

## **Balenciaga ou la promotion de l’imaginaire pictural du Siècle d’Or**

**PHILIPPE DENIS**

*ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MODE ESG UQAM*

*denis.ph@outlook.com*

*Son inspiration venait des arènes, des danseuses de flamenco, des blouses amples portées par les pêcheurs, de la fraîcheur des cloîtres... Il combinait ces ambiances et ces couleurs en les adaptant à ses propres goûts et, avec cette formule, il habilla littéralement pendant trente ans ceux pour qui ces choses-là avaient de l’importance.*

(Vreeland, 2019 (1984) ; 155-156)

### **Introduction**

---

1. Les déclarations de l’ancienne rédactrice du magazine *Vogue*, Diana Vreeland, qui sous-entendent que les femmes qui ont porté les créations de Cristóbal Balenciaga ont porté le style de l’Espagne, invitent à mettre au jour le rôle que le couturier a joué dans la diffusion de ce dernier. Cette recherche ne semble pas avoir été menée jusqu’à présent. L’intérêt des historiens de la mode paraît s’être concentré sur ce qui transparait des origines de Balenciaga dans ses collections, ce qui a donné lieu à des expositions, parmi lesquelles *Balenciaga and Spain* présentée au De Young Fine Arts Museum de San Francisco en 2011, ou *Balenciaga and Spanish Painting* au Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en 2019.
2. Ces influences espagnoles qui ont été identifiées *a posteriori* dans le travail de Balenciaga, issues de la peinture du Siècle d’Or en particulier, étaient-elles conscientes et délibérées ? Celui-ci a côtoyé les œuvres de certains grands maîtres de la peinture espagnole et il possédait un portrait du Christ peint par Francisco de Zurbarán, certes, mais dans quelle mesure l’examen de ses créations révèle-t-il ses sources d’inspiration ?

3. Il ne s'agit pas de contester que les œuvres des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles aient joué un rôle dans la formation de Balenciaga, mais d'interroger ces rapprochements qui ont pu être faits par les historiens de la mode et les commissaires d'exposition, les associations entre certains éléments biographiques et historiques propres à son travail et l'ambiance qui régnait dans sa maison de couture, d'une part, et l'imaginaire pictural du Siècle d'Or, d'autre part. Comment la juxtaposition de l'œuvre du couturier et des tableaux de cette période contribue-t-elle à la médiatisation de ces derniers ? Enfin, certains événements consacrés à Balenciaga seraient-ils un prétexte pour promouvoir l'imaginaire pictural du Siècle d'Or ?
4. L'article se propose d'explorer ces questions, sans prétendre à l'exhaustivité. Si les expositions abordent l'ensemble de l'héritage ibérique ou de sa peinture, nous mettrons l'accent sur la valorisation de quelques grands maîtres. Sera passée sous silence l'influence qu'ont pu exercer Francisco de Goya et les costumes populaires, religieux et ceux de la cour des Habsbourg d'Espagne, sauf lorsque ceux-ci apparaissent sur les tableaux en question.
5. Il s'agira donc de la présence dénotée par les historiens de la mode et promue par les commissaires d'éléments de la peinture espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans les créations vestimentaires du couturier. Notre regard se portera sur la médiation d'une partie de l'héritage ibérique auprès des visiteurs et sur ses répercussions. Notre objectif consiste à analyser la manière dont, à travers la présentation muséale du travail du couturier, le public entre en contact avec la peinture de cette période. Quels sont les dispositifs mis en place pour diffuser cet imaginaire ? Les catalogues, gardiens de la mémoire de ces événements *blockbusters* en ce qu'ils prolongent et complètent l'expérience de ceux qui s'y rendent, seront abondamment mentionnés dans ces lignes.

## **1. Les éléments biographiques et historiques**

---

6. La mise en relief d'éléments biographiques et historiques est l'un des moyens utilisés pour diffuser l'imaginaire pictural du Siècle d'Or lors des expositions consacrées à Cristóbal Balenciaga et à son travail<sup>1</sup>. Les histo-

1 Les deux expositions mentionnées font suite à d'autres qui ont rendu hommage à son travail : *The World of Balenciaga*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1973 ; *El*

riens de la mode et les commissaires renvoient tant à sa vie qu'à ses collections, dont celle de *Las Meninas* (1939)<sup>2</sup>, et à l'ambiance qui régnait alors dans sa maison de couture.

7. Orphelin de père à onze ans, Balenciaga apprend la couture aux côtés de sa mère, Martina Eizaguirre, qui l'enseigne à des jeunes filles pour subvenir aux besoins de la famille. C'est ainsi qu'il l'accompagne au Palacio Aldamar lors des prises de mesures et des essayages de la marquise de Casa Torrès et de ses filles qui y résident durant la saison estivale<sup>3</sup>. Sa mère leur a été recommandée en raison de la précision et de la qualité de son travail. L'usage qui veut que les fournisseurs se déplacent pour rencontrer leur clientèle permet au jeune garçon d'observer la collection d'art espagnol des marquis de Casa Torrès<sup>4</sup>. Eloy Martínez de la Pera relate ce premier contact du garçonnet dans le catalogue de l'exposition *Balenciaga and Spanish Painting*. Il prépare le visiteur à saisir les liens qui unissent les œuvres d'art présentées lors de l'événement et les créations vestimentaires du couturier. De plus, ce geste qui s'apparente à celui de raconter une histoire est une méthode employée par la commercialisation du luxe, secteur auquel la haute couture et la culture sont intégrées, afin de convaincre le client et le visiteur de la qualité supérieure du travail effectué par un créateur (Sicard, 2010 ; 197-201).

When, one day in 1907, they [Cristóbal et Martina Balenciaga] arrived at Vista Ona to deliver the garments they had altered, they went to the staircase through which they accessed the top floor to finish pending alteration for the Marchioness's dress. The boy walked slowly, taking unhurried steps because he could not pull his gaze away from the paintings that decorated the palace. Everywhere he looked there was a masterpiece by Velázquez, Pantoja de la Cruz, El Greco or Goya, and each time he focused on a different detail of these painting [...] (Martínez de la Pera, 2019 ; 13).

*Mundo de Balenciaga*, Palacio de Bellas Artes, Madrid, 1974 ; *Hommage à Balenciaga*, Musée Historique des Tissus de Lyon, Lyon, 1985 ; *Balenciaga*, Fashion Institute of Technology, New York, 1986 ; etc.

2 C'est ainsi que cette collection a été désignée par les historiens de la mode.

3 Le Cristóbal Balenciaga Museoa est installé dans cette demeure.

4 À titre d'exemple, Henri St-Edme indique, dans une première « Correspondance d'Espagne » de *La chronique des arts et de la curiosité*, que le marquis possède trois Diego Velázquez dont un *Porteur d'eau* et *Une vieille*. De même, dans une deuxième chronique, il indique que le marquis a accepté de se séparer momentanément d'au moins un tableau – le nom n'est pas donné – de Francisco de Zurbarán pour une exposition qui se tient au Museo Nacional del Prado en 1905 (St-Edme (a), 1905 ; 3 ; St-Edme (b), 1905 ; 117).

8. L'empreinte laissée par la découverte de la peinture du Siècle d'Or transparaît dans le travail de Balenciaga à partir d'août 1939<sup>5</sup>. Établi à Paris où il a ouvert une maison de couture en 1937 (au 10, avenue George V), il présente des robes du soir inspirées de plusieurs portraits de l'infante Marguerite-Thérèse peints par Diego Velázquez. La blancheur et la coupe de l'une d'entre elles évoquent celle que l'infante porte dans *Las Meninas* (1656). Le volume de la jupe est soutenu par une interprétation moderne de la vertugade<sup>6</sup>, un sous-vêtement d'origine espagnole apparu au début du XVI<sup>e</sup> siècle et en usage à la cour madrilène jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Le motif qui souligne l'encolure, la médiane de devant et l'ourlet du corsage et des manches rappellent en revanche un autre portrait, *Infanta Margarita* (1654)<sup>7</sup>.
9. L'apparence de cette robe est popularisée grâce au dessin qu'Eric – Carl Ericson – réalise pour *Vogue* et à la photographie que George Hoyningen-Huene prend pour *Harper's Bazaar*<sup>8</sup>. Ces deux magazines de mode s'adressant à un large lectorat féminin, ces images peuvent être perçues comme une première médiation populaire de l'influence de la peinture du Siècle d'Or chez Balenciaga. Pour apprécier cette référence, le public doit connaître l'œuvre de Velázquez car le fait que les mises en scène ne renvoient pas au travail de l'artiste complique les choses<sup>9</sup>.
10. De l'œuvre du peintre de Philippe IV, le couturier retient également la forme de la basquine, un corsage renforcé par une armature interne faite en bois, en métal ou en fanons de baleine, et dont la partie frontale est souvent richement décorée. Les volumes coniques rendus par la basquine et la vertugade sont représentatifs du vêtement espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et de son influence sur les autres nations européennes dans l'histoire du cos-

5 L'apparition de cette marque est plus tardive que la reconnaissance de son habileté pour la couture, qui se fait jour suite à la proposition qu'il fait, à l'âge de onze ans, à la marquise de Casa Torrès de copier l'un de ses tailleurs ; elle le portera ensuite lors d'une messe dominicale tant il était réussi.

6 La vertugade est aussi désignée verdugado ou vertugadin (Boucher, 1996 (1965) ; 187 ; Lenoir, 2012 (1951) ; 380).

7 On retrouve aussi ce motif en dentelle noire sur un tailleur en lin blanc photographié par Richard Avedon pour *Harper's Bazaar* en mai 1948.

8 Il existe un exemple de cette robe dans les collections du Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York (MET. C.I.58.34.21a, b Gift of Mrs. John Chambers Hughes, 1958).

9 La tenue d'une exposition consacrée aux chefs-d'œuvre du Museo Nacional del Prado à Genève durant l'été 1939 et la publicité à laquelle cela a donné lieu ont peut-être facilité la compréhension.

tume. Balenciaga maintient la référence à ce peintre jusqu'en 1947. C'est Lucie Noël, du *New York Herald Tribune*, qui, la dernière, la relève : « Personne ne sait mieux que Balenciaga évoquer et adapter à notre époque l'art de Goya, de Vélasquez et des chefs-d'œuvre du Prado » (Golbin, 2011 ; 58).

11. En observant rétrospectivement son travail sur la ligne qui s'affirmera jusqu'en 1968, c'est-à-dire jusqu'à la fermeture de sa maison de couture<sup>10</sup>, il est possible d'avancer que ce ne sont pas les formes du costume espagnol du Siècle d'Or qui intéressent le couturier, mais l'ampleur entre le tissu et le corps qui permet la création de volumes<sup>11</sup>. Cette recherche appuie le propos des historiens et des commissaires qui rapprochent ses créations vestimentaires des œuvres de Francisco de Zurbarán compte tenu de l'importance que le peintre a accordée au rendu du tombé et du poids des matières (Martínez de la Pera, 2019 ; 18-19). Il n'y a cependant aucune référence faite à ce peintre dans la revue de la littérature préparatoire à l'exposition *Balenciaga Paris*, transcrite ensuite dans le catalogue qui l'accompagnera.
12. De plus, l'usage du noir, mis en évidence par l'exposition *Balenciaga, l'œuvre au noir* présentée par le Palais Galliera au Musée Bourdelle en 2017, rappelle la prédominance de cette couleur dans les habits de la cour madrilène, immortalisée par Pantoja de la Cruz et Alonso Sánchez Coello<sup>12</sup>.
13. Cette recherche de formes et cet emploi du noir qui promeuvent l'austérité ou la grandeur, selon l'interprétation qui est faite, sont renforcés par l'image populaire de l'Escorial, à la fois monastère et palais. Ces deux qualificatifs sont également employés pour décrire l'ambiance de la maison de couture. Les journalistes sont les premiers, en effet, à utiliser cette comparaison qui sera reprise par des collaborateurs et des commissaires.

Deux fois par an, Balenciaga, en grand d'Espagne, offre ce spectacle royal. Et deux fois par an, depuis quatorze ans, l'assistance le contemple avec un recueillement passionné. [...] Retranché dans sa tour d'ivoire comme en quelque Escorial ténébreux, il est toujours une énigme, ce qui, paradoxalement, a mieux servi sa publicité que tous les échos les plus tapageurs (Graziano et Pedrazzini, 1951 ; 34).

- 10 La griffe est relancée au milieu des années 1980 sous la forme d'une ligne de prêt-à-porter féminin.
- 11 Ce point rejoint le propos d'Alexandra Bosc au sujet de l'influence de la mode du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle sur Balenciaga (Saillard, 2012 ; 19-24).
- 12 Au sujet de l'importance de cette couleur devenue un archétype de l'identité espagnole et associée initialement à la cour madrilène où elle symbolisait à la fois le statut social et le pouvoir, puis aux *majos*, nous renvoyons à l'article « Le noir espagnol » d'Helena López de Hierro qui détaille ces différents aspects (López de Hierro, 2017 ; 22-27).

puis,

“For me, Balenciaga is El Escorial”, said François Lesage. The master embroiderer's metaphor hints at the duality in Balenciaga's work, combining as it does the splendor of Spain's historical court dress and powerful ritual and mysticism of its Catholic Church (Bowles, 2011 ; 83).

14. À l'ordre monacal qui règne dans la maison sous la direction de Renée Tamisier s'ajoute le fait que le couturier ne donne pas d'entretiens. Il se distingue de ses collègues qui aiment se mettre en scène. Cette discrétion ne l'empêche pas d'être représentatif du luxe moderne tel que le définit Marie-Claude Sicard, un luxe principalement centré sur la visibilité et le nom du créateur (Sicard, 2010 ; 156-160). Il promeut cependant uniquement sa griffe en laissant le soin aux autres couturiers et aux journalistes d'écrire à son sujet<sup>13</sup>. Christian Dior et Bettina Ballard, par exemple, l'évoquent tous les deux dans leur autobiographie. Les passages en question sont souvent cités lors des expositions qui lui sont consacrées et les catalogues que l'on trouve dans les boutiques des musées. Pareille publicité, indirecte, a permis de construire le mythe de sa rigueur personnelle et professionnelle, alimenté également par l'interprétation qui a été faite de son travail de simplification des formes vestimentaires qu'il a relevées dans la peinture du Siècle d'Or.

## **2. La référence et la juxtaposition d'œuvres**

---

15. Aux éléments biographiques et historiques visant à établir des liens entre la peinture et la grandeur espagnole du Siècle d'Or et Cristóbal Balenciaga, s'ajoutent d'autres éléments de promotion, à savoir des renvois à l'imaginaire pictural de l'hyperpuissance hispanique qui peuvent parfois apparaître artificiels.
16. Ce constat invite à tenir compte du fait que l'institution du vêtement comme objet d'art se trouve dans le recoupement de l'objet vestimentaire avec des formes d'art majeures (Sandu, 2014 ; 122). Le développement de la griffe du couturier depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a renforcé cette

13 Plusieurs couturiers et personnalités évoluant dans la mode ont écrit leur autobiographie au cours des décennies 1950 et 1960. L'usage de donner des interviews pour parler d'eux et de leur travail s'est également généralisé. Ces pratiques se sont maintenues en phase avec le développement de la culture populaire.

association<sup>14</sup>. Cette identification qui reprend la signature calligraphiée de ce protagoniste s'apparente à celle que l'artiste appose sur son œuvre. Elle initie la transsubstantiation symbolique dont Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut font état dans « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie ». L'objet griffé est associé dès lors à l'exceptionnel, à la rareté et à la création, à une œuvre d'art en quelque sorte.

Le couturier ne fait pas autre chose que le peintre qui constitue un objet quelconque en œuvre d'art par le fait d'y apposer sa signature. Il le fait seulement de manière plus voyante [...]. Et il le dit de manière plus ouverte [...] (Bourdieu et Delsaut, 1975 ; 21).

17. Ce dernier propos profite à la reconnaissance du couturier et à sa profession, car il apparente son travail à celui de l'artiste. C'est ce que Gilles Lipovetsky suggère également quand il parle des bénéfices que les couturiers ont tirés de la construction d'une ressemblance entre l'art et la mode et de la déconsidération de l'artiste moderne.

À la gloire des couturiers a correspondu une chute de prestige des artistes modernes : célébrations d'un côté, déchéance de l'autre, la logique démocratique, ici également, poursuit son œuvre d'égalisation des conditions, dissout les dissemblances et hiérarchies extrêmes, élève en dignité les uns tandis qu'elle fait, en quelque sorte, « descendre » les autres, fût-ce de manière ambiguë, l'art n'ayant jamais cessé de tirer de relégation même la confirmation de sa position suprême (Lipovetsky, 1987 ; 106).

18. À ce titre, Balenciaga a été consacré de son vivant et reste une illustration du couturier-architecte (Graziano et Pedrazzini, 1951 ; 34 ; Rennolds Milbank, 1985 ; 320-327).

19. La prise en compte de ce changement de paradigme permet de rechercher à qui profite aujourd'hui les références aux grands maîtres de la peinture du Siècle d'Or lors des expositions consacrées à Balenciaga et dans les ouvrages qui les accompagnent. Les premiers semblent tirer profit de la visibilité et de la popularité du second<sup>15</sup>. Par exemple, l'œuvre *Santa Isabel de Portugal* peinte par Francisco de Zurbarán est associée à deux robes du soir différentes, les deux confectionnées vers 1951, dans les catalogues *Balenciaga and Spain* et *Balenciaga and Spanish Painting* (Bowles, 2011 ; 44-45 ; Martínez de la Pera, 2019 ; 190-191). Le volume au dos de la robe de

<sup>14</sup> Le terme *couturier* renvoie au protagoniste qui dicte la mode par ses créations vestimentaires.

<sup>15</sup> Il est à noter que l'œuvre *Santa Isabel de Portugal* porte le nom de *Santa Casilda* dans le catalogue *Balenciaga and Spain* (Bowles, 2011 ; 44-45).

la sainte avait déjà été rapproché d'une autre robe du soir de 1961 par Marie-Andrée Jouve et Jacqueline Demornex dans un ouvrage monographique sur le couturier (Jouve et Demornex, 1988 ; 328-329). De la même manière, il est fait mention d'une robe du soir en satin ivoire et noir réalisée en 1943 pour démontrer l'influence du travail de Madeleine Vionnet sur celui du couturier, mais également celle d'une œuvre de Juan Carreño de Miranda, *La reina Mariana de Austria* (vers 1670) (Arizzoli-Clémentel, 2011 ; 334-335 ; Martínez de la Pera, 2019 ; 122-123).

20. Notons que cette mise en exergue de l'influence de la peinture du Siècle d'Or lors des expositions souligne sa présence dans des vêtements souvent confectionnés après 1950 ; la dernière robe mentionnée fait exception, après que le travail du couturier s'est focalisé progressivement sur la recherche de formes (Bowles, 2011 ; 19). Ces variations donnent l'impression que son intérêt pour la peinture, quoique plus subtil, est resté perceptible tant dans la coupe et le volume de certains vêtements que dans les motifs brodés, les couleurs et les imprimés des tissus employés, bien que les journalistes n'en parlent plus. Eloy Martínez de la Pera associe d'ailleurs chacun de ces éléments à un peintre spécifique.

Feeling Velázquez, Balenciaga created the most beautiful feminine silhouettes of 20th-century haute couture. Feeling El Greco, he used iridescent silk satins, sateens and taffetas draped with the most vibrant colors. Feeling Sánchez Coello and Pantoja de la Cruz, he dyed wool and velvets black, elevating the absence of color to the peak of elegance. Feeling Zurbarán, he designed emblematic volumes with gazar in all his creations and eliminated seams in order to purify a wedding dress to the maximum (Martínez de la Pera, 2019 ; 21).

21. Il existe toutefois des descriptions plus prudentes de vêtements dans certains catalogues. Elles mentionnent alors l'imaginaire visuel associé au baroque, à la magnificence de l'Église et au costume espagnol, mais évitent toute identification avec un peintre précis du Siècle d'Or ; ce faisant, elles médiatisent indirectement l'imaginaire de cette époque. C'est le cas des textes qui décrivent un chemisier (1946) et un ensemble du soir (1958) dans l'ouvrage *Balenciaga* conçu pour l'ouverture du Cristóbal Balenciaga Museoa en 2011.

This beautifully decorated garment shows Balenciaga's passion for ornate embroidery. In this case, the metallic threads reflect a clear Spanish influence. Regarding the decoration, the shape and the length, this blouse is very similar to the bullfighter's jacket. The abundance of gold reminds us of the rich liturgical clothing of the Renaissance and Spanish Baroque (Arizzoli-Clémentel, 2011 ; 112).



et,

The fullness of the skirt at the hip alters the tubular silhouette created for this dress, recalling the wide skirts worn by women in Spanish Baroque (Arizoli-Clémentel, 2011 ; 262).

22. On ne peut pas nier qu'il y a des similitudes entre un vêtement et une œuvre lorsqu'ils sont rapprochés, mais il ne semble pas y avoir de reprises intégrales chez Balenciaga. Ses références à l'imaginaire pictural du Siècle d'Or sont subtiles, d'où la difficulté à les appréhender. Il se distingue d'autres couturiers qui ont repris intégralement des motifs décoratifs, à commencer par Charles Frederick Worth, le père de la haute couture, qui a commandé une soierie chez Tassinari & Chatel vers 1880 reprenant le dessin d'yeux et d'oreilles tissés dans l'étoffe de la robe qu'Elisabeth I<sup>re</sup> porte sur le portrait d'Oliver Isaac ou Marcus Gheeraerts le Jeune, *The Rainbow Portrait* (vers 1600) (Trubert-Tollu, 2017 ; 18-19).

23. La juxtaposition des œuvres et des vêtements devient donc essentielle pour identifier l'influence de l'art sur la conception vestimentaire. Par conséquent, des expositions consacrées à Balenciaga donnent une visibilité différente aux tableaux des maîtres de la peinture du Siècle d'Or. Il s'agit du parti pris du Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Elles poursuivent, à destination du grand public, la prise de conscience du potentiel que le Siècle d'Or a sur la création vestimentaire.

The contribution of the history of Spanish art has been an inexhaustible source of universal inspiration for all areas of contemporary creation, and Balenciaga, as an exceptional representative of world of haute couture, was no stranger to that enormous and inspirational potential (Martínez de la Pera, 2019 ; 15).

24. Les catalogues dont la mise en page s'inspire de celle du *Coffee Table Book* et qui représentent le principal souvenir d'une exposition, d'où leur mise en évidence dans la boutique du musée, vont dans le sens de cette mise en valeur. La mise en regard fréquente des œuvres d'Alonso Sánchez Coello, de Diego Velázquez, de Francisco de Zurbarán, de Juan Carreño de Miranda, de Pantoja de la Cruz, et des vêtements de Cristóbal Balenciaga contribue à entremêler les deux univers dans l'imaginaire visuel du visiteur. Les conférences grand public, les affiches dans les transports en commun et les vitrines des magasins partenaires de l'exposition complètent cette diffusion populaire.

## Conclusion

---

25. Le vent de changement insufflé par les Trente Glorieuses, qui a obligé à délaissier le modèle bourgeois au profit de la culture pop, a forcé les musées à redéfinir leurs façons d’exposer, de même qu’il a affecté la communication de la mode (McDowell, 2003 (2000) ; 91-92 ; Sicard, 2010 ; 157-158). Les demandes effectuées auprès de personnalités publiques afin qu’elles participent à la scénarisation d’expositions illustrent ce virage. Ces recours, qui ont suscité des critiques – par exemple, celles qui ont été faites à l’encontre du travail de commissariat de Diana Vreeland au Costume Institute du Metropolitan Museum of Art –, ont permis de continuer à diffuser la connaissance qu’a Cristóbal Balenciaga du langage pictural espagnol. Le grand public n’avait pas encore eu l’occasion de l’appréhender autrement que par les images des magazines de mode, les vêtements qu’il concevait n’ayant été portés que par des clientes privilégiées. En lui consacrant une première rétrospective, *The World of Balenciaga* (1973), assortie d’un catalogue, l’ancienne rédactrice a récupéré le rôle promotionnel laissé vacant par les collègues du couturier et les journalistes à la suite de la fermeture de sa maison, puis à sa mort survenue en 1971. Elle a poursuivi différemment la mise en lumière de sa personnalité, de son travail et de ses inspirations en les rendant plus accessibles.
26. Ce premier événement préfigure plusieurs expositions *blockbusters* qui populariseront l’imaginaire visuel du Siècle d’Or revisité par le couturier. La question de savoir jusqu’à quel point il s’agit d’un parti pris volontaire de la part de Balenciaga reste à trancher. La présentation de son travail et les interprétations dont il a fait l’objet décloisonnent néanmoins la norme et le goût de cette période auprès du visiteur. La présentation et la reproduction des œuvres des maîtres de la peinture espagnole à côté des créations du couturier lors de ces événements et dans les catalogues les promeuvent. Elles continuent à maintenir vivace la prise de conscience du potentiel que le Siècle d’Or a sur la création vestimentaire, commencée par le couturier à l’échelle du grand public.

## Bibliographie

---

ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre, ARZALLUZ Miren, CERRILLO RUBIO Lourdes, JOUVE Marie-Andrée, *Balenciaga Cristóbal Balenciaga Museoa*,

Getaria / San Sebastián, Fundación Cristóbal Balenciaga Fundazioa / Editorial Nerea, 2011.

ARZALLUS LOROÑO Miren, *Cristóbal Balenciaga : La forge du maître (1895-1936)*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2010.

BALLARD Bettina, *In my Fashion*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1954.

BANDRÈS OTO Maribel, *La moda en la pintura : Velázquez : usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, EUNSA, Ediciones universidad de Navarra, 2002.

BEATON Cecil, *Cinquante ans d'élégances et d'art de vivre*, Paris, Éditions Séguier, 2017 (1954).

BENNASSAR Bartolomé, *Le Siècle d'Or vers 1525-vers 1648*, Paris, Éditions Perrin, Coll. « tempus », 2017 (1982).

BERNIS MADRAZO Carmen, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso, 2001.

\_\_\_\_\_, *La moda en la España de Felipe II a través del retrado de corte*, Madrid, Museo del Prado, 1990.

BOMLI Petronella Wilhelmina, *La femme dans l'Espagne du siècle d'or*, Amsterdam, Boekhandel, 1950.

BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident : de l'antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1996 (1965).

BOURDIEU Pierre, Yvette DELSAUT, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/1, (« Hiérarchie sociale des objets »), 1975, p. 7-36.

BOWLES Hamish (dir.), *Balenciaga and Spain*, San Francisco / New York, Fine Arts Museums of San Francisco / Skira Rizzoli Publications Inc, 2011.

COLLECTIF, *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 2015.

COLLECTIF, *Une histoire de la mode au Palais Galliera*, Paris, Éditions Paris Musée, 2021.

COLOMER José Luis, Amalia DESCALZO (dir.), *Vestir a la española en las cortes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudio Europa Hispánica, 2014.

DESLANDRES Yvonne, *Le costume, image de l'homme*, Paris, Éditions de l'Institut de la mode / Éditions du Regard, 2002 (1976).

DIDOUAN Kristina (dir.), *Mona Bismarck Cristóbal Balenciaga : Perfection partagée*, Paris, The Mona Bismarck Foundation, 2006.

DIOR Christian, *Je suis couturier*, Paris, Éditions du Conquistador, 1951.

ESCAMILLA Michèle, *Le Siècle d'Or de l'Espagne Apogée et déclin 1492-1598*, Paris, Éditions Tallandier, 2015.

GARCÍA SERRANO Rafael (dir.), *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2016.

GRAZIANO Gilbert, J.-P. PEDRAZZINI, « Pour la première fois démasqué, l'homme invisible de la mode Balenciaga », *Paris-Match*, 126, 18 août 1951.

GOLBIN Pamela (dir.), *Balenciaga Paris*, Paris, Les Arts décoratifs, 2006.

GRUMBACH Didier, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

JOIN-DIÉTERLE Catherine, « Dior et Balenciaga Deux visions du corps », in *Haute Couture Paris, Londres, 1947-1957. L'âge d'or*, WILCOX Claire (dir.), Londres / Québec, Victoria & Albert Museum / Musée national des beaux-arts du Québec, 2010 (2007).

JOUVE Marie-Andrée, Jacqueline DEMORNEX, *Balenciaga*, Paris, Éditions du Regard, 1988.

LAVIER James, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1990 (1969).

P. DENIS, « Balenciaga ou la promotion de l'imaginaire du Siècle d'Or »

LÉCALLIER Sylvie (dir.), *Costumes espagnols entre ombre et lumière*, Paris, Éditions Paris Musée, 2017.

LENOIR Maurice, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes : des origines à nos jours*, Paris, Éditions Gründ, 2012 (1951).

LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.

LÓPEZ DE HIERRO Helena, « Le noir espagnol », in *Balenciaga, l'œuvre au noir*, SAILLARD Olivier (dir.), Paris, Éditions Paris Musée, 2017.

McDOWELL Colin, *La mode aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2003 (2000).

MARTÍNEZ DE LA PERA Eloy (dir.), *Balenciaga and Spanish Painting*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.

MERLE Alexandra, « Philippe II d'Espagne : construction, diffusion et renouvellement d'une légende noire (XVIe-XIXe siècle) », in *Histoire culturelle de l'Europe*, Support numérique, < <https://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=160> >. Consulté le 25 février 2022.

PETROV Julia, *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress*, Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2019.

REMAURY Bruno (dir.), *Dictionnaire de la mode au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1996.

RENNOLDS MILBANK Caroline, *Couture The Great Designers*, New York, Stewart, Tabori & Chang, Inc. Publishers, 1985.

SAILLARD Olivier (dir.), *Cristóbal Balenciaga : collectionneur de modes*, Paris, Paris-Musées, 2012.

SANDU Corina, *Ces toilettes tapageuses : le discours sur le vêtement en France, de 1851 à 1893*, Paris, Éditions Publibook, 2014.

P. DENIS, « Balenciaga ou la promotion de l'imaginaire du Siècle d'Or »

SICARD Marie-Claude, *Luxe, mensonges et marketing*, Paris, Pearson Education France, Coll. « Village Mondial », 2010.

St-EDME Henri (a), « Correspondance d'Espagne À propos de Velasquez », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1, janvier 1905.

St-EDME Henri (b), « Correspondance d'Espagne », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 15, avril 1905.

TOUDOUZE Georges G., *Le costume français*, Paris, Librairie Larousse, 1945.

TRUBERT-TOLLU Chantal, Françoise TÉTART-VITTU, Jean-Marie MARTIN-HATTEMBERG et. al., *La maison Worth : 1858-1954 : naissance de la haute couture*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2017.

V&A, s.d., Support électronique, < <https://www.vam.ac.uk/collections/the-va-story/> >. Consulté le 24 février 2021.

VREELAND Diana, *D.V.*, Paris, Éditions Séguiet, 2019 (1984).

VREELAND Diana (dir.), *The World of Balenciaga*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1973.