et passé. [Fig. n°19] On peut voir des robes dorées et argentées qui ont fait la réputation du créateur grâce à des couvertures de *Cosmopolitan*, *New-York Magazine* ou encore *Vogue*²⁴⁷. Comme Madame Grès ou Madeleine Vionnet, il reprend une manière de disposer le vêtement sur le corps, en posant une partie sur une épaule ou les deux. Ainsi, ils retranscrivent grossièrement la manière dont les classiques coupaient et répartissaient les tissus²⁴⁸. De plus, cette bande qui participe à construire l'architecture de la silhouette est alors ornée de motifs comme le méandre ou des éléments stylisés arrondis. Il reprend aussi le quadrillage élaboré dans l'antiquité plus tardive grâce à la technique de la mosaïque et emprunte des motifs comme le griffon afin d'enrichir ses créations. Ces motifs vont devenir des éléments récurrents pour les artistes, artisans et cela bien au-delà de la mode. Ils participent à la contextualisation de l'objet grâce à une assimilation de l'image à une période historique plus ou moins précise.



[Fig. n°19]

Douglas Ferguson, trois ensembles à mailles blanche, noire, argentée et dorée avec un motif de méandre, 1985



[Fig. n°20]

Naomi Campbell en Alexander McQueen pour Givenchy, ensemble de la collection automne/hiver 1997

[Fig. n°20] Le britannique Alexander McQueen va également retranscrire l'antiquité sous la maison Givenchy en proposant des déesses contemporaines grâce notamment aux supermodels comme Naomi Campbell en Diane chasseresse. Il habille le modèle d'un plastron en cuir (pouvant être en cuir à l'origine mais aussi de métal) doré, divinisant le mannequin dans un ensemble étincelant, rayonnant. L'ensemble se termine par des franges qui renvoient à l'habillement militaire, orné d'une écharpe d'éléments végétaux métalliques, eux aussi dorés. La conceptualisation de la divinisation de l'homme et de la femme par l'antiquité est une thématique récurrente dans les maisons de couture. Encore aujourd'hui, cela est travaillé dans des maisons telles que Georges Hobeika qui travaille un vêtement somptueux, élégant et

²⁴⁷ Martin & Koda, 1989, pp.26-27

²⁴⁸ Koda, 2006, p.190

gracieux. [Fig. n°21] Le 22 janvier 2018 se dresse alors une collection rendant hommage à la civilisation antique à travers un travail du pli renvoyant à la cannelure de la colonne, des broderies étincelantes rayonnent sur les tissus et forment des éléments stylisés ou des frises de méandres. Les mannequins trônant avec des couronnes métalliques dans ces vêtements vapoureux aspirent à se présenter comme de véritables allégories. Pochettes, robes, combinaisons sont ornées de clés grecques ou de simples méandres mais aussi de motifs égyptiens comme des scarabées ou des soleils ailés. La marque veut rendre un hommage peut-être bien trop large à tout un éventail historique qu'il est difficile de généraliser.

On peut également citer la marque Mary Katrantzou qui porte une attention plus particulière à l'antiquité. En effet, d'origine grecque, elle souhaite retranscrire l'héritage qui lui est parvenu grâce à des créations et plus spécifiquement, une iconographie renvoyant à l'art minoen. En effet, pour ses collections elle incorpore des images issues des vases méditerranéens anciens, mais aussi des sculptures qu'elle va combiner à des éléments ultra-modernistes comme des formes psychédélics²⁴⁹.

Les vêtements ne sont pas les seuls éléments à subir l'influence d'une mode antique, on peut notamment citer le parfum de Yves Saint-Laurent. En 1981, le public découvre une fragrance nommée *Kouros*. À plusieurs reprises réédité, le parfum fut à l'origine conçu par Pierre Bourdon, alors "nez" dans la maison. Il souhaite alors exalter la puissance masculine en évoquant autant l'athlète grec que le dieu du panthéon. [Fig. n°22] Ainsi, il souhaite rallier la virilité assumée, animalisée, souhaitant devenir l'accessoire du canon masculin des années 1980. Pierre Bourdon rappelle qu'il devait alors être fidèle à l'image qu'il annonçait via la publicité notamment²⁵⁰. Il fait écho à la



[Fig. n°21]

Look 26 de la collection printemps/été 2018 de George Hobeika, motifs de méandres, Méduse et végétaux stylisés



[Fig. n°22]

Campagne publicitaire de *Kouros* d'Yves Saint-Laurent, 1983

²⁴⁹ Katrantzou, 2017

²⁵⁰ <https://www.mariefrance.fr/beaute/mon-fil-dactu/nouveautes/histoire-dun-parfum-kouros-dysl-189375.html> [consulté le 14/07/19] : Il avait notamment comme nom de projet *Eros*. Il devait être un "hommage à la masculinité bouillonnante".

statuaire grecque, autant dans la force plastique que dans l'effet massif de la colonne, dont le flacon fait écho dans la campagne publicitaire de 1983. Le Kouros fait alors référence à une colonne de marbre, fait le lien entre ciel et terre, aux proportions parfaites qu'il évoque. Le dossier de presse d'Yves Saint-Laurent le décrit alors comme ceci : "*Il est beau comme un dieu. Il est beau comme un homme. Il est l'Absolu, l'éternelle beauté, le miracle, la révélation du divin, la grandeur vraie et simple*"²⁵¹. Aujourd'hui de nombreux parfumeurs font appel à l'antiquité pour renvoyer à la virilité mais aussi au corps et à la victoire, telle qu'elle est inspirée par les divinités et par les athlètes. On peut référencer les deux fragrances de Paco Rabanne : *Invictus* et *Olympéa* dont les spots publicitaires font explicitement référence aux sportifs virils masculins et au panthéon contemporainement divinisé.

Si on revient à la maison Versace, on se rend compte que l'antiquité ne prend pas seulement place de manière fragmentaire comme pour les précédentes marques citées auparavant – sauf peut-être pour Mary Katrantzou –, elle fait partie de l'intégralité de la maison au-delà du statut de la simple inspiration issue du passé. Comme pour les autres époques dont il puise ses connaissances, Gianni Versace exprime une conscience pleine et entière de la réelle scientifique et historique mais il souhaite s'en détacher afin de forger sa propre vision de l'antiquité. Il souhaite toutefois en retranscrire une identité partiellement réaliste : une atmosphère de l'antique en y incorporant à sa maison des motifs, des coupes, une manière de produire et de réaliser.

Dans les années 1990, il va matérialiser par ses vêtements, son travail sur la sexualité comme on a pu le voir, tout en l'entremêlant à sa vision du répertoire antique. Il va en effet se baser sur la figure de la prostituée antique et du bordel ancien. Elle prône une liberté sexuelle que nous avons déjà étudiée mais il est nécessaire de la contempler avec les références historiques dont il a élaboré le mélange. Ainsi, il se base sur la décadence de l'Empire Romain en composant une robe courte correspondant aux critères contemporains de la sexualité pornographique. Il conçoit les formes grâce à des plis rappelant les tambours modelés des colonnes. Pour cela, il s'inspire de Madame Grès, déclarant qu'il la considère probablement comme l'une des plus grandes inspirations des créateurs, et cela dans toute l'histoire de la mode²⁵². Il illustre cet héritage dans le milieu des années 1990 notamment comme on a pu le voir précédemment [**Illustration n°18**]. On remarque le travail du pli qui est nuancé de diverses manières : verticalement dans un premier temps par la couture plissée qui part du bassin, rompant avec la droiture des jambes. Il travaille le pli horizontalement au niveau de la taille, à

²⁵¹ <https://museeyslparis.com/biographie/kouros> [consulté le 14/07/19]

²⁵² Martin, 1997, p.71

la manière d'un corset qui met alors en valeur la poitrine de la femme. En effet, la ligne horizontale est brisée par les deux triangles de tissus dont le pli est cette fois en biais, couvrant les seins de son modèle. On remarque l'évidente asymétrie de la robe, tant appréciée par l'italien où la longueur raccourcie du devant contraste avec la traîne située à l'arrière. À l'aide de ces nombreuses références renvoyant au monde gréco-romain, il ajoute une contextualisation à ce vêtement, il l'imprègne d'une époque revisitée. Il situe alors l'érotisme en s'inspirant de figures décomplexées qui assument une luxuriante liberté.

Il introduit également le monde antique d'une manière plus technique. **[Cat. n°1 - Illustration n°44]** En effet, en 1994, les tabloïds affichent ce qu'on appelle encore "*That Dress*"²⁵³. Accompagnée de Hugh Grant, Elizabeth Hurley fait sensation dans une robe fourreau noire fendue qui semble être composée de divers morceaux de tissus indépendants et épinglés par des attaches métalliques dorées. En effet, Gianni Versace semble avoir élaboré ce vêtement à la manière des antiques qui attachaient le textile grâce à des fibules, et cela à même le corps. Ici, l'italien ramène cette conception dans une contemporanéité plus proche de lui. En effet, il utilise des épingles à nourrices qui renvoient au style punk en y incorporant son style flamboyant et sexy. Le vêtement au large décolleté plongeant est parfaitement ajusté au corps du mannequin britannique mais l'ensemble est maintenu par ces éléments métalliques. De plus, il reprend l'himation antique, ce vêtement ample se portant notamment sur une épaule. Comme plusieurs créateurs avant lui, il élabore des robes one-shoulder qui correspondent à une adaptation actuelle de cet héritage ancien.

Mais au-delà de la technique et de l'esthétique, Gianni Versace souhaite introduire l'antiquité dans l'essence même de la marque qu'il a créée. En effet, lui qui veut exposer au monde une nouvelle image de la femme, il pioche, dans le monde ancien, une figure qui semble matérialiser cette ambition. Il choisit alors un des motifs les plus emblématiques de l'antiquité : la Méduse. Mais avant de l'envisager par le biais du créateur italien, il faut en comprendre les racines, lesquelles déterminent alors notre interprétation actuelle.

La créature mythique trouve ses origines dans les légendes les plus anciennes de notre civilisation occidentale. Elle est l'une des nombreuses traditions orales qui furent ensuite retranscrites à l'écrit. Son histoire est intimement liée au héros Persée, qui dut lui trancher la tête, aidé par Hermès et Athéna. Ce sont ainsi les textes qui nous apportent le plus d'informations, et plusieurs auteurs anciens se sont penchés sur l'histoire de la Gorgone. Cependant, trois d'entre eux nous intéressent particulièrement. Tout d'abord, il faut citer

²⁵³ Edward Barsamian, "Elizabeth Hurley's Top 10 Show-Stopping Versace Looks", *Vogue*, 10 juin 2014, en ligne <https://www.vogue.com/article/elizabeth-hurley-versace-safety-pin-dress-and-best-looks> [consulté le 26/07/19]

Hésiode²⁵⁴. Dans son récit descriptif des événements mythologiques qui ont conduit à la construction de notre monde, l'auteur présente les quelques créatures qui peuplent le monde occidental, dont les gorgones. Au-delà de l'Océan, habitent trois sœurs, Sthénnô, Euryale et Méduse. Il ne les décrit pas, ne donnant alors qu'une unique caractéristique : l'immortalité des deux premières gorgones. En revanche, il précise que la dernière aurait eu une relation avec le dieu des Mers, Poséidon. Elle connaîtrait un destin funeste, décapitée par Persée, faisant alors surgir les deux cheveux ailés : Chrysaor et Pégase.

Euripide nous livre également un détail particulièrement intéressant dans sa tragédie *Ion*, écrite vers le V^e siècle av. J.-C.²⁵⁵. En effet, lors d'un dialogue entre les deux protagonistes que sont Le Vieillard et Créuse, ce dernier nous informe que le sang de la Méduse serait tantôt un dangereux poison, tantôt un extraordinaire remède, selon sa provenance, de la veine gauche ou droite.

Enfin, c'est Apollodore, plus tardivement, vers les I^{er}-II^e siècles de notre ère, qui retranscrit une description parfaitement détaillée, bien que largement assimilée dans le passé. En effet dans *La Bibliothèque*, il relate l'aventure du héros Persée, déterminé à trancher la tête de Méduse. Surtout, l'auteur en fait une description particulièrement détaillée, alors délaissée par les écrits antérieurs.

*" Leurs têtes étaient hérissées de serpents ; elles avaient des dents comme des défenses de sanglier, des mains d'airain et des ailes d'or, à l'aide desquelles elles s'élevaient dans les airs. Ceux qui les regardaient étaient changés en pierre. "*²⁵⁶

Cet extrait nous permet ainsi de comprendre le rapport créé entre la légende orale et l'image qui sera exploitée par les artisans antiques. Pour cela, il faut alors se pencher sur l'histoire de la représentation de la Méduse sur les divers médiums qui nous sont parvenus.

Tout d'abord, on estime que la première image de gorgones date du premier quart du VII^e siècle avant notre ère. [Cat. n°2 - Fiche n°1] Sur ce premier vase, on trouve la représentation de deux créatures schématisées, identifiées comme des gorgones. Les études ont démontré qu'était représenté le moment de la fuite de Persée après avoir décapité Méduse, alors pourchassé par les deux sœurs. La représentation des deux figures correspond à la description qu'Apollodore nous donne, prouvant la transmission des légendes orales. Le potier choisit de reprendre les éléments les plus significatifs, bien que prenant quelques libertés comme les

²⁵⁴ Hésiode, 2012

²⁵⁵ Euripide, 1842

²⁵⁶ Apollodore, 1991

motifs léontins.

[Cat. n°2 - Fiche n°2] Dans la continuité du début de l'ère archaïque, surviennent des images moins conventionnelles des gorgones. En effet, ici l'artisan choisit de représenter une scène cruciale du récit de Persée, l'instant où le héros tranche la tête de Méduse. Cette dernière semble physiquement dénoter par rapport à la description des I^{er}-II^e siècles ap. J.-C.. Bien que son regard soit accentué afin de représenter son pétrifiant pouvoir, elle possède un corps atypique, étant alors figurée comme une créature mi-femme mi-cheval. Cette liberté largement explicite démontre des expérimentations effectuées par les artisans sur des créatures qui sculptent leur propre iconographie.

[Cat. n°2 - Fiche n°3] Ce plat doride laisse apparaître une image encore monstrueuse de la gorgone. Celle-ci est représentée de pied avec une tête démesurément grosse et déformée, tirant effrontément la langue. De plus, ses ailes sont accentuées par des rayures. On remarque qu'elle n'est alors plus représentée dans l'instant qui précède sa mort. Le moment qui fait d'elle une "victime" du héros est alors mis à l'écart, effacé pour la dresser cette fois comme toute puissante. Sa position ne fait alors qu'accentuer cette vision d'un monstre trônant, tenant deux oiseaux morts, comme maîtresse des autres êtres vivants.

[Cat. n°2 - Fiche n°4] Ainsi, peu importe les supports, on choisit de la montrer comme un monstre éminemment crainte. Le moment où elle devient une victime fait oublier que Méduse est avant tout un monstre qui pétrifie par son regard, physiquement repoussante, effrayante. Cependant, on observe à partir de la toute fin du VII^e siècle – début VI^e siècle une toute nouvelle représentation, où elle adopte une position de guerre, rendue par le fléchissement de ses jambes. Son expression est davantage travaillée, elle semble arborer un sourire vicieux, une expression glaçante, accentuée par son regard grossi. Ainsi, l'image de Méduse est construite de manière plus agressive pour faire d'elle une figure à la fois offensive, et défensive par la dissuasion qu'elle suppose. Elle est alors dangereuse par la force athlétique que sa position suggère, mais surtout dissuade son assaillant par son pouvoir de pétrification. On peut alors voir une évolution dans les rôles que le monde antique lui procure. En effet, sa présence sur le fronton du temple fait office de protection à celui-ci. On dote ainsi la Méduse d'un rôle apotropaïque, alors inscrite dans la mythologie mais aussi dans la superstition, puisque chargée d'éloigner les mauvais esprits et la malchance.

[Cat. n°2 - Fiche n°5] Ainsi on remarque une iconographie qui se veut récurrente dans une Méduse représentée de pied, en position de guerre. Elle est cette fois sculptée sur une tablette votive, permettant alors de la bouger à sa guise comme symbole de protection. La figure de Méduse comme symbole apotropaïque va adopter diverses formes, devenant progressivement minimales comme des amulettes, des pendentifs qui permettront alors au

porteur d'être protégé.

[Cat. n°2 - Fiche n°6] On observe en effet une volonté de raccourcir l'image de Méduse. Les artisans vont alors faire preuve d'innovation en ne référant le monstre mythologique que par son principal attribut : le serpent. Celui-ci rappelle sans équivoque ses cheveux si singuliers, composés de reptiles. Cependant, on retrouve sa présence sur le poitrail d'Athéna, habillée d'une armure écaillée. Ceci s'explique par le lien qui unit la déesse et la gorgone : Athéna punit Méduse de s'être offerte à son rival, Poséidon, transformant alors la jeune femme et ses sœurs en hideuses créatures. De plus, sa présence sur l'armure n'est pas le fruit d'un bienheureux hasard. Le vêtement écaillé suggère la protection, tout comme Méduse et son pouvoir, c'est pourquoi ont été créées ce que les scientifiques appellent les *armures à gorgoneion*²⁵⁷. La figure de Méduse est placée sur le buste du porteur, au niveau du poitrail, faisant face à l'assaillant.

[Cat. n°2 - Fiche n°7] On retrouve cette figure protectrice au centre de l'objet, de face, terrifiante. Elle est intimement liée au bouclier, et sa présence sur cet objet rond fait référence au bouclier-miroir permettant à Persée de décapiter la gorgone. Le monstre est ainsi représenté décapité, et fidèle à ce qu'Homère décrit lorsqu'il présente la déesse Athéna²⁵⁸. Celle-ci arbore une longue robe, ainsi que ses armes, dont son bouclier. Ce dernier est alors orné d'une tête de gorgone que l'on devine comme Méduse, décapitée par Persée.

[Cat. n°2 - Fiche n°8] Les découvertes archéologiques font trace d'un rôle nuancé au fil du temps. Elle conserve son rôle de protectrice, toutefois on la retrouve également dans le monde funéraire. Cette tombe de Sardaigne présente en effet deux têtes de gorgones accompagnées de motifs végétaux mais surtout d'un scarabée tétraptère. Les deux symboles ont alors une fonction protectrice, protégeant la tombe des mauvais esprits, mais surtout protégeant le mort et l'accompagnant dans l'au-delà.

[Cat. n°2 - Fiche n°9] Dans le même siècle, on observe la présence de Méduse dans le même contexte, protégeant une tombe, ici figurée sur la façade d'un mur permettant d'accéder au mort. Toutefois, on observe un changement drastique dans la représentation du monstre mythologique. En effet, le peintre choisit de lui donner le visage, la tête d'une femme humaine, oubliant alors ses caractéristiques comme le regard accentué ou les défenses. Deux éléments permettent alors le rattachement de cette peinture à Méduse : tout d'abord de manière explicite, on retrouve la décapitation de la créature. Mais plus subtilement, on retrouve une allusion à sa chevelure serpentine grâce à un bijou doré placé dans ses cheveux, représentant deux serpents enroulés l'un avec l'autre. De plus, on retrouve un nœud d'Hercule au niveau de son cou.

²⁵⁷ François Lissarague, "Le temps des boucliers", *Image Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 [2008, mis en ligne le 21 avril 2011], consulté le 27 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/850>

²⁵⁸ Homère, 2013

R. Ferwerda fait notamment un lien très fort entre le nœud d'Hercule et le serpent, composant alors l'image de la gorgone à partir du IV^e siècle. En effet, l'auteur lie alors le symbole iconographique à l'histoire de Rhéa, voulant fuir Zeus, se transforme en serpent. Le dieu rattrape alors la déesse et la viole, s'enroulant autour d'elle, formant un nœud²⁵⁹. Même si le serpent est une manifestation des "*puissances obscures qui menacent l'existence d'un homme ou d'un héros*"²⁶⁰, il peut également être un symbole bienfaiteur, notamment comme étant un gardien de sanctuaire²⁶¹. Le nœud d'Hercule quant à lui, serait un symbole bienfaiteur extrêmement puissant, on lui trouve différentes significations comme la loyauté, la fertilité, la puissance, la protection et la guérison²⁶².

[Cat. n°2 - Fiche n°10] S'introduit alors une iconographie récurrente à la fin du IV^e siècle, celle d'une Méduse humanisée aux cheveux ondulés, rappelant la sinuosité reptilienne. Le visage du monstre mythologique prend les traits d'une jeune femme aux lèvres charnues et à l'expression faciale marquée. En effet, les artisans abandonnent la grimace développée à l'époque archaïque et préfèrent définir un rictus davantage nostalgique, matérialisant de la tristesse en lui fronçant les sourcils et le front. Par cette humanisation empathique, Méduse quitte alors le registre des monstres issus du monde antique, elle entretient désormais une relation antonyme à celle impulsée à l'époque archaïque. Elle n'inspire alors plus la moindre crainte, devenant une icône de pitié. À la manière d'un Christ en croix pour les chrétiens, elle doit désormais insuffler empathie et tristesse à celui qui la regarde.

[Cat. n°2 - Fiche n°11] Il semble alors logique de voir de nouvelles images de Méduse. L'image cesse de représenter sa toute-puissance pour appuyer la tristesse de sa mort. Des représentations vont aller jusqu'à révoquer son pouvoir, comme on peut le voir sur ce médaillon. En effet, si Méduse est parfaitement introduite au casque de la déesse Athéna, on remarque un détail nouveau dans son portrait. L'orfèvre a choisi un parti pris brisant avec l'héritage iconographique puisqu'il lui ferme les yeux. Méduse est caractérisée par son pétrifiant regard, les artisans archaïques l'ayant particulièrement appuyé, déformé. Ainsi, on pourrait se demander pourquoi détruire cette particularité qui définit l'image du personnage, et cela depuis sa première représentation ? La gorgone semble endormie ou morte, rappelant le sort qu'elle a connu. Il semblerait ainsi qu'il s'agisse du paroxysme de cette humanisation impulsée depuis deux siècles. Ce basculement du monstre vers la femme mène ainsi à une imagerie réaliste, fermant les yeux à sa mort. Toutefois, il n'est pas question d'abandonner totalement sa nature monstrueuse. On

²⁵⁹ R. Ferwerda, "Le serpent, le nœud d'Hercule et le caducée d'Hermès. Sur un passage orphique sur Athénagore", *Numen*, vol. 20, fasc. 2, août 1973, p.104

²⁶⁰ *Ibid*, p.106

²⁶¹ *Ibid*, p.107

²⁶² *Ibid*, pp.111-112 : L'auteur cite alors plusieurs références comme Pline l'Ancien qui aurait garanti une guérison accélérée si son pansement était attaché par un nœud d'Hercule (Pline, *Histoire Naturelle*, 28, 17, 63).

continue de la représenter avec quelques attributs comme des ailes, ici cachées derrière ses mèches ; mais aussi les serpents et le nœud d'Hercule, celui-ci formé par deux reptiles sous son menton. Elle reste également aux côtés de la déesse qui a fait d'elle un monstre, trônant au sommet de son crâne.

[Cat. n°2 - Fiche n°12] La gorgone poursuit son règne au sein de l'iconographie antique, continuant d'être représentée tout au long de l'antiquité. On s'aperçoit également que les artisans peignent à renouveler l'image de Méduse. En effet, ils semblent avoir atteint leur paroxysme à l'époque hellénistique, ils poursuivent alors la transposition de ces codes déjà bien élaborés. Trônant dans une *domus* de la Catalogne actuelle, Méduse possède toujours son visage arrondi, hérité de la déformation faciale conçue il y a plus de dix siècles. Elle conserve également ses lèvres charnues, son nœud, ses ailes, ses serpents mêlés à sa chevelure mais aussi son regard si particulier, accentué par un froncement de sourcils. Celui-ci change particulièrement son expression, adoptant un regard déterminé, davantage malicieux, non plus nostalgique. On remarque également que la mosaïque dans laquelle elle figure rappelle les boucliers sur lesquels elle trônait. En effet, on la trouve comme *emblema* d'un médaillon renvoyant aux égides des soldats dont elle était le centre. Son rôle reste similaire à celui qu'elle avait antérieurement, devant protéger l'endroit où elle figure. On remarque alors qu'elle n'est pas attachée à un contexte particulier, la retrouvant dans des temples, des tombes ou des lieux profanes et privés.

Une fois ces rappels effectués, on peut se demander les rapports entre ce monstre mythologique emblématique et le créateur italien. Pourquoi Versace a choisi de faire de Méduse son emblème, une reine trônant sur un registre iconographique pourtant déjà riche ? Particulièrement attaché aux images venant de l'antiquité, pourquoi ne pas choisir une déesse comme Athéna, Artémis ou Héra, pourquoi prendre une créature aux racines monstrueuses ?

De nombreux éléments ont été déterminants pour Gianni Versace, il semblerait tout d'abord que c'est cette évolution iconographique qui ait plu au créateur. En effet, on a pu s'apercevoir des changements opérés sur plusieurs siècles sur Méduse. Du monstre hideux, repoussant et effrayant, elle devient une femme aux traits charmants et charmeurs. S'est déroulée une humanisation qui a fait d'elle une icône de pitié, sans toutefois occulter son pouvoir et la crainte qu'elle continue d'inspirer. Il faut alors transposer la vision de la femme de Gianni Versace et cette évolution iconographique : il trouve en Méduse une incarnation de l'évolution de la femme et de la féminité. Au contraire d'Athéna par exemple, la gorgone a été bafouée par les codes canoniques, faisant d'elle un monstre qui, progressivement, prend sa place dans le

registre de l'image. Gianni Versace souhaite apporter un souffle similaire à la femme en lui donnant une confiance pleine et entière, passant d'abord par une représentation d'un corps dominant. Le créateur ne souhaite pas représenter la force pour ce qu'elle est mais décrire une évolution qui mène à cette accession au pouvoir, construire à partir de la faiblesse une confiance sans faille et finalement faire de sa féminité, une icône, comme Méduse devenue l'un des motifs les plus emblématiques de l'antiquité.

C'est ainsi logique de choisir une icône mi-femme mi-mythique. Faire d'une déesse son égérie la place directement au rang d'icône. Méduse incarne davantage la femme contemporaine, méritant sa place auprès de l'homme, élevée à ses côtés mais possédant ses propres imperfections, au contraire de la déesse. Gianni Versace souhaite justement adapter les racines de son pouvoir en les adaptant à la femme moderne qu'il conçoit dans sa ligne de vêtements. En effet, dans une entrevue accordée à Mark Seal en 1996, Gianni Versace décrit ainsi sa Méduse :

*"Seduction ... Sense of history, classicism. You stay with me, or no. That's it Medusa means, seduction ... a dangerous attraction."*²⁶³

L'italien voit alors dans son pouvoir de pétrification une adaptation des charmes de la femme qu'il souhaite élaborer. Il trouve des similitudes notamment dans le regard du monstre. Poser une telle interdiction, même sous peine de mort pose une tentation si forte que l'homme souhaite finalement l'assouvir²⁶⁴. C'est cette attraction dangereuse qui le captive dans le monstre mythologique et qu'il souhaite retranscrire dans la femme habillée par ses robes et ses ensembles. Cependant, l'homme irrémédiablement attiré ne risque pas la mort mais d'être repoussé par celle qui l'attire et qu'il désire. Gianni Versace veut créer une femme fatale, une créature mortelle moderne qui joue plus subtilement de son pouvoir.

De plus, si on analyse le mythe de la gorgone Méduse, on découvre que le personnage mythologique joue des binarités opposées. En effet, elle repose sur des ambiguïtés particulièrement marquées comme le Bien/Mal, son caractère offensif/protecteur, poison/remède, mortelle/protectrice ... Ces oppositions font alors d'elle un ensemble unitaire, complexe. En effet, le personnage n'est pas catégorisé dans une case singulière, un unique caractère, Méduse devient un personnage nuancé, contrasté, tantôt protectrice, tantôt offensive. Au fil de l'antiquité elle incarne une vaste diversité, des personnalités multiples et variées

²⁶³ Garber, 2003, p.276

²⁶⁴ Cela rappelle au mythe d'Orphée et Eurydice. Orphée, parti chercher sa femme dans les Enfers, doit la raccompagner jusqu'à la surface. Cependant, il lui est interdit de se retourner afin de la contempler, au risque de la perdre. Orphée ne pourra malheureusement pas résister et la regardera.

établies à travers les médiums qui nous sont parvenus. Pour Gianni Versace, une femme arborant ses robes ne peut exclusivement pas représenter la sexualité libérée²⁶⁵, il souhaite exalter un maximum de nuances mais qu'il rassemble sous les traits de la Méduse. Si ces femmes sont toutes différentes, elles ont pourtant un trait commun : leur dangereuse séduction.

Gianni Versace ne va pas seulement incorporer cette séduction comme une ligne conductrice pour ses robes, l'expression d'une idée qui doit imprégner le tissu. Comme son goût pour l'histoire de l'art en général, il assume le choix de la Méduse en l'affichant matériellement jusqu'à en faire l'emblème de sa maison, son logo officiel. Celui-ci est alors plaqué, brodé, incorporé à chacun des produits sortant de la production (vêtements, accessoires, produits de maison ...). Elle condense explicitement son goût pour une tradition revisitée, éclairant la marque par son puissant rayonnement et la puissance qu'elle évoque. Comme beaucoup de maisons avant lui, il a d'abord opté pour son propre nom comme logo. Mais sa Méduse revisitée apparaît rapidement au sein de la marque, bien qu'il soit difficile de dater ce changement. Il va alors reprendre les codes iconographiques qui ont été forgés des siècles avant lui.

[Cat. n°1 - Illustration n°45] Dans un médaillon circulaire, on retrouve ainsi un portrait contemporain de la créature constituée par des lignes soit dorées, soit noires. Il s'inspire alors de l'héritage formé par les égides ou les mosaïques dont Méduse en est le centre ou l'*emblema*. L'ensemble est synthétique, on découvre une femme aux traits affinés, rompant avec le visage arrondi de l'antiquité, correspondant davantage à la morphologie canonique actuelle. Elle est représentée de face fixant son spectateur. Ses cheveux sont stylisés, mêlés à des ailes grossièrement définies. Il reprend ainsi la tradition iconographique qui a raccourci les ailes métalliques décrites chez Apollodore, en les ramenant dans sa chevelure dense. Il découpe cet ensemble en quartiers de tailles diverses, ne permettant pas d'identifier des serpents. Quelques mèches descendent jusqu'à son menton, encadrant alors son visage. Ensemble, elles forment ainsi un nœud d'Hercule lui aussi stylisé et grossièrement identifiable. Il accentue son regard en le plaçant au centre du médaillon. Bien que vidé de couleurs ou de détails, il semble fixer avec force son spectateur. Gianni Versace reprend également l'expression de la Méduse humanisée en lui donnant un rictus au niveau de ses sourcils, faisant d'elle une icône malicieuse et charmeuse. Il lui donne une bouche charnue, aux lèvres pincées. Ces codes ne souhaitent plus exprimer de l'empathie ou de la nostalgie, contrairement à l'iconographie hellénistique ou plus tardive. Elle exprime ici un charme séduisant qui retranscrit sa conception d'une femme

²⁶⁵ Rose, 1994 : "*I used to give the same dress to different two women. One time I dress Jane Fonda and Cher with the same dress. The same dress look completely two different design, two different personne. Jane Fonda was divine, classic american beauty. Cher was sexy. It's not the dress, it's the personne you put in who's sexy.*"

intelligente, sachant utiliser ses charmes afin de séduire et de mettre en danger l'homme qui s'en approchera. Cette figure est ainsi encadrée dans un médaillon circulaire constitué d'un des motifs les plus récurrents de l'antiquité mais aussi de la maison Versace : le méandre. Celui-ci est représenté dans sa forme la plus courante : la clé grecque. Cette ligne infinie, pliée afin de représenter la sinuosité, renvoie alors à la matérialisation iconographique de l'infinité. Bien que ces deux motifs n'aient jamais été associés auparavant, Gianni Versace veut innover en associant leur pouvoir respectif. La séduction de sa Méduse est alors infiniment amplifiée par le motif, démontrant plus largement du pouvoir infini de la femme qu'elle incarne. Cet emblème cristallise ainsi son engouement pour la tradition du passé mais également le message qu'il souhaite transmettre à la société : une femme dangereusement fatale, prête à utiliser ses charmes infinis afin de conquérir la place qu'elle mérite.

Si ce logo parvient sur chacun des produits, Gianni Versace souhaite aller plus loin, notamment en incorporant cette incarnation de manière plus directe : à travers ses égéries. Les campagnes publicitaires des années 1990 exposant les supermodels vont mettre en scène des gorgones contemporaines jouant sur les codes de l'image, comme il a déjà pu le faire avec Richard Avedon par exemple.

[Cat. n°1 - Illustration n°46] On retrouve ainsi les mannequins Stephanie Seymour et Naomi Campbell en 1993 shootées par le photographe. Si on se penche sur la position de Stephanie Seymour, on retrouve sans équivoque des similarités physiques aux premières représentations de la gorgone, comme celle de Corfou. Gianni Versace veut rompre avec l'immobilité des photos de mode, mais il incorpore des références artistiques plus ou moins explicites comme pour ce cliché. La position des jambes renvoie à la gorgone guerrière, dangereuse, aux bras écartés de part et d'autre du corps. De plus, Gianni Versace joue avec la mode des cheveux crépus des années 1990 véhiculés par la mode et la pop culture. Cette chevelure dense renvoie ainsi directement aux sinueux serpents trônant sur le crâne de la créature.

[Cat. n°1 - Illustration n°47] On retrouve cette référence de manière plus exaltée grâce à l'effet volant. Ce large mouvement contraste avec la stabilité du mannequin, son corps est figé, statique tandis que ses cheveux semblent presque vivants. Gianni Versace joue également sur le regard du modèle, ici les yeux fermés, fixant le sol. Si on compare uniquement son visage au médaillon hellénistique **[Cat. n°2 - Fiche n°10]**, on retrouve une iconographie similaire, les deux femmes renvoyant à la mort paisible conduite par la décapitation. Il met alors en avant le vêtement, objet premier de ses campagnes publicitaires, mais aussi le visage de son modèle en le plongeant dans un héritage iconographique antérieur.

[Cat. n°1 - Illustration n°48] Il fait également des références bien plus expressives comme ici pour une publicité en association avec une marque d'alcool. Kate Moss est ici photographiée par Herb Ritts en 1997. Cette campagne lui permet d'occulter le vêtement et se concentrer sur le visage du mannequin, pouvant alors se concentrer sur les similitudes entre sa Méduse et la Méduse originelle. Le modèle britannique pose, le visage encadré dans un médaillon circulaire métallique. Ses cheveux sont alors des ornements métalliques argentés stylisés qui courent sur l'ensemble du cercle, lui composé de méandres. Le mannequin britannique fixe alors le photographe, et donc le spectateur, de manière directe, dans une expression figée, froide, n'adoptant aucune expression faciale. Cette image rappelle explicitement les *emblema* [Cat. n°2 - Fiche n°12] où le visage de Méduse est encerclé au centre de mosaïques monumentales. Son expression, la tonalité chromatique, l'atmosphère métallique renvoient directement au pouvoir glaçant, terrifiant de Méduse.

La Méduse Versace est alors une personnalité complexe, nourrie par diverses oppositions qui font écho à un vaste pan hérité de l'antiquité. Elle a alors pour but d'exalter la puissance de la femme et de se porter comme l'exemple d'une reconnaissance croissante. Mais on peut se poser la question pour l'homme, possède-t-il lui aussi un équivalent ? Qu'en est-il du statut masculin quand l'accent est donné aux femmes ?

c) Le vestiaire masculin ou l'égalité des modèles

Jusqu'ici, notre étude fut uniquement axée sur le traitement de la femme au sein de la maison Versace. Cependant, comme dans de nombreuses maisons, chaque créateur doit composer pour le vestiaire masculin, bien que le XX^e siècle se concentre sur une cible féminine²⁶⁶ ainsi qu'en est-il du traitement donné à l'homme chez Gianni Versace ? Nous avons mis en exergue un message donné aux femmes particulièrement fort, dans une époque en pleine transition où la sexualité n'a jamais été autant exploitée et mise en avant. Cependant, Gianni Versace souhaite exploiter différemment les codes du vêtement de l'homme. L'homme et la femme sont pour lui intrinsèquement liés et ne peuvent être singulièrement traités²⁶⁷.

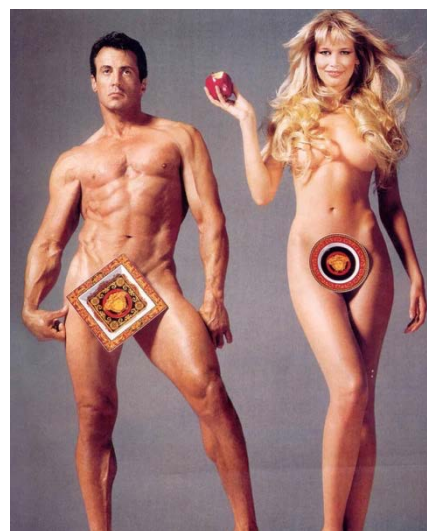
Il poursuit bien évidemment ses adaptations historiques pour l'autre genre et reste fidèle à sa vision de la femme. Si certains clichés de ses campagnes mettent en avant une domination de la femme, c'est avant tout pour motiver une conquête qui ne peut se faire sans mal. Mais il souhaite avant tout une égalité entre les deux sexes. En créant une femme divinisée, incarnée

²⁶⁶ Martin, 1997, p.151 : Les créateurs se sont focalisés sur le vêtement féminin, certains d'entre eux n'ayant même jamais produits pour l'homme.

²⁶⁷ *Ibid*, p.151

par une des plus grandes créatures mythologiques, il se doit d'élever l'homme comme son équivalent, trônant l'un et l'autre ensemble. Lors du traitement de la figure de la prostituée, plastiquement canonique, assouvissant délibérément ses envies, il la dote d'un équivalent, un homme lui aussi libéré. Il conçoit l'homme Versace comme un homme assumant lui aussi son corps, invitant même à regarder son anatomie. L'italien imagine alors des lignes sexys avec de grands cols en V, laissant voir le torse de celui qui porte le vêtement²⁶⁸. Lors de ses défilés, les hommes étant parfois torsés nus, laissant voir leurs muscles.

Il a également une vision parfaitement définie concernant le corps de l'homme Versace. Il doit posséder une plastique alors de pair avec celle de la femme parfaitement proportionnée mais aussi bien dessinée, à la musculature saillante. Gianni Versace est fidèle au corps canonique des années 1980-1990 comme on a pu le voir précédemment. Il modélise son idéal par rapport aux corps sculptés par le sport, la musculation qui composent alors l'expression d'une virilité sensuelle, animale mais aussi fétichiste. Comme on a pu le voir avec le parfum Kouros, cette considération pour l'homme d'être fantasmé comme un être à la virilité animale, machiste est récurrente dans les deux dernières décennies du XX^e siècle. Cette vision accompagne ainsi l'idée de la femme comme objet érotique popularisé par la pornographie.



[Fig. n°23]

Sylvester Stallone & Claudia Schiffer
pour la collection Versace *Home*
printemps/été 1995 par Richard
Avedon, New-York

Comme pour la femme, il élabore des volumes anatomiques asymétriques. L'un n'allant pas sans l'autre, il n'hésite pas à concevoir des mises en scène photographiques afin d'exposer le couple Versace. [Fig. n°23] Il n'hésite pas à reprendre les couples mythiques qui fondent la culture occidentale comme ici Adam et Eve. Avec Sylvester Stallone et Claudia Schiffer, il expose des corps parfaitement dessinés, leur sexe uniquement caché par la vaisselle Versace, remplaçant donc la feuille de vigne qui cache traditionnellement la nudité des deux protagonistes. Il s'inspire également de milieux plus particuliers comme il l'a fait pour la femme : des pantalons de cuir issus du bondage et du sadomasochisme, il y ajoute des chemises, plutôt considérées comme des blouses de par leur légèreté, en soie volante ouvertes jusqu'au nombril, laissant voir les pectoraux et les tétons.

[Cat. n°1 - Illustration n°49] Cette photographie nous montre notamment l'un des mannequins homme de Versace de 1992. Elle exprime la conception du vêtement chez Versace,

²⁶⁸ *Ibid*, p.151

chemise ouverte à l'imprimé inspiré des surfeurs de Miami Beach où il a sa villa. Le vêtement laisse aisément voir la musculature du modèle. On remarque également plusieurs colliers, bracelets, ceintures qui donnent à voir un autre caractère de la mode masculine pour Gianni Versace.

Le créateur italien cherche alors ses inspirations dans les mêmes domaines que pour la femme. En traitant de la sexualité féminine, il est alors nécessaire pour lui de représenter l'homme de manière ultra-sexualisée, puisant notamment dans le sadomasochisme. Cela lui permet de varier les matériaux avec lesquels il décide de travailler. On retrouve alors beaucoup de métal, du cuir mais aussi la maille qu'il a élaboré pour la femme. Ces matières servent pour lui à exalter le corps masculin, ces matières pouvant être mêlées, superposées dans un même ensemble²⁶⁹. Gianni Versace utilise beaucoup de noir, de bleu marine, du gris foncé afin de donner une carrure imposante, dominatrice à l'homme. Les matières sont également interchangeables pour lui²⁷⁰, utilisant ici du coton et du cuir pour la chemise et un cuir bleu pour le jean, le tout assorti à des boutons métalliques.

Il n'hésite pas à convoquer, de la même manière que pour la femme, de nombreuses références à l'histoire de l'art comme le Pop Art qu'il affectionne particulièrement. Il n'hésite pas à transposer les imprimés et motifs utilisés pour les femmes aux hommes. **[Cat. n°1 - Illustration n°50]** Dans la même collection de 1991, on retrouve l'équivalent masculin de la célèbre robe Pop Art de Versace que nous avons étudié précédemment. Il reprend les portraits de Marilyn Monroe et James Dean en laissant découvrir le torse du porteur, la chemise assortie à un pantalon noir ajusté. **[Cat. n°1 - Illustration n°51]** Il applique soigneusement les préceptes techniques et esthétiques aux femmes comme aux hommes, renvoyant aux mêmes références. L'illustration nous permet de voir l'adaptation de la maille pour le vestiaire masculin. Si la robe féminine était entièrement conçue de mailles, ce matériau n'est présent ici que sur les épaules du mannequin. Toutefois, ce raccourci renvoie toujours aux codes populaires de la chevalerie, vêtu d'une armure métallique sur une solide cote de mailles argentée.

Il pioche également dans l'antiquité pour composer le vestiaire masculin. L'antiquité, comme pour la femme, fait partie de l'essence de la maison et il en reprend les codes. Tout d'abord d'un point de vue plus général, sa fascination pour un corps parfaitement sculpté, dessiné par le sport vient de la vision de l'athlète antique au rythme régulier. C'est d'ailleurs ce modèle qui motive le bodybuilding des années 1980-1990. Il éprouve une fascination pleine et

²⁶⁹ *Ibid*, p.157

²⁷⁰ *Ibid*, p.157

entière pour les soldats romains ou les gladiateurs qui représentent pour lui son idéal²⁷¹. Ce fantasme du corps masculin se retrouve dans les modèles posant pour la marque, présents à ses défilés mais on constate cet archétype anatomique, ce canon inspiré de l'antiquité, dans ses propres demeures. [Cat. n°1 - Illustration n°52] Dans la villa Fontanelle sur le Lac de Côme, on retrouve notamment dans sa chambre un groupe sculpté monumental d'Antonio Canova²⁷². Il représente les pugilistes Creugas et Damoxenos qui s'affrontèrent jusqu'à la mort du premier chez Pausanias²⁷³. Le corps inspiré de l'athlète est alors une priorité pour la campagne publicitaire de mode pour la maison Versace, le créateur semble obsédé par un corps sculpté par le sport. [Cat. n°1 - Illustration n°53] Au-delà de l'anatomie, il reprend une iconographie toujours revisitée. On retrouve ici les lignes et les motifs laissés par l'antiquité, en incluant notamment le méandre. Il joue avec la technique de la mosaïque transposée sur le tissu, jouant sur les alternances entre le noir et le blanc. Il mêle le motif traditionnel avec sa version en 3D perfectionnée sur les mosaïques issues de l'époque classique.

Il faut noter que sa mode masculine se démarque particulièrement des autres maisons. S'il peut sembler plus commun pour la femme d'avoir des imprimés colorés, des tailles courtes et ajustées, des accessoires brillants et clinquants, il est plus étonnant de constater ces modalités vestimentaires adaptées aux hommes. Les accessoires, les couleurs saturées sont présentés comme des attributs du vestiaire féminin ou gay. Cependant, on s'aperçoit que Gianni Versace est motivé par une autre intention. S'il souhaite impulser un questionnement sociétal à travers le vêtement, il accorde une autre dynamique au code masculin.

En effet, le créateur italien veut faire renouer le dressing masculin avec un héritage issu de l'histoire du vêtement. Comme le propose Richard Martin²⁷⁴, Gianni Versace souhaite rompre avec ce que John Flügel appelle le concept du "*Great Male Renunciation*"²⁷⁵. Pour comprendre l'amplitude de ce phénomène inscrit dans l'histoire de la mode, il faut remonter jusqu'au dernier quart du XVIII^e siècle. Le vestiaire masculin connaît un bouleversement causé par des événements touchant le schème social occidental, impulsé notamment par les britanniques. Le style vestimentaire de l'homme est imprégné d'une austérité trouvant sa source dans le questionnement des valeurs qui régissent la société. La philosophie des Lumières prône un rejet de l'inutile, inspirant alors un dépouillement et une sobriété au sein des modes de vie²⁷⁶. Vestimentairement, cela implique une épuration dans la manière de s'habiller, demandant alors

²⁷¹ *Ibid*, p.154

²⁷² Sotheby's, 2009, p.116

²⁷³ Pausanias, 8, 40 ; 3-4

²⁷⁴ Martin, 1997, p.152

²⁷⁵ John Flügel, *Le rêveur nu : de la parure vestimentaire*, Paris, éd. Aubier Montaigne, 1982

²⁷⁶ Bruna, 2018, p.192

aux hommes de se vêtir différemment. À partir du XVIII^e siècle, la mode de cour laissait libre cours aux accessoires (bijoux, fantaisies ...) mais aussi à la parure vestimentaire (chaussures, bas, culotte, chemise, veste, coiffure, chapeau)²⁷⁷, des pièces colorées qui donnaient à voir un mode de vie abondant. Progressivement, on remarque un goût pour le "négligé", correspondant à l'abandon d'un ou plusieurs de ces précédents éléments, cela au profit de pièces plus confortables comme des justaucorps. De plus, certains codes sont radicalement délaissés comme la perruque, au profit de bonnets et tissus noués²⁷⁸. La gravure en particulier permet une large diffusion de cet abandon graduel, notamment chez les Bonnard²⁷⁹.

Au XIX^e siècle, l'incarnation du prestige social adopte une forme plus radicale en déstructurant les codes de l'élégance masculine, tout en conservant une élégance redéfinie. On cherche à allonger la silhouette, qui n'est alors marquée qu'à partir des années 1810²⁸⁰. On utilise alors des gilets droits, des pantalons ajustés, ces ensembles ponctués par un haut de forme. On retrouve une diffusion massive par les médiums de la culture, notamment grâce à les modèles littéraires comme *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, publié en 1833 où l'homme prestigieux ne porte pas de couleur mais uniquement du noir²⁸¹. Cette couleur tranchant avec le passé vestimentaire est alors considérée comme la forme la plus aboutie de l'élégance. Toutefois, d'autres éléments viennent se greffer à cette notion de l'habillement. L'homme de goût et de savoir, dépouillé du surplus, doit se tourner vers les pièces qu'il est en droit de porter. Ainsi une attention minutieuse est donnée aux tissus, à la technique, aux quelques accessoires qui ponctuent une tenue (comme les boutons), cet ensemble de connaissances devant être supervisé par les meilleurs tailleurs et ateliers²⁸². Les tenues sont accompagnées d'une cravate qui est alors vue comme le point d'honneur du raffinement, demandant une technique bien particulière pour la nouer. La cravate n'est pas le seul vêtement codé, par exemple la redingote, l'ancienne veste se portant au-dessus du costume. Devenue une pièce phare, héritée de l'armée napoléonienne²⁸³, elle est un marqueur de réussite selon sa longueur. Cet engouement se diffuse en Italie à partir de la fin de la Restauration et cristallise sa popularité en milieu de siècle²⁸⁴. À ce même moment, de nouvelles modes prennent alors le pouvoir avec l'apparition du costume 3 pièces²⁸⁵, hérité

²⁷⁷ Urbain, 2016, p.571

²⁷⁸ *Ibid*, 2016, p.571

²⁷⁹ Pascale Cugy, préface de Marianne Grivel *La dynastie Bonnard et les bonnarts : étude d'une famille d'artistes et producteurs de "modes"*, thèse dirigée par Marianne Grivel, École doctorale Histoire de l'art et archéologie, 2013

²⁸⁰ Bruna, 2018, p.259

²⁸¹ Belfanti, 2014, p.228

²⁸² *Ibid*, p.229

²⁸³ Fogg, 2013, p.155

²⁸⁴ Fogg, 2013, p.155

²⁸⁵ Fogg, 2013, p.155 : L'un des grands modèles anglais étant le Prince de Galles, qui, dans les années 1950 fut

de la parure décrite précédemment

Le XIX^e siècle voit l'influence de la machine et l'impact de son rôle dans la société occidentale. Vers 1840 la réforme du travail laisse place à l'expansion industrielle, imposant le libéralisme qui se répercute sur les codes vestimentaires de l'homme, la mode n'étant alors qu'un reflet de l'histoire sociale²⁸⁶. L'émergence de la bourgeoisie va diffuser des ensembles austères qui aspirent à illustrer le caractère intellectuel de ces riches hommes. En effet, on retrouve l'émanation d'une idéologie égalitaire qui reste prioritairement motivée par le travail dans un but de réussite professionnelle. Cependant, l'ensemble de ces éléments impose une certaine uniformisation pour l'homme, dans la manière de se vêtir. La mode vestimentaire masculine construit une homogénéité qui va de pair avec la progression technique et technologique de l'époque, créant un schisme avec la fantaisie d'une ère vestimentaire passée, datée. Les quelques fantaisies alors autorisées, notamment sous le Second Empire, sont empruntées au vestiaire féminin : collets de dentelles, des fraises, manches à gigot, cette fois cousues sur la veste²⁸⁷. Ces codes établis dès le plus jeune âge, les jeunes enfants, la douzaine passée portent alors une version rétrécie du costume de l'homme : pantalons unis ou à carreaux, gilets, cravates et on retrouve la mode du cheveu frisé planqué sous un chapeau haut de forme²⁸⁸.

L'ultime accessoire de l'homme est alors sa femme. Si la mode masculine semble grandie par une taille serrée, ajustée, dans un costume codé par l'austérité, le vêtement féminin lui paraît antonyme. Dès le XVIII^e siècle, la femme paraît dynamique aux yeux de la société en contrastant avec celui qui l'accompagne. Se dégage alors l'idée d'une "femme décorative"²⁸⁹ qui ne fait que représenter la réussite et le prestige de son époux. Le XIX^e siècle voit le retour du corset, ponctuant une large ampleur de la jupe et mettant en valeur un décolleté profond²⁹⁰.

Gianni Versace souhaite alors trancher avec cette mode masculine qui poursuit encore ces codes ancrés dans notre société occidentale actuelle. Qu'il s'agisse du prêt-à-porter (de luxe ou non) ou de la haute-couture, le vestiaire de l'homme ne peut déployer son élégance sans un costume hérité du XIX^e siècle. On retrouve par exemple le smoking dans les années 1900-1920 avec une version plus nuancée, pour la tenue de jour, du complet-veston (croisé ou droit) et du complet-jaquette²⁹¹. Le veston, la chemise, la cravate et la jaquette sont parfaitement mesurés et on trouve un intérêt extraordinaire pour le chapeau qui est décliné de différentes manières, et

l'un des premiers à arborer cet ensemble.

²⁸⁶ Gaulme & Gaulme, 2012, p.162

²⁸⁷ Bruna, 2018, p.259

²⁸⁸ *Ibid*, p.259

²⁸⁹ Belfanti, 2014, p.237

²⁹⁰ *Ibid*, p.237

²⁹¹ Bruna, 2018, p.325

cela pour toutes les classes sociales : panamas, haut de forme, chapeau melon, casquette ... en paille, rotin, toile de Vichy, velours ...²⁹² Toutefois, le bijou connaît un renouveau au XX^e siècle pour l'homme, sans pour autant céder à l'excès, ne souhaitant pas tomber dans l'indiscret et le vulgaire. On retrouve des bagues, bracelets, montres, chaînes, épingles à cravates, boutons ...²⁹³

Ces préceptes sont alors reniés des collections masculines Versace, le créateur italien souhaite, au contraire ramener la couleur et l'opulence à travers sa griffe délibérément chatoyante et sexy. C'est également pour cette raison que l'on a longtemps opposé la marque Versace à l'enseigne Armani. Spécialisée dans le costume masculin, on ressent à travers les collections la volonté de poursuivre le chemin de la rupture vestimentaire masculine. L'homogénéité colorée des ensembles ajustés renvoie à l'histoire de la mode d'un XIX^e siècle bourgeois. Là où Giorgio Armani souhaite mettre en exergue l'homme professionnellement excellent du XX^e siècle, Gianni Versace veut faire surgir l'homme sexualisé, davantage primaire, grâce à une coupe et des couleurs mettant en valeur son corps et sa virilité animale. Il perpétue d'ailleurs cette idée par le même biais que pour le vêtement féminin : le monde du spectacle. Celui-ci lui permet d'exagérer ses désirs vestimentaires en accentuant l'aspect animal et sexuel des protagonistes. [Cat. n°1 - Illustration n°54] Pour *Le Presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat* de Maurice Béjart, il crée les costumes en 1996 en réalisant des croquis masculins mettant en valeur son goût pour le vêtement fétichiste. On retrouve l'association entre le cuir brillant et le métal grâce à un pantalon moulant le corps de l'homme. Celui-ci est torse nu, la musculature développée et portant une casquette elle aussi de cuir renvoyant aux codes de la pornographie gay des années 1990.

²⁹² *Ibid*, p.329 : "*Même les pauvres [ont] un chapeau*" (Farid Chenoune, *Des modes et des hommes : deux siècles d'élégance masculine*, Paris, éd. Flammarion, 1993, p.127).

²⁹³ *Ibid*, p.329 : "*Un homme se couvrirait de ridicule en portant des bijoux autres que sa bague, sa montre ou son épingle de cravate*" (Noémi de Saint-Ouri, *Le guide mondain : art moderne du savoir-vivre (1908)*, Paris, Bibliothèque Larousse, 1910, p.6).

Si l'histoire de la mode fait preuve d'un intérêt incessant pour l'art et ses manifestations, Gianni Versace propose un point de vue très personnel qui va au-delà d'un simple goût pour l'histoire. Le créateur ne cesse de référencer ses créations par les peintures, sculptures et autres artefacts qui ponctuent sa culture personnelle. Il souhaite faire preuve d'un savoir éclectique qui couvre un très large pan de l'histoire de l'art, adaptant l'ancien à la modernité et assumant ce mélange parfois surprenant, ne considérant pas l'objectivité comme une source fiable pour un créateur. Il joue avec les coupes, les techniques, les couleurs, les imprimés en les rapatriant sous sa griffe colorée, sexy et opulente. Associer les deux entités ne relève pas uniquement d'une transposition iconographique mais d'une interpénétration nécessitant un ensemble de connaissances stylistiques et techniques. L'italien convoque une histoire de la mode héritée par les grandes figures qui ont pu entretenir les liens entre l'art et la mode. Toutefois, son goût personnel pour l'antiquité reste l'une des grandes signatures du créateur, et cela malgré sa disparition. Si il n'a pas effectué de recherche à proprement dite scientifique, il cherche à assouvir un savoir pressant en consultant les grands artefacts laissés par le temps. On retrouve alors des grandes références dans le vaste univers iconographique qui compose sa griffe. Plus ou moins subtiles, plus ou moins fidèles, elles souhaitent synthétiser une évolution historiquement inscrite dans l'histoire de l'image, mais toujours adaptées à sa contemporanéité.

Quand Gianni Versace a fait de Méduse son flamboyant emblème, il ne souhaitait alors pas la considérer uniquement comme une relique du passé. Il a vu en elle la force d'une créature transportée par les récits anciens et que les artisans antiques ont su nuancer en lui procurant diverses formes et fonctions. L'histoire de ce motif balaie un grand nombre de croyances, celles-ci illustrées par une iconographie changeante, mouvante. Gianni Versace a voulu l'incorporer à la modernité qu'il souhaitait lui donner, faisant d'elle l'égérie de la femme libérée de l'enclave masculine. Elle incarne les préceptes que sa marque diffuse dans le monde de la mode, univers qui s'est trop souvent montré réducteur à l'égard de la femme. Si la Méduse Versace et la Méduse originelle semblent éloignées et différentes, elles conservent communément cette aura d'attraction qui reste attachée à la créature. Surtout, elles matérialisent le pouvoir pétrifiant de la femme fatale qui fut mise sous silence, refusant ainsi une domination de son corps et de son esprit. Quand on prête attention à l'iconographie de la griffe Versace, on remarque l'abondance de références antiques comme le méandre, la spire, les végétaux ... mais Méduse se démarque par le symbole conquérant qu'elle représente pour une société en pleine mutation.

Toutefois, si le combat pour la femme et la féminité reste à faire dans les années 1990, le monde masculin semble être motivé par un autre message. Même si l'antiquité reste une imprégnation majeure pour le vêtement de l'homme, Gianni Versace se livre davantage à un questionnement sur une histoire de la mode dont il en est l'un des successeurs, qui est liée à une

histoire sociale. Pour lui, la codification du vestiaire masculin ne correspond pas au discours progressiste qui se déploie dans une décennie charnière de l'histoire sociale. La libération du corps féminin ne peut se dérouler sans l'application du même traitement à l'anatomie masculine. Gianni Versace souhaite illustrer cette égalité en faisant de l'homme l'équivalent de la femme, comme objet libéré et hautement sexualisé, lui aussi modelé par le "*porno-chic*". Il se pose alors dans un combat égalitaire dans la représentation du corps mais convoquant des sources particulièrement distinctes dont il tire les racines de ses connaissances pluridisciplinaires.

Conclusion

Le regard porté sur une pièce signée Gianni Versace ne doit pas s'arrêter uniquement et simplement sur ses couleurs acidulées ou sa manière de promouvoir le culte du corps. Elle est la quintessence d'un assemblage de références qui ne cessent de se bousculer au sein de la griffe italienne. Le couturier a su assouvir un besoin de rassembler de vastes connaissances issues d'un héritage vestimentaire et d'un savoir culturel, créant un éclectisme bouleversant les codes de la mode. Gianni Versace choisit de ne pas choisir et assemble ce qui ne pouvait être assemblé, ayant pour seul critère une flamboyance unique, apportant une extraordinaire mixité. Cependant, ces ensembles ne sont pas causés par une pulsion créatrice irréfléchie, bien au contraire. Sa curiosité pour le monde qui l'entourait et les matérialisations sociales établies par l'art n'ont jamais cessé de le captiver. Sa volonté de connaître le passé pour en créer le futur l'a habité depuis son enfance jusqu'à sa mort.

Ainsi, ses nombreuses références loin d'un historicisme rigoureux furent motivées par une profonde détermination à se rapprocher le plus intimement de l'art. Cela, justifiant sa vaste collection d'objets issue d'univers radicalement différents, et la proximité certaine qu'il entretenait avec les acteurs du monde culturel des années 1980-1990. C'est pourquoi il est encore difficile de répondre à la question d'une influence d'abord motivée par sa collection personnelle et d'un savoir qui s'est répercutée sur sa création, ou l'inverse. Cependant, même si leurs origines sont troubles, les liens sont éloquentes. Comme peu de couturiers avant et après lui, Gianni Versace a su faire correspondre les deux univers déjà intrinsèquement liés. Jamais rassasié, l'italien a transcendé son rôle de couturier jusqu'à la scène. Celle-ci lui a permis de conquérir une confiance certaines et de se frotter aux limites qui régissent l'objet vestimentaire, lui permettant de bouleverser son milieu. Son goût pour l'interdisciplinarité l'a délogé d'une zone de confort en déstructurant les codes de la mode et du défilé, alors appuyé par ses amis dont Maurice Béjart. Gianni Versace est alors porté par une dimension plus intimiste que l'on retrouve également à travers sa collection mais aussi dans les témoignages des quatre danseurs que nous avons interrogés.

Il reste concerné par une implication émotive, tout d'abord vouant un amour passionnel pour l'art et ses objets personnels. De plus, ses relations avec les artistes, critiques, journalistes, metteurs en scène, photographes ... dévoilent un aspect chaleureux de sa personnalité que les témoignages de Carole Trévoux, Sylvie Demandols, Olivier Chanut et Rosario Cardettino mettent particulièrement en avant, et que sa famille confirmait. Ce milieu de la scène est ainsi pour lui le moyen d'exprimer sa proximité avec les gens qui l'entourent, lui permettant de faire preuve d'innovation. De la même manière que ses collaborations avant la création de sa maison,

le théâtre est une manière pour lui d'exprimer ses goûts, de définir sa vision du vêtement, ce qu'il souhaite travailler ou non. Dès les années 1980, grâce à la scène, il confronte le corps et le vêtement dans un même ensemble, n'oubliant pas que le tissu est avant tout à la merci de la peau. Le théâtre devient alors un laboratoire d'expérimentations, lui donnant l'occasion de multiplier les jeux de costumes et de combler une fantaisie encore inconnue dans le rigoureux monde de la collection vestimentaire.

Cependant, Gianni Versace alors libre dans sa manière de créer, ne peut laisser le corps enfermé dans une rigueur sociale. Le vêtement devient ainsi un étendard, prônant une liberté sexuelle qui ne cesse de clamer ses droits dans une période émancipatrice. En effet, les années 1980-1990 sont alors le théâtre d'une vive discussion sur la libération du corps féminin et la manière de se mouvoir dans une contemporanéité, pourtant considérée comme passiste. Encore aujourd'hui, le schème social renvoie à un patriarcat encore latent, à l'origine même de ses fondements. Les essais portés sur la domination masculine sur le corps féminin laissent alors entrevoir une répulsion de ce système androcentrique. Le monde de la mode ne peut y être insensible, puisque directement atteint dans ce qui fait sa fondation. On retrouve alors un paradoxe dans cet univers progressiste. En effet de nombreux créateurs souhaitent briser une mode conservatrice, le monde de la création étant un univers qui ne cesse d'évoluer. Cependant, il s'établit sur l'érotisme occidental latent, impulsé par le travail du corps féminin. Gianni Versace souhaite alors briser ce paradoxe en proposant une mode désensibilisée de l'emprise masculine du corps féminin. La femme Versace devient alors une créature indépendante prônant son corps, sa sexualité pour elle uniquement, aspirant à devenir un modèle social. Afin d'approfondir cette politique, Gianni Versace n'hésite pas à faire intervenir différentes égéries qui exposent ce principe émancipateur, autant dans leur manière de penser que de se montrer.

Ainsi, le monde de la représentation et de la théâtralité sont des éléments cruciaux quand il s'agit d'analyser les codes de l'image de la marque Versace. Le couturier continue en effet à jouer avec les modalités, notamment celles de la photographie grâce à des artistes comme Richard Avedon, exploitant chaque ressource afin d'en tirer le meilleur. Les campagnes publicitaires sont alors pour lui l'occasion d'exploiter un autre médium sur lequel il peut y greffer son message social. En effet, il adapte la photographie de mode en nuanciant le corps, sa représentation, illustrant le désir et la sexualité féminine d'une manière plus matérielle encore. Le cliché devient alors l'objet d'une superposition constante : celui-ci expose avant tout le vêtement comme objet émancipé, porté par des icônes explicitement progressistes, elles-mêmes inscrites dans des mises en scènes photographiques illustrant ce vent de liberté. Gianni Versace souhaite alors exploiter sa passion pour l'art par l'art en y incorporant des références renvoyant ouvertement à l'essence même de sa griffe, comme la Méduse. Celle-ci, érigée comme le

symbole culturel de sa maison et fait preuve d'une réinterprétation particulièrement innovante, à l'image de son besoin de prendre le passé pour refaire le futur. Elle incarne ce goût pour l'image issue de notre histoire que Gianni Versace souhaite adapter afin d'assurer une pérennité au mythe, nécessaire à sa survie face au temps. Comme pour chacun de ses motifs, imprimés, techniques, il n'occulte pas son histoire et la tradition de l'image qui l'a forgée. Il dote la Méduse d'une force nouvelle qui devient l'emblème de son monde, de la même manière qu'elle l'était par le passé. Elle devient alors la figure par excellence de cette nouvelle femme contemporaine, détenant dorénavant une emprise sur l'homme.

Si son travail porté sur la femme est si capital et conséquent, il faut comprendre que l'homme n'est pas délaissé par Gianni Versace. Même si certaines marques se montrent plus réticentes à l'idée de créer pour l'homme, le traitement du vestiaire masculin n'est pas laissé au second plan par la marque italienne. Cependant, la portée politique diverge par rapport à celle de la femme. Si il a voulu donner aux deux genres la même envergure, la même carrure à l'homme et à la femme, créant un couple parfaitement équilibré, comme on le retrouve sur ses campagnes publicitaires, Gianni Versace souhaite renouveler avec une tradition passée, touchant cette fois l'histoire culturelle de la mode. Il ne délaissé pas l'histoire et l'antiquité, voulant montrer l'homme Versace comme un gladiateur moderne. Il se consacre cette fois, à lier son travail avec la création des siècles qui l'ont précédé. Ainsi, il ne pouvait délaissé la création masculine au profit de celle des femmes. Toutefois, si la féminité avait besoin d'une revalorisation, le vestiaire masculin se devait se réconcilier avec l'histoire de la mode. En effet, le traitement du vêtement de l'homme et l'attention portée par les marques et le public ne prend réellement forme que depuis ces quelques dernières années. La création vestimentaire féminine a toujours été croissante, cela dû à une consommation constante. Cependant, l'homme a perdu cette attention donnée au corps et à ce qui l'habille, cela notamment causé par une uniformisation impulsée par la modernisation et l'impulsion de la bourgeoisie qui a réformé les codes vestimentaires. Gianni Versace a compris qu'il fallait alors se réconcilier avec ce goût pour l'attention de soi et surtout pour la fantaisie vestimentaire qui fait alors sa marque de fabrique.

Ce soin porté aux deux genres peut sembler assez réducteur dans la manière de concevoir une politique progressiste. Gianni Versace aborde succinctement la question de la nuance des genres. Cette égalisation des sexes est pour lui l'occasion de troubler les barrières du genre en créant des collections qui semblent mixtes ou d'exprimer des formes nuancées du masculin et du féminin grâce à ses égéries, montrant l'androgynie ou le travestissement. Cependant, on ressent dans sa manière de l'aborder sans s'y confronter frontalement, une timidité encore indécise qui aurait sûrement grandi dans une ère où la barrière du genre aurait

été abolie.

Cependant, son brutal assassinat le 15 juillet 1997 par Andrew Cunanan laisse la maison dans la torpeur. Gianni Versace semble s'écrouler alors qu'il semblait être au paroxysme de son travail²⁹⁴, quittant alors ce monde sans qu'il ait eu l'occasion de montrer comment il se serait dépassé. Si notre travail s'arrête à cette année, c'est notamment dans un souci de contenu. Il aurait été intéressant de pouvoir articuler ce mémoire à partir d'une comparaison entre la manière de créer avant et après le terrible embranchement qui eut lieu en 1997. Cependant, il aurait été sûrement difficile de pouvoir condenser ces deux périodes en un seul travail. C'est pourquoi il serait pertinent de comprendre comment Donatella, muse, collaboratrice mais surtout sœur de Gianni Versace, a su reprendre la tête de l'empire né des mains de son frère. De nombreuses maisons ont connu le décès de leur créateur et la reprise artistique par un couturier successeur est chose courante. Cependant, le cas de la famille Versace est particulièrement intéressant, Donatella a opéré dès la création de la maison, la liant aux collections, à l'essence même de la griffe. Or, elle semblait tenir un rôle certes croissant, mais encore secondaire au sein de l'établissement. Il serait ainsi profitable d'étudier la reprise ou non de la griffe Versace mais surtout, d'en étudier l'impact porté sur le reste de la famille de Gianni Versace²⁹⁵.

²⁹⁴Spindler, 1997 (2)

²⁹⁵Ryan White, "Cocaïne, égo, Donatella Versace a livré la meilleure interview de l'année", *I-D*, paru en ligne le 11 avril 2018, <https://i-d.vice.com/fr/article/evqmpn/cocaine-mort-ego-donatella-versace-vient-de-livrer-la-meilleure-interview-de-lannee> [consulté le 10 août 2019] : Gianni Versace dans son testament livre alors les parts de l'entreprise à sa famille, dont 50% à sa nièce Allegra Versace, fille de Donatella, alors âgée de 11 ans. La sœur du couturier confesse s'être sentie forcée de reprendre la maison de couture pour sa fille.

SOURCES PREMIÈRES ET ABRÉVIATIONS

Dans le but de nourrir le questionnement des liens entre Gianni Versace et la mise en scène, plusieurs danseuses et danseurs ayant participé aux spectacles de Maurice Béjart ont été contactés par mail dans le but de répondre à un questionnaire. Quatre d'entre eux, Carole Trévoux puis Sylvie Demandols, Olivier Chenut et Rosario Cardettino ont trouvé le temps de répondre à mon premier envoi.

Le contact établi, plusieurs questions leur ont été envoyées, celles-ci cherchant à analyser le comportement de Gianni Versace durant la préparation des costumes. Elles nous permettent d'étudier la manière dont le costumier italien et le chorégraphe français ont pu collaborer. Elles abordent la réception du travail du couturier par rapport à la compagnie, sur leur perception, la sensation ressentie lors de la découverte des costumes. De plus, Carole Trévoux dans son ouvrage²⁹⁶ dresse rapidement une proximité entre la compagnie et Gianni Versace, notamment grâce à une soirée clôturant la première de *Dionysos*. Certaines questions cherchent à approfondir l'étude de ce lien, lui qui s'est toujours montré proche de ses collaborateurs du milieu de l'art et de la mode

De plus, il faut inclure dans nos sources une interview de Gianni Versace en 1994. Elle eut lieu le 28 février 1994, présentée par Charlie Rose dans une émission éponyme, consacrée à des entretiens avec plusieurs personnalités. Ensemble, les deux hommes explorent les grandes caractéristiques de l'univers Versace.

Ensuite, une partie est consacrée aux textes antiques qui permet la liaison entre les écrits anciens traitant de la Méduse et les représentations issues de l'antiquité que nous retrouvons dans le catalogue n°2.

Enfin, on trouve un dossier de presse de la maison de couture Mary Katrantzou. Sa collection printemps/été 2017 présente aux journalistes ce document résumant les inspirations de ses créations. Il fut trouvé grâce à un contact établi avec la marque.

²⁹⁶Trévoux, 1986

Entretiens

Trévoux, 2019 : Entretien avec Carole Trévoux effectué par mail entre le 09 mai 2019 et le 19 mai 2019.

Vous souvenez-vous de l'implication de Gianni Versace durant les répétitions ? Était-il présent, participait-il ?

Je crois me souvenir l'avoir vu une fois dans l'une des salles de répétitions, non pas pour regarder l'étape de notre travail, il était trop tard dans la journée, mais plutôt pour montrer des croquis et discuter avec Maurice... (sous toute réserve).

Me reviens en mémoire, en vous écrivant, qu'il a assisté à un autre moment à un bout de répétition du « chœur » à la suite de quoi il avait abordé une danseuse absolument magnifique en lui proposant de faire du mannequinat quand elle le désirait. Il était enjoué et très plaisant.

Gianni Versace a-t-il donné ou reçu des indications pour créer ses costumes ? Notamment de Maurice Béjart ou de la troupe.

Maurice et lui se sont rencontrés avant le début de la création. Je ne peux pas vous dire combien de fois. Gianni lui aurait fait de nombreuses propositions pour chaque personnage. Les danseurs ne sont intervenus que beaucoup plus tard pour rendre compte du confort du costume dans le mouvement.

Les costumes arrivaient-ils de manière progressive ou une fois tous achevés ? Avez-vous reçu des maquettes, croquis, aperçus ?

Je n'ai personnellement reçu aucune maquette, car ce sont pas les danseurs qui reçoivent les maquettes. J'ai par contre aperçu certains croquis. Peut-être étais-je au bon endroit, au bon moment...

Vous souvenez-vous de votre ressenti, ou celui des autres danseurs.ses, lorsque vous avez découvert les costumes ? Quelle impression avez-vous éprouvé en les essayant, en dansant ? Notamment en terme de confort ou d'aisance.

[Cat. n°1 – Illus. n°12] Lorsque j'ai découvert mon costume pour l'un des personnages que j'interprétais (une des femmes de Malraux, Madeleine Malraux, pianiste). J'ai été époustouflée par la qualité de la réalisation. Tout le voile était brodé à la main d'une multitude de petites perles. Je me suis dit que c'était fou et j'ai été paniquée à l'idée de l'abimer en dansant. Après l'avoir enfilé j'ai eu l'impression que je risquais d'être gênée par la partie du bustier qui descendait assez bas sur les hanches. Il n'en a rien été. Ce costume était élégant et donnait du charisme au personnage. J'ai été plus gênée par le bracelet métallique que je devais serrer autour de mon avant-bras. Il aurait suffi d'une pirouette pour réussir à assommer quelqu'un qui passait par là... mais très vite il a fait corps avec moi. Tous les costumes n'étaient pas forcément adaptés

à la danse et je crois me souvenir qu'un pantalon s'est déchiré au niveau de la couture lors d'un filage, la veille ou l'avant-veille de la première. Cela venait-il de la coupe, ou la qualité du tissu pas assez souple pour le mouvement ? Je ne sais pas.

De manière globale, le comportement de Gianni Versace a-t-il évolué au fur et à mesure que l'échéance arrivait ? S'est-il montré proche de la troupe ?

J'ai perçu une évolution très subtile de son comportement, mais cela est très personnel et n'a pas de valeur scientifique. La première fois que je l'ai vu, il y avait dans ses yeux le plaisir de partager avec Maurice les idées, les croquis réalisés pour le spectacle. C'est son travail qu'il montrait. Il y avait une satisfaction discrète. Quand il a été dans l'urgence, de corriger et de finaliser les costumes, je l'ai vu réellement déstabilisé, ne se montrant pas forcément proche des danseurs, mais cherchant des solutions, comme nous tous, chacun dans notre domaine ... J'entends encore le son de sa voix un peu plus aigüe que d'habitude. Je le revois traverser l'espace avec de petits pas rapides.

Comment le public, les critiques ou la troupe ont jugé le travail de ces costumes ?

Je crois que son travail finalisé a été apprécié, par le public, les critiques et la troupe.

Semblait-il lui-même fier de ses réalisations ?

Oui, je l'ai senti fier de ses créations.

Demandols, 2019 : Entretien avec Sylvie Demandols effectué par mail entre 15 mai 2019 et le 5 juin 2019.

Vous souvenez-vous de l'implication de Gianni Versace durant les répétitions ? Était-il présent, participait-il ?

Gianni Versace a assisté à des répétitions mais il venait surtout à la fin lorsque les chorégraphies étaient achevées et que les essayages pouvaient commencer.

Gianni Versace a-t-il donné ou reçu des indications pour créer ses costumes ? Notamment de Maurice Bédart ou de la troupe.

Son travail était surtout une étroite collaboration avec Maurice Bédart avec qui il discutait. Ils se voyaient ou se téléphonaient souvent durant la création afin de se soumettre leurs idées. Jamais de la troupe.

Vous souvenez-vous de votre ressenti, ou celui des autres danseurs.ses, lorsque vous avez découvert les costumes ? Quelle impression avez-vous éprouvé en les essayant, en dansant ? Notamment en termes de confort ou d'aisance.

L'essayage des costumes était un grand moment de découverte pour les danseurs. Suivant les rôles il pouvait y en avoir plusieurs à essayer et celui qui convenait le mieux, dans lequel on se sentait le mieux était choisi. Le critère principal outre le fait qu'il devait être beau et bien-être ajusté, était le confort afin que les danseurs puissent évoluer sans gêne.

De manière globale, le comportement de Gianni Versace a-t-il évolué au fur et à mesure que l'échéance arrivait ? S'est-il montré proche de la troupe ?

Versace a toujours été très proche des danseurs quand il était là on pouvait discuter avec lui sans problème, on a souvent pu faire des fêtes avec lui, il adorait Maurice Bédart et ses danseurs.

Comment le public, les critiques ou la troupe ont jugé le travail de ces costumes ?

Il a fait beaucoup de créations de costumes je n'ai assisté qu'aux deux dernières avant sa mort. En ce qui concerne celles auxquelles j'ai participé, la presse n'a jamais dans mes souvenirs, critiqué de façon négative les costumes.

Semblait-il lui-même fier de ses réalisations ?

Et oui il était assez fier de ses créations une fois que le spectacle avait commencé.

Chanut, 2019 : Entretien avec Olivier Chanut effectué par mail entre le 6 juillet 2019 et le 11 juillet 2019.

Vous souvenez-vous de l'implication de Gianni Versace durant les répétitions ? Était-il présent, participait-il ?

Il était présent au début et dans les derniers jours.

Gianni Versace a-t-il donné ou reçu des indications pour créer ses costumes ? Notamment de Maurice Béjart ou de la troupe.

Oui bien sûr, c'était une collaboration étroite entre Maurice Béjart et Gianni Versace.

Les costumes arrivaient-ils de manière progressive ou une fois tous achevés ? Avez-vous reçu des maquettes, croquis, aperçus ?

D'abord des maquettes puis tous ensemble à quelques jours avant la première.

Vous souvenez-vous de votre ressenti, ou celui des autres danseurs.ses, lorsque vous avez découvert les costumes ? Quelle impression avez-vous éprouvé en les essayant, en dansant ? Notamment en termes de confort ou d'aisance.

Admiration : création en relation avec le synopsis du ballet ; coupe ; choix des tissus, adaptation aux mouvements des danseurs.

De manière globale, le comportement de Gianni Versace a-t-il évolué au fur et à mesure que l'échéance arrivait ? S'est-il montré proche de la troupe ?

Proche dans le sens du souci de répondre aux exigences artistiques et techniques de Maurice et de ses danseurs.

Comment le public, les critiques ou la troupe ont jugé le travail de ces costumes ?

Absolument magnifique.

Semblait-il lui-même fier de ses réalisations ?

Je pense.

Gianni Versace a souhaité travailler l'émancipation féminine dans ses collections, avez-vous des souvenirs de *Sissi impératrice anarchiste*, sa thématique et ce qu'elle représentait pour lui ?

J'avoue que non.

Cardettino, 2019 : Entretien avec Rosario Cardettino effectué par mail entre le 11 juillet 2019 et le 16 juillet 2016.

[15 juillet 2019] Le premier ballet dans lequel j'ai dansé avec les costumes de Versace c'était *Dionysos* en 1984, et je pense que c'était aussi la première collaboration de Gianni avec Maurice. Ensuite il y a eu le ballet sur André Malraux (*La métamorphose des dieux*), suivi de *Souvenir de Leningrad* créé en partie lors de la tournée de Leningrad en juin 1987 et repris à Lausanne la saison suivante. Puis il y a eu *Fiche Signalétique*, un ballet de présentation lorsque la compagnie est passée de Bruxelles à Lausanne. Autre ballet, *La mort subite* avec la participation de Ute Lemper. *Elegie pour elle*, ballet pour quelques solistes de la compagnie ainsi que *Léda et le Cygne*. Autre ballet encore est *Patrice Cherau devenu danseur règle la rencontre entre Mishima et Eva Peron* avec les musiques de Wagner et Hugues le Bars. Encore le ballet *Pyramide* pour la tournée du Caire. J'espère ne rien oublier avant la dernière collaboration pour le ballet *Le presbytère* sur la musique de Queen créée à Lausanne en 1994... mais à ce moment j'avais déjà quitté la compagnie. Toutefois en utilisant Google, on peut trouver beaucoup de détails et informations sur ces ballets.

Vous souvenez-vous de l'implication de Gianni Versace durant les répétitions ? Était-il présent, participait-il ?

Oui, Gianni était souvent présent, avec quelques collaborateurs, aux répétitions et il tenait certainement compte des mouvements pour créer des costumes ou les danseurs pouvaient bouger à l'aise.

Gianni Versace a-t-il donné ou reçu des indications pour créer ses costumes ? Notamment de Maurice Béjart ou de la troupe.

Certainement, il recevait des indications par Maurice mais la plupart du temps, les idées venaient directement de Gianni et Maurice était très content et satisfait du résultat.

Les costumes arrivaient-ils de manière progressive ou une fois tous achevés ? Avez-vous reçu des maquettes, croquis, aperçus ?

Oui, très souvent il y avait des maquettes et les costumes arrivaient au fur et à mesure que l'échéance arrivait.

Vous souvenez-vous de votre ressenti, ou celui des autres danseurs.ses, lorsque vous avez découvert les costumes ? Quelle impression avez-vous éprouvé en les essayant, en dansant ? Notamment en termes de confort ou d'aisance.

Les danseurs étaient toujours très heureux de monter sur scène avec un costume de Gianni Versace et Maurice ne nous permettait pas de nous asseoir sur le sol pour nous échauffer avant d'entrer sur scène, si on portait un costume de Versace ... il était très en colère si on le faisait. Oui, quelquefois il a fallu apporter des modifications aux costumes pour faciliter certains mouvements.

De manière globale, le comportement de Gianni Versace a-t-il évolué au fur et à mesure que l'échéance arrivait ? S'est-il montré proche de la troupe ?

Gianni était un homme très gentil et généreux et très proche des danseurs. Certainement, Gianni à sa dernière collaboration, était beaucoup plus à l'aise avec la compagnie qu'il ne l'était au début pour *Dionysos*.

Comment le public, les critiques ou la troupe ont jugé le travail de ces costumes ?

Je pense que tout le monde, de Maurice aux danseurs, du public aux critiques, étions bouche bée et émerveillés devant le travail et les costumes de Gianni Versace.

Semblait-il lui-même fier de ses réalisations ?

Oui lui-même était fier de ses réalisations.

[16 juillet 2019] J'ai oublié un ballet que Maurice a créé en '92/'93 pour Sylvie Guillem avec la participation de Olivier Chanut sur l'assassinat de Elisabeth von Wittelbach : *Sissi l'impératrice anarchiste*.

DANZA: BEJART INAUGURA CON VERSACE

Roma, 24 giu. (Adnkronos) - Maurice Bejart e Gianni Versace inaugureranno domani sera nel suggestivo scenario del Giardino di Boboli a Firenze, la 52/ma edizione di Pitti immagine uomo con un'anteprima europea, "barocco del canto", spettacolo incontro tra la danze e la moda che vedra' protagonisti i danzatori del Bejart Ballette Lausanne, la compagnia guidata dal celebre maestro marsigliese.

La nuova crezione si snodera' su aree barocche del 18/mo secolo all'interno di un paesaggio visionario, teatro nel teatro, con una piazza-palcoscenico delimitata da imponenti obelischi per "raccontare l'avventura di un uomo -spiega Maurice Bejart- il suo incontro con la morte avvenuto in un luogo magico, irreale, regno di spiriti alati e di angeli, di fanciulli e di misteriosi

uccelli. Una danza in cui il presente e il futuro di mescolano al sogno delimitandone i confini, cancellandone le apparenti idiosincrasie".

Non e' la prima volta che Maurice Bejart giunge a Boboli. Nel 1974 aveva gia' creata per il Maggio Musicale Fiorentino "I trionfi del Petrarca" su una partitura originale di Luciano Berio. A Firenze, ritrova anche l'amico Gianni Versace che ha firmato per la compagnia francese i costumi di imponenti produzioni tra le quali, "Malraux ou la Metamorphose des Dieux", "Leda e il Cigno", "Souvenir de Leningrad", "Patrice Cherau Devenu danseur regle la rencontre de Mishima e Eva Peron", "1789 et nous", "Sissi l'imperatrice anarchica" e l'ultimo, straordinario affresco spettacolare "Le presbythere n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son eclat".

Maurice Bejart ricorda Versace con queste parole: "La moda rappresenta per me il dinamismo e la sorgente di vitalita', il futuro dell'esistenza. Accanto a Gianni Versace poi, e' come sentirsi immersi nella 'germinazione' di un avvenire che dalla terra ci spinge su verso la danza dei pianeti".

(Cap/Pe/Adnkronos)

Interview

Rose, 1994 : ROSE Charlie, Gianni Versace in *Charlie Rose*, émission télévisée diffusée par PBS, enregistrée le 28 février 1994

URL : <https://charlirose.com/videos/7754>

Sources antiques

Apollodore, 1991 : APOLLODORE, *La Bibliothèque*, Livre II, IV, v. 2, vers le I^{er} siècle ap. J.-C.

Trad. Du grec ancien par Carrière Jean-Claude & Massonnie Bertrand, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1991

"Βασιλεύων δὲ τῆς Σερίφου Πολυδέκτης ἀδελφὸς Δίκτυος, Δανάης ἐρασθεὶς, καὶ ἠνδρωμένου Περσέως μὴ δυνάμενος αὐτῇ συνελθεῖν, συνεκάλει τοὺς φίλους, μεθ' ὧν καὶ Περσέα, λέγων ἔρανον συνάγειν ἐπὶ τοὺς Ἴπποδαμείας τῆς Οἰνομάου γάμους. Τοῦ δὲ Περσέως εἰπόντος καὶ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ τῆς Γοργόνας οὐκ ἀντερεῖν, παρὰ μὲν τῶν λοιπῶν ἤτησεν ἵππους, παρὰ δὲ τοῦ Περσέως οὐ λαβὼν τοὺς ἵππους, ἐπέταξε τῆς Γοργόνας κομίζειν τὴν κεφαλὴν. Ὁ δὲ Ἑρμοῦ καὶ Ἀθηνᾶς προκαθηγουμένων ἐπὶ τὰς Φόρκου παραγίνεται θυγατέρας, Ἐνυὼ καὶ Πεφρηδῶ καὶ Δεινῶ· ἧσαν δὲ αὗται Κητοῦς τε καὶ Φόρκου, Γοργόνων ἀδελφαί, γραῖαι ἐκ γενετῆς. Ἐνα τε ὀφθαλμὸν αἱ τρεῖς καὶ ἓνα ὀδόντα εἶχον, καὶ ταῦτα παρὰ μέρος ἤμειβον ἀλλήλαις. Ὡν κυριεύσας ὁ Περσεὺς, ὡς ἀπήτουν, ἔφη δώσειν ἂν ὑφηγήσωνται τὴν ὁδὸν τὴν ἐπὶ τὰς νύμφας φέρουσιν. Αὗται δὲ αἱ νύμφαι πτηνὰ εἶχον πέδιλα καὶ τὴν κίβισιν, ἣν φασιν εἶναι πῆραν· [Πίνδαρος δὲ καὶ Ἡσίοδος ἐν Ἀσπίδι ἐπὶ τοῦ Περσέως· πᾶν δὲ μετὰφρενον εἶχε <κάρα> δεινοῖο πελώρου <Γοργοῦς>, ἀμφὶ δὲ μιν κίβισις θέε. (Ἡσίοδος Ἀσπίς Ἡρακλέους εἴρηται δὲ παρὰ τὸ κείσθαι ἐκεῖ ἐσθῆτα καὶ τὴν τροφήν.) Εἶχον δὲ καὶ τὴν <Αἶδος> κυνῆν. Ὑφηγησαμένων δὲ τῶν Φορκίδων, ἀποδοὺς τὸν τε ὀδόντα καὶ τὸν ὀφθαλμὸν αὐταῖς, καὶ παραγενόμενος πρὸς τὰς νύμφας, καὶ τυχὼν ὧν ἐσπούδαζε, τὴν μὲν κίβισιν περιεβάλετο, τὰ δὲ πέδιλα τοῖς σφυροῖς προσήρμοσε, τὴν δὲ κυνῆν τῇ κεφαλῇ ἐπέθετο. Ταύτην ἔχων αὐτὸς μὲν οὐς ἠθέλεν ἔβλεπεν, ὑπὸ ἄλλων δὲ οὐχ ἑωρᾶτο. Λαβὼν δὲ καὶ παρὰ Ἑρμοῦ ἀδαμαντίνην ἄρπην, πετόμενος εἰς τὸν Ὠκεανὸν ἦκε καὶ κατέλαβε τὰς Γοργόνας κοιμωμένας. Ἦσαν δὲ αὗται Σθενὼ Εὐρυάλη Μέδουσα. Μόνη δὲ ἦν θνητὴ Μέδουσα· διὰ τοῦτο ἐπὶ τὴν ταύτης κεφαλὴν Περσεὺς ἐπέμφθη. Εἶχον δὲ αἱ Γοργόνες κεφαλὰς μὲν περισπειραμένας φολίσι δρακόντων, ὀδόντας δὲ μεγάλους ὡς συῶν, καὶ χεῖρας χαλκᾶς, καὶ πτέρυγας χρυσᾶς, δι' ὧν ἐπέτοντο. Τοὺς δὲ ἰδόντας λίθους ἐποίουν. Ἐπιστὰς οὖν αὐταῖς ὁ Περσεὺς κοιμωμένας, κατευθυνούσης τὴν χεῖρα Ἀθηνᾶς, ἀπεστραμμένος καὶ βλέπων εἰς ἀσπίδα χαλκῆν, δι' ἧς τὴν εἰκόνα τῆς Γοργόνας ἔβλεπεν, ἐκαρτόμησεν αὐτήν. Αποτμηθείσης δὲ τῆς κεφαλῆς, ἐκ τῆς Γοργόνας ἐξέθορε Πήγασος

πτηνὸς ἵππος, καὶ Χρυσάωρ ὁ Γηρυόνου πατήρ· "

"Polydectes, frère de Dictys, et qui régnait alors à Sérîphe, devint amoureux de Danaé ; mais comme Persée était déjà grand, il ne pouvait pas satisfaire sa passion. Pour y parvenir, il invita ses amis et Persée avec eux, à contribuer pour lui former, un présent, qui put lui faire obtenir la main d'Hippodamie, fille d'Ænomaüs. Persée, ayant dit que, fallût-il la tête de la Gorgone, il ne s'y refuserait pas, Polydectes demanda aux autres des chevaux, et lui demanda, à lui, cette tête. Persée, sous la direction de Minerve et de Mercure, alla d'abord trouver les Phorcides, Enyo, Pephredo et Dino. Elles étaient filles de Cétô et de Phorcus; vieilles dès leur naissance, elles n'avaient entre elles trois qu'un œil et qu'une dent qu'elles se prêtaient mutuellement. Persée s'en étant emparé, leur promit de les leur rendre, lorsqu'elles lui auraient montré le chemin pour aller vers les nymphes. Ces nymphes avaient en leur possession des brodequins ailés, une cibise, qu'on croit être une espèce de valise, [Pindare, et Hésiode dans le poème nommé le bouclier d'Hercule, dit, au sujet de *Persée*:*tout son dos était couvert par la tête de la Gorgone, ce monstre terrible et la cibise entourait son corps*. On la nommait cibise, parce qu'on y mettait des vivres et des vêtements] et le casque de Pluton. Les Phorcides lui ayant montré la route qu'il fallait prendre, il leur rendit leur œil et leur dent, et ayant été trouver les nymphes, il obtint d'elles ce qu'il désirait; ayant alors attaché la valise autour de son corps, mis les brodequins ailés à ses pieds, et le casque à sa tête (ce casque avait la vertu de rendre invisible celui qui le portait) ; ayant reçu de Mercure une faux de diamant, il se rendit en volant sur les bords de l'Océan, et trouva les Gorgones endormies; elles se nommaient Sthenô, Euryale, Méduse. Cette dernière était la seule mortelle, et c'était sa tête qu'on avait demandée à Persée. Leurs têtes étaient hérissées de serpents ; elles avaient des dents comme des défenses de sanglier, des mains d'airain et des ailes d'or, à l'aide desquelles elles s'élevaient dans les airs. Ceux qui les regardaient étaient changés en pierre. Persée s'approcha d'elles, tandis qu'elles dormaient, détournant les yeux en arrière, et les tenant fixés sur un bouclier d'airain qui réfléchissait la figure de la Gorgone, il lui trancha la tête, à l'aide de Minerve qui lui dirigeait la main. Cette tête étant coupée, Pégase, le cheval ailé, et Chrysaor, père de Géryon, que Méduse avait conçus de Neptune, sortirent de son corps. "

Euripide, 1842 : EURIPIDE, *Ion*, v. 1003-1005, entre 414-412 av. J.-C.

Trad. du grec ancien par M.Artaud, Paris, éd. Charpentier, 1842

ΚΡΕΟΥΣΑ.
τούτῃ δίδωσι Παλλὰς ὄντι νεογόνῳ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ.
τί χρῆμα; μέλλον γάρ τι προσφέρεις ἔπος.
ΚΡΕΟΥΣΑ.
δισσοῦς σταλαγμοῦς αἵματος Γοργούς ἄπο.
ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ.
ἰσχὺν ἔχοντ' ἂν τίνα πρὸς ἀνθρώπου φύσιν;
ΚΡΕΟΥΣΑ.
τὸν μὲν θανάσιμον, τὸν δ' ἀκεσφόρον νόσων.
ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ.

1005

43 sur 65

"CRÉUSE.

Deux gouttes du sang de la Gorgone.

LE VIEILLARD.

Quelle en est la vertu sur l'homme ?

CRÉUSE.

L'une est un poison mortel, et l'autre un remède souverain."

Hésiode, 2012 : HÉSIODE, *Théogonie*, v. 270-280, VIII^e siècle av. J.-C.

Trad. du grec ancien par Paul Mazon, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2012

"Φόρκυϊ δ' αὖ Κητῶ Γραίας τέκε καλλιπαρήους 270
ἐκ γενετῆς πολιίας, τὰς δὴ Γραίας καλέουσιν
ἀθάνατοί τε θεοὶ χαμαὶ ἐρχόμενοί τ' ἄνθρωποι,
Πεμφρηδῶ τ' εὐπέπλον Ἐνώ τε κροκόπεπλον,
Γοργούς θ', αἱ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο
ἐσχατιῇ πρὸς Νυκτός, ἴν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι, 275
Σθενώ τ' Εὐρύαλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα.
Ἥ μὲν ἔην θνητὴ, αἱ δ' ἀθάνατοι καὶ ἀγήρω,
αἱ δύο· τῇ δὲ μὴ παρελέξατο Κυανοχαίτης
ἐν μαλακῷ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν.
Τῆς δ' ὅτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν, 280
ἔκθορε Χρυσάωρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος. "

"Phorcys eut de Céto les belles Grées ; ainsi les nomment, à cause des cheveux blancs qui dès leur naissance ombragèrent leur front, et les dieux immortels et les hommes, habitants de la terre. C'est Péphrédō, au riche voile, Ényo, au voile doré. Après elles naquirent les Gorgones, qui habitent au delà de l'illustre Océan, aux extrémités de la terre, près de la Nuit, avec les Hespérides à la voix éclatante. C'est Sthéno, Buryale, Méduse, qui souffrit des maux si cruels. Méduse était mortelle, tandis que ses sœurs n'étaient sujettes ni à la vieillesse ni à la mort. Elle seule pourtant reçut, sur une molle prairie, parmi les fleurs du printemps, les embrassements du dieu à la chevelure azurée. Lorsque Persée eut coupé sa tête, de son sang s'élancèrent le grand Chrysaor et le cheval Pégase."

Homère, 2013 : HOMÈRE, *Iliade*, V, v. 733, vers le VIII^e siècle av. J.-C.

Trad. du grec ancien par Jean-Louis Backès, Paris, éd. Gallimard, 2013

"αὐτὰρ Ἀθηναίη κούρη Διὸς αἰγιόχοιο 733
πέπλον μὲν κατέχευεν ἑάνον πατρὸς ἐπ' οὔδει
ποικίλον, ὃν ῥ' αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμε χερσίν· 735
ἦ δὲ χιτῶν' ἐνδῦσα Διὸς νεφεληγερέταο
τεύχεσιν ἔς πόλεμον θωρήσσετο δακρυόεντα.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν
δεινήν, ἣν περὶ μὲν πάντη Φόβος ἔστεφάνωται,
ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἴωκὴ, 740
ἐν δέ τε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου
δεινὴ τε σμερδνὴ τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο."

"Minerve, la fille du puissant Jupiter, retirée dans le palais de son redoutable père, laisse couler à ses pieds le magnifique voile aux vives couleurs qu'elle-même avait tissu de ses belles mains ; elle revêt la cuirasse du dieu qui rassemble au loin les nuages ; elle s'arme pour les combats meurtriers, source de tant de larmes, et elle jette sur ses épaules la formidable égide que la terreur environne de toutes parts : sur cette égide sont la Discorde, la Force, la Poursuite et la tête effroyable et terrible de Gorgone, monstre d'un horrible aspect, prodige de Jupiter."

Dossier de presse

Katrantzou, 2017 : Dossier de presse de la collection Mary Katrantzou printemps/été 2017 envoyé le 14 novembre 2018 par mail.

MARY KATRANTZOU

New Classical. For Spring/Summer 2017, Mary Katrantzou looked introspectively to Greece, the country of her birth. Exploring its rich history, mythology and culture, she dug deep into her own work. This collection is an archaeological exploration, unearthing the classics of Katrantzou.

The ancient civilisation of the Minoans gave initial inspiration. Their culture, as we experience it through their artefacts, is dominated by the female. Feminine deities proliferated, women priests officiated; taking centre stage on Minoan frescos, intricately fashioned and decorated. The earliest European civilisation made the earliest fashion statement and Katrantzou reinforces this within the collection.

Katrantzou combines the ancient with the hyper-modern, fusing classicism with futurism and sixties art. Ancient artefacts are warped through op-art designs, mapped across the topography of the body to create new focal points and emphasis. Thucydides and Clytemnestra on acid.

The Minoans surrender inspiration from their frescos, the specific giving way to more abstract interpretations of the "Greco". Mycenaean pottery patterns are used to decorate garments, the instantly-identifiable Greek key meander borders garments. The fitted silhouette mirrors Minoan dress, but also curvaceous amphora vases, streamlined and made modern.

In exploring the cultural signature of her Hellenic heritage, Katrantzou was drawn into the archives, digging through her creative past to establish her own cannon of classics. The collection marks a return to her trademark of trompe l'oeil prints, technically superlative across hourglass-seamed dresses and slender trousers with tunics. Re-embracing silhouettes and techniques she made her signature, the peplum echoes the curvaceous lines of the women of Minoan's "matriarchal religion," given a new fluidity.

Katrantzou's love of jewellery manifests in dresses crafted from armoured plates, like jewelled Sparta warriors via Kubrick. Embroideries emerge in her interpretation of Minoan women and their artefacts, intricately beaded and highlighted in Swarovski. Continuing her exploration of textile innovation, fluid chainmail is mounted with lace and overprinted, exposing frames of psychedelic infused figures with hourglass silhouettes pulled in and keyed close to the body via grid smocking.

A search for timeless modernity, epitomised by Greek classicism, leads Katrantzou to investigate the interpretations of the ancient world by others: an embroidered profile and olive-bearing doves of peace recalls Jean Cocteau, while elongated sinuous skirts echo the Greek-influenced lines of the forties. Graphic arrows of olive leaf inspired jewellery further frame the face. Letter clutches re-imagined from the archive combine to create new artefacts for the modern age.

An embrace of her own culture background recontextualises Katrantzou's signatures : her prints, her silhouettes, her heritage. The language is Mary Katrantzou, but the key is Greek.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE ET ABRÉVIATIONS

Cette bibliographie raisonnée est organisée selon plusieurs thématiques qui composent notre travail de recherche. Chaque référence est accompagnée d'une abréviation que l'on retrouve dans les notes de bas de page et renvoyant à la présente bibliographie.

Dans un premier temps il faut définir les sources permettant une contextualisation du vêtement en tant qu'objet esthétique et social. On retrouve alors les ouvrages généraux qui abordent une vaste trame chronologique, puis un catalogue d'exposition servant à retracer l'histoire du vêtement et enfin des articles portant sur plusieurs références issues du monde de la mode.

On retrouve ensuite la figure de Gianni Versace dans un second temps à travers une monographie qu'il a, en partie, élaborée. Ensuite se trouvent des sources plus indirectes, notamment des catalogues d'expositions consacrés au couturier. Viennent ensuite des catalogues de ventes qui font trace de l'étendue de sa collection personnelle d'objets, alors mise aux enchères à sa mort. Enfin, nous retrouvons des articles qui ont retracé l'histoire de sa griffe ou en dépeignent une caractéristique.

Se présentent alors une monographie traitant de l'art et son influence dans le monde de la mode. Plusieurs catalogues d'expositions thématiques sont ensuite référencés et sont suivis par un article.

Gianni Versace s'est montré particulièrement prolifique pour l'opéra et le théâtre en tant que costumier. Il faut ainsi présenter une biographie relatant la préparation d'une des mises en scène de Maurice Béjart. Enfin, nous trouvons un catalogue d'exposition explorant la thématique du spectacle et de la mode.

Nous référençons ensuite les monographies traitant de la Méduse à travers des études contemporaines.

Se succèdent alors divers ouvrages introduisant la thématique portée sur la sexualité et la place de la femme dans la société occidentale. Des articles viennent après compléter cette étude.

Enfin, la dernière partie se compose d'un ouvrage et d'un catalogue d'exposition à propos des liens entre Gianni Versace et le photographe de mode Richard Avedon, avec qui le couturier a composé ses campagnes publicitaires.

Le vêtement et son histoire

Ouvrages généraux

Belfanti, 2014 : BELFANTI Carlo Marco, *Histoire culturelle de la mode*, Paris, Institut Français de la mode : éditions du Regard, 2014

Boucher, 2008 : BOUCHER François, *Histoire du Costume en Occident : des origines à nos jours*, Paris, éd. Flammarion, 2008

Bruna, 2018 : BRUNA Denis (dir.) & DEMEY Chloé (dir.), *Histoire des modes et du vêtement : du Moyen-Âge au XXI^e siècle*, Paris, éd. Textuel, 2018

Fogg, 2013 : FOGG Marnie, *Tout sur la mode : panorama des chefs-d'œuvre et des techniques*, Paris, éd. Flammarion, 2013

Gaulme & Gaulme, 2012 : GAULME Dominique & GAULME François, *Les habits du pouvoir, une histoire politique du vêtement masculin*, Paris, éd. Flammarion, 2012

Mendes & Haye (De la), 2000 : MENDES Valérie & HAYE (De la) Amy, *La Mode au XX^e siècle*, Paris, éd. Thames & Hudson, 2000

Catalogue d'exposition

Dior, 2017 : ARNOLD Rebecca, *Dior : couturier du rêve*, cat. expo., Paris, Musée des Arts Décoratifs, (5 juillet 2017 – 7 janvier 2018), Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2017

Articles

Ferrante, 2012 : FERRANTE Irène, "Giovanni Battista Giorgini", *Vogue Italia*, Milan, paru en ligne, 26 décembre 2012, sans pagination

<https://www.vogue.it/en/magazine/editor-s-blog/2012/12/december-26th> [consulté le 11/04/19]

Garnier, 2019 : GARNIER Guillaume, « BALENCIAGA CRISTOBAL-(1895-1972) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 mai 2019.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cristobal-balenciaga/>

Facchini, 2017 : Interview de Sara Cavazza Facchini, "Qui est Genny ? La griffe italienne sexy et féministe", *Antidote*, paru en ligne, 2017, sans pagination

<http://magazineantidote.com/mode/la-marque-genny-peut-on-parler-de-feminite-naturelle/>
[consulté le 26/04/19]

Schiapelli, en ligne : MAISON SCHIARAPPELLI, "21, Place Vendôme. II- Découverte de la mode et 1^{er} succès", paru en ligne, date inconnue, sans pagination

<https://www.schiaparelli.com/fr/21-place-vendome/la-vie-d-elsa/#2> [consulté le 11/04/19]

Versace, en ligne : Maison Versace, "Versace choisit de ne plus commercialiser de fourrure", paru en ligne, date inconnue

<https://www.versace.com/fr/fr-fr/world-of-versace/stories/durabilite/versace-choisit-de-ne-plus-commercialiser-de-fourrure/> [consulté le 30/04/19]

Niklaus, 2017 : NIKLAUS Olivier, "Cindy Crawford, Naomi Campbell ... La légende des supermodels", *Vogue Paris*, paru en ligne, 14 mars 2017, sans pagination

<https://www.vogue.fr/mode/mannequins/diaporama/la-legende-des-supermodels-mannequins-histoire-photo/23098> [consulté le 03/05/19]

Urbain, 2016 : URBAIN Élise, "Le goût pour le négligé dans le portrait français du XVIII^e siècle", *Dix-Huitième Siècle*, n°48, 2016/1, pp.569-586

Watson, 2016 : WHATSON, "Donatella Versace remembers party days with Kate Moss and Naomi Campbell", *BramptonGuardian.com*, paru en ligne, 23 décembre 2016, sans pagination

<https://www.bramptonguardian.com/whatson-story/7035627-donatella-versace-remembers-party-days-with-kate-moss-and-naomi-campbell/> [consulté le 03/05/19]

La figure de Gianni Versace

Ouvrage général

Versace, 1997 : VERSACE Gianni, *The Art of Being You*, États-Unis éd. Abbeville Press, 1997

Catalogues d'exposition

Capella, 2011 (1) : CAPELLA Massimiliano, *Versace, il genio della moda e l'arte*, cat. expo., Ciliverghe di Mazzano, Musée Mazzuchelli, (5 mai 2006 – 29 octobre 2006), Fondation Giacomini-Meo, 2006

Martin, 1997 : MARTIN Richard, *Gianni Versace*, cat. expo., New-York, Metropolitan Museum of Art, (11 décembre 1997 - 22 mars 1998), New-York, New York Metropolitan Museum of Art Distributed by H.N. Abrams, 1997

Palais Galliera, 1986 : PALAIS GALLIERA, *Gianni Versace : dialogues de mode des photographes autour d'une création 23 octobre 1986-4 janvier 1987*, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, cat. expo., Paris, Palais Galliera, (23 octobre 1986 - 4 janvier 1987), Paris, éd. Musées de la ville de Paris, 1986

Catalogues de vente

Sotheby's, 2001 : SOTHEBY'S, *The collection of Gianni Versace*, cat. ventes, New-York, (5 avril 2001-7 avril 2001), New-York, éd. Sotheby's, 2001

Sotheby's, 2005 (1) : SOTHEBY'S, *Contemporary Art, Evening: Including Property from the Collection of GianniVersace : New York*, cat. ventes, New-York, (10 mai 2005), New-York, éd. Sotheby's, 2005

Sotheby's, 2005 (2) : SOTHEBY'S, *Contemporary Art, Afternoon: Including Property from the collection of GianniVersace: New York*, cat. ventes, New-York, (11 mai 2005), New-York, éd. Sotheby's, 2005

Sotheby's, 2005 (3) : SOTHEBY'S, *The Collection of Gianni Versace : New-York*, cat. ventes, New-York, (21 mai 2005), New-York, éd. Sotheby's, 2005

Sotheby's, 2006 : SOTHEBY'S, *Contemporary art : auction, New York, wednesday 11 october 2006*, cat. ventes, New-York, (11 octobre 2006), New-York, éd. Sotheby's, 2006

Sotheby's, 2009 : SOTHEBY'S, *Paintings, Furniture and Works of Art from the Collection of Gianni Versace: Villa Fontanelle, Lake Como : auction, London, New Bond Street, Wednesday 18 March 2008*, cat. ventes, Londres, (18 mars 2018), Londres, éd. Sotheby's, 2009

Articles

Chenoune, en ligne : CHENOUNE Farid, « VERSACE GIANNI-(1946-1997) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 mai 2019

<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gianni-versace/>

Cavazza Facchini, 2017 : CAVAZZA FACCHINI Sara, "Qui est Genny, la griffe italienne sexy et féministe ?", *Antidote*, paru en ligne, 22 mai 2017, sans pagination

<http://magazineantidote.com/mode/la-marque-genny-peut-on-parler-defeminitenaturelle/> [consulté le 26/04/2019]

Selzer, 2016 : SELZER Jillian, "Bruce Weber and Versace : A History", *V Magazine*, paru en ligne, 6 juin 2016, sans pagination

<https://vmagazine.com/article/bruce-weber-and-versace-a-history/> [consulté le 14/06/19]

Spindler, 1997 (1) : SPINDLER Amy, M., "Gianni Versace, 50, the Designer Who Infused Fashion With Life and Art", *The New-York Times*, 16 juillet 1997, p.B00017

Spindler, 1997 (2) : SPINDLER Amy, M., "Versace's Errors Showed Him a Way", *The New-York Times*, 5 août 1997, p.B00009

La mode et l'art

Ouvrage général

Givry (De), 1998 : GIVRY Valérie (De), *Art et mode : l'inspiration artistique des créateurs de mode*, Paris, éd. du Regard, 1998

Catalogues d'expositions

Bolton, 2018 : BOLTON Andrew (dir.), *Heavenly Bodies. Fashion and the Catholic Imagination*, cat. expo., New-York, The Metropolitan Museum of Art, (10 mai 2018-08 octobre 2018), New Haven et Londres, éd. Yale University Press, 2018

Koda, 2006 : KODA Harold, *Goddess : The Classical Mode*, cat. expo., New-York, The Metropolitan Museum of Art, (1 Mai-3 Août 2003), New Haven et Londres, éd. Yale University Press, 2006

Martin & Koda, 1989 : MARTIN Richard & KODA Harold, *The Historical Mode : Fashion and Art in the 1980'*, cat. expo., New-York, The Metropolitan Museum of Art, (1^{er} novembre 1989-27 janvier 1990), New-York, éd. Fashion Institute of Technology, 1989

Article

Davidson, 2018 : DAVIDSON Emma Elizabeth, "The painting Gianni Versace commissioned but never lived to see", *Dazed*, paru en ligne, 17 janvier 2018, sans pagination

<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/38672/1/the-painting-gianni-versace-commissioned-but-never-lived-to-see> [consulté le 07/05/19]

Versace et le spectacle

Ouvrage général

Trévoux, 1986 : TRÉVOUX Carole, *Danser chez Béjart : ou Dionysos l'Odyssée d'une création*, Bruxelles, éd. J.M. Collet, 1986

Catalogue d'exposition

Capella, 2011 (2) : CAPELLA Massimiliano, *Il teatro alla moda, Theater in Fashion*, cat. expo., Beverly Hills, Wallis Annenberg Center for the Performing Arts, (2011), Beverly Hills Wallis Annenberg Center for the Performing Arts, 2011

L'étude de la Méduse

Ouvrages généraux

Clair, 1989 : CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, éd. Gallimard, 1989

Garber, 2003 : GARBER, Marjorie B. & VICKERS, Nancy J., *The Medusa Reader*, Londres, éd. Routledge, 2003

La sexualité

Ouvrages généraux

Babin, 1999 : BABIN Pierre, *La fabrique du sexe*, Paris, éd. Paris Textuel, 1999

Bourdieu, 1998 : BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, éd. du Seuil, 1998

Flandrin, 1981 : FLANDRIN Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident : évolution des attitudes et des comportements*, Paris, éd. du Seuil, 1981

Foucault, 1994 : FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. 1. : La volonté du savoir*, Paris, éd. Gallimard, 1994

Foucault, 1997 (1) : FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. 2. : L'usage des plaisirs*, Paris, éd. Gallimard, 1997

Foucault, 1997 (2) : FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. 3. : Le souci de soi*, Paris, éd. Gallimard, 1997

Geczy, 2017 : GECZY Adam, *The artificial body in fashion and art : marionettes, models, and mannequins*, Royaume-Uni de Grande Bretagne et d'Irlande du Nord, éd. Bloomsbury academic, 2017

Marquié & Bruch, 2006 : MARQUIÉ Hélène & BURCH Noël (dir.), *Émancipation sexuelle ou contraintes des corps ?* Paris, éd. L'Harmattan, 2006

Zabunyan, 2003 : ZABUNYAN Elvan (dir.), *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Paris, éd. Dis Voir, 2003

Articles

Frontisi-Ducroux, 2003 : FRONTISI-DUCROUX Françoise, "Idéaux féminins : le cas de la Grèce ancienne", *Topique*, n°82, 2003/1, pp.111-119

Piazza, 2014 : PIAZZA Sarah, "Images et normes du sexe féminin : un effet contemporain ?", *Cliniques Méditerranéennes*, n°89, 2014/1, pp.49-59

Richard Avedon et la photographie

Ouvrage général

Avedon & Versace, 1998 : AVEDON Richard & VERSACE Gianni, *Vice & Versa : Avedon Versace 20 ans*, trad. de l'anglais par Denise Luccioni, Paris, éd. Plume, 1998

Catalogue d'exposition

Bonnefoy & Bonnevie, 2008 : BONNEFOY Françoise & BONNEVIE Claire, *Richard Avedon : photographies 1946-2004*, cat. expo., Paris, Jeu de Paume, (30 juin 2008 - 28 septembre 2008), Paris, éd. Jeu de Paume, 2008