

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
EA 369 : Etudes romanes

Renata Costa Leahy

La métaphore du cintre :

Corps et apparition dans les défilés de mode

Thèse présentée et soutenue publiquement le 05/11/18

en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes: Portugais de
l'Université Paris Nanterre

sous la direction de Mme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (Université Paris Nanterre)
et de Mme Renata Pitombo Cidreira (Universidade Federal da Bahia)

Jury :

Rapporteuse :	Mme Ana Maria Binet	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
Rapporteuse :	Mme Kathia Castilho Cunha	Professeur, Universidade Anhembi Morumbi / ABEPEM
Membre du jury :	Mme Edilene Dias Matos	Professeur, Universidade Federal da Bahia
Membre du jury :	Mme Renata Pitombo Cidreira	Professeur, Universidade Federal da Bahia / Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Membre du jury :	Mme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos	Professeur émérite, Université Paris Nanterre

LEAHY, Renata Costa. La métaphore du cintre : corps et apparition dans les défilés de mode. 2018. 419 f. Thèse (Doutorado em Cultura e Sociedade; Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations Romanes: Portugais) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Universidade Paris Nanterre, Nanterre, 2018.

RÉSUMÉ

LA MÉTAPHORE DU CINTRE : CORPS ET APPARITION DANS LES DÉFILÉS DE MODE

Les défilés de mode mettent à la vue du public des propositions vestimentaires sur des corps humains, généralement ceux de modèles maigres. Dans le contexte contemporain, elles sont à la fois reconnues comme des canons de la beauté, à la fois questionnées sur la réalité de leurs formes corporelles et sur la qualité de leur présence et de leur action sur les podiums : elles sont perçues, en de nombreux moments, comme des cintres à vêtements. Mais ce sont elles qui, avec l'aide des vêtements, conforment des figures humaines en attitudes qui visent la composition de possibilités d'apparition. Notre étude porte sur le processus de cette *mise en forme* à travers une enquête sur les corps vêtus des défilés de mode en prenant comme exemples pour l'analyse quatre marques/stylistes brésiliens de l'édition d'octobre 2016 de la São Paulo Fashion Week : Animale, Lab, Água de Coco et Ronaldo Fraga. Nous partons de la compréhension des visualités présentées dans les défilés de mode comme des corps habillés dans lesquels corps et vêtements travaillent ensemble à la composition de la forme en possibilités de combinaisons ; et la capacité cinétique du corps et du vêtement, élément qui dynamise la visualité. En ce sens, nous prêtons attention à cette réalisation des corps vêtus dans les défilés de mode à travers leur action et leurs mouvements corporels qui relèvent de la compétence de leur dimension sensible, se rapportant ainsi à la culture et à l'espace de manière intersubjective. Ce fait nous incite à prendre en compte, dans la *mise en forme* étudiée, la relation des corps avec les types de défilés et leurs éléments, tels que l'emplacement, le son et les accessoires, toute l'atmosphère symbolique de la présentation élaborée qui oriente les modes d'apparition du corps.

Cette étude, réalisée dans le cadre du Programme Multidisciplinaire de troisième cycle en Culture et Société ; fonctionne, par conséquent, par un biais multi et interdisciplinaire. Le regard que je propose sur le corps prend en compte, avant tout, son inséparabilité de la

culture, qui le contient, le modélise et le présente. Comme l'a exprimé Raymond Williams (1992, p. 13), chercheur en études culturelles, nous comprenons la culture comme un *mode de vie* : « [...] les sens anthropologique et sociologique de culture en tant que "mode de vie global" distinct dans lequel on perçoit, aujourd'hui, un "système de significations" [...] » et « la culture comme "activités artistiques et intellectuelles" [...] » ainsi que d'autres pratiques importantes telles que la publicité et la mode.

À partir du mode de vie d'une société, surgissent des formes et des modes généraux du corps, les interférences et les investissements qui y sont faits, ainsi que ses manières gestuelles qui culminent dans ses façons de se présenter. Le monde de la mode participe à ce processus en tant qu'une des « pratiques significatives » du monde occidental, du moins depuis la modernité (LIPOVETSKY, 1989). C'est au sein d'une culture, constituée comme mode de vie, où sont élaborés, véhiculés et réélaborés les sens de ses productions, y compris les formes de composition et de présentation du corps, aussi bien celles directement issue des institutions, comme le monde de la mode, que les manières personnelles de présentation à la société par le biais des apparences qui participent aux processus de relation, de communication et d'échanges symboliques.

Ce caractère d'interaction de la culture est observé par Geertz (2008) qui considère la production de significations comme étant issue de la relation entre les individus et leur environnement. L'auteur montre ce lien quand il défend que c'est la culture qui va conduire le comportement humain ; d'un autre côté, c'est précisément la capacité d'être singulier dans un environnement quelque peu standardisé qui, selon Geertz, caractérise l'espèce humaine, conférant à la culture sa dimension active et significative, modulant les sens engendrés dans cette relation. D'après Geertz (2008, p. 64) : « Devenir humain, c'est devenir individuel, et nous devenons individuels sous la direction de standards culturels, de systèmes de significations créés historiquement en des termes auxquels nous donnons forme, ordre, objectif et direction à nos vies. »

Par conséquent, le corps apparaît comme le reflet du mode de vie d'une culture, au moment où il se révèle comme le fruit des modes individuels à partir desquels l'on vit à partir de cette même culture et de ses « systèmes de significations ». Pour le sociologue David Le Breton (2007), l'existence du corps dans le monde implique des dimensions personnelles, sociales et culturelles qui interviennent non seulement dans les formes de perception des individus, mais aussi dans celles de leurs actions et de leurs représentations. Comme le soutient l'auteur, le corps est le local du symbolique et de l'inscription et la reproduction d'imaginaires ; « miroir du social », dans la mesure où il s'agit d'une des voies de prise de sens

élaborées, négociées et exprimées dans une collectivité, révélant les traits sociaux d'une culture. Ainsi, « le corps est aussi pris au piège du miroir du social, objet concret de l'investissement collectif, soutien des actions et des significations, motif de rencontre et de distinction par les pratiques et les discours qu'il suscite » (LE BRETON, 2007, 77).

En même temps, cela fait partie de la capacité humaine de forger les éléments qui lui sont donnés par la culture qui la contient, la constitution et la réélaboration en tant que mode de vie, à partir de l'utilisation qui en est faite. Ce sont ces modes, entre le général et l'individuel, qui émergent, lorsque l'on observe, les manières dont les corps agissent. En ce sens, Merleau-Ponty (1999) nous guide au cours de nos réflexions tout au long de la thèse en comprenant le corps précisément comme le fruit de cette dimension intersubjective qui constitue les modes de chaque individu à partir de l'expérience unique qu'ils font avec le monde – l'environnement, les objets et les personnes.

Comme proposition de recherche de cette étude, nous prenons le corps, qui est présenté dans les défilés de mode comme une image prête, en fait comme une unité de composition complexe. Complexe parce que, tout d'abord, le corps des défilés de mode, qui vise à présenter un vêtement, apparaît donc habillé, et cette relation doit être prise en compte lors de l'examen de l'apparition corporelle. Malcolm Barnard (2003) considère que les vêtements sont une forme de communication non verbale au-delà de la combinaison d'éléments de significations fixes pour l'envoi de messages : considérant la mode comme un phénomène culturel, l'auteur se réfère aux vêtements comme production, négociation et échange de significations. Les vêtements présentés dans un défilé de mode sont généralement élaborés au sein d'une idée centrale, composant une collection : mais qui, en tant que produit de la culture, avant de fixer les significations, présente des suggestions d'utilisations, devenant ainsi un vecteur de sens. De plus, les vêtements donnent aux corps des formes variées et même diverses manières d'agir dans l'usage qui sont le fruit de la relation formelle entre le corps et le vêtement quant à la symbolique et au culturel.

Le corps des défilés de mode devient encore plus complexe car il concerne l'apparition dans un lieu très spécifique. Ce n'est pas le corps dans une action du quotidien, celui qui marche à la maison, au travail et dans la rue ; ce n'est pas non plus le corps à la mode des magazines ou des panneaux publicitaires : c'est le corps en mouvement, dans un décor mis en scène. Le décor et l'éclairage constitueront un climat sur lequel les corps agissent et, avec cela, le podium lui-même indique le type de chemin à parcourir : en S, U, V ou simplement en ligne droite. La chorégraphie va dire où et comment le corps habillé ira et, par conséquent, sous quel angle il sera présenté au public, et plus encore, il dira si la marche sera rapide ou

lente, dure ou détendue, au rythme d'une chanson ou d'une ambiance sonore qui peut tout aussi bien être un bruit, une mélodie, des voix, des cris ou des chuchotements. Ce sont différents types de défilés qui, lorsqu'ils ont lieu durant des semaines mondiales de la mode, portent des spécificités mercadologiques locales, artistiques et techniques, allant jusqu'au point même de former une aura dans laquelle ces corps sont immergés.

Le modèle est ainsi constitué et présenté, et doit correspondre aux vêtements qu'il porte et à l'espace qui le contient dans l'exercice de son travail d'exhibition. Avant, dans la liste des modèles de chaque agence, certaines spécificités corporelles sont recherchées – aussi bien celles standardisées que certaines caractéristiques physiques, de beauté, motrices (la marche et la gestualité), et même celles liées à la personnalité, à l'attitude et à la renommée, qui influenceront l'action du modèle sur le podium et dans la visualité humaine que l'on a l'intention de montrer pour chaque défilé. Deuxièmement, les modèles doivent correspondre à ce que chaque marque de mode et sa collection envisagent en tant que concept, à partir d'un type féminin qu'elles doivent incarner sur le podium. En tant que tel, son passage doit exprimer de telles idées à travers leurs corps, en formes et en modes. Chaque pièce vestimentaire, avec ses tissus et sa coupe, composera, en un même ensemble avec le corps, des suggestions de possibilités de d'appartition. Ainsi, un regard sur le corps des défilés de mode comme métaphore de cintres doit considérer une telle complexité corporelle insérée dans les spécificités du monde de la mode qui l'élaborent et le composent.

Ainsi, nous guidons nos recherches à partir de ces trois moments de *mise en forme* des corps de défilés de mode, tout en réfléchissant sur la métaphore du cintre à partir de la complexité qui les constitue et en ayant pour référence la réalité brésilienne. L'observation des défilés de mode nous est cruciale en ce sens, ce sont des exemples de vérification. Dans notre processus de recherche, nous avons eu l'opportunité de suivre de plus près une réalité autre que celle brésilienne : lors de nos recherches sur le terrain en France, entre septembre 2015 et février 2017, sous l'égide de l'Université Paris Nanterre, nous sommes allés à deux défilés de conjonctures différentes à Paris. Sur invitation, nous avons assisté au défilé de la créatrice brésilienne Carol Barreto à la Black Fashion Week (BFW), le 12 décembre 2015 ; ainsi qu'au défilé du designer hollandais Dorhout Mees à la Fashion Week de Paris (PFW) le 2 octobre 2016 – ce qui, nous voudrions le souligner, a été possible après une année de tentatives, vu qu'il s'agit de l'une des plus grandes fashion weeks du monde constituée d'un public très restreint. Ces deux défilés nous ont déjà informés de possibles conjonctures sur lesquelles les corps de la mode sont présentés, notamment dans le cas d'une ville considérée comme la capitale de la mode.

Le choix des défilés brésiliens à analyser était basée sur la période de défilé de la Fashion Week de Paris à laquelle nous avons participé au second semestre 2016. Bien que nous n'ayons pas l'intention de faire de comparaison, les considérations faites quant aux défilés français nous ont déjà donné une base et ont été un exercice initial d'observation et d'analyse des défilés brésiliens choisis, et ont, en outre, permis de souligner les spécificités de l'événement que représente la fashion week du Brésil, la São Paulo Fashion Week (SPFW). Parmi les 26 défilés de la SPFW⁴² qui se sont déroulés du 23 au 28 octobre 2016, notre intention était d'en rechercher certains que, de notre expérience dans le domaine, nous imaginions qu'ils présenteraient les corps de différentes manières (types de défilés et propositions vestimentaires/manières de couvrir le corps), afin de pouvoir vérifier la *mise en forme* et les manières selon lesquelles les corps préférés dans le monde de la mode apparaissaient et agissaient, et dans quelle mesure cette dynamique, apparemment homogène de corps cintre, prendrait effet.

Par conséquent, nous avons choisi quatre défilés de SPFW⁴² : Animale, Lab, Água de Coco et Ronaldo Fraga. Par coïncidence et de manière opportune, cette édition de SPFW a été le théâtre de certains changements dans la manière de présenter les corps, à la fois en ce qui concerne leurs formes physiques et la dynamique saisonnière de l'industrie de la mode, qui interfèrent en conséquence sur le type de revêtement qui peut être présenté dans cet espace. En tant que défilés présentant des corps typiquement sélectionnés pour des défilés de mode – des corps maigres – nous avons choisi celui de Animale pour présenter un format de défilé et une collection, à notre avis, bien commerciale, avec des pantalons, des jupes et des chemises de ville ; et le défilé de Água de Coco, qui, comme marque de mode de plage, se positionne comme un défilé typique qui laisserait des parties du corps plus exposées, dans ce cas, également bénéficiant d'une structure commerciale de défilé et de collection. D'un autre côté, dans cette édition des transformations de la SPFW, nous avons pu choisir également des modes encore peu fréquents d'exhibition de corps en défilé de mode, nous servant du défilé de Lab, qui proposait une diversité corporelle sur les podiums, présentant, outre des maigres corps, certains corps ronds et affirmant une majorité de corps noirs ; ainsi que le défilé de Ronaldo Fraga, un manifeste en faveur de la cause transsexuelle, présentant justement une totalité de modèles féminins trans pour son podium. Cela nous a permis d'élargir la perspective de l'analyse de cette *mise en forme* des corps et de discuter de la métaphore du cintre, d'atteindre à la fois les corps populairement compris comme une beauté standardisée, ainsi que d'autres propositions moins courantes pour cet espace de mode.

L'observation des quatre défilés a été réalisée postérieurement à leur déroulement à partir de vidéos et de photos. L'existence d'un enregistrement de l'image, y compris en mouvement, a été l'un des critères de choix des défilés brésiliens, ceux qui pourraient avoir besoin de présenter les corps de différentes manières, comme nous l'avons déjà indiqué, mais qui devaient absolument disposer de matériel vidéo sur la plateforme en ligne Youtube. Toute notre observation a été faite à partir des vidéos des quatre défilés (auxquelles nous faisons référence dans le texte de la thèse au moment opportun). Les photos du site Fashion Forward (FFW) – une source choisie pour être l'un des principaux moyens de communication de la mode brésilienne – ont été utilisées pour illustrer notre analyse dans cette thèse, notamment en ce qui concerne la relation entre corps et vêtement. Nous soulignons également que des informations provenant d'autres moyens de communication présents sur Internet ont servi à enrichir notre travail, mais que ces derniers n'ont été utilisés qu'après une observation détaillée des défilés. Nous avons préparé des fiches pour l'observation détaillée de chacun des quatre défilés choisis lors de la SPFW42 (annexes A, B, C et D), ainsi que d'autres fiches de classification, qui ne visaient pas à fixer les types de corps ni les défilés, mais comme une possible interprétation mais aussi comme support qui nous a aidés à tenir notre discussion.

Pour notre analyse, ni la relation entre corps et vêtement ni celle du corps en mouvement dans les quatre défilés choisis ne représentent une tentative de déchiffrement de significations omises par les marques et les stylistes ou conclues par le public. Ce que nous recherchons, c'est une interprétation possible qui nous permette d'observer et d'attester les potentialités du corps dans ses relations avec le vêtement, telles que le défilé de mode et dans la réalisation de l'activité exigée dans cet espace. Notre positionnement théorique indique déjà notre compréhension des corps et de la mode en tant que partie de la culture, ce qui nous permet d'interpréter, précisément parce qu'il ne s'agit pas de significations à découvrir. De telles interprétations, c'est-à-dire liées à ma position de chercheur dans le domaine de la mode et de la culture, avec une certaine expérience personnelle dans les défilés de mode mais aussi à d'autres conditions qui doivent être ponctuées dès maintenant, comme ma position de personne blanche et maigre au regard de certains corps noirs et ronds dans l'un des défilés analysés : une telle classification, par exemple, est également une interprétation possible, conçue pour faciliter l'analyse envisagée. Nous pouvons donc situer notre approche comme compréhensive selon les termes soulignés par Cidreira (2014) dans *A moda numa perspectiva compreensiva [La mode dans une perspective compréhensive]*, de l'interdépendance entre sujet et objet et d'un effort d'empathie pour ce qui est vécu par d'autres. Cette approche inclut également la subjectivité dans la collecte de données « [...] afin d'accroître le sens des

résultats et de choisir une orientation "interprétative" tenant compte du fait que le chercheur est également un agent et qu'il participe donc à la constitution des événements et des processus observés » (CIDREIRA, 2014, p.18).

Les précautions sur la plausibilité de l'interprétation avaient, notamment dans l'idée de corps de Merleau-Ponty (1999), un ancrage théorique, et en catégories comme celle de Duggan (2002) pour les défilés de mode, les fiches d'observation que nous avons développées, en plus de notre expérience, qui nous a permis de jauger le défilé des corps à partir de certains paramètres techniques, comme nous le verrons dans la thèse.

Un autre critère méthodologique que nous souhaiterions clarifier concerne le choix des corps du genre féminin pour discuter de la métaphore du corps cintre. Il y a deux raisons : premièrement, pour ma place en tant que femme dans la société, à partir de laquelle je peux problématiser le thème avec plus de propriété, sans compter le fait d'avoir également été à la place de mannequin dans les défilés de mode ; deuxièmement, parce que c'est le modèle féminin qui est généralement considéré comme un cintre de la mode, prenant à la fois les aspects positifs de sa position en tant que canons de beauté et les aspects négatifs de la métaphore observée : ils oscillent entre la beauté et le glamour de ses réalisations en matière sur les podiums et l'accusation de corps irréels, standardisés et de modes mécanisés. C'est sur ce biais, justement, que se sont penchées les analyses de divers domaines – journalisme, santé et psychologie, et même la production universitaire encore rare sur le sujet dans le propre secteur de la mode au Brésil : l'observation des images de la mode place les corps au centre des préoccupations dans lesquels la silhouette élancée du modèle est un exemple d'hégémonie du standard de beauté de manière à influencer socialement sur le goût, ceci étant l'un des principaux représentants des problèmes de santé liés à l'image personnelle, à l'anorexie et à la boulimie, par exemple .

Notre approche n'ignore pas le problème selon lequel une image et un standard de beauté privilégié peuvent influencer et influencent souvent la société, reconnaissant dès maintenant que le monde de la mode a le pouvoir de baliser les idées sur le goût et la beauté corporelle par la position qu'il occupe socialement et de par les images qu'il véhicule. Cependant, notre proposition est de jeter un autre regard sur les corps de la mode, en ajoutant au domaine d'étude une enquête qui se penche précisément sur les capacités généralement invisibles des corps dans les défilés de mode, soit par la massification avec laquelle ils sont présentés, soit par la préoccupation que ce fait permet de clore.

Dans notre recherche, nous avons observé le corps cintre féminin, privilégiant ainsi trois moments de la *mise en forme*, composant trois parties du travail, chacune avec deux

chapitres : la relation corps-vêtement (Partie I, chapitres 1 et 2), l'espace de jeu des corps (Partie II, chapitres 3 et 4) et l'apparition des modèles dans leurs formes et modes corporels (Partie III, chapitres 5 et 6). Ainsi, lors de la composition de la **Partie I**, dans le **premier chapitre**, l'idée de corps cintre est désintégrée dans sa composition (aspect et fonction) et problématisée quant à la métaphore. Les mannequins sont les corps qui présentent les nouvelles collections et les suggestions de présence élaborées par les stylistes du monde contemporain, qui ont privilégié un standard maigre : ce sont ces corps, de volume étroit et qui se réfèrent visuellement à la « silhouette » de cintres de vêtements, ceux institutionnalisés comme officiels des exhibitions de mode. Ainsi, à l'époque où les mannequins portent les significations contenues dans le mot « modèle » – comme standard, paradigme, référence – étant considérées comme représentantes du standard corporel idéal (du moins pour la mode), elles font également référence à l'aspect et à la fonction de cintres. Le monde de la mode a poursuivi les principes de ce corps comme une métaphore dans sa recherche à donner de la visibilité à sa fonction fondamentale : l'idée de support.

En observant un cintre, nous pouvons certainement affirmer sa qualité fonctionnelle, en tant que support pour les vêtements. Parmi ses caractéristiques, l'on voit que le cintre est une chose qui pend inerte, un objet qui, en un sens, se réfère à l'ossature des épaules humaines ne donnant qu'une minime, voire aucune, interférence dans la visualité du vêtement qu'il supporte. Dans un premier temps, une « condition cintre » des corps serait celle qui mettrait en évidence, donc, une fonction de support de vêtements. Cependant, comprenant la mode comme une dimension qui exécute et rend actuels des modes de vie par l'apparition à travers la relation établie entre le vêtement et le corps, nous pouvons aller plus loin et définir la condition de cintre non seulement en tant que structure de support mais comme un corps vivant effectuant une exhibition, l'exposition de vêtements à la mode à la société.

L'idée du corps comme cintre, qui va au-delà de sa nature de support et met en valeur la dimension des salons du vêtement, est liée à la notion d'apparition. Ceci est lié non seulement à l'usage de vêtements, mais au moment où une véritable « logique de mode » émerge et qui, comme le soutient Lipovetsky (1989), est venue régir la société occidentale à partir du XIV^e siècle : l'envie de nouveautés a suscité de l'inventivité et des changements de plus en plus constants dans les types et les styles de vêtements et, par là même, l'émergence de la mode vestimentaire. La logique de mode fait référence à une disposition constante de la société occidentale aux investissements relatifs à l'apparence, allant de la poursuite du style de présence personnelle à l'élaboration de styles de vie par l'apparition de groupes, en passant par le soin et le modelage apporté au corps pour l'apparition sociale. Nous clarifions la condition

d'exposition du corps cintre à l'ère de la mode comme étant un besoin social occidental exacerbé dans l'environnement de la cour royale du XVIIIe siècle, par le corps féminin, comme signe du pouvoir bourgeois au XIXe siècle, aboutissant à l'institutionnalisation de la logique de l'exposition de la mode sur le corps et du corps cintre dans le monde de la mode au XXe siècle. Nous montrons ensuite la relation intrinsèque du corps avec le vêtement, une des formes d'investissement culturel dans le corps et l'apparence (tels que les accessoires, le maquillage, les tatouages, les perforations et les chirurgies), capable de façonner l'image physique du corps, en l'allongeant comme au Moyen Âge, et en resserrant sa structure, comme avec les corsets pendant des siècles, aboutissant à un amincissement du corps renforcé par le monde de la mode et de son industrie de manière de plus en plus incisive avec les images des corps à la mode. Face à cette imbrication sociale entre le corps et le vêtement, nous nous sommes mis au travail et avons adopté l'idée d'un corps habillé, terme souvent utilisé dans les études sur la mode et le vêtement, mais qui n'est pas présenté correctement en tant que concept dans ce domaine. Nous avons exposé certaines approches de l'utilisation de cette terminologie, en examinant les matérialités et les interactions mutuelles du corps et du vêtement, ainsi que leurs plasticités qui prennent du sens, l'appropriation de l'idée du corps habillé pour comprendre les corps des défilés de mode comme des *unités* de sens.

Dans le **deuxième chapitre**, sont considérés quelques paramètres importants pour observer le corps dans le cadre des défilés de mode, à savoir : la beauté et le mouvement. Le corps cintre de la mode est souvent considéré comme beau, l'un des standards de beauté les plus célèbres de l'époque contemporaine. Nous discutons du jugement du goût dans la société et la culture, en réalisant que la valorisation de la beauté est reconfigurée pour l'établissement d'idéaux corporels. Nous nous concentrons sur les aspects d'intersubjectivité et de transmissibilité des idées de beauté dans cette opération, en tenant compte non seulement du jugement des arts, mais également de la perception de la beauté dans la vie pratique, comme dans les apparences corporelles. Le mouvement est déjà la manière dont les corps des défilés sont présentés, activant les potentialités des vêtements, conformant la mode d'apparition du corps habillé. Pour cela, nous affirmons la présence du corps dans le monde et sa relation au monde par le mouvement, en restant attentif à la motricité comme dimension sensible à travers laquelle le corps se rapporte au vêtement afin de rendre effective l'apparition de l'unité corps vêtu, y compris sur les podiums. Nous démontrons l'importance du mouvement pour la composition expressive d'images corporelles, la manière dont les idées corporelles sont présentées, remises en scène et exprimées, comme dans les sculptures, la danse, les sports, spectacle de divas de musique *pop* et défilés de mode. Ces deux aspects, la beauté et le

mouvement, sont importants pour que nous puissions penser au contexte du corps cintre brésilien, considéré et valorisé précisément dans ses aspects physiques soi-disant métissés, ainsi que dans ses façons uniques de bouger, conformant ainsi tout un imaginaire, au Brésil et dans les autres pays, à l'image des mannequins brésiliennes.

La **deuxième partie** montre l'espace qui comporte et présente les corps cintres comme des corps habillés : les défilés et les semaines de la mode. Dans le **troisième chapitre**, nous parlons de l'émergence du format « défilés de mode », au milieu du XIXe siècle, exigeant simultanément l'exposition de nouveaux vêtements sur le corps humain. Il s'agissait d'un moment de privilège des apparences dans des environnements bourgeois sous la logique du spectacle, ainsi que de l'esthétisation du monde, qui opérait à l'image de biens de consommation, favorisant l'esthétisation, voire la mise en spectacle des vêtements, des corps et de leurs espaces d'exposition. Nous illustrons le développement des défilés de mode, le va-et-vient des mannequins dans les salons glamour, dans lesquels environ 300 *looks* étaient présentés et pouvaient être touchés, les diverses expériences qui ont donné aux défilés les ressources et les formes avec lesquelles ils peuvent être réalisés aujourd'hui : l'ajout de paysages, de bande-son, d'un éclairage scénique et des actions les plus variées des corps habillés. Nous montrons les processus de structuration les plus récents et les reconfigurations que les défilés de mode ont subies, tels que les changements dans la logique de la saisonnalité et le lancement des collections, qui influencent les types de revêtements corporels (comme été X hiver) qui seront affichés sur les corps. Les défilés des grands couturiers, stylistes et marques ont été organisés en semaine de mode qui présentent des corps vêtus de leurs propres logiques et en même temps globalement connectées, influençant les présentations et les événements de mode du monde entier, comme les défilés et la semaine de la mode parisiens ont influencé ceux du Brésil. Ainsi, nous soulignons Paris, la « capitale de la mode », comme on le sait si bien, problématisant tel statut et observant les deux défilés auxquels nous avons assisté en 2015 et 2016, pour ce premier examen des corps dans leur périmètre : Dorhout Mees et les relations corps-vêtement vues sur les podiums et durant les préparations et tests en coulisses ; ainsi que Carol Barreto et sa présentation dans un espace de défilé au-delà de la semaine de la mode de Paris.

La styliste hollandaise Dorhout Mees propose des formes organiques, des matériaux non conventionnels, un concept et une élégance à sa mode. Une des composantes de style de ses collections est sa vision du corps et le travail accompli avec celui-ci dans la relation avec le vêtement, dans ses relations de vulnérabilité et de contraste. La collection Orphic, présentée le 2 octobre 2016 à la Fashion Week de Paris, est un concept qui s'articule autour du résultat

visuel ludico-fatidique d'une personne survivante après avoir été frappée par la foudre, la fragilité et la résistance. En regardant le défilé sur place, nous avons remarqué dans les vêtements l'indication d'une relation de contraste entre le corps et les matières, travaillé à travers des corsets serrés et des jupes et volants légers. La relation de danger et de fragilité recherchée par la collection était présente dans l'effet lumineux de l'électricité indiqué sur les bracelets, presque comme des métaux en fusion, ainsi que dans le lumineux scintillement provenant de certains des tissus utilisés et de légères paillettes sur le corps des modèles. En tant que public présent au défilé, nous avons remarqué dans l'existence du mouvement et dans la capacité cinétique des corps, un catalyseur de ces visualités, puisque ce caractère lustré agissait lorsque les corps des modèles se déplaçaient dans le décor et étaient atteints par l'illumination validant ainsi la valeur de l'élément mouvement dans les défilés de mode.

L'unité de la collection, alliée à la démarche exigée par la chorégraphie, a concrétisé les efforts de l'équipe pour une présentation cohérente, à partir d'un défilé homogène de corps de la mode également homogènes : ce sont tous des modèles typiques de corps maigres. Mais il était possible de percevoir des nuances de différences même dans ces corps apparemment égaux, non seulement par les vêtements de différents modèles, couleurs et tissus : il y a les aspects physiques de chaque modèle (les visages et les cheveux, mais aussi les formes des corps), ainsi que dans la performance et des manières spécifiques de défiler sur le podium et dans chaque relation corps-vêtement, de manière à réfléchir visuellement à l'aisance de ces corps vêtus. À titre d'exemple, nous avons pu constater l'aisance d'un mannequin portant un bermuda assez près du corps. Une telle aisance peut faire référence aux manières de défiler de chaque modèle, mais également aux vêtements qu'elles portent : le bermuda pourrait permettre une démarche plus libre. Un autre modèle nous a présenté ce qui nous paraissait être une démarche plus verrouillée, avec des pas plus petits, bien que ses vêtements (pantalon et veste avec nœud à la taille) soient légèrement détachés du corps, ce qui, en théorie, faciliterait ses mouvements. Par contre, le contraste de la silhouette (une des propositions de la créatrice pour la collection), illustrée par l'utilisation du corset avec une jupe large, est apparu, sur l'un des modèles ayant une démarche tranquille mise en mouvement en bas par la fluidité du tissu, mais également par la mobilité des épaules grâce à la qualité du mouvement effectué par le modèle portant un corset sur le tronc lors de la marche/du défilé. De telles apparitions sont donc conformes au rapport du corps au vêtement et, par conséquent, il n'y a aucun moyen de dissocier cette relation sur le podium, dont la forme finale est le corps habillé. Nous avons observé que la manière même de défiler, de bouger et de se déplacer dans l'espace du défilé, configurait les modes corporels en différentes nuances.

Étant présents dans les coulisses du défilé Dorhout Mees à la PFW, nous avons pu vérifier certains processus de *mise en forme* des corps habillés, dont nous soulignons trois d'entre eux : premièrement, le devant qui fait référence aux vêtements, répartis sur de grands portants dans un large espace des coulisses, dans une atmosphère de savoir-faire et de protection contre le tumulte typique des préparatifs de défilés. Ce climat a été renforcé lorsque nous avons assisté à la finalisation des jupes en tulle qui seraient utilisées lors du défilé, tout cela réalisé par un groupe de personnes munies de fils et d'aiguilles. À côté de cela, la dite « beauté » du défilé se produisait, intense et mouvementée. Deux longs plans de travail comportant environ 20 espaces pour le travail agile des coiffeurs et des maquilleurs sur les modèles. Enfin, la répétition a eu lieu dans l'espace principal où se déroulerait le défilé. Outre les réglages de son et d'éclairage, l'élément « corps » était également « ajusté ». Les modèles ont déjà toute une technique du pied devant l'autre, de bras, de rythmes possibles et de postures, mais la répétition révèle que chaque défilé exige des variations, dans la mesure où elles doivent correspondre aux prétentions de la marque et/ou du créateur de la collection. Lors de la répétition du podium, il a été possible de percevoir les nuances de l'entraînement des corps en préparation quant aux structures formelles et conceptuelles des vêtements de ce défilé spécifique de Dorhout Mees et de nombreux stimuli visuels de l'espace.

Nous apportons également une autre expérience de défilé à Paris, en plus de la Fashion Week de Paris : le défilé de la créatrice brésilienne Carol Barreto à la Black Fashion Week à laquelle nous avons assisté plus tôt, le 12 décembre 2015. La collection présentée par Barreto intitulée *Vozes: moda e ancestralidades [Voix : mode et ascendance]*, a apporté sur les podiums un mélange de tissus et de contraste entre le noir ou le blanc avec des mosaïques colorées. La matérialisation de ces vêtements était basée sur le concept du styliste visant à travailler les ascendances de la matrice africaine, déjà remodelée par les mélanges qui se sont produits au contact des Européens à la période coloniale, et de les redéfinir dans des pratiques de mode postcolonialistes à partir de ces références. Les mosaïques multicolores étaient très en évidence dans la collection présentée sous la forme de jonction de morceaux de tissu, tels un *patchwork*, pour former le vêtement. Les mosaïques ont été fabriquées à la main dans le cadre de la confection de la mode, également présentes dans les détails des vêtements, comme dans le col de la longue robe colorée qui a clôturé le défilé. Les corps vêtus de la collection nous paraissaient libres, car une grande partie des jupes et des robes avait un format évasé et également des pantalons larges.

Les mannequins défilaient en un rythme tranquille, sur les bases des techniques couramment utilisées dans les défilés de mode, le pied devant l'autre et l'arrêt en fin de

parcours du podium. Comme il y avait plusieurs défilés à la suite au même endroit, il nous a semblé qu'il a été demandé aux mannequins du jour un défilé général homogène, le standard généralement reconnu pour le défilé de mannequins. Il convient de mentionner la présence d'un modèle brésilien, Suellen Massena, amené par Carol Barreto directement de la ville de Salvador de Bahia. Ce modèle suivait également les indications du défilé qui, en quelque sorte, ont servi à l'uniformisation de la performance des corps vêtus du concept de la collection. Tout comme nous reconnaissons les nuances de différences dans la présence physique des corps « standardisés » du défilé Dorhout Mees à la PFW, nous notons que Suellen Massena, qui connaît personnellement Carol Barreto et qui est déjà familiarisée avec son travail et le style de ses vêtements, semblait à la fois confiante de porter ses vêtements lors du défilé de la créatrice à la BFW et légèrement nerveuse alors qu'elle se déplaçait sur le podium de cet événement de mode parisien. En ce qui concerne les types de corps, la présence du corps noir est un aspect constitutif de plus du défilé et de la visualité du corps habillé présenté, en suivant évidemment le concept et les directives de la manifestation comme un tout. En général, nous avons pu remarquer des formes de corps maigres et d'autres qui nous semblaient simplement non rondes, ce qui signifie qu'à notre avis, il existait des modèles autres que celles aux corps maigres. Ce constat, initialement observé par nous-mêmes, a été confirmé par la suite par Carol Barreto, qui nous a informés que la Black Fashion Week, du moins dans cette édition, choisissait des modèles noires de taille 42 afin de respecter la structure et les formes du corps noir – à l'exception de la bahianaise présentée par Barreto qui, étant plus maigre et pour laquelle les vêtements utilisés étaient légèrement amples.

Le **quatrième chapitre** présente le contexte des défilés brésiliens, dont nous soulignons l'espace bibliographique spécifique ; en ce sens, l'histoire de la mode au Brésil présentée par Braga & Prado (2011) nous a permis de recueillir de nombreuses informations importantes. Nous avons vu, par exemple, que les premiers défilés de mode brésiliens ont eu une grande influence sur le format des défilés français au début du XXe siècle : des maisons de couture aux défilés de foires aux tissus et aux vêtements, ils se sont déroulés sous divers formats, aboutissant à l'émergence et au perfectionnement de professionnels de la filière, jusqu'à la consolidation de la Fashion Week de São Paulo comme principale fashion week du Brésil et d'Amérique latine. Nous présentons l'édition n°42 de la SPFW et, pour décrire les quatre défilés choisis et pouvoir analyser les corps qui y ont été présentés, nous sommes partis d'une discussion sur la double qualité des défilés qui oscillent entre le mercadologique et l'artistique, sans perdre de vue, dans les deux cas, leur dimension esthétique, qui englobe, compose et présente les propositions de corps vêtus. Nous avons localisé les défilés

d'Animale, Lab, Água de Coco et Ronaldo Fraga à partir de la typologie de Duggan (2002) – Structure (diverses possibilités visuelles de la relation corps-vêtement), Science (possibilités technologiques des vêtements, leurs fonctions et textures), Substance (privilège de processus et de concept), Affirmation (message de contestation politique et sociale), Spectacle (assez expressif et clinquant) – sachant toutefois que les types d'arrangements constituant les défilés de mode les rendent conformes de multiples façons, où les typologies peuvent se rencontrer simultanément dans le même format. Nous avons identifié quelques éléments de manipulation plus généraux qui sont organisés pour l'effet « défilé de mode » et « présentation du corps vêtu » recherchés par chaque marque/styliste et à partir desquels nous décomposons chacun des quatre défilés analysés dans : 1) les *aspects visuels d'espace*, comme l'emplacement, le type de podium et d'autres éléments de la scène/de l'espace ; 2) les *aspects visuels formels du centre d'attention de ce qui est présenté*, à savoir les vêtements, combinés avec les accessoires, le maquillage et les cheveux ainsi que le type de modèle ; et 3) les *aspects constructifs de l'action de ce centre d'attention*, tels que la musique et la chorégraphie, qui motivent le dynamisme du corps habillé. Ici, il est réaffirmé en tant qu'apparition complexe, présenté et visualisé en relation et à partir des éléments qui composent le format du défilé de mode.

De manière générale, nous avons vu que le défilé de la marque sophistiquée **Animale** présente comme 1) *aspect visuel de l'espace* une grande pièce, telle qu'un espace de bureau, à l'intérieur d'un grand bâtiment de couleurs grise, noire et blanche et avec vue sur la ville par de grandes fenêtres donnant une idée d'urbanité. À notre avis, il semble que les corps entretiennent des relations avec la ville. L'espace à géométrie irrégulière a favorisé une conception de podium non linéaire sur le sol de l'emplacement (sans podium surélevé). Parmi les 2) *aspects visuels formels du centre d'attention de ce qui est présenté*, nous avons une collection inspirée de la station balnéaire située dans les Hamptons, groupe d'îles de luxe à New York. Le lieu est considéré comme un bastion artistique pour être le berceau de l'expressionnisme et la résidence d'artistes tels que Jackson Pollock et Willem de Kooning. Les éléments liés au site, tels que les clôtures en bois, les nœuds maritimes et les fleurs de la région, figuraient comme motifs et impressions sur certaines pièces aux couleurs peau, beige et blanc cassé. D'autres couleurs vibrantes telles que le bleu foncé, le rouge, le rose et le doré sont également apparues sur des tissus et pailletés brillants. La collection se caractérise par des bas plus larges, des pantalons larges, des pantalons clochard et des pantacourts, des bermudas et des shorts, des jupes moyennes et des longues fendues, des morceaux de tissu étoffé mais malléable en blanc, couleur glace et jeans clair. Des nœuds pendant à la taille en

guise de ceinture et d'autres avec œillets bien en évidence, en référence aux éléments maritimes. Des hauts assez courts sont portés, laissant le ventre exposé, avec des chemises ouvertes sans prétention par dessus et dont les manches dépassent des mains et, le tout, avec des blazers. Il y a aussi des robes près du corps, en tissus tissés. Toujours comme aspects visuels du centre d'attention présenté, nous avons les modèles de ce défilé, qui correspondent aux mannequins standard, maigres, grandes, majoritairement blanches, certaines blondes et, apparemment, deux orientales et deux rousses, ainsi que la présence de deux femmes noires. La coiffure était simple, les cheveux étaient séparés en deux par une raie au milieu et placés derrière les oreilles ; les cheveux semblaient être les cheveux naturels de chaque modèle, la plupart d'entre elles ayant les cheveux lisses et, pour les autres, leur frange, leur texture crépue ou bouclée étaient conservées, y compris une modèle avait la tête rasée. En tant que 3) *aspects constructifs de l'action de ce centre d'attention*, une musique électronique à tempo moyen a donné le ton de la chorégraphie, avec une notable démarche légèrement rapide des modèles et une expression sérieuse des visages. Ils ont défilé au milieu du podium sur un chemin à sens unique (sans retour par le même itinéraire), avec une marche continue, c'est-à-dire sans s'arrêter devant les photographes. Nous avons considéré le défilé Animale comme étant très commercial et, selon la classification de Duggan (2002), les nuances du défilé de type Structure, car il a investi dans les formes possibles fournies par la relation corps-vêtement dans la largeur des pantalons amples du corps maigre, bien que cette silhouette ne corresponde pas à une innovation d'utilisation dans la culture occidentale.

Le défilé de **Lab**, marque du rappeur Emicida et de son frère Evandro Fióti - dont la direction artistique pour la collection présentée était du styliste João Pimenta - avait comme 1) *aspect visuel de l'espace* une structure physique standard pour les défilés, avec un podium également commun à ce type d'événement actuellement : a même le sol et relativement large. En arrière-plan, une séquence d'art vidéo en noir et blanc avec des points rouges, présentant des images de l'espace urbain : la rue, le trafic, des câbles à des poteaux électriques, des voitures et des motos, etc. Parmi les 2) *aspects visuels formels du centre d'attention de ce qui est présenté*, une collection urbaine avec des références à la culture africaine et à la culture asiatique, basée sur l'histoire de Yasuke, samouraï noir du XVI^e siècle. Pour cela, des imprimés et des graphismes en noir, blanc et rouge avec des motifs africains, des formes japonaises, larges telles que l'*obi* (la ceinture nouée), les *kimonos*, les jupes et les capuches. Certaines expérimentations au dos de vestes et de *kimonos*, comme le recours à l'origami, ont fait partie de l'expérience. Les looks ont été élaborés sous forme de couches superposées de vêtements aux couleurs et aux graphiques noirs, blancs et rouges en un visuel très urbains et

sportifs, tels que de larges pantalons clochard, des shorts et des bermudas structurés avec de larges bandes rappelant les uniformes des boxeurs. Mise en avant de t-shirts avec les mots « I love quebrada » (qui fait référence à un lieu, un territoire) et « ubuntu » (qui, dans certaines langues africaines fait référence au respect, à la fraternité, à la compassion). Le défilé a offert diverses propositions de corps de modèles : 16 hommes et 11 femmes, parmi lesquelles la plupart étaient noires et dont deux étaient rondes. Comme 3) *aspects constructifs de l'action de ce centre d'attention*. une chanson hip hop chantée en direct par Emicida, dont les paroles indiquent, littéralement et poétiquement, la remise en question de la standardisation et de la démocratisation de la présence d'individus dans leur pluralité et diversité. Durant la représentation des modèles, cette chanson a marqué un rythme moyen, composant avec la chorégraphie une démarche au rythme standard. Il n'était pas clair si la chorégraphie demandait un arrêt devant les photographes, car certains modèles se sont arrêtés et d'autres non. Nous avons perçu dans le défilé de Lab, basé sur la classification de Duggan (2002), un fort caractère Affirmation et une approximation du type Substance. Mais également, des moments de type Structure et des nuances de type Spectacle, puisque, outre le rappeur Emicida, certains chanteurs faisaient partie des modèles qui ont défilé.

Le défilé de la griffe de mode de plage **Água de Coco** avait comme 1) *aspects visuels de l'espace* une pièce qui ressemblait à une serre de plantes à la lumière naturelle à l'apparence d'une station de villégiature boisée. Le podium était en bois et formait un parcours rectangulaire, avec une « île » boisée au milieu. Parmi les 2) *aspects formels du centre d'attention de ce qui est présenté*, une mode de plage assez couverte, à la fois pour les bikinis avec une culotte large, que pour les looks de pantalons de plage, blouson bomber, robes et jupes longues, mais en tissus légers et imprimé avec des motifs floraux et tropicaux inspirés de la République des Maldives, ainsi que des couleurs dans les tons ou des combinaisons lavées ou terreuses, comme une végétation vert-marron ou des feuilles vertes associées à de la *terrocota*. Avec un accent sur les grands imprimés d'ananas et de cocotiers, qui étaient également appliqués en *patch* sur le buste et les manches de certaines pièces. Le casting était composé de mannequins connues parmi la mode, des ex-mannequins et des vétérans, ainsi que certaines à la carrière récente. Bien que beaucoup d'entre elles ne défilent plus professionnellement, elles correspondent toujours au modèle mince et grand, trois d'entre eux montrant une maigreur galbée. Deux mannequins noires ont été sollicitées, l'une avec les cheveux lissés et l'autre avec ses propres cheveux courts, mais la plupart étaient donc blanches (l'une avec des traits orientaux). En tant que 3) *aspects constructifs de l'action de ce centre d'attention*, une musique de style lounge électronique avec des éléments rappelant la

nature, tels que des bruits d'eau sur un rythme calme. La chorégraphie présentée suggérait une démarche standard de défilés et de semblants paisibles, exécutée par le centre du podium lors d'un trajet sans retour, sans arrêt devant les photographes. Ce défilé de Água de Coco nous a semblé assez commercial, et parmi les catégories suggérées par Duggan (2002), nous avons trouvé une approximation avec les défilés de type Spectacle, de par la présence massive de modèles et d'ex-modèles connus du milieu de la mode et des médias en général.

Le défilé du créateur de mode **Ronaldo Fraga**, connu pour ses thèmes artistiques, culturels et sociaux, a conduit à ce numéro de SPFW sur le thème des femmes transsexuelles. Le défilé avait pour 1) *aspect visuel de l'espace* le Théâtre São Pedro (bâtiment de 1917), avec ses structures de scène en surélévation, ses rideaux, ses strapontins et ses couloirs. À l'arrière-plan, un décor de l'illustrateur Renan Santos représentant à trait de crayon l'espace d'un ancien salon avec piano, lustre et escalier. Parmi les 2) *aspects visuels formels du centre d'attention de ce qui est présenté*, la particularité d'une collection composée entièrement de robes ayant le même modèle de base (années 1920/30/40). Les pièces ne différaient que par leurs couleurs et leurs motifs, par des appliques sur les manches, les cols et les corps qui portaient chaque pièce, ce qui donnait visuellement les formes à chaque vêtement en tant que corps habillés. Ronaldo Fraga les a imprimées de motifs de bretelles de soutien-gorge et de soutiens-gorge, de jupes, de t-shirts et de tops, de dessins de vêtements sur les vêtements « réels », ainsi que des dessins de couture, de textures de types de tissus, de paravents, de draperies et de tissus à découper – et même le dessin de ciseaux montrant le processus de découpage sur les robes elles-mêmes. La carte chromatique montrait une apparence « lavée » en orange, jaune, moutarde, rouge, saumon, vin, bleu, gris, noir et blanc. L'accent était mis sur les modèles, tous trans, parmi des inconnues, des femmes communes et d'autres femmes connues pour leurs travaux exceptionnels, tels que modèles professionnelles, artistes et chanteuses, donc avec des corps de formes variées. Comme 3) *aspects constructifs de l'action de ce centre d'attention*, trois chansons ont été choisies pour la présentation : ouverture du défilé *Bandolins* d'Oswaldo Montenegro, qui parle précisément de la confrontation des femmes dans un environnement défavorable et empreint de préjugés ; la seconde, *she*, de Charles Aznavour, en version instrumentale interprétée par des violons ; et enfin une autre musique instrumentale, vivante comme celles des années 20 et 30. La chorégraphie était conduite par une démarche de tempo moyen, le parcours passant par l'un des coulisses latéraux au fond de la salle, passant par le milieu de la scène vers l'avant et descendant les escaliers par le côté avant pour continuer ensuite dans les espaces latéraux délimités par les sièges du public, faisant un chemin rectangulaire d'aller et retour vers la scène. La fin du

défilé de Ronaldo Fraga a été un autre fait marquant, lorsque les mannequins ont valsé deux par deux sur scène, toutes avec le même modèle de lingerie noire : une culotte large superposée par un mini short transparent et un soutien-gorge corbeille également transparent. Nous avons constaté pendant le défilé de Fraga, toujours selon Duggan (2002), principalement le caractère conceptuel des défilés de type Substance et la contestation de type Affirmation, sans toutefois cesser de présenter son caractère Spectacle aux yeux du public et des médias par le propre thème et la discussion qu'il a proposés.

La **Partie III** de la recherche se penche à proprement parlé sur l'élément de manipulation 2, qui, en somme, fait référence au corps habillé, sur lequel nous discutons de l'allusion à sa condition de corps cintré. Après avoir étudié les défilés de mode en tant qu'endroits qui remodelent le corps de la mode, du mannequin statique au mannequin vivant, restructurés par les formes des vêtements et présentés sous différentes formes et formats, nous avons compris, au début du **cinquième chapitre**, l'espace du défilé de mode comme un lieu du corps en mouvement, une puissance de l'image des corps de la mode qui nous permet d'affirmer les défilés de mode comme des espaces d'expérimentation de corps habillés. Nous avons réfléchi aux arrangements et aux visualités des corps habillés apparaissant dans chacun des quatre défilés de SPFW42 analysés, en observant comment les arrangements artistiques et commerciaux utilisent les corps pour compléter la composition de chaque type de défilé, tout en configurant les manières par lesquelles les corps apparaissent. Dans 1) les **défilés commerciaux**, les références formelles et artistiques sont des points d'attachement pour une plus grande adhésion des vêtements présentés à l'idée de leur utilisation quotidienne, ce qui génère un achat probable plus immédiat ou plus certain. Pour que le public adhère au goût, les défilés à vocation commerciale présentent de nouvelles collections de vêtements et parfois leurs innovations et leurs temps forts créatifs, au sein de nombreuses références reconnaissables en termes de couleur, de coupe et de style des vêtements et même dans le choix des types de corps. Quant au style des vêtements, Animale semble avoir cette orientation, avec des propositions novatrices dans une limite commercialisable : fentes et ventre nu avec des chemises tombées à l'épaule et pantalons larges ; Água de Coco se caractérise également par une adhésion commerciale facile, liant le désir d'acheter plus immédiatement à des pièces de découpe reconnue, des couleurs et des imprimés qui suivent les tendances des modes locales et mondiales. Dans le cas des corps choisis, le sens commun de la beauté est actionné comme point d'adhésion et d'appréciation du public, également habitué au rendu des pièces sur corps maigre. Les défilés Animale et Água de Coco sont exactement le type de défilé où les corps de la mode standard apparaissent comme premier

choix : ils ont cette visualité d'adhésion presque certaine du grand public de l'événement. Conjointement aux vêtements, ils fournissent des formes d'apparition humaine féminine que la société a considéré plus agréable à regarder, dans son long processus d'amaigrissement (VIGARELLO, 2004). Dans 2) **défilés qui montrent des parties du corps et des défilés de mode de plage**, cette culture corporelle se retrouve dans les formes d'apparition quotidienne du contexte brésilien, dans le port de vêtements plus courts et plus justes et des ventres exposés, révélant les silhouettes du corps et toute une culture de l'apparition dans laquelle le vêtement semble être principalement au service du corps. Sur les plages, ce facteur atteint son apogée, où les corps s'habillent non seulement de vêtements spécifiques pour permettre la baignade, mais spécialement parce qu'ils insèrent et indiquent une logique d'appréciation de la culture corporelle, comme indiqué par Malysse (2017) et Goldenberg (2010). La gamme de pièces proposée par Animale, associée à l'identité sexy de la marque, avec des fentes, des hauts courts et en transparence, finit par présenter une combinaison « montre et cache » qui peut dénoter l'équilibre. Comme pour le défilé Animale, dans celui de Água de Coco, il y a aussi un équilibre apparent entre l'exposition et le recouvrement du corps, du moins aux yeux du Brésilien, habitué à comprendre que les défilés de mode plage exhibent (quand cela n'est pas exclusif) des bikinis et des maillots, par conséquent, des corps plutôt nus, avec le corps au service du vêtement. Dans le cas du défilé de Ronaldo Fraga, nous avons clairement, comme le créateur l'a lui-même déclaré au début de sa présentation, le protagonisme du corps dans le but d'exposer la problématique trans par la présence des corps dans des découpes égales. La 3) **caractéristique de contestation ou provocatrice de certains défilés** a lieu justement pour promouvoir de plus grands sauts dans les parcelles de nouveautés et d'innovations de la mode, généralement réalisées dans certaines limites pour une adhésion plus facile et un plus grand désir général ainsi que la vente de produits. De telles innovations ne sont pas sans heurts avec diverses valeurs socialement établies – celles de la mode, religieuses, morales et visuelles. Le défilé Afirmação de Lab (DUGGAN, 2002) est ouvertement une revendication de la présence de la diversité des formes corporelles, aussi bien dans la société que sur les podiums de la mode, leur apportant des formes humaines allant de la maigreur à la rondeur. Il a proposé des silhouettes et des caractéristiques visuelles variées, dans les limites de sa proposition de mode, c'est-à-dire des pièces amples, kimonos, shorts et pantalons.

Il se place au delà de la présentation de nouveaux vêtements, mais en tant que suggestions de façons de paraître impliquant l'inévitable variété de corps existants. Le défilé de Ronaldo Fraga propose également des apparitions féminines encore socialement victimes de préjugés. La présence trans est affirmée dans sa féminité par les robes et la démarche avec les

chaussures à talon, dans le maquillage et dans les accessoires à cheveux. Les possibilités de silhouettes présentées, moins différentes de celles présentées dans le défilé de Lab sous leurs aspects formels, sont revendiquées d'une autre manière : dans la réalisation et la présence de ces femmes singulières sur les podiums. Ces diverses formes de propositions lors de défilés de mode peuvent aboutir à 4) des **défilés de performance**. Nous allons trouver chez des auteurs tels que Glusberg (2005) et Cohen (2002) la performance en tant que genre artistique imagétique et tridimensionnel de l'événement en direct, mais difficile à définir car il s'agit d'expérimentations qui permettent de dépasser les cadres formels des langages artistiques, offrant d'autres possibilités à l'art. C'est donc un langage anarchique, qui vise à la fois le déplacement et la construction de sens par l'interaction de divers arts et de leurs techniques, et, plus encore, via l'expérimentation et le collage entre formats artistiques et éléments du quotidien (dans la scénographie, la musique, les objets et les mouvements du corps). L'expérimentation, qu'elle soit plus libre ou plus formalisée, mène à des actions dans des lieux de réalisation alternatifs, à des moments d'exécution extrêmement variés, et souvent lors de présentations incomprises devant un public de non-initiés. Lorsque nous regardons les défilés de mode au-delà de leur finalité de marché, en les comprenant dans leurs dimensions esthétiques et artistiques, nous pouvons tracer, tout d'abord, un parallèle qui les rapproche de la performance. Mais en raison des spécificités de ce langage artistique, en particulier pour promouvoir, dans une perspective plus large, l'expérience et la transformation de l'artiste de performance lui-même, nous proposons une approche très spécifique du défilé Ronaldo Fraga. Outre sa proposition visant clairement à promouvoir d'autres façons de regarder – en l'occurrence, la cause trans et même l'image corporelle féminine, à partir d'arrangements inventifs – les propres formes féminines, harmonisées au défilé et aux corps uniques, effectuent la forme du défilé, qui vise à montrer l'histoire qui « est dans celui qui les revêt », tel que l'a défini Fraga. L'élément corps opère, en présence et en mouvements, la transgression et le travail des valeurs sociales, sous une forme analogue à une performance, s'approchant de la vie et de l'art.

Ensuite, nous spécifions la relation mutuelle de l'opération corps-vêtement dans chacun des défilés étudiés, en soulignant les similitudes et les différences, les correspondances et les déconnexions entre les corps et les vêtements qu'ils portent et présentent, dans leurs formes, leurs textures et leurs couleurs. Nous avons relevé quelques instants, tels que le passage de la **texture** du vêtement à la texture de la peau. Dans la collection Animale, nous avons observé une composition commune de la masse visuelle corps-vêtement, car les textures lisses et apparemment satinées présentées par la marque

aident à se conformer à cette idée de proximité entre les textures du tissu et de la peau en un toucher possible. Au contraire, les dissimilarités apparaissent lorsque le contraste de textures diffère plus de celles de la peau. Le défilé de Lab a apporté l'épaisseur des tissus urbains et des *kimonos* orientaux, réalisant un contrepoint entre la délicatesse de la peau et l'épaisseur des pièces de tissu. Le contraste de textures de la visualité du corps vêtu apparaît d'une autre manière lors du défilé de Ronaldo Fraga, qui présente dans son modèle unique de robe un tissu au toucher apparemment lisse mais aussi des rainures dans les applications de tulle des jupes et des manches. En ce qui concerne les **couleurs**, nous pouvons observer la proximité des tons, comme dans les blancs qui imprègnent des parties de la collection Animale sur les corps à majorité blanche de leur casting ; avec comme point culminant la robe tissée, moulante, qui disparaît presque et dont la couleur se confond avec celle du corps du modèle qui la porte. D'un autre côté, nous avons dans le défilé de Lab la présentation de la proximité des tons sombres de vêtements et de la peau dans la plupart des looks, exposés par des corps noirs : dans les nombreux moments où le noir apparaît, la proximité du corps noir est mise en évidence comme une continuité de couleurs dans l'image de la masse du corps vêtu. Le défilé coloré présenté par Ronaldo Fraga permet une certaine lecture d'approximations dans des tons lavés, des pastels, en particulier d'orange et de saumon clairs, tels que les différents tons de peau humaine existant. Alors qu'en terme de contraste, cette même collection de Ronaldo Fraga propose des pièces pleines de détails dans des couleurs qui, conjointement aux dessins d'imprimés et textures diverses sur les « vraies » robes, forment des mosaïques vestimentaires. Le défilé de Animale, qui comprend du blanc dans une grande partie de sa collection, apporte des moments importants de contraste, sous forme de pièces rouge ou bleu foncé portées sur des corps blancs. Les **imprimés** jouent également le jeu des contrastes corps-vêtement : Animale présente des imprimés avec des rayures incurvées, tandis que Lab introduit dans les imprimés des pièces les références de ses thèmes, en africanités, en orientalismes et en messages de mots et expressions dans des imprimés graphiques. L'imprimé est un temps fort de la collection Água de Coco, illustrant le concept de végétation de sa collection « resort » : plantes, feuilles, fleurs, gros ananas et applications de cocotiers. Alors que Ronaldo Fraga nous fait une proposition à haute teneur ludique lorsqu'il propose des dessins de « vêtement du vêtement » (ou non-vêtements) et, par conséquent, un « imprimé de la non-texture » : une forme de déni du vêtement, de ses textures et de ses formes, qui peut être lu, par ailleurs, comme une ressource métalinguistique, un vêtement qui fait référence au vêtement lui-même, dans un défilé qui propose de le laisser à l'arrière-plan en faveur du corps. En ce qui concerne les **recouvrements** et les **découvrements** des corps par les

vêtements, Ronaldo Fraga propose le privilège du corps, tantôt par l'apparition de vêtements standardisés, tantôt par le corps découvert dans les lingerie à la fin, introduisant au défilé deux moments marquants de l'utilisation des tissus. Le défilé de Lab montre des corps très couverts, ce qui fait ressortir les formes larges des silhouettes avec les vêtements et leurs superpositions. Au contraire, Animale propose un défilé présentant différentes formes de transparences et de ventres exposés, et la largeur des pantalons, dans ce cas précis, entre en contraste précisément avec les transparences et les ventres exposés proposés par la marque. Également, et de manière espérée, le défilé de mode plage de Água de Coco apporte les moments de grande nudité avec ses maillots de bain, mais aussi d'autres d'un recouvrement des corps presque total : le révélateur bikini triangle fait partie de la même collection qu'un look composé de pantalons et de chemisiers longs et larges. Enfin, soulignons un peu plus la relation entre les **structures** du corps et les vêtements. Lors du défilé de Água de Coco, des bikinis et des maillots de bain se mariaient discrètement, en terme de forme, à la silhouette du corps mince de leurs modèles, le révélant ainsi à leur structure humaine. Mais lors de la présentation de sa collection en plus des bikinis, la griffe a choisi de travailler également avec des looks loin du corps, avec des pantalons et des chemises légères et amples et certaines jupes larges, pour un usage d'apparent confort et sophistication. Lors du défilé de Animale, les robes tissées sont justes vis-à-vis des corps des modèles maigres, configuration qui montrait leur silhouette élancée : l'impression visuelle du mariage entre vêtement juste et corps maigre est celle d'un corps encore plus mince et plus grand. Chez Lab, la robe juste apparaît aussi, mettant en évidence également les formes du corps qui la porte. Dans ce défilé, cependant, en plus des corps maigres, nous avons le corps rond, exposé justement dans une robe juste. Suivant la prémisse visuelle que le juste fait ressortir les formes corporelles, nous avons comme impression de cette visualité le propre corps rond mis en évidence dans son volume, ses formes et ses courbes. Bien qu'il y ait quelques pièces justes au corps, l'on identifie dans la grande partie du défilé de Lab l'amplitude des pièces, sous des formes conférant visuellement des formats de corps habillés agrandis dans leur volume total. En même temps, nous voyons, dans la relation des couches et des volumes de vêtements utilisés dans ce défilé, différentes formes possibles des corps, avec leur casting composé de corps divers. Tandis que le look combine le corps rond/robe juste, en insistant sur les formes communes de ce corps humain, un look composé de corps maigre/shorts larges met en évidence la finesse des jambes du modèle qui ne remplissent pas l'espace intérieur du short. Les expériences de formes humaines par les vêtements apparaissent également à certains moments : dans le défilé de Lab, le dos des kimonos et des vestes élargit le corps vers l'arrière en une sorte de sac à dos

par la manière dont les vêtements ont été construits ; au contraire Animale, joue avec la caractéristique visuelle des bras humains en les « prolongeant » à travers le vêtement : les manches qui dépassent des poignets donnent cette idée de plus grands bras. Quant au défilé de Ronaldo Fraga, ce n'est pas exactement la question de la forme des pièces, mais la masse visuelle du corps habillé qui est adapté à partir de chaque corps différent choisi pour le défilé, dans son action relative à l'utilisation de la robe droite de la même coupe.

À la fin de ce chapitre, nous faisons également une première observation des mouvements (qui seront traités plus en détail dans le chapitre suivant), afin d'observer comment ils opèrent dans la composition de corps vêtus en tant qu'unités visuelles. **L'impression du corps habillé** comme une masse visuelle aux yeux de l'observateur témoigne de cette relation corps-vêtement par le mouvement, qui opère ses compressions et ses libertés, ses frictions et ses prises de distance. Dans le cas des vêtements de la collection Animale, avec ses tissus structurés, ses volants et, en particulier, ses morceaux d'étoffe noués et retombant en guise de ceinture, le mouvement confère à la visualité une dynamique aux formes des corps habillés. Dans le cas de Lab, nous voyons certains moments de contraste entre la fluidité propre des mouvements du corps et l'épaisseur de certaines pièces, le recouvrant en couches, dans lesquelles des figures humaines peuvent sembler, dans certains looks, porter les vêtements. À l'opposé, le défilé de Água de Coco a montré des corps présentant, avec les vêtements, une figure plus suave quant à l'exécution des mouvements, par la fluidité de ses tissus, en une chorégraphie qui guidait les mouvements apparemment plus organiques de la démarche. Le mouvement du corps produit encore des **effets divers sur le vêtement même et ses tissus**. Les vêtements d'après-plage du défilé Água de Coco, en tissus légers, se comportaient de façon suave, sans à-coups, dans le déplacement du corps, terminant par démontrer cette qualité fluide du propre matériau. De manière similaire, il a été possible de noter l'influence du déplacement corporel sur les vêtements à l'occasion de tissus plus légers et plus fluides du défilé Animale, comme dans la robe rose pâle qui bougeait et flottait dans les airs à mesure que le modèle marchait. Dans cette collection, qui présentait d'autres matériaux, tels que des vêtements à paillettes, des lamés et des tissés, le mouvement faisait briller les vêtements bleus d'écailles, en modifiait la surface à chaque pas et dans le rapport de position du modèle aux lumières de l'espace. Le défilé de Lab a présenté un mouvement plus timide, étant donné que le défilé s'est fait presque entièrement avec les mains dans les poches et à un rythme moins frénétique, facteurs qui se sont répercutés dans le corps en une image moins agitée. Néanmoins, l'équilibre inévitable, inhérent aux tissus, est apparu particulièrement à des moments ponctuels du défilé de Lab, comme le look utilisé par la

première modèle ronde, précisément par l'utilisation d'un type de tissu plus fluide associé aux mouvements du corps. Alliée au style et aux formes que donne le vêtement au corps, il existe, dans sa **fonction enveloppante**, la possibilité de retenue ou de liberté de mouvement du corps, qui peut se produire à travers la coupe des vêtements ou la qualité de leurs tissus. Certaines des robes justes du défilé de Animale, qui pourraient retenir les mouvements des corps, et n'ont pas semblé les bloquer, donnant à l'air élégant qui communément est lié à cette image corporelle d'une jupe ou d'une robe près du corps, un certain dépouillement à la démarche urbaine proposée par la marque. Cet aspect, nous l'avons observé, a été rendu possible par le type de tissu et le type de mouvement effectué, lors des pas relativement rapides de la chorégraphie du défilé. L'amplitude des pièces présentées par Lab a donné une certaine idée de liberté de mouvement de déplacement, avec les corps minces ou « standards » qui défilent sous les looks composés en couches de chemisiers et de kimono, mais même sur les corps ronds qui portaient des vêtements serrés. Le défilé de Água de Coco, les corps « libérés » dans des bikinis et maillots de bain sur les podiums révèlent à l'observateur le détachement des mouvements par rapport à l'utilisation de vêtements qui couvrent plus le corps ; mais une autre proposition, qui apportait des pièces couvrant plus de corps que prévu pour une marque de vêtements de plage, utilisait des tissus légers qui conféraient également aux corps habillés une idée de liberté de mouvement.

Le **sixième chapitre** approfondit encore plus notre observation sur la *mise en forme* des corps dans les défilés de mode en se penchant spécifiquement sur l'activité et le rôle des corps. Nous soulignons la figure du mannequin, des mannequins humains qui présentent une beauté exemplaire, mais qui sont encadrés par des paramètres du monde de la mode lui-même, cela arrive également avec leurs modes et mouvements, se conformant apparemment, une masse produite en série en aspect et en fonction : corps cintre. Nous revenons maintenant aux formes et aux apparences des corps actuels de la mode des défilés de la SPFW42 analysés, percevant déjà des nuances de variations même dans les corps maigres **standards** de la mode. Parmi les quatre défilés observés – Animale, Lab, Água de Coco et Ronaldo Fraga – tous ont présenté au moins un mannequin standard. Dans l'univers de ces défilés, elles étaient la majorité : en tout, il y avait 79 à 83 entrées de mannequins standards, près de 70% dans un univers de 115 entrées de modèles féminins. Si nous nous concentrons uniquement sur la question de la minceur, il y a eu entre 103 à 105 entrées (environ 90%) ; si nous examinons la couleur, 87 à 93 entrées (environ 78%) étaient blanche. Le défilé de Animale est, selon notre analyse, celui qui rentre le plus dans le moule du mannequin standard. Sur les 41 entrées de modèles, toutes correspondent à la maigreur établie en tant que paramètre par le monde de la

mode (ce défilé étant constitué d'une majorité blanche, de 37 à 39 entrées). Cela révèle un certain degré d'investissement dans la standardisation de la visualité du corps vêtu, ce qui inclut une partie de sa dimension plastique. De tous les défilés observés, la présence corporelle dans le défilé d'Animale est un archétype de la forme de ce que l'on pourrait appeler une mécanique industrielle de la mode. Un autre défilé qui a principalement proposé des corps standards de la mode de SPFW42 est celui de Água de Coco : sur les 28 entrées de modèles féminins, nous pouvons dire que toutes correspondaient au facteur de maigreur du mannequin standard (au moins 22 étaient blanches). Dans ce cas, l'invitation d'anciennes modèles et de modèles connues au Brésil est une présentation intentionnelle de ces corps standards. Néanmoins, bien qu'il s'agisse de modèles conceptualisées, aussi bien par leur travail dans la mode que par leurs corps maigres, considérés comme synonymes de beauté, ces modèles vétérans présentent déjà de petites variations corporelles parfois perceptibles, comme des hanches un peu plus larges ou des corps encore plus maigres. Néanmoins, pour la plupart des observateurs d'un défilé de ce type, l'on perçoit des corps correspondant tous à une masse corporelle maigre qui est compris comme standard. Au sein d'une masse de corps standard, nous allons observer toutefois que « standard » ne signifie pas nécessairement « égal ». Le standard fait référence à l'encadrement par certains paramètres, ce qui nous permet de percevoir une homogénéité générale. Dans le cas des corps de la mode, le paramètre principal est la condition maigre qui, dans l'espace du défilé, s'allie à la condition de la taille élevée des corps, toutes deux présentes dans les défilés de Animale et de Água de Coco. Par ailleurs, on ne pouvait manquer de remarquer dans ces mêmes défilés des types de cheveux différents, des physionomies variées, des nuances des structures physiques de chaque corps et même des façons de marcher. Dans le champ de la normalisation, le monde de la mode recherche ces points de différence, tels que les cheveux, le nez, les hanches plus étroites et les jambes immenses, comme un élément supplémentaire dont il dispose comme artifice de style à la suggestion de corps habillés présentés, offrant ainsi de possibles liens esthétiques et affectueux avec les gens dans le public. Ici, l'on se rend compte que l'humanisation des cintres ouvre déjà la métaphore à l'égard des formes et des structures du corps. Au contraire, le défilé de Lab a proposé de varier les corps présentés à la mode, en choisissant des corps ronds et noirs. Mais nous observons que cette variété n'exclut pas le corps maigre (ni le blanc), en le comprenant précisément comme l'un des corps possibles trouvés dans le quotidien des rues, une réalité à laquelle Lab a cherché à faire référence. Il y avait neuf modèles minces sur les 11 modèles féminins, ce qui contrastait avec les deux entrées de modèles rondes répertoriées (dans ce cas, deux modèles différentes). Dans le cas spécifique de

ce défilé, la rupture des standards hégémoniques des podiums, afin de continuer à englober l'existence du standard en tant que corps possible, a été rendue possible par trois modèles qui correspondaient complètement à la triade du corps de la mode standard. Dans ce standard maigre, les différences apparaissent également dans les couleurs de cheveux, dans les variantes entre les cheveux crépus plus courts ou plus volumineux et les cheveux lisses, et dans les couleurs de peau, non seulement les modèles blanches par rapport aux modèles noires, mais aussi grâce aux riches tonalités alternatives du propre corps noir. Différemment, dans le défilé de Ronaldo Fraga, l'on a recherché des corps pas nécessairement maigres, mais nous n'observerons pas pour autant la maigreur des corps qui apparaît couramment dans les défilés de mode, comme un fait marquant dénoncé par la présence du contraire, le corps rond, comme lors du défilé de Lab. Il y avait des corps maigres dans ce défilé, que nous pouvons lister de 15 à 25 entrées sur un total de 35 – il n'est pas possible de les énumérer avec certitude, révélant une imprécision dans la standardisation des corps choisis pour ce défilé. De plus, ces corps maigres ne contrastaient pas avec des corps si opposés, pour finalement se confondre avec l'ensemble des corps du casting. Cela ne cadrerait pas parfaitement avec les mesures de la maigreur du corps standard de la mode et n'y échappait pas complètement.

En tant que contrepoint visible dans les défilés choisis, nous cherchons à renforcer le fait que de plus grandes différences sont déjà présentes aujourd'hui dans les défilés proposant des corps compris comme « **différents** » du social. Dans *A produção social da identidade e da diferença* [*La production sociale de l'identité et de la différence*], Silva (2000) précise que l'établissement d'une identité en tant que norme est inséré dans les processus d'ordonnement et de classification symbolique que les sociétés humaines réalisent. Cela conduit à des classifications d'oppositions binaires, qui finissent par considérer un côté positif et un côté négatif dans la détermination de l'identité, mais aussi, de cette manière, également dans la détermination de la différence. Dans ce numéro 42 de SPFW, nous avons identifié la présence de ces corps socialement « différents ». Les défilés de Lab et Ronaldo Fraga prétendaient remettre en question et même transgresser le corps du modèle standard de la mode. Le défilé de Lab avait la particulière caractéristique de proposer une ouverture dans au moins deux des éléments qui composent la triade corporelle : la maigreur et la couleur blanche de la peau. Lab a investi dans deux entrées de corps ronds féminins, de deux types différents (un blanc et un noir), dans son casting de onze entrées féminines (trois entrées de corps ronds sur un total de 27), des formes corporelles considérées à l'opposé du maigre. En ne choisissant pas comme majorité des corps socialement considérés comme « normaux » mais des corps compris comme « différents » – le corps rond –, Lab réduit encore le champ

des possibilités en effectuant une certaine délation, lorsqu'il parie sur des corps assez opposés les uns des autres, exposés dans la relation maigre-rond. De cette manière, le corps rond s'impose d'abord comme une différence et, une fois déterminé par l'hégémonie du corps maigre, se pose également comme une possibilité, revendiquant, par l'affirmation du défilé, au moins sa place dans le champ de la normalité. Aucun des autres défilés analysés ne présentait de corps ronds dans la dimension opposée, mais il convient de noter que la diversité de corps formels était également de mise dans le défilé de Ronaldo Fraga, à la fois dans des corps avec des mesures différentes qu'en revendiquant pour les corps trans la place de la normalité également pour cette diversité corporelle doublement possible : la femme possible en tant que trans et la femme possible dans son apparition formelle variée. Il y a eu huit entrées de corps noirs féminins dans le défilé de Lab (sur 11), avec trois blanches (sur 27 entrées de corps noirs en général), ainsi la prépondérance de la peau noire dans ce défilé dépasse la marge de la diversité, et pour cette raison même, est présenté comme une revendication de présence. Dans les quatre autres défilés, le corps noir apparaît dans une moindre proportion, donnant une continuité au fait qu'il est vu comme différent ; en outre, les corps ronds n'apparaissaient pas dans les autres défilés analysés, n'apparaissant que de manière relative dans le défilé de Ronaldo Fraga, comme nous l'avons déjà dit, en tant que possibilité interprétative. La présence du rond et du noir en tant que « différents » dans les défilés de mode peut être une ressource stylistique, à partir de la présentation des formes et des couleurs des surfaces du corps et du vêtement dans l'innovation, le contraste ou la continuité, mais aussi comme un style de présence, ajoutant de la valeur à la marque ou aux objectifs de la collection présentée, comme cela semble être le cas pour le défilé de Lab. Bien que le corps rond, ainsi que le corps noir, aient été pris en compte positivement dans le défilé de Lab, nous ne pouvons pas affirmer que la question de la beauté de ces corps est entrée en conformité avec les valeurs partagées sur le beau. Le différent social a aussi été présenté comme possibilité dans le défilé de Ronaldo Fraga avec les modèles trans. Fraga a placé divers corps dans sa proposition d'humaniser les trans, tels que la diversité des corps existant dans la vie quotidienne, et dans son intention de donner de la substance au vêtement à travers les individualités formelles et les attitudes qui mettent le corps habillé en action, conférant à la matière « corps » une importance peu usuelle quand il s'agit de modèles. L'effacement partiel des personnalités par des directives chorégraphiques, qui favoriseraient des attitudes standardisées extensibles aux formes standardisées des vêtements de ce défilé (toutes utilisent dans la même coupe de vêtements), a élargi la partie personnelle dans ses possibilités. La question formelle de la maigreur est immédiatement dépassée et même mise au second plan

dans le défilé de Ronaldo Fraga, lorsque la présentation de corps féminins suscite le regard de l'observateur sur la qualité du différent du corps en tant que figure féminine, car l'on savait dès le début de la présentation qu'il s'agissait de femmes trans. Pour ce défilé, le stigmate de la différence des corps présentés tenait dans la qualité trans des modèles qui était de connaissance générale. Le différent peut être utilisé doublement comme lien du créateur ou de la marque à une question sociale, et aussi ne cesse de fonctionner comme un leurre, une stratégie de communication et de marketing, une ressource marketing.

Néanmoins, nous recherchons la présence d'autres corps reconnus comme étant beaux et qui imprègnent parfois l'espace des défilés de mode, d'**autres standards et reconnaissances**. Dans le cas de la culture brésilienne, l'estime des corps en tant que capital (GOLDENBERG, 2010) place sous la même logique le culte du corps qui valorise une variété de types de corps : certains curvilignes qui mettent en évidence les fesses, ainsi que les corps maigres diffusés globalement, et les corps façonnés dans les salles de sport exaltant les muscles. En ce sens, le défilé de Água de Coco est un bon exemple car il présente, dans sa qualité de défilé de mode de plage, l'environnement idéal, puisqu'il est socialement et méthodologiquement permmissible aux apparitions de courbes et de muscles, bien que, dans un défilé standard, de telles apparitions se passent dans certaines limites. Le défilé de Água de Coco présente des corps à l'apparence légèrement dessinée et musclée, même s'ils sont identifiables comme des corps maigres, ce qui semble être la limite des corps dans les défilés standard. L'apparition des corps musclés délimite un mode de mise en évidence des corps, dans la mesure où les soins et le travail corporels sont surlignés, l'investissement délibéré dans la masse corporelle, tout comme les travaux et exercices grecs effectués pour atteindre l'idéal. Il y avait au moins deux modèles dont l'apparence de corps dessiné a attiré notre attention dans ce défilé : Renata Kuerten et Alicia Kuczman. D'autres corps apparaissent dans le défilé de Água de Coco, comme un corps qui, comparé à d'autres du casting, nous a semblé être un corps maigre plus curviligne au niveau des hanches et des jambes, une manière pour les autres formes de corps valorisées au Brésil de se faire présent. Les corps curvilignes peuvent faire partie des choix stylistiques, des corps curvilignes maigres stratégiquement mis en évidence dans les défilés de mode. Le défilé de Água de Coco réunit également ce que nous appellerons un « corps connu », à l'instar des personnalités et des célébrités, qui ajoute de la valeur à la marque et à la collection par leur présence dans les défilés de mode. Parmi les ex-mannequins et mannequins vétérans apportés par Água de Coco, il y a au moins dix corps connus (la plupart avec deux apparitions), car ils ont en fait une reconnaissance du public et des médias spécialisés pour leurs apparitions et professions actuelles à la télévision et sur internet. Les

exemples présentés sont : Fernanda Motta et Caroline Ribeiro (présentatrices de télévision) et Isabeli Fontana et Carol Trentini (connues dans le milieu de la mode ou du grand public pour leur travail dans la mode). Lab a également réuni au moins deux « corps connus », ajoutant de la valeur à son défilé : les chanteurs Seu Jorge et Hellen Oléria. Tous deux ont dans leur parcours personnel et professionnel des histoires qui expriment les préceptes présents tout au long du défilé : du moins, en ce qui concerne spécifiquement le corps, la question des possibilités de présence des corps rond et noir dans un espace hégémonique du maigre et blanc. Ces caractéristiques, localisées socialement comme « le différent », sont réattribuées contextuellement à une autre catégorie par le corps connu : celui du différent valorisé par sa reconnaissance positive. Dans le cas des corps de Ronaldo Fraga – les mannequins Carol Marra, Patrick Rigon, Valentina Sampaio, Veronika, du groupe Veronika Decide Morrer et l'actrice Glamour Garcia – nous comprenons que leur présence viabilise une reconnaissance représentative positive dans le public trans.

Ensuite, nous essayons de montrer que les nuances de différences et les spécificités corporelles ne se rapportent pas uniquement à la forme et à l'aspect des corps. Les **techniques de la façon de défiler**, idée que nous avons développée à l'aide du concept des techniques du corps de Marcel Mauss (2003), encadrent l'action des corps des modèles dans des mouvements généraux demandés dans le format des défilés de mode. Bien que l'auteur se soit intéressé aux classifications – ce qui n'est ni notre intention ni notre tâche dans ce travail – cela nous est extrêmement utile à la réflexion sur les modes, ou techniques, qui sont enseignés ou rendus objectifs dans l'activité professionnelle des modèles sur les podiums, et qui configurent les modes du défilé reconnus par la société. Si, comme l'affirme Mauss, de telles techniques sont acquises par l'éducation du corps dans un contexte donné, en configurant les modes humains, pour cela de manière non naturelle, nous pouvons penser, dans le contexte du monde de la mode, aux techniques de défilé comme l'une des techniques d'activité et de mouvement développées en première instance pour les objectifs de la mode, qui font désormais partie de la grammaire reconnaissable de la culture occidentale contemporaine. Nous apportons, à ce moment de la thèse, un récit de notre expérience personnelle dans une agence de mannequins en 2003, dans laquelle, entre autres activités du cours Mannequin et modèle [Manequim e Modelo], nous avons suivi des cours de Podium. Par conséquent, nous avons observé certaines des pratiques qui se conforment aux techniques de la façon de défiler, comment les talons favorisent le mouvement des hanches, un des aspects qui promeut socialement une idée de la féminité aux corps ; la « marche en ligne droite », enseignée sur les lignes du carrelage du sol ; l'artifice du « coup de pied » lors de la marche qui donne une plus

grande fermeté dans la repositionnement du pied au sol ; des foulards attachés avec des pinces sur les vêtements, à hauteur des hanches, ont été utilisés pour aider à l'éducation des mouvements des mains et des bras, offrant ainsi un équilibre au mouvement de tout le corps ; le port de sacs et de vestes : si la logique est l'exposition des pièces dans les défilés, elles devraient bouger le moins possible ; une posture aux épaules droites pour une apparence élégante et le ventre contracté pour soutenir ou même « relever » la hauteur du corps, si précieux aux modèles de podium ; les différents rythmes de défilé et d'arrêt, comme devant les photographes – première, deuxième, troisième et quatrième positions ; parmi d'autres. En plus des techniques concernant la façon de défiler, quelques « conseils importants » distribués par l'agence aux modèles, tels que les soins du corps, car « l'apparence est fondamentale », prendre soin de la posture et avoir une démarche « normale » durant les sélections pour des défilés. Les situations de casting montrent cette sélection de « modèles de beauté » fortement liés, donc, aux formes du corps, mais aussi aux façons de défiler, qui doivent correspondre à la fois à un standard général et à de potentielles indications spécifiques du défilé en question. Nous pouvons voir la présence de telles techniques à certains moments analysés des défilés de la SPFW42. Nous voyons qu'à certains moments du défilé Animale, les volants des jupes peuvent aider à contrôler l'amplitude des mouvements des bras, comme les techniques enseignées dans l'agence de mannequins. Cependant, dans certains looks présentés par Animale, les modèles défilent les mains dans les poches ; dans ces cas, le travail d'équilibre des membres supérieurs est transféré aux épaules. Un autre élément qui compose fortement les techniques sur la façon de défiler et est souvent lié au défilé des modèles sur les podiums est le talon haut, élément qui fournit un type de démarche socialement valorisée dans la culture occidentale contemporaine en tant que féminité. Quant à la démarche présentée par les modèles du défilé Animale, nous avons un exemple de l'utilisation de talon haut comme composante des techniques de défilé, qui concilie l'imaginaire culturellement valable des corps vêtus des podiums, consolidés en une image dont l'aisance se trouve dans l'ensemble composé par des talons hauts, de la musique électronique et un modèle maigre. Ronaldo Fraga semble utiliser le pouvoir des talons hauts pour présenter les corps trans, car il contribue à conférer, néanmoins, une féminité aux vêtements, au maquillage et aux accessoires. Le talon haut est aussi l'un des grands responsables, de l'autonomisation ou prise de pouvoir que cet accessoire offre déjà communément à la figure féminine ; dans les corps trans, qui affirment cette féminité non seulement à l'observateur, mais aux corps eux-mêmes, qui incorporent, du moins à ce moment, la dimension de l'imaginaire socioculturel qui existe à propos du pouvoir et de la féminité des talons hauts, en les exprimant en mouvements et en activités corporelles.

Dans les défilés de Lab et Água de Coco, il n'y a pas la magnificence fournie par le talon dans la performance du corps en mouvement. Dans ces cas, la féminité qui semble être mise en évidence par l'utilisation de cet accessoire vestimentaire n'a pas lieu et ce sont d'autres éléments qui impriment une telle dimension aux corps. Água de Coco, à son tour, possède, aussi bien dans la direction chorégraphique que dans la démarche typique des modèles, dans son défilé standard, des marques de féminité, même si elles ne se distinguent pas par une supersensualité dans sa collection plus couverte. Dans le cas de Lab, il serait moins évident pour le public d'identifier des symboles établis socialement comme étant plus féminins, car la collection est remplie de baskets, de capuches et de kimonos larges et compose une forme de mode dépourvue de genre défini proposée par la marque. En fait, une identification à partir du critère culturellement établi de « formes corporelles » est moins évidente pour ce défilé de Lab, qui propose de présenter des pièces dépourvues de genre défini. Néanmoins, certaines nuances de leurs mouvements portent les inscriptions culturelles du masculin/féminin, toujours liées, dans le cas des modèles professionnelles, aux inscriptions et expressions corporelles typiques de l'acte de défiler, comme la marche en ligne droite ou les mouvements des hanches, qui aident à faire des suppositions avec plus d'assurance sur certains des corps vêtus présentés. Des défilés comme ceux de Lab et de Ronaldo Fraga, qui ont aussi des modèles non professionnelles, sont intéressants et nous aident à réfléchir sur la manière avec laquelle la question des techniques peut se poser. Soit on essaie de transmettre les techniques dans un temps relativement rapide, soit, étant impossible, on considère inévitablement ce que l'on sait déjà à ce sujet comme un miroir de l'action de défiler. Il est possible que l'aisance des modèles du défilé de Fraga ait, dans les techniques déjà connues culturellement de défilé, un facteur d'influence, laissant encore plus évident le postulat de Mauss par rapport à la prestigieuse imitation. Par conséquent, nous allons observer dans le défilé de Ronaldo Fraga, par exemple, la manière de réalisation bien démontrée de la quatrième position d'arrêt, l'une des grammaires les plus célèbres et les plus connues du défilé dans la société et qui vient même à qualifier populairement l'action de défiler des modèles.

Cependant, nous soutenons que, dans le cadre des techniques et de la demande d'une forme spécifique de performance dans chaque défilé, chaque modèle présente des fuites corporelles dans ses mouvements et ses gestes. En tant que corps humains qui, selon Merleau-Ponty (1999), agissent à travers leurs schémas corporels uniques, l'idée de la métaphore du cintre pour les corps de la mode est assombrie par le fait corporel humain intersubjectif. Les exemples de manières de défiler entre des corps standards sont intéressants dans ce sens, plus encore si on les compare en une même direction chorégraphique, c'est-à-dire dans le même

défilé. Dans les observations faites par les vidéos des défilés analysés, notre attention s'est portée sur les nuances de chacun des modèles et nous en avons souligné ici certaines qui font principalement référence à des aspects des techniques de défilé. Ces éléments du défilé nous sont apparus dans les défilés analysés à travers notre expérience acquise durant le cours dans l'agence de mannequins, par les défilés auxquels nous avons participé et ceux visionnés au fil des ans par des vidéos. Nous énumérons ici quelques exemples de ces nuances de chaque corps dans le défilé, en commençant par l'observation des mouvements dans les corps standards des quatre défilés analysés.

Le défilé **Animale** est, dans ce sens, tout à fait pertinent pour notre analyse, car son casting est entièrement composé de corps standards, tous porteurs de talons hauts. Nous avons rapidement identifié la question de la posture du modèle qui a fait la première entrée et qui était inclinée d'un côté, également le modèle de la quatrième entrée avait le corps penché vers l'avant, dans leur façon de défiler. Une autre observation particulièrement curieuse concerne la manière de porter les sacs, étant une des techniques enseignées dans le cours de l'agence de mannequins : celui-ci doit bouger le moins possible. Parmi les modèles du défilé Animale, cette technique a été remarquée chez certains modèles, tandis que dans d'autres, le sac bougeait davantage, probablement parce que leur manière de défiler oscillait davantage sur l'axe vertical (davantage de mouvements de haut en bas durant la marche). Les bras davantage en mouvement et détachés du corps dans certains cas et dans d'autres, des bras avec moins de mouvements ou même tendus, presque collés au corps. Dans certains cas, le modèle présentait à la fois des mouvements amples aussi bien des jambes que des bras, donnant même une façon de défiler légèrement brusque vu de côté dans la vidéo ; différent, par exemple, d'une autre modèle dont les mouvements et la réalisation des techniques laissaient transparaître un défilé qui nous paraissait clair, propre¹. Une marche plus rapide de certains modèles imprimait des foulées plus courtes et un déplacement entrecoupé ; une marche à plus grandes foulées et à un rythme légèrement moins énergique favorise un déplacement plus cohérent et plus suave, comme celui d'autres modèles de Animale : tel mouvement a complété les vêtements très fluides utilisés. Il convient également de signaler certaines situations de tension de la relation corps-vêtements dans le défilé de Animale, d'où émergent des modes et des gestes corporels dans l'acte de défiler. À un certain moment, une mannequin semblait croire que le nœud sur le côté du pantalon qu'elle portait pouvait être défait. Nous avons observé un léger moment d'inconfort, exprimé par le visage, mais aussi par le corps, dans le

¹ Nous considérons comme propre la façon de marcher qui semble effectuer toutes les techniques avec une intensité de mouvements moyenne. Le propre, ici, ne s'oppose pas au sale ou au mauvais, mais simplement à une façon de différencier un mode général d'autres modes qui s'affirment par des spécificités variantes.

geste bref et discret que le modèle a effectué avec ses mains pour vérifier une éventuelle chute du complément vestimentaire. Cela montre que la relation corps-vêtement influence la performance du mouvement et des gestes présentés en tant que corps vêtu dynamique. À un autre moment de ce défilé, la chemise ouverte tombe au niveau des épaules du dernier modèle qui défile et est reprise ensuite : on ne sait pas si de manière accidentelle ou intentionnelle, comme un tour de style chorégraphié.

Ce qui attire l'attention sur les nuances des mouvements du défilé **Água de Coco** est que, comme la plupart des modèles font deux entrées chacune, il est possible de comparer et de confirmer les façons de défiler de chacun d'entre elles, chacune présente ses nuances et ses spécificités à partir de la façon dont elles exécutent les techniques. Nous avons observé deux modèles qui ont une façon de défiler avec les bras se déplaçant légèrement derrière leur corps et nous avons pu confirmer ces modes spécifiques dans leurs entrées postérieures. Nous remarquons les différences également lorsque les mains sont dans les poches, comme un modèle plein de'aisance, ce qui rend la marche un peu plus prononcée avec les épaules, tandis qu'un autre modèle, qui avait aussi les mains dans les poches de la robe, semblait réaliser des mouvements moins évidents au niveau des épaules, composant un défilé général qui nous a semblé plus propre. La sensualité souvent associée à la visualité d'un défilé de mode de plage n'a pas bénéficié de l'aide du talon haut lors de la marche. Nous avons vu chez certains modèles des postures de corps légèrement penchés en arrière, mettant en évidence la partie inférieure du corps pour le travail d'un défilé droit et gracieux. En ce qui concerne les foulées, nous voyons une manière spécifique de marcher chez un modèle (répété dans sa deuxième entrée), comme s'il y avait une réflexion sur la nécessité d'une fermeté pour poser son pied sur le sol : le modèle semble développer tout le mouvement de chaque jambe durant la marche, ce qui confère ce mouvement de positionnement des pieds. Enfin, il convient de souligner un modèle ayant une façon de défiler qui nous a semblé tout à fait gracieuse et sensuelle, car onduleuse : une manière précise de poser les pieds au sol, en ligne droite avec délicatesse, et de gracieux mouvements des hanches et des bras, pour la présentation d'un défilé, se distinguant des autres modèles à notre avis.

Nous sommes également allés au défilé mixte et de corps variés de **Lab**, avec ses neuf corps féminins standards. Un fait curieux de ce défilé est que presque toutes les femmes, y compris les neuf minces, ont défilé avec les mains dans les poches des pantalons ou des manteaux et kimonos. Avec ses mains dans les poches, un modèle semblait balancer légèrement le haut de son corps sur les côtés, tandis qu'une autre présentait un mouvement de balancier qui nous renvoyait à une danse du corps, mais comme avec un certain confort dans

cette présentation. C'est même elle, d'ailleurs, qui a pointé du doigt les mots de la casquette qu'elle portait – mais on ne sait pas si cela était le fruit d'une orientation chorégraphique ou s'il s'agissait d'une attitude personnelle. Il n'était pas clair non plus si la chorégraphie demandait le pied devant l'autre en ligne droite, typique des défilés de mode, puisque ce n'était pas une constante des modèles féminins de ce défilé ; même ainsi, nous l'avons remarqué chez certaines des modèles standards de ce défilé. Il est intéressant de noter que l'une de ces modèles a effectué des mouvements composés de pied devant l'autre et avec les mains dans les poches, ce qui nous a semblé une façon propre et limpide de défiler, autant qu'une autre modèle avec une marche plus rapide durant laquelle le pied devant l'autre n'était pas proéminent et les mains n'étaient pas dans les poches comme chez la plupart des modèles : cela nous montre déjà que les mêmes techniques de défilé sont réalisées de différentes manières et activent visuellement les corps habillés de différentes manières. Chez une autre modèle qui effectuait également la marche avec le pied devant l'autre en ligne droite, par exemple, il était possible de remarquer plus de mouvements des hanches dans la manière de défiler, perceptibles même avec le corps maigre recouvert des larges tissus du look proposé.

Enfin, nous observons les corps standards existants dans le défilé de **Ronaldo Fraga**. Nous voyons différents degrés d'aisance au niveau des bras et des épaules de deux modèles : alors que le premier effectue peu de mouvements des bras et maintient les épaules légèrement raidies, ce qui entraîne, même un arrêt rigide sur le podium, la seconde présente une plus grande souplesse des membres supérieurs mise en évidence par de légers mouvements des épaules. Nous notons des modèles dont les mouvements des bras et des jambes nous ont semblé éloignés par rapport à une exécution conformes aux techniques de défilé : une des modèles garde les bras loin du corps, utilisant leur mouvement et celui des hanches comme impulsion au déplacement de son corps ; une autre montre peu de mouvements au niveau des bras, tandis que les épaules et les hanches effectuent des mouvements ondulants, contribuant ainsi au déplacement et se conformant à sa propre façon de défiler. Dans les modes généraux de la façon de défiler, nous avons un contraste entre l'une des modèles, dont les mouvements de marche ressemblent à une marche militaire ou robotique, surtout s'il est observé de côté, en comparaison avec un défilé d'une autre modèle que nous avons classé comme propre. Parmi les modèles pour lesquelles nous sommes sûrs d'avoir une deuxième entrée dans ce même défilé, nous avons identifié immédiatement celle de la première entrée avec sa chevelure bleue frappante. Pour la première entrée, elle effectue un défilé avec les bras pratiquement immobiles, ceux-ci, nous l'imaginons, rendus immobiles à cause de la grande jupe qui occupait l'espace de la partie inférieure et avant de son corps. Cependant, dans son autre

entrée, les vêtements ne constituent pas une entrave aux mouvements des bras et des mains, qui continuent néanmoins de bouger très peu. Nous pourrions donc penser à un style dans la façon de défiler de ce modèle, dont l'une des caractéristiques serait le peu de mobilité des bras. Nous voyons que chaque corps aura ses nuances de réalisation, dans lesquelles la performance ne sera jamais complètement identique à chaque fois, comme nous le rappelle Zumthor (2007), et dans laquelle le vêtement joue le rôle de médiateur des mouvements.

À partir de l'observation des mouvements effectués dans chacun de ces quatre défilés, ce qui émerge de la tentative de normalisation des modes des corps qui défilent à travers les techniques sont aussi des nuances qui les différencient. Ce qui arrive souvent, c'est que les spécificités des mouvements sont rendues invisibles dans l'espace des défilés de mode, car les similitudes physiques et les techniques les conforment et les placent tous en formes d'apparition très similaires pour atteindre un objectif commun – les orientations techniques et artistiques des défilés eux-mêmes. Et pourquoi avons-nous pu identifier les nuances de corps dans le milieu homogénéisé de chacun des défilés de la SPFW42 analysés ? Même les corps qui sont souvent englobés dans la même catégorie – en tant que « corps maigres » ou « modèles standards de la mode » – se différencient de manière minimale par leurs structures uniques ainsi que par leurs mouvements personnels, ce qui finit par créer une marge de fuite de personnalités et de modes corporels : ils se réfèrent précisément à la manière spécifique dont chaque corps utilise ces techniques et orientations, et qui sont exprimés par le corps. Ces différences dans les modes d'action des corps ne sont possibles que si nous considérons les corps de défilés de mode au-delà de l'objet cintre et sa fonction effectuée de manière standardisée. En tant que corps humains, la cinétique et la plasticité sont activées par leur condition sensible et leur composition culturelle, ce qui se produit lors d'une expérience intersubjective et unique avec le milieu. La manière dont chaque corps utilise les techniques corporelles, élaborées dans un milieu culturel particulier, découle de la manière particulière dont il se rapporte aux environnements, aux objets et aux personnes. Cet aspect de la personnalité, qui est circonscrit à la culture et se présente comme une intersubjectivité, est souligné par la vision phénoménologique de Merleau-Ponty (2011), lorsqu'il défend l'existence d'une dimension pré-réflexive responsable de l'élaboration des façons de percevoir par l'intermédiaire du corps : l'on prend le monde par le corps lui-même, dans ses gestes et ses mouvements. Ainsi, nous comprenons, avec l'auteur, que, aussi bien la perception en elle-même que les formes d'expression du corps sont interdépendantes de ses capacités cinétiques individuelles et de son expérience unique dans le monde. Par conséquent, nous affirmons que les variations d'orientations et de types des modèles choisis, avec leurs corps et expériences

personnelles, professionnelles et non professionnelles diverses, ne manquent pas de laisser filtrer les personnalités corporelles, qui émergent de l'inévitable capacité expressive qui réside dans chaque corps, comme des nuances dans leurs mouvements et gestes. Nous défendons que cette dimension personnelle et unique dans les corps qui défilent, même dans les corps standards de la mode, laisse fuir les techniques et les chorégraphies homogénéisatrices des formes d'apparition sur les podiums, bien qu'elles apparaissent globalement comme un tout cohérent. Dans l'inévitable visualité de cette activité configurative dans l'apparition du corps, apparaît donc la manière appropriée par lequel il se forme, ou un style (PAREYSON, 2001). Nous sommes face à une manière individuelle de matérialisation de la culture et de techniques déterminées du corps créées par celle-ci, à partir de l'utilisation spécifique prise par chaque corps, ayant développé (mais aussi développant et mettant à jour) ses schémas. Issue, donc, de chaque schéma corporel, tout en le conformant dans sa manière d'être et se présenter au monde, le style de présence est révélé dans cette apparition du corps dans diverses situations, ce qui n'exclut pas les contextes quelques peu standardisés des défilés de mode. Après tout, les corps des modèles ne sont pas des structures vides d'expérience, mais fuient comme une expression corporelle dans une action homogène, comme un élément supplémentaire de la présence humaine qui les distingue des mannequins en bois ou des cintres.

À la vue de ces éléments, nous ouvrons une discussion sur le rôle des modèles sur les podiums, dans la rencontre de trois ensembles de notions. Premièrement, celles de **l'expression et de la représentation**. Goffman (1985) utilise certaines notions, telles que la performance, comme « toute activité d'un participant particulier, à une occasion donnée, qui permet d'influencer de quelque manière que ce soit l'un des autres participants » (p.23) ; et celle de la représentation, « toute activité d'un individu qui se produit dans une période caractérisée par sa présence continue devant un groupe d'observateurs et qui exerce sur eux une certaine influence » (p.29). Une telle perspective nous place également face au défilé de mode comme une de ces situations de performance et de représentation, sans oublier le fait que ce type d'événement cherche ouvertement à influencer les gens à partir des formes de la présence du corps vêtu – bien que, dans ce cadre, la question de la représentation théâtrale soit peut-être davantage mise en évidence que dans la vie quotidienne, une fois que les corps dans les défilés de mode sont effectivement sur scène. Pour développer son idée à propos des impressions des personnes lors de leur apparition à d'autres, Goffman (1985, p. 29) part d'une autre notion, celle de la *façade*, « équipement expressif de type normalisé employé intentionnellement ou inconsciemment par l'individu au cours de sa représentation. » Ce que souligne Goffman, c'est qu'il y a une cohérence entre le décor, l'apparence et la manière dans

l'action humaine avec le corps dans la représentation qui vise une impression chez l'autre. Pour cela, nous avons vu dans le défilé de Animale des corps s'harmoniser avec le décor gris des bâtiments et de la musique électronique dans la réalisation d'une marche rapide pour montrer la « femme Animale » de la saison : résolue, urbaine et à la fois confiante de sa tenue vestimentaire, sophistiquée et un brin sexy grâce aux transparences et aux hauts courts des looks. Toutes les modèles, participant à ce défilé de Animale, devraient exprimer une idée unique à travers leur corps. Déjà l'environnement boisé et les pièces évoquant la plage de Água de Coco favorisaient le climat d'une représentation cohérente des corps dans leur façon de défiler en habits de plage, car la « femme Água de Coco », d'un glamour bien comporté, se rendrait même aux Maldives en un possible voyage de vacances. Le type de femme demandé pour chaque défilé trouve, dans la cohérence avec l'environnement et dans les techniques de la façon de défiler, le stimulus à la normalisation. Le type d'action déjà établi pour les modèles dans l'espace des défilés de mode, dans les orientations du défilé et les techniques de la façon de défiler déjà incorporées, offre une marge aux possibilités de mouvements et d'expressions corporelles dans la représentation. En même temps que le corps va reporter ses mouvements et ses actions au vêtement qu'il porte, le vêtement va acquérir également des sens différents selon le corps qui l'habite. Chaque corps, de par sa capacité d'expression, donnera des contours significatifs propres au vêtement, faisant émerger le corps vêtu comme une unité de sens aux yeux de l'autre. Lorsque Cidreira (2005) explique que le vêtement ne semble acquérir tout son sens que lorsqu'il est porté, cela signifie que ce qui détermine réellement le sens d'un vêtement, c'est la présence corporelle qui l'éclaire. C'est précisément chaque corps et sa dimension expressive qui réalisera le pouvoir expressif de chaque vêtement, et de différentes manières pour chacun d'eux.

Le deuxième ensemble de notions que nous apportons est la **performance et la performativité**. En ce qui concerne la performance du modèle sur les podiums, une question qui se pose à propos de l'action du corps habillé en défilé de mode est, encore une fois, l'idée de performance : la liste des acceptations possibles pour ce terme, soulevée par Glusberg (2005), propose également le mot performance comme possibilité de définition, ainsi que d'autres en relation, comme l'exécution, le jeu et l'action. D'autre part, nous avons vu que l'on peut se référer à la performance en tant que langage artistique, dont les spécificités théoriques et les pratiques expérimentales échappent à un cadre de définition précis. Le champ des possibilités de désignation de l'art de la performance s'ouvre aux types d'activités et aux actions dans lesquelles l'organisme s'engage à composer une présentation de biais esthétique, qui propose des transformations dans le public et, parfois, chez le propre interprète. À partir

de ces définitions et pratiques qui nous présentent une gamme variée de considérations sur la performance corporelle, allant de la performance au jeu et à la transformation, nous pouvons penser à l'existence de dimensions performatives ou de degrés de performativité des formes d'apparence des individus et de leurs corps. En considérant, parmi d'autres spécialistes, la proposition de Goffman (1985) de l'observation de la réalité sociale à partir de la perspective de la performance théâtrale, André Helbo (2011), philosophe et chercheur en sémiologie des arts du spectacle vivant, contribue de manière pertinente en se penchant sur l'action spectaculaire et l'acte performatif. L'auteur s'interroge sur les limites de la réflexion sur le monde au sein d'une performance spectaculaire, en ce que l'on peut élargir la question du rôle et de l'activité corporelle avec les vêtements et les formes d'apparition des individus en tant que corps habillés, dans le contexte des arts vivant du défilé de mode et le réel du quotidien dans l'utilisation des vêtements. Comme sentier possible de questionnement soulevé par l'auteur lui-même, il indique l'existence d'une *performativité pure* (du signe spectaculaire lui-même) et d'une *performativité intégrée* (perçue comme un signe d'autre chose, c'est-à-dire de représentation). Dans cet aspect, Cidreira (2012), dans *Moda e Performance [Mode et Performance]*, fait une analogie intéressante avec la position de Helbo, à travers laquelle il montre la différence entre l'action de l'individu dans la vie quotidienne et dans les arts du spectacle. L'auteure comprend la *performativité pure* comme une performativité dans laquelle l'intention n'est pas présente, et évoque la manière dont les individus composent spontanément leur apparence et se montrent à travers leur corps. Ainsi, lorsque Cidreira affirme que l'apparition revêt un caractère spectaculaire et performatif, elle admet la performativité pure des scènes quotidiennes et les considère comme des formes spectaculaires d'apparition. Helbo (2011) fera référence à une notion de représentation, lorsqu'il propose la *performativité de type intégré*, celle-ci plutôt comme une intentionnalité plus latente. Nous pensons, avec Cidreira (2012), que nous pouvons y encadrer les aspects qui composent notre objet : ce serait, comme l'affirme aussi l'auteure, le cas des modèles de défilés de mode, pour lequel la dimension de la représentation serait en quelque sorte « intégrée » à sa disposition et sa performance. Comme nous l'avons montré, on demande aux modèles d'agir en tant que représentation d'un certain type de femme, voire même de l'incarner et de manifester un sentiment, dans le but d'influencer le public à partir de ces « types » : des figures humaines qui communiquent, plus que par l'expression faciale, des sentiments déterminés personnifiés à travers la démarche et les mouvements du corps, qui doivent agir conjointement avec le vêtement proposé par la collection. Cette représentation est réalisée par les mannequins de défilés de mode en tant que reformulation d'elles-mêmes et des suggestions de présence

humaine. Ce que nous pouvons percevoir de cette classification est qu'il existe différentes formes et différents objectifs de présentation et, plus encore, différentes formes de (se) présenter, se reformuler et exposer le corps. Au vu des défilés analysés, nous avons donc un champ relativement large d'activités du corps dans les défilés de mode, lorsque nous prenons en compte l'existence de différents types de défilés et de diverses demandes en matière de chorégraphie, d'investissement et d'intention corps-sujet. Réfléchir au rôle du mannequin dans les défilés de mode se situe donc entre l'exposition – et son rapprochement à une simple action quotidienne – et la performance – celle-ci porte le poids inévitable de sa connexion avec le monde des arts scéniques et du jeu théâtral. En ce qui concerne la performance des mannequins dans les défilés de mode, notre prétention ne se limite pas à un problème de classification, et c'est pour cette raison même que nous allons reconnaître la dimension performative impliquée dans ce mode de présentation : un type de performativité des corps inséré dans un espace de théâtralité, celui réalisé avec un objectif ou une intentionnalité situé entre la présentation et la représentation et qui fonctionne efficacement comme une représentation, que le défilé soit un instrument commercial ou une œuvre d'art, que ce soit le rôle du modèle, de la présentation ou du jeu.

Nous listons également l'ensemble des notions faisant référence aux **types et personas** que les modèles peuvent incarner. Premièrement, nous devons considérer la classification de la forme « défilé de mode » en soi, que nous avons reconnu déjà comme extrêmement diversifiée. Entre la présentation, expositive et brute, la représentation, dans laquelle se trouve la « reconnaissance d'un espace de fiction » (ZUMTHOR, 2007, 40), et la performance, antithéâtrale lorsqu'elle s'éloigne d'une « forme de jeu dans laquelle prédomine l'interprétation (dans la mesure où l'on marche sur le personnage) » (COHEN, 2002, 57), nous pouvons affirmer que le caractère variable du défilé le place en ce lieu d'entre-deux. Par conséquent, entre démonstration et jeu, le rôle du modèle dans les défilés serait précisément un rôle entre ces deux pôles ; de même que l'espace de défilé est hybride, le modèle, en tant qu'élément constitutif de ce format de présentation, se trouverait également dans cette classe de l'hybride. Le doute quant à l'approximation de l'activité du modèle à la création d'un personnage est basé sur l'identification du défilé comme une histoire que l'on veut raconter. Cohen affirme que la rupture du discours narratif fait passer l'intention du performer et son corps du « quoi » au « comment », dans lequel « il est clair que la compétence appartient à elle, à la performer et non à un personnage qu'elle “représente.” » (2002, page 67). Un questionnement sur la dimension de la performance du modèle réside ici, interrogation que nous soulevons, maintenant, sur ce que le défilé met à la vue de tous en tant que corps

habillé : dans cet espace de présentation qui implique l'artisticité pour la vente de vêtements et dans lequel le modèle effectue une action hybride, incarnerait-elle vraiment un personnage ou autre chose ? Nous avons donc, au-delà du défilé de mode lui-même, le doute sur, entre la représentation et la démonstration, ce qui repose sur l'action même des modèles. L'auteur lui-même reconnaît une ambiguïté entre le performer et le personnage représenté. Ici, nous allons également reconnaître une ambiguïté – ou, comme nous le souhaitons, sa place dans un champ hybride – lorsque nous nous référons à la capacité du modèle, car nous pouvons situer aussi bien son va et vient dans le champ du « quoi », par sa condition démonstrative du vêtement lui-même et que le « comment », en ce qui concerne la manière dont il effectuera cette démonstration, au sein d'une orientation préalable d'un type spécifique de femme qui doit transparaître dans le défilé à travers son action. Il ne faut pas oublier que, une fois les mannequins en bois et en cire immobiles remplacés, l'objectif même de la présence du modèle en tant que corps vêtu dans les défilés de mode est de montrer *comment* le corps humain se produit et apparaît *avec* (ou *par rapport à*) un vêtement, sa manière de retomber sur le corps et sa plasticité, qui sont directement liées aux possibilités cinétiques et aux formes corporelles. Face à une telle ambiguïté, nous pourrions, avec Cohen, parler de « niveaux de symbolisation » et de « niveaux de réalité » (2002, 67), lorsque nous n'observons pas à proprement parlé une représentation, mais plutôt une re-présentation, des actes revêtus de caractère symbolique, dans le cas des modèles et de leurs corps, qui aboutissent quand même tantôt à des représentations, tantôt en tant qu'opérateurs de la dynamique proposée. Cela nous amène à une idée intéressante présentée par l'auteur, qui peut aider dans l'impasse du jeu/représentation/performance des mannequins de défilés de mode, d'une manière presque générale : l'idée de persona : « La persona est quelque chose de plus universel, archétypal (exemple : les vieux, les jeunes, l'ours, le diable, la mort, etc.). Le personnage est plus référentiel. Une persona est une galerie de personnages [...] Le travail du performer est faire "se lever" sa personne » (COHEN, 2002, p.106). La modèle fonctionne précisément avec des archétypes – ce qui même dans le dictionnaire (MICHAELIS, 2018) signifie idéal, exemple, modèle –, et nous nous référons donc à son travail sur les podiums comme une élaboration de « types » et pas nécessairement d'un personnage. Au sein d'une orientation homogénéisante, pour faire « se lever » leur persona (COHEN, 2002, p.106, note personnelle), les modèles doivent investir leurs capacités corporelles entre les techniques relatives à la façon de défiler, propres à leur activité, et aux modes uniques de ceux avec lesquels elles les exécutent. La généralité de l'orientation des personas à incarner révèle une certaine indétermination, ouvrant justement la voie aux formes personnelles d'exécution du standard. Enfin, nous montrons que

de telles notions montrent que les mannequins sont dans l'intermédiaire fluide des performances expressives à travers leurs corps qui sont sollicitées par cet espace reconnaissable et diversifié qu'est le défilé de mode.

Nous concluons notre thèse en rappelant que, dans les défilés de mode, c'est le corps, en tant que corps habillé, qui règne. Notre travail montre que son rôle n'est pas seulement de figurer en tant qu'image de mode, mais également d'être une unité expressive essentielle primordiale à la réalisation de ce format de présentation. C'est le corps, par son apparence et son activité, entre techniques de défilé et subtilités de performances et de formes, qui réalise la manifestation expressive du corps vêtu dans ses potentialités plastiques. Cette dimension du corps est souvent rendue invisible par les processus mercadologiques, capitalistes, industriels et imagétiques. Dans ces instances où l'image nous attire et est une stratégie, le beau est capturé, à un moment où, en raison de son pouvoir de séduction sociale, sont pointés du doigt les problèmes liés aux images massifiées, telles que celles du corps sélectionnées par le monde de la mode. Dans nos recherches, nous cherchons à approfondir le corps dans ses nuances afin de découvrir ce qu'il pourrait faire et ce qu'il pourrait être dans l'espace des défilés de mode, même dans une logique de fixation de la forme et de dressage du mouvement, où réside socialement la métaphore du cintre.

Au long de six chapitres, nous avons cherché à partir de la perspective de la *mise en forme* des corps dans les défilés de mode, pour tenter de rendre compte de la dimension de la métaphore qui leur est associée, au sein d'une apparition que nous reconnaissons avant tout comme complexe. Nous aimerions souligner certaines perceptions et considérations que nous avons pu observer, en particulier en ce qui concerne les éléments constitutifs dudit corps cintre : son aspect, qui fait référence aux formes du corps et à sa considération en tant que standard de beauté, ainsi qu'à sa fonction, qui se réfère à l'activité de présentation qui réalise et aux modes corporels.

Quant à la forme, nous pouvons attester, à partir des quatre défilés analysés de la SPFW42 – Animale, Lab, Água de Coco et Ronaldo Fraga – que la plupart des modèles féminins choisies correspondent au standard maigre (et blanc) commun au monde de la mode et à ses défilés. Mais déjà à cet égard, nous avons pu observer certaines limites à la standardisation, sinon sous sa forme générale maigre, dans les détails des structures de chaque corps maigre, telles que les différences de taille de ceinture et de hanches, outre les visages et leurs éléments, tels que les yeux et les bouches, les types et couleurs de cheveux. L'*aspect* variant des corps minces s'affirme donc comme l'un des éléments qui justifierait les *castings*

(sélections) pour les défilés de mode, dans la recherche d'images du corps plus en phase avec les propositions vestimentaires et créatives des collections de marques et de stylistes.

La SPFW42 offre également une autre perspective sur la suggestion des corps dans les défilés de mode, celle de la possibilité de la diversité, confirmant un mouvement actuel de la société, des questionnements sur la solidification de la beauté dans la maigreur, qui revendique le déplacement du travail des sensibilités par les images de la mode vers d'autres formes de corps. D'une part, il convient de noter que, depuis quelque temps de ce nouveau siècle, les modèles aux visages d'une beauté classique et tout à fait symétriques se mélangent à celles considérées comme exotiques, d'une beauté étrange et même laids au sens commun, comme nous l'avons cité (INCRIVEL, 2018, PARA OS..., 2017). La beauté, plus précisément dans ce cas la beauté faciale, s'élargit en formes qui échappent à l'idée reçue de ce qui est déjà considéré comme beau, touchant la sensibilité de l'observateur d'autres manières. Reconnaissons également que la mode s'est ouverte à de nouvelles propositions d'apparitions corporelles, non seulement en tant que ressource créative du différent, mais à partir d'un réel penchant contemporain pour la lutte pour l'acceptation et la démocratisation du goût et de la beauté : c'est ce mouvement, par exemple, qui a été l'un des moteurs de la présence de Lab et de sa proposition de corps divers, dans un lieu du privilège historique du maigre et du blanc comme la SPFW.

D'un autre côté, l'apparition de corps et de beautés diverses ne cesse de faire partie d'une logique de marché dans laquelle la « mode à la mode » fonctionne également comme une opportunité de *marketing*, dans laquelle des corps divers sont utilisés comme valeur ajoutée pour les marques de mode aujourd'hui. Cependant, nous préférons reconnaître cette opportunité comme une chance de présence et d'occupation des espaces par des corps autres que les standards de beauté. Opportunité, également, pour les défilés de mode de se réaliser, pleinement et de manière concrète, comme un événement devant servir à la fois de présentation et d'exhibition mercadologique, mais aussi comme une possibilité d'expérimentation du corps humain, dans sa dimension formelle et expressive : possibilité de reconfiguration et d'ouverture des idées de beauté dans la société. Pour cette raison, nous considérons qu'il est important de réunir les corps « différents » des défilés de mode de Lab et de Ronaldo Fraga, puisque, à partir du moment où ils apparaissent dans cet espace, ils deviennent également des corps de défilés de mode. Les « corps différents » – comme nous l'avons indiqué dans la thèse – ont été effectivement sélectionnés pour la SPFW42, pour la production de significations allant des podiums à la société et, outre les motivations stratégiques mercadologiques ou artistiques, ont représentés, proposés, surpassés, étendus les

règles de la beauté humaine, le canon des modèles maigres du monde de la mode, précisément à partir de ces podiums contemporains.

Depuis que, dans les années 1960, l'utilisation de certains corps hors des standards avait pour principale motivation la création même de la mode et même une tentative de se rapprocher de l'art, aujourd'hui des corps divers ont été convoqués, de plus, justement sur la base d'une demande plus large, celle de la diversité, qui s'est étendue à la société de manière générale et globale. Pour cette raison, nous espérons que son impact produira des fruits plus forts, capables de restructurer les valeurs quant à la beauté, et de manière plus durable, de manière à opérer un véritable changement inclusif des défilés de mode quant aux corps présentés.

Si cette tentative est passagère ou si elle va continuer et si elle changera le cours de la considération de la beauté dans la société à partir de la mode et de ses défilés, nous ne pouvons pas en témoigner. Ce fait peut même paraître prétentieux lorsque, durant la SPFW analysée, nous trouvons une majorité de corps minces et des propositions différentes sur deux défilés (de Lab et Ronaldo Fraga), parmi 26, en tant que représentants de la possibilité de la diversité corporelle de l'édition. Malgré tout, la diversité corporelle à la mode semble utopique quand on considère des nouvelles récentes, comme l'une des plus célèbres modèles brésiliennes *plus size*, « Fluvia Lacerda crée sa propre robe de gala après les refus de marques » (QUEM, MORO, 2018). En effet, il semble difficile pour le corps, dans ses formes et ses silhouettes, d'être une ouverture efficace aux standards de beauté depuis longtemps établis par la culture. Comme nous l'avons vu, il existe un processus historique de perte de poids dans le monde occidental et de jugement des corps ronds comme étant le contraire de l'idéal maigre, en terme de beauté même aussi de santé – bien que le volume corporel ne soit pas nécessairement un indicateur de bonne ou mauvaise santé.

Mais nos paris sont renouvelés lorsque nous suivons d'autres informations sur les défilés de mode actuels. Après la SPFW42, Lab a continué à présenter une majorité de corps noirs et d'autres formes de corps à la SPFW44 de 2017. De même, Ronaldo Fraga a amené, dans la même édition, divers corps sur les podiums tels que des corps ronds, de personnes âgées, d'handicapés physiques, et d'autres non maigres, thématissant la plage comme lieu démocratique d'apparitions corporelles. (MARIE CLAIRE, MELLO, 2017). Même Água de Coco, qui n'a pas présenté de corps « différents » dans le défilé analysé de SPFW42 de 2016, a présenté, lors de la SPFW45 de 2018, des modèles des types *plus size*, des femmes enceintes, des personnes âgées, des noires et des blanches, sous le thème « Brasil com Z » [« Brésil avec un Z »] : « Après la saison internationale de la mode marquée par la diversité

sur les podiums, SPFW débute par un défilé au casting célébrant les différences » (VOGUE BRASIL, 2018b).

La caractéristique liée à l'expérience des défilés de mode est capable de réaliser, en réalité, ce que le mot « mode » implique : un établissement dépositaire de lui-même, le changement constant de lui-même. Lorsque nous reconnaissons les défilés de mode comme des espaces d'expérimentation et de présentations des relations entre le corps et les vêtements et les formes d'apparition humaine, à partir des objectifs mercadologiques et esthétiques pour la présentation des corps habillés, espace de suggestion de formes de présence, nous pensons que les défilés de mode ne sont pas exclusifs à la présence de corps maigres, mais plutôt des lieux de travail des apparitions corporelles et de leurs formes, y compris celles que le vêtement aide à construire sur le corps et celles que le corps opère dans son action avec le vêtement.

Ainsi, en ce qui concerne la fonction des corps de la mode, ils ne sont pas simplement un support pour les vêtements – pour cela, un cintre suffirait peut-être – mais ils réalisent des suggestions d'apparition de formes humaines avec les vêtements. Les vêtements ne se superposent pas au corps, même dans les défilés centré autour du vêtement, comme semble le suggérer le défilé de Animale : sans le corps, les effets escomptés du créateur, de la marque et de la collection seraient autres, voire ne seraient pas atteints, comme la largeur des pantalons et de leurs tissus qui se balancent, activés par les mouvements effectués par les corps. En ce sens, le mouvement du corps est le grand différentiel que seul le corps humain peut offrir à cette visualité.

Les images en mouvement nous ont permis d'observer les corps de la mode dans toute leur plénitude, depuis le corps lui-même en mouvement sur les podiums. Nous avons vu que cette démarche suggère la marche quotidienne jusqu'au moment où elle diffère de techniques spécifiques qui conforment les corps dans un mode commun identifiable. Cependant, il est devenu également évident que chaque défilé de la SPFW42 analysé composait sa chorégraphie en fonction de ses prétentions suggestives, un premier indice que la standardisation de l'action devait être flexible pour atteindre de tels objectifs. Lorsque nous allons au-delà de l'unité chorégraphique et que nous examinons de plus près les corps, ce que nous percevons de plus significatif sont les nuances des différences de cette réalisation de direction homogène : quelques épaules plus tendues s'échappent, des foulées plus espacées attirent l'attention, des façons de défiler où les techniques apparaissaient tantôt comme des unités de corps vêtu « propres » tantôt tronquées, et même des corps qui, de par leur présence, nous faisaient oublier l'existence de ces techniques, de par leurs modes pleins d'aisance dans

l'espace des défilés de mode. De notre enquête sur les corps des défilés de mode dans leur activité, nous attestons ainsi l'existence de fuites corporelles dans la performance des modèles dans la réalisation des techniques de défilé. Notre thèse corrobore ce que Merleau-Ponty souligne sur ce que l'expérience singulière de chaque corps rend effectif avec le monde : ce qui émerge en tant que corps est la forme unique d'être de chaque individu dans le monde. C'est pourquoi nous affirmons les corps et les défilés de mode comme des unités sensibles, expressives et complexes.

Comme nous l'avons vu, cette complexité se trouve dans les processus de la *mise en forme* qui configurent l'apparition du modèle sur les podiums et qui sont rendus effectifs dans leur travail, précisément parce que c'est dans la condition humaine, qui éloigne le corps des défilés de mode de métaphores de cintres, ses dimensions sensibles et intersubjectives, qui finalement configurent son apparition et son expression corporelle en tant que persona des défilés. Entre représentation et expression personnelle pour incarner les types féminins demandés dans chaque défilé, nous préférons donc la notion de persona, une indication générale, un archétype, dans lequel, nous croyons, le modèle se lance pour *re-présenter*, pour ce contexte, une de ses possibilités d'apparition corporelle.

Si, dans le défilé Animale, nous pouvions voir une masse quasi-homogène de « femmes urbaines », où la suspicion retomberait sur l'effacement des personnalités des modèles en faveur de la réalisation de ce personnage, c'est précisément parce que nous avons perçu différentes manières de réaliser de telles « femmes urbaines » que nous situons l'expressivité de chaque individu et de son corps dans cette réalisation. Dans le défilé de Ronaldo Fraga, nous avons souligné une action du corps qui impliquerait une proposition de plus grande possibilité de fuites corporelles, dans l'expressivité de chaque individualité à travers leur corps, lorsque nous avons suggéré un plus fort rapprochement des performances. C'est précisément parce que nous reconnaissons la complexité des corps de défilés de mode que nous considérons que cette forme hybride de se présenter dans cet espace, qui implique cadrage, expressivité et levée de personas, est le moyen de réalisation, de représentation et d'apparition des corps dans des défilés de mode.

Les corps cintre de la mode prennent des formes humaines avec l'avènement des défilés de mode, mais précisément parce qu'ils sont humains, ils cessent d'être des cintres, simple aspect et support à l'exposition, donnant des sens variés à cette fonction. Les corps des défilés oscillent alors entre la sérialisation promue par la standardisation du monde de la mode, le style et l'expression inhérente à toutes les structures humaines, en formes et en modes du corps. La question est que l'on ne reconnaît que la perspective de l'effacement, et

même celle de la bonne performance de certains modèles quand nous cherchons précisément à déterminer ce qui les fait apparaître comme des styles uniques au milieu de manières standardisées.

Pour le modèle, mannequin humain, vivant, la dimension sensible, d'où émane la façon propre d'actionner la plasticité du corps dans l'utilisation du vêtement, est essentielle et inévitable, ce qui est valable également pour l'expressivité qui les anime et leur propre apparition en tant que corps vêtu. La métaphore est libre, en ce sens qu'il s'agit d'une figure de style qui peut servir à souligner une relation de similitude entre le terme employé et la réalité à laquelle il est fait référence ; cependant, ce que nous mettons en évidence est la non viabilité du caractère effectif de la métaphore du cintre sur le corps des défilés.

Ce que nous entrevoyons initialement comme un regard sur cette problématique impliquant le type de corps auquel la métaphore du cintre fait souvent allusion – le corps maigre –, devenu une occasion d'élargir le débat sur les possibilités expressives des corps dans leur diversité, sans perdre de vue le but de notre discussion sur les corps des défilés de mode, puisque, comme nous l'avons vu et affirmé, d'autres types de corps peuvent également être des corps de défilés de mode, défilant et agissant dans cet espace.

Les résultats possibles de cette recherche seraient une étude avec les modèles, cherchant à vérifier la dimension subjective de leur activité et de leur action lors de défilés. Une autre initiative serait une étude spécifique sur le format des « défilés de mode » dans une perspective scénique, observant sa configuration en tant que composition activatrice de sensibilités. Il serait également intéressant de réaliser une étude située dans le champ de la réception visant à observer de quelle manière les images des corps vêtus suggérés sont considérés par le public – sans oublier les stimuli des défilés de mode qui les contiennent et les présentent. Nous croyons également qu'à l'avenir, l'on pourra se pencher spécifiquement sur la présence de corps différents dans les défilés de mode, afin de vérifier les véritables chemins de ce changement possible.