LIÈGE université Library

https://lib.uliege.be

https://matheo.uliege.be

Standards et diversités : Étude de la représentation des femmes au sein des défilés Jacquemus

Auteur : Skévée, Clara
Promoteur(s) : Servais, Christine; Duchesne, Caroline
Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres
Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics
Année académique : 2024-2025
URI/URL : http://hdl.handle.net/2268.2/24581

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

STANDARDS ET DIVERSITÉS : ÉTUDE DE LA REPRÉSENTATION DES FEMMES AU SEIN DES DÉFILÉS JACQUEMUS

Mémoire présenté par Skevée Clara
en vue de l'obtention du grade de
Master en communication, à finalité
spécialisée en médiation culturelle et
relation aux publics

Année académique 2024 / 2025

REMERCIEMENTS

À mes promotrices, Christine Servais et Caroline Duchesne, pour leur écoute, leur réactivité, leur disponibilité et leurs encouragements tout au long de ce travail.

À Anne et Marie, qui ont soutenu sans faille mes choix, mes projets et mon parcours, en étant toujours des modèles pour moi. Merci pour l'amour inconditionnel que vous me portez.

À Benoît, dont la présence a beaucoup compté.

À Léa, à qui je dois une part de mon écriture.

À Danielle, pour avoir toujours relu mes lignes tout au long de ma scolarité.

À Francis, qui m'a toujours porté chance en croisant les doigts.

À mes ami·e·s, d'ici et du Canada, sans qui rien n'aurait été pareil. Merci pour ces merveilleuses années qui sont, grâce à vous, constellées de souvenirs que je n'oublierai jamais. Une attention particulière à Clara, Laura, Elisa, Alessio, Florent et Julien pour leur intérêt porté à ce travail, leur aide et leur soutien indéfectible lors de mes moments de doute.

Ce mémoire est un peu le vôtre.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE 3
PARTIE 1 – MISE EN CONTEXTE 5
CHAPITRE PREMIER : SIMON PORTE JACQUEMUS 6
CHAPITRE DEUX : CADRE CONCEPTUEL 13
CHAPITRE TROIS : NORMES ESTHÉTIQUES OCCIDENTALES 18
PARTIE II - LES DÉFILÉS JACQUEMUS 37
CHAPITRE QUATRE : PRÉSENTATION ET CONSTITUTION DES DÉFILÉS JACQUEMUS 38
CHAPITRE CINQ : LA DIVERSITÉ RACIALE 41
CHAPITRE SIX : L'INCLUSION MORPHOLOGIQUE 55
CHAPITRE SEPT : L'INCLUSION GÉNÉRATIONNELLE 64
CHAPITRE HUIT : LES EXPRESSIONS DE GENRE 69
CHAPITRE NEUF : MISE EN RELATION DES INTERPRÉTATIONS 80
CONCLUSION 84
BIBLIOGRAPHIE 87
MÉDIAGRAPHIE 90
ANNEXES 95

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans les sociétés occidentales, la mode joue un rôle central en tant que vecteur de transmission des normes sociales et esthétiques, en particulier pour les femmes. Par le biais des vêtements ou des corps qu'elle met en valeur, et grâce à divers supports qui lui sont associés (magazines, publicités, réseaux sociaux), elle contribue activement à la construction des identités, à la hiérarchisation des apparences et à la valorisation de certains modèles corporels au détriment d'autres. Longtemps dominée par une représentation étroite de la beauté, incarnée dans un modèle blanc, mince, jeune et féminin, la mode amorce aujourd'hui un tournant. L'émergence de mouvements collaboratifs et militants a contribué à faire apparaître une volonté d'inclusion, traduite par l'apparition de mannequins racisées, de silhouettes diversifiées, de modèles plus âgés ainsi qu'un rapport renouvelé aux expressions de genre.

Dans ce contexte, les défilés du créateur français Simon Porte Jacquemus occupent une place singulière dans le paysage contemporain de la mode. Autodidacte, attaché à ses racines provençales et à une esthétique solaire, Jacquemus s'est imposé comme une figure à part, en conjuguant poésie visuelle dans son image de marque, indépendance commerciale et stratégie de communication directe sur ses réseaux sociaux. Sa marque, fondée en 2009, se distingue par l'univers qu'elle construit et par la personnalité médiatique de son créateur. Jacquemus développe une image de proximité et d'authenticité, notamment grâce à une présence constante sur les réseaux sociaux, où il brouille les frontières entre sphère privée et stratégie de marque. Le créateur semble accessible, inclusif et engagé, construisant un imaginaire à la fois populaire et artistique. Analyser ses défilés permet de mieux comprendre les changements symboliques de la mode contemporaine, tout en interrogeant les limites de cette inclusion dans un secteur profondément structuré par des normes esthétiques excluantes.

Ce mémoire s'interroge sur la manière dont les défilés Jacquemus reflètent ou remettent en question les standards de beauté contemporains liés aux femmes. Il s'agit d'analyser si Simon Porte Jacquemus participe à une redéfinition des normes ou s'il les perpétue, et dans quelle mesure ses défilés s'inscrivent dans une dynamique d'inclusivité.

Pour explorer cette problématique principale, la méthodologie de ce travail repose sur une analyse visuelle de cinq défilés présentant les collections Printemps-Été entre 2020 et 2024, après l'identification individuelle de chaque mannequin présente dans le défilé. L'analyse porte

sur quatre paramètres relevés comme principaux à travers diverses lectures théoriques : la diversité raciale, morphologique, générationnelle et les expressions de genre.

L'hypothèse centrale de ce travail repose sur l'idée que, malgré une apparente ouverture à l'inclusivité, les défilés Jacquemus demeurent relativement ancrés dans des normes esthétiques occidentales. La diversité s'inscrit alors dans une logique qui, sans bouleverser l'ordre établi, agit davantage comme un outil discursif attrayant pour un public jeune et sensibilisé aux questions de représentations que comme un véritable levier de transformation esthétique et sociale.

Ce mémoire s'organise en deux parties principales. La première partie, qui sert de mise en contexte, se distingue en trois chapitres principaux. Le premier vise à présenter en deux temps le créateur, là où le second pose le cadre conceptuel de ce travail. Le dernier chapitre retrace d'une part l'évolution historique des normes de beauté occidentales, d'autre part, constate les normes de beauté occidentales contemporaines, en discutant des enjeux qui leur sont liés. La seconde partie du travail se consacre à l'analyse des cinq défilés sélectionnés. Ces derniers sont d'abord présentés, avant d'être analysés à travers les quatre paramètres isolés : la diversité raciale, la diversité morphologique, la diversité générationnelle et les expressions de genre. Un dernier chapitre met en relation les différentes interprétations constatées lors de l'analyse.

PARTIE 1 – MISE EN CONTEXTE

CHAPITRE PREMIER : SIMON PORTE JACQUEMUS

Avant d'interroger les représentations corporelles dans les défilés de la marque Jacquemus, il est essentiel de situer son créateur à la fois dans un contexte biographique et professionnel. Comprendre l'univers de Simon Porte Jacquemus suppose de revenir sur les éléments constitutifs de son parcours, sa vision de la mode et les valeurs qu'il revendique à travers sa marque. Depuis ses débuts atypiques dans l'industrie, Jacquemus se distingue par une esthétique nourrie de références à sa Provence natale, à son enfance et à la poésie.

La première section de ce chapitre est consacrée à une brève biographie de Simon Porte Jacquemus, dans le but de retracer les influences fondatrices de son identité créative, mais aussi de comprendre son rapport à la mode, ses débuts autodidactes ainsi que son attachement à ses origines rurales.

La seconde section porte sur ses pratiques communicationnelles, développées par le créateur lui-même, principalement sur son site web et ses réseaux sociaux. Jacquemus construit un univers de marque où la communication occupe une place centrale. Son omniprésence sur les réseaux sociaux s'inscrit dans son identité de marque.

Cette double entrée, biographique et communicationnelle, permet de mieux cerner les logiques symboliques qui influencent les choix de casting, de mise en scène et de représentation des corps dans les défilés Jacquemus.

Départ et ascension

Simon Porte Jacquemus étudie la mode pendant quelques mois à l'École supérieure des arts et techniques de la mode à Paris. Non content des codes que l'école de mode lui impose, il fait le choix de quitter son cursus et de lancer sans investisseur sa marque en 2009, lorsqu'il est âgé de 19 ans. Il donne à sa marque le nom de sa mère, Valérie Jacquemus, décédée tragiquement la même année, pour honorer sa mémoire.[1]

La première collection pour femme de Simon Porte Jacquemus, *L'Usine*, voit le jour en 2011.[2] À cette occasion, le créateur organise un défilé public, sur l'Avenue Montaigne, bondée

[1] Jacquemus, *La marque,* [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/explore/jacquemus-the-brand.html (consulté le 15 janvier 2025)
[2] ARTE, Loïc Prigent, *Jacquemus, le prince soleil*, 2023

à l'occasion de la *Vogue Fashion Night Out*.[3] Entouré de quelques proches et de mannequins, professionnelles ou non, habillées de tenues d'ouvrières colorées, il propose une performance spontanée intitulée *Jacquemus en grève*.[4] Munis de slogans et de tracts, le groupe interpelle les passants, journalistes, photographes et figures influentes du monde de la mode, dans une volonté assumée de capter l'attention médiatique pour faire connaître sa marque.[5] Ce geste marque le début d'une ascension rapide, puisqu'il intègre le calendrier officiel de la *Fashion Week* parisienne en 2012 et remporte en 2015 un prix spécial du jury lors du concours LVMH des Jeunes Créateurs.[6]

Pendant ses premières années, Jacquemus se consacre exclusivement à la création de collections pour femmes. Ses pièces sont, dès le départ, très colorées, géométriques et teintées de ses propres souvenirs du sud de la France, où il a grandi.[7] Il diffuse sur les réseaux sociaux des vidéos de ses collections, souvent sous la forme de *remakes*, comme *La Boum* ou *La Grande Motte*.[8] Ses collections deviennent de plus en plus élaborées, mais prennent une tonalité plus sombre pendant quelques défilés, marquant une pause temporaire dans l'univers habituellement lumineux et coloré qui définit son travail. Cette évolution stylistique coïncide avec une période durant laquelle le créateur confie ressentir une pression grandissante.[9] Fidèle à sa volonté de traduire sa propre expérience dans sa mode, il continue d'insuffler à ses créations une dimension personnelle, traversée par ses questionnements personnels.[10]

Jacquemus retourne à ses créations sudistes colorées en 2016 avec le défilé *Les Santons de Provence*, où sa marque prend un premier tournant considérable grâce au succès de ses ventes.[11] Il raconte, sur un podcast adressé aux étudiants de l'Institut Français de la Mode, son désir de transmettre à nouveau des valeurs solaires dans une poésie exprimée à travers sa mode :

---

[3] YouTube, Emmanuel « Mannix » Le Ber, *la mode Jacquemus*, 2015, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=fY5esq_19ls (consulté le 23 mars 2025)
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] LVMH, *Prix LVMH pour les jeunes créateurs de mode, 12 ème édition*, 2024, [en ligne], https://www.lvmh.com/fr/les-actualites-lvmh/prix-lvmh-2025-pour-les-jeunes-createurs-de-mode-12-eme-edition (consulté le 23 mars 2025)
[7] ARTE, Loïc Prigent, *Jacquemus, le prince soleil*, 2023
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

> J'essaye que chaque personne puisse accéder à chaque histoire de mes collections. […] Depuis petit, j'ai toujours eu envie de partager avec le plus grand nombre […] que ma grand-mère, mon petit cousin, la factrice et mon voisin me comprennent. Je peux avoir des références plus précises et plus pointues, mais j'ai envie qu'ils me comprennent et qu'ils comprennent ce que je fais tous les jours.[12]

En 2017, le défilé *La Bomba* marque un autre tournant décisif pour l'entreprise, notamment grâce au succès du sac *Chiquito*.[13] L'accessoire, déjà aperçu dans la collection précédente, connaît une véritable consécration dans sa seconde apparition.[14] Cet engouement se traduit par une augmentation considérable des ventes, permettant de manière significative la croissance commerciale de la marque.[15]

En 2018, Jacquemus inaugure sa première collection pour homme. L'année suivante, il adopte le format du défilé mixte, qu'il concrétise avec *Le Coup de Soleil*, au milieu d'un champ de lavande dans le sud de la France.[16] Ce défilé célèbre les dix ans de la marque, s'affranchit du calendrier officiel de la *Fashion Week* de Paris, et marque la consécration de Jacquemus à l'international.[17]

L'essence Jacquemus se conjugue aux lieux insolites qu'il choisit pour ses défilés : une piscine parisienne, une plage à Hawaï, les jardins du château de Versailles, l'intérieur du Musée Picasso, ou encore la Casa Malaparte à Capri, en Italie.[18] La marque se dit désireuse d'évoquer « l'art de vivre français, la beauté et les arts : de la photographie aux beaux-arts, des arts décoratifs au cinéma, de la peinture à la sculpture… »[19].

Accompagné de sa notoriété grandissante, Jacquemus se détache de la vente en ligne et de ses boutiques affiliées (Printemps, Galeries Lafayette, etc.) pour ouvrir ses propres boutiques

---

[12] IFM France, *La mode selon Simon Porte Jacquemus*, 2017, [en ligne], https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/la-mode-selon-simon-porte-jacquemus (consulté le 15 janvier 2025)
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*
[16] ARTE, Loïc Prigent, *op. cit.*
[17] ARTE, Loïc Prigent, *op. cit*
[18] Jacquemus, *La marque*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/explore/jacquemus-the-brand.html (consulté le 15 janvier 2025)
[19] *Ibid.*

physiques. Ces dernières prennent la forme de nombreuses boutiques temporaires comme ce fut le cas à Paris, Londres et ensuite Milan, où le concept du distributeur automatique *Jacquemus 24/24* permet aux clients d'acheter des pièces de la marque par le biais d'un concept inspiré du distributeur automatique, ouvert 24 heures sur 24.[20] À Séoul, c'est un café à la forme de l'un de ses sacs phares qui prend place dans la ville.[21] À Courchevel, une boutique saisonnière sur deux niveaux accompagnée d'une patinoire éphémère.[22] D'autres boutiques plus classiques et permanentes se sont également installées à Paris, New York et Londres.[23] En plus de ses boutiques de vêtements, il possède son propre café/restaurant *Le Citron* aux Galeries Lafayette des Champs Élysées depuis 2019.[24]

La marque collabore aussi avec plusieurs enseignes, telles que Nike depuis 2022 ou Apple en 2025, qui filme intégralement son défilé Printemps-Été 2025 *La Croisière*, à l'aide d'un iPhone. Depuis février 2025, L'Oréal est actionnaire minoritaire de la marque, qui reste indépendante des grandes maisons de mode, et développe une ligne de cosmétiques qui lui est consacrée. [25]

Pratiques communicationnelles

Présent sur la plupart des plateformes, c'est Instagram qui s'impose comme son canal principal, réseau social qu'il dit gérer lui-même depuis des années.[26] Depuis plusieurs années, sa biographie est introduite par la phrase : « JE M'APPELLE SIMON PORTE JACQUEMUS, J'AIME LE BLEU ET LE BLANC, LES RAYURES, LE SOLEIL, LES FRUITS, LA VIE,

[20] Fashion Network, *Jacquemus ouvre 24h/24 un inédit pop-up store à Paris*, 2021, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-ouvre-24h-24-un-inedit-pop-up-store-a-paris,1358592.html (consulté le 15 janvier 2025)
[21] Harper's BAZAAR, *À Séoul, Jacquemus installe un café dans un sac Bambimou géant*, 2023 [en ligne], https://www.harpersbazaar.fr/mode/a-seoul-jacquemus-installe-un-cafe-dans-un-sac-bambimou-geant_1273 (consulté le 15 janvier 2025)
[22] FASHION NETWORK, *Jacquemus inaugure un pop-up store et une patinoire à Courchevel*, 2023, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-inaugure-un-pop-up-store-et-une-patinoire-a-courchevel,1585317.html (consulté le 15 janvier 2025)
[23] Jacquemus, *Nos boutiques*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/explore/jacquemus-the-brand.html (consulté le 15 janvier 2025)
[24] Instagram, CITRON (@citronparis), [en ligne], https://www.instagram.com/citronparis (consulté le 15 janvier 2025)
[25] Fashion Network, *Jacquemus : L'Oréal devient actionnaire minoritaire*, 2025, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-l-oreal-devient-actionnaire-minoritaire,1700593.html (consulté le 23 mars 2025)
[26] IFM France, *La mode selon Simon Porte Jacquemus*, *op. cit.*

LA POÉSIE, MARSEILLE ET LES ANNÉES 80. » (voir annexe 1), suivie d'un emoji arc-en-ciel – symbole de la communauté LGBTQIA+ – et d'un lien vers son site internet.

Son contenu est relativement varié : shootings de ses collections, paysages, personnalités célèbres portant ses tenues lors d'évènements ou sur les réseaux, extraits de ses défilés ou de ses campagnes publicitaires. Instagram, à l'origine une application amateur de partage de photos, est devenue depuis quelques années une plateforme professionnelle et codifiée pour l'affichage de l'image de marque, présentant ainsi un attrait sans nom pour une industrie comme la mode.[27] Jacquemus est l'exemple parfait de celui qui a rendu ses points de vente ou ses défilés « instagrammables », soit esthétisés pour les partager directement *via* les réseaux sociaux.

Malgré les publications extrêmement travaillées, l'ambiance de ses réseaux y est chaleureuse, familiale, le créateur y semble presque accessible, incarnant l'anti-styliste snob.[28] Il échange régulièrement avec son public par un canal de communication mis en place par Instagram, sur lequel il poste du contenu en avant-première, ou simplement des exclusivités réservées à ceux qui le suivent de plus près. Sur TikTok, cette sensation d'accessibilité est encore plus flagrante. Le créateur republie le contenu d'utilisateurs parfois inconnus qui déballent ses créations, les utilisent, les portent. En novembre 2024, une créatrice de contenu sur TikTok publie une vidéo dans laquelle elle s'adresse au créateur en portant *L'écharpe Jacquemus* en teinte rose, lui recommandant de faire ce produit dans sa couleur préférée : l'orange. La vidéo dure 1 min 30 s pendant laquelle la jeune femme montre le type d'orange qui lui plaît, développant poliment son idée. En janvier 2025, l'utilisatrice publie une nouvelle vidéo dans laquelle elle ouvre un colis Jacquemus envoyé par le créateur, dans lequel se trouve l'écharpe orange créée en exclusivité à sa demande quelques mois plus tôt. La vidéo fait 2 millions de vues et sera republiée par le créateur lui-même.

Jacquemus a également longtemps partagé son quotidien sur son compte Instagram, comme s'il s'agissait d'un blog et non pas d'une vitrine stratégique pour sa marque et ses ventes. Ses photos de couple, l'adoption de son chiot, des clichés familiaux ou même son propre mariage. Il est pourtant rare d'apercevoir des selfies de créateurs postés sur leur compte

---

[27] N. REES-ROBERTS, « After fashion film: social video and brand content in the influencer economy » in *Journal of Visual Culture*, v.19, n°3, décembre 2020, p.413
[28] ARTE, Loïc Prigent, *Jacquemus, op. cit.*

professionnel, mais Simon Jacquemus a longtemps regroupé sa vie privée et professionnelle sur le même compte, ce qui lui a parfois valu quelques polémiques. Comme il partage régulièrement des clichés avec son fiancé Marco Maestri sur les réseaux sociaux, le couple a plusieurs fois fait face à des polémiques homophobes. Loin d'être un cas isolé, le créateur répondra pourtant à une critique en particulier en affichant le nom de l'utilisatrice et son commentaire homophobe directement sur son compte professionnel en écrivant : « Je n'ai pas besoin de ton point de vue homophobe. Et mes sacs n'ont pas besoin de toi. Dégage. » (voir annexe 2.) Loin de proposer un contenu lisse, le créateur s'engage dans diverses causes par le biais de ses réseaux sociaux, montrant à nouveau son décalage avec les autres créateurs plus discrets ou passifs à ce sujet.

En 2022, il crée toutefois un compte plus privé, où il publie régulièrement des photos valorisant sa marque, des images tirées de films, des paysages, des souvenirs, des archives de clichés célèbres, des moments de sa vie privée ou des autoportraits (voir annexe 3). Dans un podcast destiné à l'IFM, il explique son souhait de se rapprocher de son public :

> Quand j'ai créé Jacquemus, j'ai toujours trouvé que les créateurs étaient sur un piédestal et qu'on ne comprenait pas vraiment leurs concepts. Je les trouvais très loin du monde en général et je trouvais qu'on ne pouvait pas s'attacher à eux parce qu'ils nous emmenaient dans des concepts loin du public. Si j'ai fait de la mode, c'est parce que je me sentais connecté aux gens, très proche d'eux en général. Et c'est vrai que c'est super important cette valeur un peu solaire.[29]

Les campagnes publicitaires de Jacquemus sont souvent conçues sous forme de mises en scène visuelles et sonores générées par l'intelligence artificielle et sont largement relayées dans les médias ou sur les réseaux sociaux. En 2023, le créateur fait défiler dans les rues de Paris des versions géantes de son sac *Bambino*, qui se mêlent à la circulation parisienne (voir annexe 4). Début 2024, il fait la promotion de sa future boutique éphémère à Courchevel en mettant en scène des cabines téléphériques avec son logo (voir annexe 5). En avril 2025, à l'approche de l'été, il annonce l'ouverture d'une nouvelle boutique saisonnière à Los Angeles à travers une nouvelle mise en scène : un camion ambulant, transportant des fruits, des fleurs et des chaussures siglées Jacquemus, qui déambule dans une rue ensoleillée de Los Angeles, avec en arrière-plan le célèbre panneau Hollywood (voir annexe 6). Ces dispositifs visuels affirment

---

[29] IFM France, *La mode selon Simon Porte Jacquemus*, *op. cit.*

son identité de marque et sa stratégie commerciale. Le créateur le dit lui-même dans un podcast : « Je suis fils de commerçant et de paysan, donc je sais vendre. »[30]

En somme, la présence numérique de Simon Porte Jacquemus participe pleinement à la construction de son identité de marque, où les frontières entre vie privée et stratégie commerciale se confondent. Ses réseaux sociaux, en particulier Instagram, reflètent une posture directe, chaleureuse et engagée du créateur, notamment à travers sa proximité avec ses abonnés, le partage de sa vie privée et de ses collections. À travers ces choix, Jacquemus incarne une figure particulière dans l'univers de la mode : celle d'un créateur au succès international et indépendant, accessible, solaire, mais aussi engagé et stratège. Sa communication numérique est un outil central de son identité et de sa réussite commerciale.

[30] IFM France, *La mode selon Simon Porte Jacquemus*, *op. cit.*

CHAPITRE DEUX : CADRE CONCEPTUEL

Ce deuxième chapitre a pour objet de poser le cadre conceptuel de ce travail, afin de comprendre les dynamiques sociales, culturelles et symboliques qui traversent les notions de mode et d'apparence corporelle. Ces deux ancrages sont indispensables pour appréhender le reste du travail portant principalement sur l'apparence des corps dans le contexte de défilés de mode.

Notion de mode

La mode est un concept complexe qui a fait l'objet de nombreuses définitions dans différentes disciplines telles que la philosophie ou la sociologie. Elle est indissociable du contexte social dans lequel elle s'inscrit. Le philosophe Georg Simmel propose une approche fondée sur l'idée que la société naît des interactions entre des individus porteurs de caractéristiques sociales plus ou moins marquées. Simmel met l'accent sur un processus continu d'interactions sociales qui permettent la mise en relation des individus.[31] Il distingue à ce titre la forme, soit les modalités de la relation, du contenu, soit ce qui est échangé dans ces relations.[32]

Dans *Philosophie de la mode*, Georg Simmel ne traite pas directement des interactions, mais elles restent centrales dans sa réflexion. L'auteur y définit l'être humain comme un être de dualité qui, dans ses interactions sociales, oscille constamment entre universel et singulier.[33] Cette dualité se manifeste dans la mode, *via* un principe à la fois d'imitation d'un modèle donné et de différenciation individuelle.[34] Le principe d'imitation répond au besoin de l'individu d'être soutenu par la société et son principe universel. En parallèle, le principe de différenciation se produit grâce à la variation de contenus proposés par la mode.[35]

Simmel ajoute que la mode est toujours liée aux rapports entre les différentes classes sociales. Dès lors qu'une mode issue des classes supérieures est adoptée par les classes inférieures, elle est abandonnée par celles qui l'avaient initiée, provoquant un renouvellement

---

[31] G. PIROTTE, *SOCI0003-1 – Éléments de sociologie*, Université de Liège, Année académique 2019-2020
[32] *Ibid.*
[33] G. SIMMEL, *Philosophie de la mode* (1905), 5e édition, trad. de l'allemand par A. LOCHMANN, Paris, Allia, coll. « Petite collection », 2023, p.7
[34] *Ibid.*, p.11
[35] *Ibid.*, p.12

constant.[36] Il note par ailleurs que « plus un article est soumis à de rapides changements, plus le besoin se ressent de produits bon marché »[37], une observation qui trouve une résonance directe dans le phénomène contemporain de la *fast fashion*, qui accélère davantage le passage d'une mode à l'autre. La mode et ses changements perpétuels, selon Simmel, résident dans un processus d'interactions constantes entre l'individu et la société dans laquelle il vit.

Dans une approche plus contemporaine, le sociologue Frédéric Godart propose une double définition de la mode, soulignant également une dualité dans sa définition ambiguë. D'un côté, le sociologue considère la mode comme l'industrie de l'habillement, avec ses carrières et ses entreprises stratégiques et les logiques de consommation des individus, des groupes et des classes sociales qui utilisent les vêtements comme marqueurs d'identité.[38] Cette première dimension s'inscrit dans une thématique générale de la parure, soit les ornements associés à l'habillement.[39]

De l'autre, Godart définit la mode comme une forme spécifique de changement social qui n'existe que si trois conditions sont réunies : la liberté de choix des individus, l'existence d'institutions sociales stables qui servent de toile de fond et un espace public dans lequel les tendances peuvent se déployer sous le regard d'un grand nombre d'individus.[40] Une fois ces conditions réunies, la mode s'étend au-delà de l'habillement, touchant divers domaines de la vie sociale.[41]

Ces deux perspectives mettent en lumière le lien étroit que la mode tisse entre l'individu et la société. Le choix vestimentaire ne relève pas simplement du goût personnel : il s'inscrit dans un réseau complexe d'interactions sociales qui participent à la production et à la reproduction des normes. Dans cette logique, les mannequins exposées sur les podiums incarnent des normes sociales partagées par la société, diffusées par les différents médiums du monde de la mode. Ces représentations sociales influencent les individus en leur proposant des modèles esthétiques, qu'ils intègrent à titre idéaux.

---

[36] *Ibid.*
[37] *Ibid.*, p.51
[38] F. GODART, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p.4
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*, pp.4-5
[41] *Ibid.*, p.5

Notion d'apparence corporelle

Depuis des décennies, la mode et les différents médiums qui la diffusent comme les magazines, les défilés ou la publicité jouent un rôle central dans la construction et la diffusion des normes de beauté. Ces normes fonctionnent comme des modèles de référence et permettent aux femmes de s'identifier aux figures qui leur sont présentées. À l'instar de la mode, le corps a également été étudié selon une approche pluridisciplinaire : philosophie, sociologie, psychologie, médecine, biologie, entre autres. Un corps est un objet d'étude complexe.

Dans *La sociologie du corps*, David Le Breton décrit le corps comme construction sociale, support d'expression, mais aussi lieu d'inscription des normes et des valeurs, visibles dans son apparence ou son comportement. Ces normes sont influencées par des phénomènes sociaux et culturels.

Le corps est d'abord perçu par autrui à travers une perception sensorielle propre à chaque individu, façonnée par une dimension sociale et culturelle, sans que l'individu en ait conscience. Ainsi, selon Le Breton, « chaque communauté humaine élabore son propre univers sensoriel comme univers de sens […] ».[42] En d'autres termes, nos manières de percevoir le monde et les individus dépendent du contexte socioculturel dans lequel nous évoluons, et chaque membre d'une société développe une façon personnelle de valoriser ou d'interpréter ses sensations. La perception du citadin n'est donc pas la même que celle du paysan, et celle d'un individu occidental diffère de celle d'un individu oriental.[43]

Au-delà de cette dimension collective, chaque acteur individuellement s'approprie l'usage de sa perception selon sa sensibilité et les évènements qui ont fait son histoire personnelle.[44] Malgré les influences sociétales, il subsiste une part de subjectivité propre à chaque individu dans sa façon de percevoir. Les sociétés encadrent et codifient les manières de ressentir, mais l'expérience personnelle permet à chacun d'interpréter ces perceptions de façon singulière.

Cette dualité dans la manière de percevoir la mode fait écho à la théorie de Georg Simmel et Frédéric Godart, selon laquelle la mode fonctionne grâce à la tension entre collectif

---

[42] *Ibid.*, p.67
[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*

et individu. La perception de l'apparence ne déroge pas à cette double construction. De la même façon que chaque communauté façonne la sensibilité de ses membres, elle détermine aussi ses propres critères esthétiques, ce qui explique les variations culturelles dans les normes de beauté. Chaque individu s'approprie ces normes, selon sa propre sensibilité, son vécu et ses expériences. La perception de l'apparence n'est ainsi ni naturelle ni universelle : elle est construite à la fois par des dynamiques collectives et individuelles.

David Le Breton décrit l'apparence corporelle comme une « mise en scène par l'acteur »[45], qui comprend notamment la façon de s'habiller, de se coiffer, d'apprêter son visage ou de soigner son corps. Le corps devient ainsi un écran où se projette un sentiment d'identité remaniable.[46] Cette apparence est, selon l'auteur, déterminée par deux dimensions. D'un côté, les modalités sociales et culturelles qui, dans leur ensemble, dépendent des effets de mode, intervenant par exemple dans le choix de porter un pantalon ou une jupe.[47] De l'autre, l'aspect physique de l'individu, comme sa taille, son poids ou ses traits esthétiques, qui offrent une marge de manœuvre plus restreinte.[48] Ce que Le Breton met en lumière, c'est que l'apparence constitue un véritable enjeu social visant à satisfaire la société, en se fondant sur la séduction, soit le regard des autres.[49]

Jean Baudrillard, quant à lui, approfondit cette logique en décrivant le corps comme étant le plus bel objet de consommation. Il écrit :

> […] sa toute-présence [au corps] dans la publicité, la mode, la culture de masse – le culte
>
> […] dont on l'entoure, l'obsession de jeunesse, d'élégance, de virilité/féminité, les soins,
>
> les régimes, les pratiques sacrificielles qui s'y rattachent, le Mythe du Plaisir qui
>
> l'enveloppe – tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu un objet de salut.[50]

Cliniques esthétiques, crèmes hydratantes, soins anti-acné, antirides, anticellulite, coiffeurs, esthéticiennes, etc. Difficile de ne pas relier l'apparence à la société de consommation. Cette

---

[45] *Ibid.*, p.96
[46] *Ibid.*, p.97
[47] *Ibid.*, p.96
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*, p.98
[50] J. BAUDRILLARD, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, coll. « Documents actualité », 1970, p.200

lecture contraste avec celle de Le Breton, qui limitait la possibilité de modifier les caractéristiques physiques d'un individu. Baudrillard, au contraire, montre combien l'apparence physique devient un objet de travail, de modification et de consommation sans cesse renouvelé.

Baudrillard insiste également sur le fait que le corps des femmes est bien plus impliqué que celui des hommes dans cette dynamique. La raison, selon lui, tient à une asymétrie fondamentale : l'homme est traditionnellement jugé selon ses actions, ses œuvres, tandis que la femme est davantage jugée sur son apparence physique.[51] Bien que le souci esthétique des hommes progresse, il demeure bien moins marqué que chez les femmes.[52] Historiquement considérée comme inférieure, la femme est renvoyée à une apparence fondée sur des critères corporels, là où l'homme peut s'en détacher grâce à son intellect ou sa production.[53]

À l'image de la mode, l'apparence corporelle se perçoit dans un rapport tendu entre normes sociales et appropriations individuelles. À travers les perspectives croisées de Le Breton et Baudrillard, il apparaît que l'apparence corporelle n'a rien de neutre. Dans cette perspective, l'analyse de l'apparence corporelle dans le cadre des défilés Jacquemus ne fait pas exception, elle s'inscrit pleinement dans cette dynamique subjective entre dynamiques collectives et appropriations individuelles. Le regard que porte le spectateur sur les corps présentés sur un podium de défilé dépend à la fois de son bagage socioculturel, de son apprentissage perceptif ou de son histoire personnelle. Inversement, les choix de casting ou de stylisation de la part des équipes Jacquemus répondent eux aussi à des facteurs sociaux, esthétiques ou marketing, qui traduisent une lecture particulière de ce que doit représenter l'apparence corporelle dans le champ de la mode contemporaine.

---

[51] *Ibid.*, pp. 107-108
[52] *Ibid.*
[53] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, coll. « Histoire de… », 2015, p.14

CHAPITRE TROIS : NORMES ESTHÉTIQUES OCCIDENTALES

Dans l'étude des représentations des femmes au sein des défilés Jacquemus, il est indispensable de comprendre les normes esthétiques qui les sous-tendent. Ces normes, loin d'être naturelles ou immuables, s'inscrivent dans des constructions culturelles et sociales historiquement situées. Dans les sociétés occidentales, les idéaux de beauté de la femme ont évolué au fil des siècles, tout en conservant certaines constantes qui continuent d'influencer les imaginaires collectifs, les pratiques sociales et les industries culturelles, dont celle de la mode.

La première section de ce chapitre s'intéresse aux normes historiques de la beauté chez les femmes dans les sociétés occidentales. De l'Antiquité aux idéaux de minceur de l'époque contemporaine en passant par les silhouettes corsetées du XVII^{e} au XIX^{e} siècle, il s'agit de retracer les principales étapes de cette évolution afin de mettre en lumière les continuités, les ruptures et les rapports de pouvoir qui ont contribué à façonner ces normes.

La seconde section porte sur les normes contemporaines dans un contexte marqué par la montée des injonctions esthétiques. Elle décrit une à une les principales normes contemporaines, tout en mettant en lumière les tensions et les dérives qu'elles engendrent dans les pratiques sociales et les représentations du corps.

La troisième section se penche quant à elle sur les volontés d'inclusion, qui émergent en réaction à ces normes. Les idéaux esthétiques, longtemps homogènes, se complexifient sous l'influence de mouvements revendicateurs d'inclusivité dans le secteur de la mode.

Ce retour sur les normes esthétiques occidentales en trois temps permet d'ancrer l'analyse qui suit dans un cadre critique, en montrant que ce qui est donné à voir comme idéal relève à nouveau de constructions sociales traversées par diverses logiques d'exclusion, de domination et de tentatives d'inclusion.

Évolution historique des normes de beauté chez les femmes

Historiquement, la beauté de la femme a toujours fait l'objet de tension entre valorisation et contraintes. Tant célébrée que surveillée, la norme esthétique des femmes a connu des mutations importantes, mais elle demeure ancrée dans un système de contrôle. Ces

normes, souvent présentées comme naturelles, ont en réalité toujours été façonnées par des rapports de pouvoir, au croisement du religieux, du médical, du politique ou encore du social.[54]

Entre le XV^e^ et le XVII^e^ siècle, l'Europe assiste à l'un des premiers féminicides de masse de l'Histoire, celui de la chasse aux sorcières. Bien que le concept de la sorcellerie ne soit pas exclusivement lié aux femmes, les archives révèlent qu'elles en étaient les principales victimes.[55] À cette époque, les femmes étaient considérées comme moralement plus faibles que les hommes, ce qui amenait les hommes à penser qu'elles céderaient plus facilement aux tentations du diable, et donc à la sorcellerie.[56] Souvent veuves, célibataires, âgées, pauvres, guérisseuses ou déviantes des normes genrées de l'époque, leur persécution repose également sur une stigmatisation esthétique.[57] La laideur associée à la vieillesse et la peau marquée devient une figure de sorcellerie,[58] tandis que la beauté, lorsqu'elle échappe au contrôle, est diabolisée, et la femme jugée trop séduisante est suspectée d'user de ses charmes pour ensorceler les hommes.[59] Cette répression violente des femmes non conformes aux rôles sociaux prescrits traduit une peur masculine de l'émancipation, de l'autonomie et de l'intelligence des femmes.[60] La chasse aux sorcières met en lumière la mise en place de normes esthétiques rigides, imposées par les instances de pouvoir qui s'exercent sur le corps des femmes. L'apparence est soumise à un contrôle qui peut se transformer en outil de répression à l'encontre de celles qui ne se conforment pas aux normes établies.

Du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, le contrôle des normes esthétiques change de forme. Le corset devient l'objet central dans l'imposition des normes. L'objet, camouflé sous les robes, permet à la fois de soutenir la poitrine des femmes et masquer les défauts, comme une taille ou un ventre épais. Il incarne une nouvelle esthétique codifiée et contraignante.[61] Loin d'être seulement un accessoire de mode, le corset matérialise la soumission de la beauté à un idéal normatif. Pourtant, les effets néfastes du corset sur la santé sont déjà connus à l'époque. Les médecins accusent une pièce qui, trop serrée, peut entraîner des déficiences physiques : un

---

[54] *Ibid.*, p.72
[55] B. P. LEVACK, *La grande chasse aux sorcières en Europe aux débuts des temps modernes*, trad. de l'anglais par CHIFFOLEAU J., Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1991, p.136
[56] *Ibid.*, p.138
[57] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.61
[58] *Ibid.*, p.45
[59] *Ibid.*, p.61
[60] *Ibid.*, pp. 73-74
[61] A. MILLET, *Fabriquer le désir. Histoire de la mode de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Belin, coll. « Histoire », 2020, p.222

volume pulmonaire diminué ou des difficultés respiratoires qui peuvent causer des évanouissements.[62] Malgré cela, le corset reste massivement porté, même parmi les classes ouvrières, parce qu'il est le garant d'une apparence socialement acceptable.[63] Roxey Ann Caplin, figure influente de cette période, contredit les médecins dans son ouvrage *Health and Beauty* où elle défend l'idée d'un corset bien construit, qui permet aux femmes de corriger leurs défauts, de conserver leur beauté et l'apparence de leur jeunesse.[64] Ces affirmations révèlent l'ampleur de l'injonction à masquer les imperfections naturelles, à lisser les corps pour les rendre conformes à une norme unique.

À l'époque contemporaine, les modalités du contrôle ont à nouveau évolué. Le corset laisse place à la gaine, aux régimes, au maquillage, aux soins, à la chirurgie esthétique et à une multitude de produits créés pour corriger les moindres défauts des femmes comme les rides, les taches, les rondeurs ou la pilosité. L'essor de l'industrie cosmétique et de la chirurgie, couplé à la valorisation d'une beauté normative basée sur la jeunesse et la minceur, installe un nouveau régime de normalisation, plus large, mais tout aussi inaccessible.[65] La chirurgie esthétique s'impose comme une véritable industrie, allant de l'augmentation mammaire aux modifications du visage répondant à des critères eurocentrés, en passant par les injections de Botox ou d'autres interventions à visée esthétique.[66] Le discours ambiant célèbre la liberté individuelle : chacune est libre et responsable de se transformer, de se sublimer et de se corriger, mais cette liberté s'inscrit dans un contexte de pression sociale, économique et médiatique.[67] L'idéal contemporain de beauté repose sur une responsabilité individuelle intériorisée : une femme jugée négligée sera perçue comme manquant de volonté ; si sa classe sociale ne lui permet pas de financer des améliorations esthétiques conformes aux idéaux en vigueur, elle se retrouve doublement pénalisée : victime de ses moyens limités et du jugement d'autrui qui la considère comme incapable de se « corriger ».[68]

Ces trois grandes périodes, bien que séparées par des contextes très différents, révèlent une certaine continuité dans l'évolution des normes de la beauté des femmes. Quelle que soit l'époque, cette évolution est profondément liée à des formes de contrôle social. Elle définit un

---

[62] *Ibid.*
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*, p.380
[66] *Ibid.*, p.382
[67] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.160
[68] *Ibid.*

idéal désirable qui exclut et marginalise celles qui s'en écartent. Chez une femme accusée de sorcellerie pour son apparence ou une femme contemporaine moquée pour ses imperfections réside la même logique de surveillance et de soumission aux normes qui se répètent dans des formes différentes. Cette évolution historique permet de comprendre que les représentations corporelles dans la mode, et notamment dans les défilés Jacquemus, ne peuvent être analysées sans prendre en compte ce contexte.

Normes de beauté contemporaines chez les femmes

Les normes de beauté véhiculées, en particulier dans l'univers de la mode, ne sont ni neutres ni naturelles. Elles sont le produit de constructions sociales, culturelles, médiatiques et, parfois, économiques. Les canons esthétiques ont évolué au fil du temps, oscillant de la Vénus de Botticelli aux mannequins filiformes des podiums contemporains, ont toujours reflété les valeurs dominantes d'une époque et de leurs systèmes de pouvoir. Si une certaine diversité historique est observable dans les représentations de la beauté, les normes qui s'imposent à chaque période se présentent comme des idéaux à atteindre, souvent inaccessibles et excluants.

La littérature à ce sujet est sans équivoque : les femmes considérées comme belles sont, dans une immense majorité, blanches, minces, jeunes et féminines.[69] Cette représentation homogénéisée se retrouve dans l'ensemble des canaux médiatiques adjacents à la mode : publicité, cinéma, magazines ou encore réseaux sociaux. Dans l'introduction d'une réédition de son ouvrage *The Beauty Myth*, Naomi Wolf souligne que la peur de ne pas correspondre aux standards de beauté touche l'ensemble des femmes, indépendamment de leur âge, de leur morphologie ou de leurs origines.[70] Qu'elles soient jeunes ou âgées, minces ou corpulentes, noires, métisses ou blanches, y compris celles dont l'apparence se rapproche des mannequins, toutes expriment un sentiment d'inadéquation au sujet d'un idéal inaccessible : celui d'un corps grand, mince, blanc, blond, au visage symétrique et sans défaut.[71]

Ces normes sont à la fois historiquement et géographiquement situées ; les standards orientaux et occidentaux, par exemple, ne coïncident pas nécessairement.[72] La sociologue

---

[69] Le terme « féminine » est utilisé ici pour désigner des normes binaires liées à l'apparence physique. Une définition plus approfondie de cette notion et ses implications est développée ultérieurement dans ce travail.
[70] N. WOLF, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women* (1990), New York, HarperCollins, coll. « Harper Perennial », 2002, p.1
[71] *Ibid.*
[72] M. CHOLLET, Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine, *op. cit.*, p.288

marocaine Fatema Mernissi témoigne de cette disparité : au Maroc, ses hanches larges sont perçues comme un atout et suscitent l'admiration, tandis que son visage et son cou, jugés trop fins, ne correspondaient pas aux critères locaux, à l'inverse de ce qu'elle expérimente dans les pays occidentaux.[73] Il ne s'agit donc pas ici de décrire une norme universelle, simplement parce qu'une telle norme n'existe pas, mais bien de rendre compte des standards actuellement dominants dans les sociétés occidentales contemporaines.

Pendant longtemps, on a soutenu que les femmes s'imposaient à elles-mêmes des codes esthétiques, et qu'un simple effort d'intelligence permettrait aux lectrices de la presse de prendre de la distance avec ces injonctions et de s'accepter telles qu'elles sont.[74] Mona Chollet nuance cette vision en soulignant que la puissance des normes réside précisément dans leur omniprésence dans des canaux comme la presse dite « féminine », qui prétend représenter les choix des femmes, tout en relayant des pratiques esthétiques massivement adoptées et souvent inatteignables.[75] Ces normes sont en outre renforcées par des images retouchées (peaux lissées, corps affinés, lumières retravaillées, etc.), qui véhiculent des modèles d'autant plus irréels qu'ils paraissent crédibles et désirables.[76] Assurer que les femmes s'infligent leurs propres codes masque en réalité les effets profonds de ces injonctions : dévalorisation du corps, insatisfaction chronique et soumission à des normes inadaptées.[77] Bien que les femmes aient, pour la plupart, conscience que ces critères sont socialement construits, elles restent souvent attachées à leur mise en scène.[78]

Lors d'une conférence, la psychologue américaine Renee Engeln parle de ce qu'elle nomme le *Beauty Game*, un jeu auquel les femmes sont contraintes de prendre part. Dans ce jeu impossible à quitter, l'objectif est d'être la plus belle possible, indépendamment de la beauté biologique.[79] Le paradoxe de ce jeu est tel que si une femme y joue trop bien, elle est jugée ridicule pour tant d'efforts, et si elle y joue trop peu, elle est accusée de se négliger.[80] À travers

---

[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*, p.35
[75] *Ibid.*, pp.35-36
[76] R. ENGELN, *Beauty Sick. How the Cultural Obsession with Appearance Hurts Girls and Women*, New York, HarperCollins, 2017, pp.141-144
[77] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.36
[78] M. BRAIZAZ, « La singularité de l'apparence : une quête esthétique paradoxale sous le joug des normes genrées de beauté » dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, v.34, n°1, juillet 2018, p.90
[79] YouTube, TEDxTalks, *The Beauty Game | Renee Engeln | TEDxNorthwesternU*, 2024, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=U-cZWCP3zQQ (consulté le 6 janvier 2025)
[80] *Ibid.*

cette métaphore, Engeln illustre les pressions culturelles constantes qui pèsent sur les femmes, et qui leur rappellent que, peu importe ce qu'elles sont ou ce qu'elles accomplissent, ce qui compte avant tout, c'est ce à quoi elles ressemblent.

Afin de mieux comprendre les mécanismes d'exclusion et de hiérarchisation à l'œuvre dans ces injonctions esthétiques, il convient d'examiner plus en détail les contextes dans lesquels sont apparus les attributs spécifiques qui composent l'idéal de beauté féminin tel qu'il est véhiculé dans les sociétés occidentales. La blancheur de la peau, la minceur, la jeunesse et la féminité ne sont pas de simples critères esthétiques : chacun de ces traits renvoie à des rapports de pouvoir, des systèmes de domination et à des imaginaires culturels profondément ancrés. Analyser leurs origines et leur évolution permet de mettre en lumière les logiques qui gouvernent ces normes, et d'interroger leur prétendue neutralité.

La blancheur de la peau comme héritage colonial

L'obsession pour la blancheur de la peau s'enracine historiquement par l'héritage colonial et le racisme structurel. Dans les sociétés occidentales, les femmes qui incarnent le modèle de beauté dominant ont toujours eu la peau claire, des traits européens comme un nez fin, une bouche légèrement pulpeuse, des yeux arrondis ou encore des cheveux lisses ou ondulés, reléguant ainsi au second plan les autres types d'apparences corporelles.[81] L'idéologie coloniale et raciste a longtemps véhiculé l'idée qu'une peau foncée était synonyme de saleté,[82] qu'un teint hâlé référait à des travaux manuels en extérieur, souvent associés aux classes sociales modestes ou aux esclaves.[83] La colonisation a renforcé une hiérarchie raciale en naturalisant l'idée d'une classe dominante, celle associée à la blancheur de la peau, perçue comme un signe de richesse et de pureté.[84] Les femmes blanches évitaient généralement toute exposition au soleil afin de préserver cette pâleur socialement valorisée.[85]

Au cours du XX^{e} siècle, les normes esthétiques liées à la couleur de la peau évoluent : la peau trop blanche, terne ou livide en vient à évoquer la mauvaise santé ou une absence d'épanouissement.[86] Toutefois, cette nouvelle valorisation d'un teint bronzé ne s'accompagne

---

[81] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.219
[82] *Ibid.*, p.226
[83] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.149
[84] *Ibid.*, pp. 149-150
[85] *Ibid.*, p.150
[86] *Ibid.*, p.149

pas d'une réelle appréciation des peaux brunes ou noires.[87] On célèbre l'image d'une femme blanche à la peau dorée, bronzée, mais toujours pas celle des femmes racisées qui, lorsqu'elles apparaissent dans les médias, sont souvent blanchies par des retouches photographiques.[88]

Les années 1970 ont pourtant vu émerger une certaine ouverture vers l'inclusivité, avec une augmentation des représentations de femmes racisées dans les médias. Mais cette couverture fut de courte durée. Très vite, les différents acteurs du milieu se sont rejetés la responsabilité du recul de cette inclusion raciale sur les podiums.[89] Bien que certains impératifs commerciaux poussent l'industrie à « caresser le consommateur dans le sens du poil, en flattant son confort mental et ses réflexes conditionnés »[90], c'est encore l'idéologie colonialiste et raciste qui continue de nourrir le manque de diversité. Certaines marques ont avancé un prétendu manque de rentabilité lorsqu'elles mettaient en avant des mannequins non-blanches, d'autres ont affiché sans détour des opinions racistes.[91] Certaines se contentent de suivre les normes établies, et d'autres encore craignent des représailles professionnelles en cas de transgression.[92]

Les quelques mannequins non-blanches mises en avant sont souvent surexposées de manière symbolique, dans le but de faire taire les critiques. Cette inclusion superficielle, empreinte d'hypocrisie, fonctionne comme une exception qui confirme la règle de la blanchité.[93] En 2011, par exemple, six mannequins asiatiques font la couverture du prestigieux magazine *Vogue China*. Si cet évènement semble marquer une avancée, l'année suivante, huit couvertures sur douze de ce même magazine ne présentent que des femmes blanches, blondes, aux yeux clairs.[94]

La surreprésentation de la blancheur et des traits européens sur les différents canaux de communication a conduit de nombreuses femmes non-blanches à intérioriser le désir de ressembler à ces figures valorisées. Le blanchiment de la peau s'est ainsi banalisé et étendu, encouragé par la commercialisation massive de poudre et de crèmes éclaircissantes dans

---

[87] *Ibid.*
[88] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.229
[89] *Ibid.*, pp. 229-230
[90] *Ibid.*, p.234
[91] *Ibid.*, pp. 230-231
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*, p.222

l'industrie cosmétique.[95] Dans des cas extrêmes, certaines femmes ont eu recours à la chirurgie esthétique pour éclaircir leur teint de façon permanente, afin de se rapprocher des idéaux stéréotypés.[96] Au Japon, ce désir de blancheur ne relève pas uniquement d'une imitation de l'Occident, il s'inscrit dans une tradition culturelle ancienne, perçue comme une fierté nationale.[97] La peau claire y est valorisée comme un signe de distinction et de raffinement, hérité d'une esthétique historique dans laquelle les femmes, confinées dans des intérieurs sombres, développent un teint d'une blancheur fantomatique.[98] Néanmoins, cette valorisation n'exclut pas l'attrait de certaines femmes asiatiques pour des traits occidentaux, comme la forme, les couleurs de leurs yeux ou leurs diverses teintes de cheveux.[99]

Ce modèle dominant pousse également certaines femmes à recourir à la chirurgie esthétique pour gommer ou atténuer des traits perçus comme ethnoraciaux. Elles corrigent des nez jugés trop larges, des paupières trop bridées, dans l'espoir de se rapprocher d'un canon de beauté standardisé.

Dans cette même logique, les cheveux texturés, très peu représentés sur les podiums, deviennent un complexe. Les emblématiques cheveux lisses de l'idéal blanc s'imposent comme norme dominante, favorisant le recours au défrisage ou au port de perruques.[100] Beaucoup de femmes mettent en place des techniques de lissage chimique, ou font le choix d'éclaircir leurs cheveux pour se rapprocher d'un blond valorisé.[101] En réponse à cette pression normative, des blogueuses métisses et noires américaines lancent en 2010 le « mouvement naturel », qui vise à promouvoir les cheveux bouclés, crépus ou frisés à travers des forums, des blogs et des chaînes YouTube.[102] Elles revendiquent la légitimité de leur texture capillaire naturelle et dénoncent toutes les formes de transformation. Ce mouvement connaît un grand succès au

---

[95] *Ibid.*
[96] *Ibid.*
[97] *Ibid.*, p.228
[98] *Ibid.*, p.227
[99] *Ibid.*, p.228
[100] *Ibid.*, p.222
[101] S. REGINA SANTOS SAMPAIO*, La représentation médiatique de la femme non-blanche au Brésil : Étude des standards de beauté de la presse magazine mondialisée : Le cas Marie Claire Brasil*, Université Côte d'Azur, 2021, p.136
[102] D. BÉDINADÉ, « La fabrique de la beauté ethnique. L'industrie cosmétique face au "mouvement naturel" : vers une recomposition des normes de beauté ? » dans *Recherches sociologiques et anthropologiques*, v.51, n°2, décembre 2020, p.94

Brésil, et incite l'industrie cosmétique à développer un segment dit « ethnique » dans un marché jusque-là exclusivement tourné vers les cheveux lisses ou légèrement ondulés.[103]

Néanmoins, l'obsession occidentale pour la blancheur de la peau entraîne une forme de déni d'identité, une violence raciale subtile, mais persistante, ainsi qu'une dysmorphie corporelle chez toutes celles qui ne peuvent pas se reconnaître dans les modèles blancs dominants.[104] De manière générale, la surreprésentation écrasante des femmes blanches dans le milieu de la mode entraîne une haine de soi croissante chez les femmes noires, arabes, asiatiques, latino-américaines[105], mais aussi chez certaines femmes blanches qui, bien que partageant la couleur de peau des modèles, restent éloignées de cet idéal de perfection.

La minceur et la construction du corps désirable

La minceur des podiums s'explique par des logiques capitalistes et patriarcales, omniprésentes dans les sociétés occidentales où les canons de beauté se diffusent. Si le culte voué à la peau blanche est resté relativement constant, les normes liées au poids ont considérablement évolué au fil du temps. Jusqu'au XX^{e} siècle, la minceur n'était en rien un critère de beauté. Les femmes rondes incarnaient un idéal esthétique associé à la richesse et à la fertilité.[106] Encore dans les années 1950, les femmes aux corps pulpeux étaient mieux tolérés, car la division des rôles sexués était plus nette.[107] L'homme travaille dans la sphère publique, tandis que la femme demeure au foyer, libre de ses formes.[108] Son rôle principal, lié à la maternité, lui donne un accès constant à la nourriture, sans être soumis à un effort physique intense lié au travail ou au sport, pratiques réservées à l'univers masculin.[109] Lorsque les rôles évoluent et que la femme intègre le monde du travail, c'est comme si elle devait compenser par la minceur la place que son corps occupe désormais dans l'espace public.[110] L'amincissement des silhouettes des femmes coïncide avec un recul de sa fonction maternelle.[111]

---

[103] *Ibid.*, p.91
[104] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, Paris, Les Pérégrines, coll. « Essais » 2021, p.174
[105] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.221
[106] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.80
[107] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.149
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*
[110] *Ibid.*
[111] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.155

Les rapports entre les classes sociales, les genres et les évolutions économiques ont également contribué à transformer les normes corporelles. Dans les années 1980, la silhouette des mannequins devient plus athlétique et musclée, mais l'entretien de ce type de corps demande trop d'effort, on préfère alors la silhouette mince.[112] La silhouette maigrit, et l'image des femmes rondes n'est désormais plus synonyme de santé, de sensualité ou de féminité ; elle incarne désormais le manque de contrôle, la paresse et la gloutonnerie.[113] La femme, seule, est tenue pour responsable de sa prise de poids et de son laisser-aller, tant il existe de solutions à sa disposition pour se corriger comme les régimes ou la chirurgie esthétique.

Lorsque les premières volontés d'inclusion de tailles plus grandes se font sentir dans l'univers de la mode, les défilés laissent apparaître quelques femmes aux hanches plus larges sous une taille toujours aussi fine.[114] Leur apparition tient davantage du geste symbolique et éphémère que d'un réel bouleversement des normes. Les standards, eux, demeurent intacts : les vedettes des podiums sont extrêmement minces ou affichent des rondeurs dites acceptables, comme des courbes très modérées.[115]

Les mannequins elles-mêmes participent pleinement à la glorification de cette minceur extrême. Les propos de Kate Moss, « Rien n'est aussi bon que la minceur »[116] ou de Karl Lagerfeld, qui affirme que « Personne ne veut voir des femmes rondes dans la mode […] Vous avez de grosses bonnes femmes assises avec leur paquet de chips devant la télévision qui disent que les mannequins minces sont hideux. »[117] illustrent une grossophobie profondément ancrée dans cet univers. Les rondeurs, lorsqu'elles ne sont pas mises en scène de façon hypocrite, sont ouvertement méprisées et exclues. Pour justifier l'absence de diversité corporelle, l'industrie avance des arguments techniques : les vêtements seraient mieux coupés sur des corps minces, et l'uniformité des silhouettes rendrait les collections plus lisibles ; ce qui revient à dire que les vêtements ne sont pas conçus pour tous les corps.[118]

---

[112] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, *op. cit.*, pp. 165-166
[113] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.160
[114] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, *op. cit.*, p.291
[115] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.94
[116] WWD, *Kate Moss : The Waif That Roared*, 2009, [en ligne], https://wwd.com/feature/kate-moss-the-waif-that-roared-2367932-1410207/ (consulté le 26 avril 2025)
[117] Le Monde, *Karl et sa boisson caféinée sans sucre*, 2010, [en ligne], https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2010/04/05/karl-et-sa-boisson-cafeinee-sans-sucre_5977591_4497335.html (consulté le 17 mai 2025)
[118] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, pp.148-149

L'idéal excluant de la minceur a conduit de nombreuses femmes à la chirurgie esthétique : lifting, bypass, liposuccion qui interviennent lorsque le corps ne répond pas naturellement aux standards.[119] Dès son origine, la chirurgie esthétique a voulu corriger les corps qui ne se confondaient pas avec l'idéal dominant, effacer les marques non véhiculées par les codes esthétiques.[120]

Les dérives du culte pour la minceur ont conduit de nombreuses femmes, mannequins ou non, à développer des troubles du comportement alimentaire, notamment l'anorexie. Publicités, magazines, défilés de mode, les supports de diffusion de la mode ont promu un idéal corporel si amaigri qu'il a poussé certaines à se priver jusqu'à l'épuisement.[121] Le corps de la femme devient un projet permanent à contrôler, sculpter, remodeler ; la minceur n'est plus seulement une question d'esthétique, mais devient un signe de volonté, de maîtrise de soi.[122] Pire encore, les corps anorexiques, bien qu'étant les signes d'une maladie, sont parfois admirés, félicités, voire enviés.[123]

Comme mentionné plus haut, l'impact des injonctions des normes de beauté ne se limite pas aux professionnelles du milieu. Si les troubles du comportement alimentaire ne sont pas exclusivement liés aux femmes, ce sont bien elles qui en souffrent majoritairement.[124] Ils apparaissent moins comme une pathologie strictement individuelle que comme une réponse extrême aux normes imposées aux femmes. Elles reflètent les exigences sociétales : pratiquer du sport, manger avec retenue, ne pas être paresseuse, se maîtriser. Loin d'être un phénomène isolé, ces maladies s'inscrivent dans une logique sociétale où les corps des femmes se dissolvent dans des idéaux esthétiques inaccessibles.[125] En ce sens, les troubles alimentaires constituent un miroir déformant, mais révélateur des rapports de pouvoirs et des représentations genrées.

---

[119] *Ibid.*, p.218
[120] *Ibid.*
[121] M. M. MORRIS, S. L. STASKA, « Magazine Exposure: Internalization, Self-Objectification, Eating Attitudes, and Body Satisfaction in Male and Female University Students », in *Canadian Journal of Behavioural Science*, v.33, n°4, octobre 2001, pp.276-278
[122] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, *op. cit.*, p.161
[123] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.146
[124] *Ibid.*, pp.144-145
[125] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, *op. cit.*, p.162

La jeunesse en tant que fascination

Dans le domaine de la mode, la jeunesse s'impose comme une norme presque incontestée tant elle est omniprésente. Devenir une femme semble être une fatalité qu'il faut combattre avec l'aide de l'industrie cosmétique et de la chirurgie esthétique. Les créateurs de mode, eux, affichent sans complexe leur préférence pour les modèles de plus en plus jeunes, tandis que les magazines et la publicité en font l'éloge constant.[126] Les normes de beauté des sociétés occidentales reposent, selon de nombreuses théories féministes, sur des critères âgistes et sexistes. Ces idéaux corporels, basés sur la jeunesse et la tonicité, sont impossibles à atteindre pour les femmes âgées et ont un impact négatif sur la perception de leur propre apparence corporelle.[127]

La vieillesse, quant à elle, est historiquement associée à la laideur, la maladie et la mort, soit des réalités redoutées de tous.[128] Elle est perçue comme l'un des plus anciens marqueurs de déclin. Dans la mythologie, Pandore, offerte à Épiméthée par Zeus, serait à l'origine des maux des hommes, dont le vieillissement.[129] Le péché originel, commis par Ève, condamne les humains à vieillir et à mourir.[130] Vieillir est alors perçu comme une punition dans laquelle les femmes jouent un rôle central.[131] La figure de la sorcière, souvent représentée comme vieille et laide, incarne cette association stigmatisante entre femme, âge et monstruosité.[132]

L'idée selon laquelle la fonction première de la femme est de procréer a, par la suite, renforcé la valorisation des femmes jeunes. Dès la ménopause, la femme semble sociétalement considérée comme périmée, sa beauté s'éteignant avec sa fertilité.[133] Pour beaucoup, il existe un lien inextricable entre jeunesse, beauté et amour, la sexualité d'une femme plus âgée paraît alors impensable dans une société qui cantonne les femmes à un rôle strictement maternel.[134]

---

[126] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.277
[127] J. LAVIGNE, I. WALLACH, « L'influence des normes corporelles sur les relations intimes des femmes âgées hétérosexuelles et lesbiennes : au-delà de l'objectification » dans *Revue Recherches Féministes*, v.34, n°1, juin 2021, p.87
[128] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.59
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*, p.60
[131] *Ibid.*
[132] *Ibid.*, p.61
[133] *Ibid.*, p.169
[134] *Ibid.*

Le concept même de vieille fille dérange : il sous-entend une femme devenue laide parce qu'elle ne désire pas enfanter.[135]

Ce culte voué à la jeunesse se traduit concrètement dans l'industrie de la mode. Il n'est pas rare que des mannequins soient écartées des podiums lorsque leur âge est jugé trop avancé, leur maternité pouvant ralentir, voire mettre un terme définitif à leur carrière. La simple menace de l'élargissement des hanches, lié à l'âge, pousse certaines jeunes filles à se lancer très tôt dans le mannequinat, où il est plus facile de commencer jeune et difficile de commencer tard.[136] Cette particularité profite à l'industrie cosmétique et à la chirurgie esthétique, qui vend sans cesse de nouvelles méthodes pour rajeunir.[137] Lorsque des femmes plus âgées apparaissent dans des magazines, les signes de l'âge sont souvent adoucis, les faisant apparaître plus jeunes.[138]

De façon générale, les sociétés occidentales reposent sur le concept de l'âgisme, introduit par Robert Bulter en 1969. Ce terme désigne les discriminations fondées sur l'âge, particulièrement à l'encontre des personnes âgées.[139] Aujourd'hui encore, l'âge demeure l'un des critères de différenciation sociale les plus présents. Ce qui rend cette forme de discrimination singulière, c'est qu'elle touche inévitablement chaque être humain, car vieillir est un processus universel auquel nul n'échappe.[140] En marginalisant les personnes âgées, la société entretient une forme de rejet de soi projetée dans le futur.[141]

Dans un contexte où la jeunesse est sacralisée par les sociétés occidentales capitalistes, le vieillissement est associé à des représentations négatives, comme l'inutilité sociale, l'improductivité ou la charge sociale.[142] Les femmes âgées, à l'instar des autres femmes exclues des normes dominantes, en subissent les conséquences de manière forte.

Vieillir, c'est voir surgir des rides, des cheveux gris et une baisse d'énergie, autant de signes souvent associés au déclin de la beauté. Dans l'imaginaire collectif, la sexualité d'une femme âgée semble inexistante, voire inconcevable.[143] Une fois sa fonction reproductive

---

[135] *Ibid.*, pp.127-128
[136] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.271
[137] *Ibid.*, p.166
[138] N. WOLF, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women* (1990), *op. cit.*, p.6
[139] E. VANDENINDEN, *MEDC1012-1 – Médiations interculturelles et processus d'acculturation*, Université de Liège, Année académique 2023-2024
[140] *Ibid.*
[141] *Ibid.*
[142] *Ibid.*
[143] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, pp.167-168

accomplie ou biologiquement impossible, le corps de la femme semble perdre toute légitimité érotique.[144] Cette vision contribue à l'invisibilisation des femmes vieillissantes, dont le corps n'est plus valorisé dans l'espace public.

Une étude menée en 2003 par deux chercheuses s'est penchée sur le rapport des hommes et des femmes avec leur propre corps. Les résultats relèvent une nette disparité : les femmes perçoivent le vieillissement de manière plus négative, notamment en raison de l'impact sur leur apparence physique.[145] Les hommes, eux, adoptent une posture plus neutre, voire parfois positive.[146] Cette différence souligne encore une fois l'intériorisation, par les femmes, d'injonctions esthétiques plus fortes et plus durables, les poussant à considérer les signes de l'âge comme les marqueurs d'un déclin inévitable de leur beauté.

La féminité imposée par le genre

Pour parler de féminité, il est nécessaire de se pencher de plus près sur les études de genre. Initialement appelées *études féministes* ou *études sur les femmes*, les études de genre apparaissent dans les années 1980 aux États-Unis, avant de se diffuser dans le reste du monde.[147] Ce champ interdisciplinaire concerne diverses disciplines des sciences humaines telles que les arts, les lettres, le droit, la sociologie, la psychologie ou encore les sciences politiques.[148] Sa pluralité disciplinaire a d'ailleurs alimenté de nombreuses controverses théoriques.[149] Dans l'ouvrage collectif *Introduction aux études sur le genre*, auquel contribue la sociologue Laure Bereni, quatre dimensions analytiques centrales sont mises en avant pour penser le genre. Cette classification théorique appelle une précision terminologique cohérente avec ce travail : le terme genre désigne l'aspect social, construit et variable, et justifie que l'on parle parfois de *genres* au pluriel, tandis que le mot *sexe* renvoie à l'aspect biologique comme l'organe génital, les chromosomes, les hormones ou les organes reproducteurs.[150]

---

[144] *Ibid.*
[145] H. DITTMAR et E. HALLIWELL, « A Qualitative Investigation of Women's and Men's Body Image Concerns and Their Attitudes Toward Aging » in *Sex Roles*, v.49, n°11/12, décembre 2003, pp.681-682
[146] *Ibid.*
[147] L. BERENI *et al.*, *Introduction aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Ouvertures politiques », 2012, p.13
[148] *Ibid.*, p.12
[149] *Ibid.*, p.15
[150] *Ibid.*, p.10

Selon Bereni, le genre est d'abord envisagé comme une construction sociale, ce qui signifie qu'il n'existe pas d'essence naturelle ou biologique à la féminité ou à la masculinité, mais bien un apprentissage social intériorisé au cours de la vie.[151] Autrement dit, la féminité et la masculinité, soit les caractéristiques, comportements et rôles sociaux associés respectivement aux femmes et aux hommes, ne sont pas innées, mais bien produites par des normes sociales qui définissent ce que l'on attend d'un individu en fonction de son genre, à une époque donnée.[152] Ensuite, le genre est un processus relationnel : il ne peut être compris isolément, mais se construit dans une logique d'opposition et d'interdépendance.[153] Réfléchir à la féminité nécessite une réflexion sur la masculinité et inversement.[154] La troisième dimension conçoit le genre comme un rapport de pouvoir. Il ne s'agit pas uniquement de constater la domination des hommes sur les femmes, mais d'interroger les mécanismes de hiérarchisation entre les genres.[155] L'appartenance à un genre implique l'intériorisation de comportements socialement attendus, et les écarts à la norme sont souvent sanctionnés.[156] Enfin, Bereni insiste sur l'importance de penser le genre comme articulé à d'autres rapports de pouvoir comme la classe sociale, la sexualité, la « race » ou l'âge, autant de facteurs qui influencent les expériences genrées.[157] L'approche intersectionnelle oblige ainsi à analyser comment des formes de domination s'imbriquent les unes dans les autres dans la société.[158]

Les rôles associés au féminin et au masculin varient sensiblement selon les contextes géographiques et culturels. Ainsi, dans certaines sociétés comme celles des Inuit, l'identité de genre ne se fonde pas exclusivement sur le sexe biologique, mais peut être déterminée par des croyances spirituelles, notamment celles de l'*âme-nom*, concept selon lequel un individu est la réincarnation d'un ancêtre, indépendamment de son sexe anatomique.[159] Il n'est donc pas rare qu'un garçon, identifié comme la réincarnation d'une femme, soit élevé comme une fille, traité socialement comme tel, tout en assumant à l'âge adulte les fonctions associées au masculin comme la reproduction ou les rôles sociaux.[160] Toutefois, ce travail se concentre sur les normes

---

[151] *Ibid.*, p.8
[152] *Ibid.*
[153] *Ibid.*
[154] *Ibid.*
[155] *Ibid.*, p.9
[156] *Ibid.*
[157] *Ibid.*
[158] *Ibid.*, pp.9-10
[159] F. HÉRITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences humaines », 1996, p.21
[160] *Ibid.*

de genre propres aux sociétés occidentales, dans lesquelles les distinctions entre sexe et genre prennent d'autres formes spécifiques.

Les normes de beauté chez les femmes, dans les sociétés occidentales, imposent dans une logique binaire qu'une femme doive posséder des caractéristiques rapportées au féminin, selon des constructions sociales.[161] Déjà à l'époque moderne, les femmes perçues avec des caractéristiques rapportées au masculin étaient considérées comme contre nature, laides ou dérangeantes.[162] Le féminin et le masculin entretiennent ainsi un rapport contrasté, similaire à haut/bas, sec/humide, ou identique/différent, soit en opposition marquée.[163] Aujourd'hui encore, les femmes dont la féminité ne correspond pas aux conventions binaires dominantes font ainsi l'objet d'une forme d'invisibilisation. L'analyse des modèles médiatiques ou des représentations dans la mode laisse entendre que pour être une femme, il faut nécessairement incarner la féminité. Or, comme le rappelle une chercheuse, les normes esthétiques en vigueur relatives à la féminité et à la masculinité, dans le rapport à soi ou aux autres, « mettent en jeu le corps des femmes et des hommes de manière distinctive »[164].

Dès l'enfance, les représentations séparent deux sexes en deux catégories uniques de personnalités distinctes, selon le modèle binaire, homme et femme. La marque Petit Bateau, par exemple, a commercialisé deux types de bodies selon le sexe de l'enfant : des bodies roses pour les filles, ornés d'adjectifs tels que « jolie, têtue, douce, gourmande, coquette », et des bodies bleus pour les garçons, sur lesquels figurent « fort, courageux, robuste, cool, fier ».[165] Or, ce type de clivage entre sexe et genre rend rigide le lien entre les deux concepts, suggérant que le sexe est associé à des qualités immuables déterminant naturellement le genre, sous peine d'être perçu comme déviant. Une étude menée en 2015 par deux chercheuses universitaires a examiné les expériences des femmes queers dans le cadre de leurs achats vestimentaires ou de leur recherche d'inspiration stylistique.[166] Les résultats ont révélé que les participantes ressentaient de la frustration, voire un sentiment d'aliénation par rapport au marché de l'habillement scindé

---

[161] J. BUTLER, *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1990], p.67
[162] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.88
[163] F. HÉRITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p.20
[164] M. BRAIZAZ, « La singularité de l'apparence : une quête esthétique paradoxale sous le joug des normes genrées de beauté », *op. cit.*, p.88
[165] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.39
[166] E. L. PEDERSEN et K. L. REDDY-BEST, « Queer Women's Experiences Purchasing Clothing and Looking for Clothing Styles » in *Clothing and Textiles Research Journal*, v.33, n°4, octobre 2015, p.265

en deux catégories, femme et homme, et aux médias véhiculant ces normes.[167] Ainsi, les attentes associées à la féminité, souvent réduites à des critères physiques et vestimentaires rigides, restreignent les expressions individuelles et renforcent des mécanismes d'exclusion pour celles qui ne se conforment pas à ces codes normatifs.

La féminité, loin d'être innée, apparaît comme une construction sociale, relationnelle et normative, façonnée par des rapports de pouvoir. Les normes esthétiques qui pèsent sur les femmes participent à la reproduction d'un idéal de féminité hégémonique, mobilisé notamment par la professeure Delphine Chedaleux dans son essai *Culture féminine et féminisme*, qui s'oppose fondamentalement à la masculinité, à la fois contraignant, excluant et difficilement atteignable. Dès l'enfance, les corps sont socialement orientés vers des rôles distincts, et celles qui ne se conforment pas aux codes dominants sont marginalisées, voire invisibilisées. Ces constats invitent à interroger la manière dont les défilés Jacquemus participent à la perpétuation ou la remise en question de ces normes genrées et esthétiques.

Volontés d'inclusion

Face à ces multiples formes de discrimination persistantes dans l'industrie de la mode, plusieurs mouvements collectifs ont émergé pour dénoncer l'exclusion systémique de certaines catégories de corps et promouvoir une représentation plus équitable, en particulier sur les podiums.

Parmi eux, la *Fashion Minority Alliance*, fondée en 2020, œuvre pour une inclusion des groupes sous-représentés, notamment les BIPOC[168]. Elle milite pour une transformation des pratiques, notamment dans le milieu de la mode. [169]

Le mouvement *#EffYourBeautyStandards*, lancée en 2013 sur Instagram par la mannequin américaine Tess Holliday. Ce hashtag constitue un acte de résistance contre les injonctions normatives à la minceur. Devenu un espace de revendication, il invite chaque

[167] *Ibid.*, pp.271-272
[168] Black, Indigenous, and People of Color.
[169] Fashion Minority Alliance, *Home*, [en ligne], https://www.fashionminorityalliance.com/ (consulté le 5 juillet 2025)

personne à redéfinir les critères de beauté à partir de son propre corps, quelle que soit sa taille, sa morphologie ou son apparence.[170]

Dans une perspective similaire, l'ONG britannique *Model of Diversity*, créée en 2008, milite pour une meilleure représentation des corps minorisés : personnes âgées, en situation de handicap, morphologies non conventionnelles ou identités de genre non binaires.[171] Ce mouvement tend à mettre en œuvre dans l'industrie de la mode une normalisation de la diversité corporelle.

Ces mobilisations, bien que diverses dans leurs formes et leurs terrains d'action, ont permis quelques avancées concrètes. On peut citer la campagne publicitaire de *The Row* pour la collection Avant-Automne 2014, qui a mis en avant des mannequins seniors tels que Linda Rodin.[172] Ce choix, discret, mais symbolique, marque une légère ouverture à une diversité générationnelle dans un secteur historiquement centré sur la jeunesse. L'apparition de Junoso Sonja, une mannequin aux signes de l'âge visibles et atteinte de la maladie de Parkinson lors du défilé Automne-Hiver 2025 de Balenciaga, montre à nouveau un milieu de la mode qui s'ouvre timidement à de nouvelles formes d'inclusivité.[173]

Par ailleurs, les figures transgenres gagnent progressivement en visibilité médiatique. Alex Consani, en commençant sa carrière à 12 ans, devient la plus jeune mannequin transgenre. Elle remporte en 2024 le *Fashion Awards*, avec un discours porté sur sa communauté dans le but affirmé de combler le manque de visibilité des personnes transgenres dans l'industrie de la mode.[174]

Ces diverses initiatives témoignent d'une volonté croissante de remettre en question les normes esthétiques occidentales dominantes et de favoriser une représentation plus inclusive. Bien que ces mouvements demeurent encore en marge face à la puissance des standards

---

[170] Instagram, EFF YOUR BEAUTY STANDARDS® (@effyourbeautystandards), [en ligne], https://www.instagram.com/effyourbeautystandards (consulté le 5 juillet 2025)
[171] Models of diversity, *Our mission*, [en ligne], https://modelsofdiversity.org/our-mission/ (consulté le 5 juillet 2025)
[172] Vogue Runway, *The Row pre-fall 2014*, 2014, [en ligne], https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2014/row (consulté le 5 juillet 2025)
[173] Models, *Balenciaga Haute Couture Fall 2025 Show, [en ligne],* https://models.com/work/balenciaga-balenciaga-haute-couture-fall-2025-show (consulté le 10 août 2025)
[174] Vogue France, *« Je suis la première personne transgenre à remporter le prix de mannequin de l'année » : qui est Alex Consani, la nouvelle star des podiums ?*, 2025, [en ligne], https://www.vogue.fr/article/alex-consani-mannequin-fashion-week-mode (consulté le 5 juillet 2025)

dominants, ils constituent des leviers de transformation, en élargissant les imaginaires collectifs autour de l'apparence corporelle.

Néanmoins, ces dispositifs d'inclusion peuvent relever d'une logique de tokénisme, soit une présence ponctuelle et stratégique de corps diversifiés, ayant pour but de projeter une image de diversité, sans pour autant remettre en question les normes esthétiques dominantes.[175] Ce procédé, largement documenté et critiqué par plusieurs chercheurs, soulève la question de la sincérité et de la portée réelle des démarches inclusives dans l'industrie de la mode. Il convient donc, au fil de l'analyse qui suit, d'interroger dans quelle mesure les choix esthétiques de Jacquemus reflètent de cette stratégie ou s'inscrivent dans une volonté de redéfinition des normes corporelles.

[175] J. ENTWISTLE *et al.*, « Fashion Diversity » in *Fashion Theory*, v.23, n°2, mars 2023, pp.309-323

PARTIE II - LES DÉFILÉS JACQUEMUS

CHAPITRE QUATRE : PRÉSENTATION ET CONSTITUTION DES DÉFILÉS JACQUEMUS

Le choix du corpus se porte sur cinq défilés de la marque, présentant les collections Printemps-Été entre 2020 et 2024. Ce choix se fait d'abord parce que le défilé Printemps-Été 2020, célébrant les dix ans de Jacquemus, marque le début de ses défilés mixtes.[176] Les corps des modèles qui défilent pour les collections Printemps-Été sont également plus découverts que lors des défilés Automne-Hiver, ce qui facilite l'analyse de ceux-ci, notamment dans l'approche relative à la morphologie des modèles. Le choix des quatre autres défilés s'est imposé naturellement, car, dans un souci de cohérence chronologique, il paraissait plus pertinent d'observer l'évolution de l'inclusivité au fil de ces présentations.

Les cinq défilés sélectionnés pour cette analyse sont donc tous des défilés mixtes, organisés en dehors du calendrier traditionnel des *Fashion Weeks*. Ils se distinguent par leur mise en scène et leur volonté de s'ancrer dans des paysages souvent naturels ou symboliques, caractéristiques du style de Simon Porte Jacquemus.[177] Les modèles hommes des défilés ne sont pas pris en compte dans cette analyse.

Le défilé *Le Coup de Soleil*, présentant la collection Printemps-Été 2020, s'est tenu le 24 juin 2019 dans un champ de lavande à Valensole, dans le sud de la France (voir annexe 7). Soixante-cinq styles y sont présentés, dont quarante portés par des modèles femmes. Le directeur de casting pour ce défilé est Fabien Joubert.[178]

La collection Printemps-Été 2021, dévoilée dans le défilé *L'Amour*, a eu lieu le 16 juillet 2020 dans un champ de blé situé à proximité de Paris (voir annexe 8). Quarante-neuf styles y sont présentés, dont trente et un portés par des femmes. Le casting est confié à Piergiorgio Del Moro.[179]

---

[176] Fashion Network, *Jacquemus passe aux défilés mixtes*, 2020 [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-passe-aux-defiles-mixtes,1173640.html (consulté le 7 juin 2025)
[177] Jacquemus, *la marque*, *op. cit.*
[178] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 20 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-20-show (consulté le 5 juillet 2025)
[179] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 21 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-21-show (consulté le 5 juillet 2025)

Le Splash, célébrant la collection Printemps-Été 2022, a été présenté sur une plage d'Hawaï, à Oahu (voir annexe 9). Ici, cinquante-six styles ont été dévoilés, dont trente-cinq portés par des femmes. Le casting est à nouveau assuré par Piergiorgio Del Moro.[180]

Le défilé *Le Raphia*, pour la collection Printemps-Été 2023, s'est tenu le 12 décembre 2022 à Paris-Le-Bourget (voir annexe 10). Cinquante-quatre styles y sont dévoilés, dont trente-cinq portés par des femmes. Le casting est cette fois dirigé par Giulia Massullo.[181]

Enfin, le défilé *Les Sculptures*, consacré à la collection Printemps-Été 2024, a eu lieu le 29 janvier 2024 à la Fondation Maeght, située près de Nice, dans le sud-est de la France (voir annexe 11). Parmi les quarante-sept styles présentés, trente-deux étaient portés par des modèles femmes. Giulia Massullo assure également le casting pour cette présentation.[182]

Une majorité de styles est systématiquement portée par des femmes, ce qui oriente la représentation corporelle et visuelle du discours de la marque Jacquemus. Par ailleurs, la direction du casting varie régulièrement. Il sera pertinent d'observer si les profils des mannequins choisis pour les défilés ont un lien quelconque avec les choix des directeurs de casting.

La liste complète des mannequins femmes ayant défilé pour chaque collection est disponible dans l'ordre de passage en annexe 12 pour *Le Coup de Soleil*, en annexe 13 pour *L'Amour*, en annexe 14 pour *Le Splash*, en annexe 15 pour *Le Raphia* et en annexe 16 pour *Les Sculptures*. Chaque mannequin y est identifiée par un numéro de référence correspondant à une sous-annexe spécifique. L'identification des mannequins présentes lors de chaque défilé a été réalisée principalement à partir des listes publiées sur le site *Models*, qui répertorient les participants pour chacun des évènements.

Si les paramètres retenus pour l'analyse se limitent aux normes esthétiques, il convient de rappeler que les critères de sélection des mannequins peuvent dépasser ces seules exigences. Dans le milieu de la mode, les mannequins occupent la sphère de la célébrité et deviennent parfois des figures publiques, dont l'image idyllique se construit également autour de leur

---

[180] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 22 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-22-show-kaneohe (consulté le 5 juillet 2025)
[181] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 23 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-23-show (consulté le 5 juillet 2025)
[182] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 24 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-24-show-nice (consulté le 5 juillet 2025)

personnalité, leur mode de vie ou leur présence médiatique. Bien que ce travail se concentre sur l'apparence physique, il convient de souligner que d'autres critères de sélection coexistent avec les injonctions esthétiques.

CHAPITRE CINQ : LA DIVERSITÉ RACIALE

La question de la diversité raciale dans le monde de la mode constitue un enjeu central. Longtemps accusée d'exclure les corps non-blancs et de reproduire un modèle fondé sur des critères occidentaux, l'industrie de la mode se voit désormais contrainte de répondre aux critiques qui dénoncent ce manque de représentation.

Les données utilisées pour identifier les origines diverses des mannequins proviennent de sources publiques, telles que des interviews, des fiches de modèles dans des agences de mannequinat ou des articles de presse. Si elles constituent une base de travail utile pour appréhender la diversité raciale, ces informations possèdent néanmoins des limites importantes. Déterminer avec exactitude les origines des modèles nécessiterait des tests ADN approfondis, ce qui serait non seulement irréaliste, mais aussi absurde étant donné que chacune des origines n'est probablement pas visible ou identifiable dans les caractéristiques corporelles des mannequins. Par ailleurs, dans un monde marqué par des siècles de colonisation et de migrations ayant entraîné des métissages, les frontières identitaires sont souvent floues et mouvantes. Bien que les principales origines déclarées des mannequins servent de repères, elles ne peuvent être considérées comme des données entièrement fiables et suffisantes pour appréhender la diversité raciale.

L'analyse de ce paramètre se fait davantage sur une base visuelle, en questionnant les différentes formes que prend la diversité raciale dans les défilés Jacquemus. Il ne s'agit pas ici de compter mécaniquement les mannequins racisées, mais de réfléchir à la manière elles sont représentées. Cette approche dépasse la lecture chiffrée pour mieux saisir la complexité et les enjeux symboliques de la représentation des corps non-blancs.

La blanchité

Comme souligné dans la partie théorique de ce travail, l'industrie de la mode repose sur un idéal de beauté stéréotypé, largement dominé par la blancheur de la peau et les codes esthétiques eurocentrés qui lui sont associés.[183] Ce modèle esthétique, omniprésent dans les

[183] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.219

représentations véhiculées par la mode, promeut une image de beauté homogène, particulièrement visible dans la majorité des défilés de mode.

Analyser la représentation des femmes racisées dans les défilés Jacquemus invite à revenir sur la notion de la blanchité. Richard Dyer, historien et théoricien du cinéma, définit dans son essai *White* la blanchité non pas comme une simple couleur de peau, mais comme un système de privilèges systémiques structurant les sociétés occidentales.[184] Selon lui, la blanchité fonctionne comme une non-race : les personnes blanches sont rarement définies par leur couleur de peau, contrairement aux personnes non-blanches.[185] Dyer insiste cependant sur le fait que les identités contemporaines ne peuvent être réduites à des catégories raciales figées. L'identité se construit à l'intersection du genre, de la race, de la classe sociale, de la sexualité, et d'autres facteurs qui fragmentent l'expérience sociale de chacun.[186] Néanmoins, le concept de la blanchité demeure une norme dominante, historiquement ancrée, agissant comme un cadre de référence excluant dans de nombreux domaines, en particulier dans l'industrie de la mode.

Il est essentiel de comprendre que la blanchité ne se réduit pas à une peau couleur neige, mais bien à travers une combinaison complexe de caractéristiques qui l'inscrivent dans les standards esthétiques occidentaux.[187] Il ne suffit pas d'avoir la peau claire pour être perçu comme blanc, puisque la plupart des personnes originaires de l'Asie de l'Est ont une peau claire mais n'entrent pas dans les codes esthétiques occidentaux.

Il est également essentiel de souligner que certains mannequins peuvent mobiliser les codes visuels dominants sans pour autant bénéficier de l'ensemble des privilèges associés à la blanchité. Certaines mannequins racisées peuvent correspondre à des critères visuels valorisés par l'industrie, tout en étant perçus comme différents d'un point de vue racial. Le processus de racialisation concerne, au-delà de certaines caractéristiques corporelles, la position d'un individu au sein d'une relation coloniale ou postcoloniale. Solène Brun et Claire Cosquer donnent l'exemple d'un Algérien, racialisé comme arabe en s'installant en France là où il serait probablement considéré comme « blanc » aux États-Unis.[188] Cette distinction entre les codes

[184] R. DYER, *White: Essays on Race and Culture*, New York, Routledge, 1997, p.2
[185] *Ibid.*
[186] *Ibid.*, p.3
[187] *Ibid.*, p.42
[188] S. BRUN, C. COSQUER, *Sociologie de la race*, *op. cit.*, p.71

esthétiques et les privilèges sociaux permet de nuancer l'analyse des corps dans les défilés Jacquemus : il s'agit ici uniquement d'observer visuellement l'apparence des mannequins.

Les codes esthétiques occidentaux dominants privilégient les caractéristiques physiques d'une femme à la peau claire, aux traits européens – bouche légèrement pulpeuse, nez fin, yeux arrondis – et aux cheveux lisses ou ondulés, blonds, châtains, bruns ou roux.[189] C'est sur ces attributs visuels que se concentre cette analyse, en tant que caractéristiques corporelles récurrentes d'un idéal de beauté normatif.

Les femmes racisées

Ce travail ne tente pas de définir le concept de « race », tant les sens de ce concept sont multiples, controversés et souvent limités. Comme le spécifie Stuart Hall, figure clé dans les études culturelle, la « race » est un « signifiant flottant », à la signification non pas fixée, mais dépendante du contexte dans lequel le concept est utilisé.[190] L'idée d'analyser la diversité raciale met plutôt en évidence le concept de racialisation, oscillant avec le concept de racisation.[191] Nous nous appuyons sur l'idée de la sociologue Colette Guillaumin, qui définit le couple racisant/racisé comme celui majoritaire/minoritaire, non pas en fonction du nombre de personnes, mais d'un rapport de pouvoir.[192] Les minoritaires subissent une forme d'oppression, tandis que les majoritaires sont ceux qui détiennent le pouvoir, fixent les normes en imposant des catégories raciales.[193] Guillaumin pense le racisme comme un processus relationnel basé sur un rapport de domination, où le racisme a créé l'idée de « race » et non l'inverse.[194] Dans l'industrie de la mode, le groupe majoritaire réside dans la figure de la blanchité, tandis que le groupe minoritaire représente les femmes racisées.

Ce ne sont ni la biologie ni les différences physiques qui ont déterminé les inégalités entre les individus, mais bien une construction sociale fondée sur la domination du groupe blanc, rejetant tout ce qui est différent.[195] La « race », le genre, la classe, la sexualité et d'autres rapports de pouvoir sont indissociablement liés à ces inégalités, et les luttes féministes portent

---

[189] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.219
[190] S. BRUN, C. COSQUER, *Sociologie de la race*, Paris, Armand Colin, 2022, p.66
[191] *Ibid.*, p.29
[192] C. GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste. Genèse et langage culturel*, Paris, Maloine, 1972, pp.65-66
[193] S. BRUN, C. COSQUER, *Sociologie de la race*, *op. cit.*,pp.29-30
[194] *Ibid.*, p.30
[195] M. CERVULLE, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Amsterdam, 2013, p.190

depuis toujours cette complexité.[196] Le racisme n'est donc pas uniquement lié à l'apparence physique.[197] Néanmoins, les podiums ont longtemps écarté les femmes aux différentes couleurs de peau, textures de cheveux ou traits corporels non-eurocentrés.[198]

Le regroupement des femmes racisées en une catégorie commune n'a pas pour but d'effacer les spécificités historiques, parfois très contrastées, vécues au sein des différents groupes racisés.[199] Il ne s'agit pas de confondre ni d'homogénéiser ces femmes, qui subissent divers systèmes d'oppression, mais plutôt de reconnaître leur diversité tout en observant, dans l'analyse de certains défilés Jacquemus, la présence des femmes racisées autour de l'archétype blanc ainsi que leur proportion.

L'ambiguïté

Une troisième catégorie a également été définie dans le cadre de cette analyse. Elle regroupe les cas ambigus, qui échappent à une catégorisation stricte entre les caractéristiques normatives de beauté, évoquant l'archétype blanc, et celles d'une altérité visible, évoquant les femmes racisées. L'existence de cette catégorie met en lumière les limites des classifications raciales fondées sur l'apparence dans l'esthétique contemporaine, où certains marqueurs peuvent être dilués, instrumentalisés ou esthétiquement neutralisés, brouillant les frontières entre l'archétype blanc et les femmes racisées.

Cette catégorie peut inclure une femme racisée dont les caractéristiques corporelles, perçues comme éloignées des modèles occidentaux, ont été volontairement atténuées par divers artifices – maquillage, coiffure ou choix stylistiques – afin de la conformer aux normes esthétiques dominantes. L'ambiguïté réside aussi dans l'inclusion de femmes racisées aux physiques qui se rapprochent des standards occidentaux, ce qui, dans ce cas de figure, interroge dans quelle mesure la diversité est réellement représentée.

Cette catégorie permet de penser les zones d'ambiguïté dans lesquelles les femmes racisées sont parfois effacées ou choisies parce qu'elles incarnent les normes en vigueur, dans un univers où la diversité a rarement été mobilisée comme ressource esthétique. Cette catégorie

---

[196] P. ZAVELLA, « Women of Color » dans *Feminist Anthropology*, v.3, n.2, novembre 2022, p.406
[197] C. GUILLAUMIN, L'Idéologie raciste. Genèse et langage culturel, Paris, Maloine, 1972, pp.65-66
[198] S. BRUN, C. COSQUER, *Sociologie de la race*, *op. cit.*., p.63
[199] P. ZAVELLA, « Women of Color », *op. cit.*, p.406

invite à interroger non seulement la présence des femmes racisées dans les défilés Jacquemus, mais aussi les modalités de leur visibilité.

Le Coup de Soleil

Dans le défilé *Le Coup de Soleil*, peu de mannequins correspondent aux canons esthétiques occidentaux. Camille Hurel (voir annexe 12.2) présente des traits fins et symétriques, valorisés par les critères dominants, de longs cheveux bruns et lisses ainsi qu'un teint clair. Il en est de même pour Africa Faretta Radić (voir annexe 12.3), Peñalver Roland (voir annexe 12.9) et Justine Asset (voir annexe 12.13). Alvita Muze (voir annexe 12.12), Eliza Kalmann (voir annexe 12.25), Lauren De Graaf (voir annexe 12.33) et Nana Skovgaard Andersen (voir annexe 12.38) incarnent également ce physique : peau claire, cheveux blonds lisses et traits eurocentrés comme le nez fin ou les yeux arrondis. Giulia Maenza (voir annexe 12.35), avec ses yeux bleus, ses longs cheveux blonds et ondulés ainsi que sa peau claire, s'inscrit elle aussi dans les standards occidentaux.

En revanche, la majorité du défilé s'écarte nettement de ce modèle esthétique classique. Là où les mannequins incarnant un archétype esthétique homogène partagent des caractéristiques relativement homogènes, la diversité proposée ici se distingue par sa richesse interne. Cette diversité raciale se décline en une pluralité de différences visibles et affirmées.

Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 12.1), mannequin d'origine argentine[200] qui ouvre le défilé, arbore une chevelure foncée et bouclée ainsi qu'un teint mat, l'éloignant nettement des standards occidentaux. Il en est de même pour Nora Attal (voir annexe 12.16) et Malika El Malsouhi (voir annexe 12.20) qui présentent des traits et une carnation associée aux populations du Moyen-Orient. Plusieurs mannequins originaires de l'Asie de l'Est contribuent à cette pluralité, notamment Chu Wong (voir annexe 12.28), Bing Bing Liu (voir annexe 12.23), Xue Huizi (voir annexe 12.31) et Ning Jinyi (voir annexe 12.39), toutes d'origine chinoise[201], ainsi que Hoyeon Jung (voir annexe 12.15), mannequin sud-coréenne[202].

---

[200] Models, *Mica Argañaraz*, [en ligne], https://models.com/models/mica-arganaraz (consulté le 15 juin 2025)
[201] Models, *Chu Wong*, [en ligne], https://models.com/models/wong-chu (consulté le 15 juin 2025); Models, *Bing Bing Liu*, [en ligne], https://models.com/models/bingbing-liu (consulté le 15 juin 2025); Models, *Ning Jinyi*, [en ligne], https://models.com/models/ning-jinyi (consulté le 15 juin 2025)
[202] Models, *Hoyeon Jung*, [en ligne], https://models.com/people/hoyeon-jung (consulté le 15 juin 2025)

De nombreuses mannequins sont publiquement identifiées comme métisses, telles qu'Adesuwa Aighewi (voir annexe 12.21), d'origines nigériane, thaïlandaise et chinoise[203] ; Zoé Thaets (voir annexe 12.24), burundaise, rwandaise et belge[204] ou encore Nikki Vonsee (voir annexe 12.29), surinamienne et néerlandaise[205]. Ce métissage renforce la diversité représentée, avec des variations visibles dans les carnations de peau et les traits des mannequins.

Les mannequins à la peau noire sont les plus nombreuses sur le podium. Parmi elles, on retrouve notamment Yorgelis Marte (voir annexe 12.5), dominicaine[206], Shanelle Nyasiase (voir annexe 12.18), soudanaise d'origine éthiopienne[207], Indira Scott (voir annexe 12.32), afro-américaine[208], ou encore Mayowa Nicholas (voir annexe 12.36), nigériane[209].

Contrairement à certaines pratiques passées qui tendaient à neutraliser les différences, les physiques des mannequins racisées semblent ici pleinement affirmés, notamment avec le peu de maquillage que portent les modèles. Cette affirmation passe notamment par le respect de la texture naturelle des cheveux. Kukua Williams (voir annexe 12.6) défile avec des cheveux frisés et volumineux, Jordan Daniels (voir annexe 12.10) avec des cheveux légèrement bouclés et Bing Bing Liu (voir annexe 12.23) avec des cheveux lisses. La présence des différentes textures capillaires contribue à renforcer l'expression visible de la diversité raciale.

Le décor du défilé, situé dans un champ de lavande, s'inscrit dans une esthétique naturelle, qui semble cohérente avec la volonté de valoriser une beauté non standardisée. Le recours à la lumière du jour met en valeur la diversité raciale, puisque contrairement à la lumière artificielle, la lumière ne blanchit pas les traits.[210] La présence de mannequins racisées est également mise en scène dans la succession des mannequins : le contraste visible entre les

---

[203] Vogue Singapore, *Adesuwa Aighewi on dismantling racist constructs and building a more ethical fashion industry*, 2020, [en ligne], https://vogue.sg/adesuwa-aighewi-on-dismantling-racist-constructs-and-building-a-more-ethical-fashion-industry (consulté le 15 juin 2025)
[204] Prabal Gurung, *Beautiful dreamer : Zoe Thaets*, 2020, [en ligne], https://prabalgurung.com/blogs/the-journal/beautiful-dreamer-zoe-thaets (consulté le 15 juin 2025)
[205] Models, *Nikki Vonsee*, [en ligne], https://models.com/models/nikki-vonsee (consulté le 15 juin 2025)
[206] Models, *Yorgelis Marte*, [en ligne], https://models.com/models/yorgelis-marte (consulté le 15 juin 2025)
[207] Models, *Shanelle Nyasiase*, [en ligne], https://models.com/models/shanelle-nyasiase (consulté le 15 juin 2025)
[208] Models, *Indira Scott*, [en ligne], https://models.com/models/indira-scott (consulté le 15 juin 2025)
[209] Models, *Mayowa Nicholas*, [en ligne], https://models.com/models/mayowa-nicholas (consulté le 15 juin 2025)
[210] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.181

physiques qui se succèdent renforce une impression de pluralité intentionnelle. Le placement des mannequins participe donc activement à la mise en valeur de cette diversité.

L'Amour

Les mannequins incarnant l'archétype blanc sont ici plus nombreux que dans *Le Coup de Soleil*. Giedré Dukauskaité (voir annexe 13.6), Felice Nova Noordhoff (voir annexe 13.7), Luna Bijl (voir annexe 13.14), Florence Huntington-Whiteley (voir annexe 13.15), Grace Elizabeth (voir annexe 13.16), Birgit Kos (voir annexe 13.18), qui se suivent dans le défilé, ont toutes la peau pâle, des cheveux bruns redressés en un chignon et des traits valorisés par les standards occidentaux. Maike Inga (voir annexe 13.13), blonde à la peau pâle, correspond également à l'archétype blanc. Non loin dans le défilé, d'autres modèles incarnant le même type de physique se succèdent avec Sara Grace Wallerstedt (voir annexe 13.20), Jean Campbell (voir annexe 13.21) et Altyn Isabella (voir annexe 13.22), toutes aux traits conformes à l'esthétique occidentale et aux cheveux clairs et lisses.

La majorité des mannequins ne correspond pas aux normes occidentales. Le métissage est à nouveau présent au premier plan, avec Mona Tougaard (voir annexe 13.1) qui ouvre le défilé. La mannequin, d'origine danoise, turque, somalienne et éthiopienne[211], est suivie de Jill Kortleve (voir annexe 13.2), néerlandaise, surinamienne, indonésienne et indienne[212]. Un peu plus loin Jade Nguyen (voir annexe 13.9), française et vietnamienne[213] défile, suivie directement par Mika Schneider (voir annexe 13.10), française et japonaise[214] et Sabina Karlsson (voir annexe 13.11), suédoise et gambienne.

Contrairement au défilé précédent, les femmes noires ne sont plus majoritaires, bien qu'elles demeurent présentes avec Maty Fall Diba (voir annexe 13.3), Allana Santos Brito (voir annexe 13.5) ou encore Adut Akech (voir annexe 13.33). D'autres formes de diversité sont présentes avec Amrit (voir annexe 13.28), indienne[215] à la peau mate et aux longs cheveux noirs

---

[211] W Magazine, *Mona Tougaard Is the Moment*, 2023 [en ligne], https://www.wmagazine.com/fashion/mona-tougaard-cover-interview (consulté le 15 juin 2025)
[212] NSSG Club, *Who is Jill Kortleve, the model who's taken over the runways of the Fashion Weeks*, 2020, [en ligne], https://www.nssgclub.com/en/fashion/21184/jill-kortleve-model-chanel-mugler (consulté le 15 juin 2025)
[213] Models, *Jade Nguyen*, [en ligne], https://models.com/models/jade-nguyen (consulté le 15 juin 2025)
[214] Vogue Hong Kong, *Mika Schneider Stars On Vogue Hong Kong's May Issue*, 2022, [en ligne], https://www.voguehk.com/en/article/fashion/mika-schneider-may-2022/ (consulté le 15 juin 2025)
[215] Models, *Amrit*, [en ligne], https://models.com/models/amrit-ame (consulté le 15 juin 2025)

attachés dans le cadre de ce défilé. Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 13.12), d'origine argentine[216] est à nouveau présente.

Globalement, la mise en scène du défilé répartit les mannequins différemment que par rapport au défilé précédent, où la diversité s'accentuait par la succession des mannequins, toutes différentes les unes des autres. Ici, les modèles incarnant l'archétype blanc sont positionnées en bloc et défilent les unes après les autres de façon plus concentrée que dans le défilé précédent.

À nouveau, ce dernier a lieu en plein air, dans un champ de blé, où l'éclairage naturel accentue les différentes carnations de peau des mannequins. Néanmoins, la texture capillaire des mannequins est ici moins mise en valeur, puisque davantage de mannequins ont les cheveux attachés et plaqués. Les maquillages semblent très légers, ce qui renforce davantage les différences physiques.

Le Splash

Le défilé *Le Splash* se distingue des défilés analysés précédemment. Présenté sur une plage de l'île d'Oahu à Hawaï, il s'inscrit dans un dispositif singulier, tant par le choix du lieu que par celui du casting. Le créateur opte ici pour un ancrage local affirmé, en sollicitant quasi exclusivement des mannequins issues de la région, certaines n'ayant jamais défilé auparavant.[217] Ce parti pris confère à l'évènement une forme d'authenticité et de spontanéité, en rupture quasi totale avec les canons occidentaux de la mode.

L'ensemble du défilé est assuré par des mannequins dont les traits ne correspondent pas aux standards esthétiques occidentaux centrés sur la blanchité. Les visages reflètent ici une diversité raciale marquée, en cohérence avec le lieu et l'esprit du défilé, où Jacquemus affirme ne faire défilé pratiquement que des filles originaires des alentours.[218]

Parmi les rares exceptions du casting local, on trouve quelques mannequins originaires d'autres régions du monde, dont le profil s'éloigne également des normes occidentales. C'est le cas par exemple de Monica Majak (voir annexe 14.12), mannequin sud-soudanaise[219], ou de

---

[216] Models, *Mica Argañaraz*, [en ligne], https://models.com/models/mica-arganaraz (consulté le 15 juin 2025)
[217] Vogue France, *Ce qu'il faut retenir du défilé Jacquemus printemps-été 2022 à Hawaï*, 2022, [en ligne], https://www.vogue.fr/mode/article/jacquemus-defile-printemps-ete-2022-hawaii (consulté le 12 juin 2025)
[218] Vogue Runway, *Jacquemus, spring 2022 ready-to-wear*, 2022, [en ligne], https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-ready-to-wear/jacquemus (consulté le 12 juin 2025)
[219] Models, *Monica Majak*, [en ligne], https://models.com/models/monica-majak (consulté le 17 juin 2025)

Thet Thet Thinn (voir annexe 14.30), d'origine birmane[220], qui malgré une carnation claire présente des traits morphologiques peu valorisés historiquement dans la mode : des yeux légèrement bridés, des pommettes marquées et une chevelure noire. Leur présence renforce l'intention de diversité portée par ce casting.

L'esthétique du défilé renforce également l'idée de diversité. Le maquillage est discret, voire pratiquement invisible, et les cheveux semblent être laissés au naturel. Les textures sont pleinement visibles et assumées, qu'elles soient lisses, bouclées ou frisées. Bianca Blakeney (voir annexe 14.1) arbore de longs cheveux bouclés, comme Au'Jel Yepp (voir annexe 14.4), Courtney Benboe, Brandy Liu (voir annexe 14.6) ou Sabrina Williams (voir annexe 14.14). D'autres modèles ont les cheveux lisses, comme Waileia (voir annexe 14.17), Haley Snyder (voir annexe 14.21), Jelene Sanidad (voir annexe 14.26) ou Maire Kalawe (voir annexe 14.27). Cette mise en scène sans artifice s'impose de façon forte face aux injonctions esthétiques occidentales qui ont longtemps dominé le monde de la mode.

Toutefois, cette volonté de rupture avec les standards n'est pas exempte d'ambiguïtés. Quelques mannequins, bien qu'originaires d'Hawaï, incarnent des caractéristiques plus proches de l'archétype de la beauté blanche, malgré leurs origines locales. C'est le cas par exemple de Xavier Downey Silva (voir annexe 14.7), qui présente une peau claire, des traits relativement valorisés par les standards occidentaux, de longs cheveux châtains et des yeux ronds clairs. Sydney Hoevel (voir annexe 14.8), qui lui succède sur le podium, possède également une carnation claire, des cheveux roux et bouclés et un visage présentant de nombreuses taches de rousseur, un attribut qui n'a pas toujours été mis en avant dans l'industrie de la mode. Katriel Kapahua (voir annexe 14.29), qui apparaît plus tard dans le défilé, possède elle aussi une peau pâle, une longue chevelure châtaine, des traits inscrits dans les normes occidentales et des yeux clairs. Ainsi, bien que le casting illustre une rupture quasi totale avec les standards esthétiques occidentaux dominants, ces quelques profils soulignent leur persistance en les reconfigurant, puisqu'ils sont ici considérés comme des exceptions.

Le Raphia

Le défilé *Le Raphia* présente une nouvelle fois une diversité raciale fortement mise en avant. Contrairement aux défilés précédents qui se déroulaient en extérieur, celui-ci s'organise

[220] Models, *Beauty*, [en ligne], https://models.com/models/beauty-thet-thinn (consulté le 17 juin 2025)

dans un espace fermé, sous un éclairage de studio plutôt blanc, mais adouci par des décors beiges qui réchauffent cette lumière. Ce type d'éclairage a néanmoins fait l'objet de critiques, notamment chez Mona Chollet, qui souligne dans *Beauté fatale* que cette lumière, comparable à celle d'un laboratoire, tend à accentuer les moindres imperfections corporelles.[221] À l'inverse, un éclairage plus naturel permet aux corps de s'inscrire dans un environnement global, où les corps ne sont pas uniquement objets d'attention et peuvent apparaître sous d'autres aspects, moins focalisés sur leurs défauts.[222] De plus, l'éclairage blanc a parfois été employé pour atténuer la diversité des carnations, contribuant ainsi à estomper certains traits au profit d'un idéal blanc dominant.

À nouveau, dans ce défilé, ce sont presque exclusivement des mannequins qui ne correspondent pas à l'idéal dominant qui défilent sur le podium. De la même manière que dans les autres défilés étudiés, l'ordre de passage des mannequins semble accentuer la diversité : les profils sont très différents les uns des autres, sans qu'on observe de regroupement homogène dans les apparences. Cette fragmentation visuelle contribue à la diversité raciale du défilé, évitant à nouveau les compartimentages.

Cette inclusion se manifeste dès le début du défilé avec les trois premières mannequins. Béatriz Machado (voir annexe 15.1), Sacha Quenby (voir annexe 15.2) et Vittoria Ceretti (voir annexe 15.3), portent des tenues et des accessoires similaires, tels qu'un grand chapeau et de larges boucles d'oreilles qui masquent partiellement leur visage. Malgré ces similitudes stylistiques, leurs trois carnations sont distinctes, ce qui crée un contraste visible entre les trois modèles. Plus tard dans le défilé, le créateur réitère cet effet, de façon plus subtile, avec trois autres mannequins et les mêmes accessoires : Aria Polkey (voir annexe 15.21), Deva Cassel (voir annexe 15.22) et Amelia Gray Hamlin (voir annexe 15.23).

La diversité se remarque aussi dans les traits physiques des mannequins qui reflètent la diversité de leurs héritages culturels et génétiques, parfois adoucis à cause de l'éclairage de la salle. Kaya Wilkins (voir annexe 15.26), d'origine norvégienne et américaine[223], affiche une peau légèrement mate, bien que légèrement blanchie par la lumière, des traits marqués et des lèvres pulpeuses. Shivaruby Premkanthan (voir annexe 15.27), métisse sri-lankaise et

---

[221] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.178
[222] *Ibid.*
[223] Premier Models, *Kaya Wilkins*, [en ligne], https://www.premiermodelmanagement.com/women/image/6175-kaya-wilkins/ (consulté le 17 juin 2025)

jamaïcaine[224], présente une carnation nuancée, des pommettes saillantes, un nez fin et des lèvres pulpeuses. He Cong (voir annexe 15.20), d'origine chinoise[225], montre une carnation claire, des yeux bridés et un visage très symétrique aux traits épurés. Ashley Radjarame (voir annexe 15.14), française et indienne[226], a un teint et des yeux foncés, des cheveux et des sourcils noirs. Ajok Daing (voir annexe 15.7), italienne et sud-soudanaise[227], se caractérise par une peau noire et des traits plus marqués. Ces exemples forment une palette d'origines plus étendues que dans certains défilés comme *L'Amour*, qui met davantage l'accent sur la représentation des femmes noires, tandis que *Le Raphia* expose plus largement les carnations.

Toutefois, comme dans tous les autres défilés analysés, certains mannequins, bien que minoritaires, correspondent à l'idéal type occidental. C'est notamment le cas de Vittoria Ceretti (voir annexe 15.3) ou Deva Cassel (voir annexe 15.22), avec leurs teints clairs et leurs traits valorisés par les standards occidentaux. Leur présence, même réduite, souligne à nouveau la persistance des normes esthétiques dominantes, malgré l'effort apparent de la diversité.

Irina Valeryevna Shaykhlislamova (voir annexe 15.32) incarne également les codes occidentaux, mais dans une forme d'ambiguïté. Malgré ses origines russes[228], son physique correspond aux codes de l'idéal occidental : traits symétriques, fins et sculptés, yeux clairs, cheveux longs, lisses et bruns.

Les Sculptures

Le défilé *Les Sculptures* impose une diversité raciale bien moins marquée que dans les précédents défilés analysés. La répartition des mannequins y est presque équilibrée entre celles correspondant à l'idéal codifié et à celles dont les physiques échappent à ces normes. Cette diversité plus limitée se traduit par une structure plus compartimentée dans l'ordre de passage des mannequins, visiblement plus regroupées selon leurs caractéristiques physiques, contrairement à la fluidité observée dans les autres défilés.

---

[224] Models, *Shivaruby*, [en ligne], https://models.com/models/shivaruby-premkanthan (consulté le 17 juin 2025)
[225] Models, *He Cong*, [en ligne], https://models.com/models/He-Cong (consulté le 17 juin 2025)
[226] Vogue India, *The rise and rise of Ashley Radjarame*, 2021, [en ligne], https://www.vogue.in/fashion-insider/content/the-rise-and-rise-of-model-ashley-radjarame (consulté le 17 juin 2025)
[227] Models, *Ajok Daing On the Consistent Need for Size* Diversity, 2023, [en ligne], https://models.com/oftheminute/?p=155963 (consulté le 17 juin 2025)
[228] Models, *Irina Shayk*, [en ligne], https://models.com/models/Irina-Shayk (consulté le 17 juin 2025)

L'ouverture est assurée par Jelena Noura Hadid (voir annexe 16.1), mannequin américaine aux origines néerlandaise et palestinienne [229], dont l'apparence correspond néanmoins aux codes esthétiques occidentaux dans le milieu de la mode. Son teint clair, ses traits typiques des représentations occidentales, ses yeux clairs et ses cheveux blonds légèrement ondulés sont ici mis en avant. Elle est rapidement suivie par d'autres mannequins au profil similaire, telles qu'Ida Heiner (voir annexe 16.3), Frederikke Sofie Falbe-Hansen (voir annexe 16.4), Ella McCutcheon (voir annexe 16.6) ou encore Rebecca Leigh Longendyke (voir annexe 16.14), toutes affichant une carnation claire et des cheveux allant du blond au châtain, aux textures lisses ou bouclées dans le cas de Frederikke Sofie Falbe-Hansen.

Emily Ratajkowski (voir annexe 16.10), avec ses traits sculptés, ses lèvres pulpeuses et ses longs cheveux bruns et lisses, incarne également cette esthétique dominante. De même que Vittoria Ceretti (voir annexe 16.17) ou Deva Cassel (voir annexe 16.29), qui, ayant le même type de physique, participent à cette perpétuation.

À l'opposé, les mannequins incarnant une esthétique alternative se démarquent, la plupart étant présentes de façon récurrente dans les défilés Jacquemus : Ashley Radjarame (voir annexe 16.11), He Cong (voir annexe 16.13), Devyn Garcia (voir annexe 16.18), Mona Tougaard (voir annexe 16.24), ou encore Micaela Argañaraz Ebbek (voir annexe 16.25) et Imaan Hammam (voir annexe 16.27). Chacune manifestant une pluralité d'héritages visibles par leurs carnations, textures de cheveux et traits spécifiques. Ces profils diversifiés, bien que présents, sont bien moins imposés que dans les défilés précédemment analysés.

Ainsi, *Les Sculptures* apparaît comme le défilé le plus conservateur, en comparaison avec les autres qui présentaient une majorité écrasante de mannequins racisées. On retrouve un idéal occidental plus présent et une diversité, bien que majoritaire, moins mise en avant que dans les autres défilés.

Interprétations générales de la diversité raciale

À travers l'analyse successive des cinq défilés Jacquemus, une évolution se dessine dans la manière dont le créateur arbore la question de la diversité raciale sur ses podiums. Bien que chacun des défilés témoigne d'un certain degré d'inclusion, des variations notables apparaissent

[229] Models, *Gigi Hadid*, [en ligne], https://models.com/models/gigi-hadid (consulté le 19 juin 2025)

dans la visibilité accordée aux corps qui s'écartent des canons occidentaux et dans la manière dont ces corps sont mis en scène.

Le défilé *Le Splash* se distingue comme le plus radical en termes de représentation : la quasi-totalité des mannequins déroge aux standards occidentaux classiques, tandis que le décor extérieur du défilé valorise visuellement cette rupture avec les normes occidentales. Ici, les physiques habituellement marginalisés deviennent la norme, dans un geste qui rompt avec les habitudes de l'industrie. Ce défilé est ainsi en rupture quasi totale avec la blanchité comme critère central de beauté historiquement construit.[230] *Le Splash* met justement à l'honneur une diversité autrefois opprimée, au point où elle devient la norme le temps d'un défilé.

À l'inverse, *Les Sculptures* marque un léger recul sur le plan de la diversité raciale et renoue avec une esthétique plus conservatrice. Les mannequins répondent davantage à un idéal occidental. La diversité n'est pas absente, mais moins présente que dans les quatre autres défilés.

Le Coup de Soleil, *L'Amour* et *Le Raphia* adoptent quant à eux une approche plus constante. La diversité raciale y est affirmée de manière fluide, dans un ordre de passage qui estompe l'opposition frontale entre conformité et altérité, donnant à voir une pluralité perçue comme naturelle, et non comme le résultat d'un quota à remplir.

Par ailleurs, l'utilisation dominante de la lumière naturelle dans les mises en scène, à l'exception de *Les Sculptures* et *Le Raphia*, renforce les singularités des mannequins comme leur carnation, au lieu de les estomper sous un éclairage artificiel souvent blanchissant.[231] Le peu d'artifices présents dans le maquillage ou les coiffures des mannequins contribue également à la perception des différences physiques, souvent estompées dans les défilés au profit d'un rendu plus uniforme dans l'apparence des modèles. Là où les textures capillaires étaient longuement réduites à des cheveux lisses ou légèrement ondulés, le segment « ethnique » de l'industrie cosmétique se fait ici ressentir.[232] Les différences perceptibles dans les textures capillaires ne sont pas effacées par des artifices cosmétiques.

---

[230] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, pp.149-150
[231] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.181
[232] D. BÉDINADÉ, « La fabrique de la beauté ethnique. L'industrie cosmétique face au "mouvement naturel" : vers une recomposition des normes de beauté ? », *op. cit.*, p.91

Ce panorama met ainsi en lumière une tension constante entre volonté d'inclusion et reproduction des normes esthétiques dominantes, entre ouverture à l'altérité et perpétuation d'une norme occidentale. Si Jacquemus semble porter un discours sincère autour de l'inclusivité, comme il l'exprime lui-même lorsqu'il affirme que « la femme Jacquemus n'est pas française, elle est solaire. C'est le propos de la marque : le partage, le soleil, l'amour et la famille » (voir annexe 17), cette posture peut aussi être lue comme une réponse stratégique aux attentes sociétales contemporaines, dans le sillage des mouvements antiracistes et inclusifs tels que *Black Lives Matter*, envers lequel le créateur s'est montré engagé sur Instagram en 2020 (voir annexe 18). Cette tension entre volonté d'inclusion et reproduction des normes esthétiques dominantes fait écho aux tensions entre la conformité relative à l'imitation et l'individualité relative à la différenciation qui définissent la mode.[233] La diversité raciale dans les défilés Jacquemus oscille entre la conformité aux normes et l'individualité du créateur à mettre en avant des mannequins racisés.

Il convient de souligner que cette diversité raciale, bien qu'inhabituelle dans l'industrie de la mode historiquement normée, ne suffit pas à elle seule à déconstruire l'entièreté des normes, et que cette forme d'inclusivité peut coexister avec d'autres critères esthétiques excluants. La diversité raciale doit ainsi être prise en considération au regard des autres paramètres constituant l'analyse de ce travail : la diversité morphologique, générationnelle et les expressions de genre, qui font l'objet de la suite de ce travail. Ce n'est qu'en croisant ces éléments qu'il sera possible de déterminer si les cinq défilés Jacquemus incarnent une transformation en profondeur ou d'une adaptation partielle aux codes occidentaux.

[233] G. SIMMEL, *Philosophie de la mode* (1905), *op. cit.*, p.11

CHAPITRE SIX : L'INCLUSION MORPHOLOGIQUE

Ce chapitre se concentre sur les morphologies représentées lors des défilés étudiés. Il s'agit ici d'examiner dans quelle mesure les corps présentés s'inscrivent dans les standards dominants de la mode, caractérisés par une minceur normative, et si la marque Jacquemus rompt avec ces normes, en intégrant à ses défilés des mannequins aux morphologies qui s'éloignent des critères occidentaux valorisés sur les podiums.

L'objectif ici est de déterminer si cette potentielle diversité corporelle dans les cinq défilés prolonge la volonté d'inclusion raciale précédemment observée, et dans quelle mesure.

La minceur

Dans l'industrie de la mode, la minceur renvoie à un ensemble de mensurations neutralisées par la « taille standard », considérée comme la norme pour la création et la présentation des vêtements, en particulier lors des défilés de mode. Dans le monde de la mode, cette morphologie se manifeste par l'usage répandu de la « taille 0 », une norme américaine pensée pour mettre en valeur la coupe et le tombé du vêtement. [234] Cette taille équivaut en Europe à une taille 32 ou 34, soit une taille qui ne concerne qu'une minorité de femmes. Néanmoins, elle s'impose comme un gabarit neutre, vanté de mettre en valeur le vêtement tel qu'imaginé par le créateur.[235]

Ce corps standardisé qui incarne cette norme est généralement mince, élancé et peu marqué par des courbes, que ce soit la poitrine ou les hanches. L'omniprésence de ce type de corps produit une certaine homogénéité visuelle dans un défilé de mode.

Les grandes tailles

Dans le monde de la mode, l'expression « grande taille » qualifie l'ensemble des morphologies se situant au-delà des standards corporels occidentaux valorisés sur les podiums. Cette catégorisation varie selon les agences de mannequinat, qui adoptent des grilles de classements spécifiques. L'agence *Natural Models*, par exemple, distingue trois groupes : les

[234] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, *op. cit.*, p.171
[235] *Ibid.*

modèles *straight-sized*, allant de la taille 32 à 36 (US 0 à 4)[236], les modèles *mid-size*, correspondant aux tailles 38 à 42 (US 6 à 10)[237] et les modèles *curve* à partir de la taille 44 (US 12)[238]. D'autres agences utilisent des seuils différents.

En réalité, il n'existe pas de norme universelle et rigide pour classer les diverses catégories de « grandes tailles ». Dans le cadre de cette analyse, nous considérerons comme « grandes tailles » les mannequins qui sont répertoriées comme telles au sein de leurs agences sous l'appellation *plus-size*, *curve* ou équivalentes.

Il existe également d'autres types de corps qui ne sont généralement pas valorisés dans l'idéal esthétique. Les corps des femmes culturistes, par exemple, sont généralement peu appréciés s'ils ne sont pas montrés pour des capacités sportives.[239] Les femmes de petites tailles sont également invisibles dans les défilés, n'étant même pas présentes dans la plupart des rapports d'inclusivité. Une étude comparative met en évidence que les mannequins sont généralement 11 cm plus grands que les femmes non-mannequins.[240]

Le Coup de Soleil

Dans le défilé *Le Coup de Soleil*, l'ensemble des mannequins correspond aux caractéristiques corporelles occidentales valorisées dans l'industrie de la mode, à savoir une silhouette mince, élancée et dépourvue de rondeurs marquées. Aucune morphologie ne s'écarte de cet idéal dominant, conférant au défilé une homogénéité corporelle totale (voir annexe 12).

Malgré cette minceur généralisée, certaines tenues atténuent la visibilité immédiate des contours corporels, posant la question de la perception réelle de la minceur sur le podium. Par exemple, la mannequin Chu Wong (voir annexe 12.28) porte une veste ample et une longue jupe large, des pièces qui masquent partiellement sa silhouette. De même, Indira Scott (voir

---

[236] Natural Models, *Main Straight Los Angeles*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/divisions/la-main-straight (consulté le 8 juillet 2025)
[237] Natural Models, *Main Mid Los Angeles*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/divisions/la-main-mid (consulté le 8 juillet 2025)
[238] Natural Models, *Main Curve Los Angeles*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/divisions/la-main-curve (consulté le 8 juillet 2025)
[239] P. ROUSSEL et J. GRIFFET, « Le muscle au service de la beauté. La métamorphose des femmes culturistes », dans *Recherches féministes*, v.17, n°1, octobre 2004, pp. 146-147
[240] M. TOVÉE *et al.*, « Supermodels: stick insects or hourglasses? » in *The Lancet*, v.350, n°9089, novembre 1997, pp.1474-1475

annexe 12.32) défile vêtue d'un manteau long et d'un pantalon ample qui atténuent la perception directe de ses proportions corporelles.

Cette observation reste cependant mineure et la minceur reste globalement perceptible à travers la majorité des tenues. Elle s'avère particulièrement mise en valeur chez Elibeidy Dani (voir annexe 12.7), vêtue d'une robe longue et ajustée, ou chez Mara Kasanpawiro (voir annexe 12.40), dont la brassière triangle et la mini-jupe exposent largement la minceur de son corps. Ainsi, même lorsque certains vêtements masquent partiellement la silhouette de certains mannequins, la structure globale des tenues ne remet pas en cause l'uniformité morphologique du casting pour ce défilé.

Par ailleurs, aucun des mannequins ne correspond à la catégorie « grandes tailles », telle que définie par les standards des agences de mannequinat. Ce défilé illustre donc une absence totale de diversité morphologique, confirmant l'adhésion stricte du créateur, dans ce cas précis, à un idéal homogène de minceur.

L'Amour

Dans le défilé *L'Amour*, la grande majorité des mannequins incarne à nouveau l'idéal corporel dominant. Les silhouettes minces et élancées sont rendues davantage visibles à travers une collection de vêtements fluides, mettant en avant les morphologies. Mona Tougaard (voir annexe 13.1), par exemple, est vêtue d'une robe fluide qui laisse apparaître sa silhouette longiligne. Il en est de même pour Maty Fall Diba (voir annexe 13.3), dont le ventre plat est légèrement apparent sous un haut court. Brigit Kos (voir annexe 13.18) porte elle aussi un haut court et une jupe fendue qui laisse apparaître ses jambes fines. Seule Florence Huntington-Whiteley (voir annexe 13.15), parmi tous les mannequins du défilé, échappe à cette mise en visibilité du corps. Son ensemble *oversize* se constitue d'un pantalon large, d'une chemise ample et d'un *blazer* qui dissimule sa silhouette, sans pour autant remettre en question la norme corporelle du casting.

Trois exceptions morphologiques contrastent avec la minceur dominante du défilé. Jill Kortleve (voir annexe 13.2), classée comme une mannequin *curve* par l'agence MiLK

Management[241], ouvre le défilé en deuxième position. Avec des mensurations de 92x75x104 cm pour 175 cm[242], soit approximativement une taille européenne 40/42, elle porte une robe courte blanche et fluide qui souligne ses jambes et ses bras. Plus tard dans le défilé, Sabrina Karlsson (voir annexe 13.11), également désignée comme *curve* par MiLK Management[243], défile en top court assorti d'une jupe longue. Ses mensurations sont de 86x72x102 cm pour 180 cm[244], ce qui lui fait correspondre approximativement à une taille 38/40, la situant légèrement au dehors des standards classiques des mannequins de défilé. Enfin, Lauren Frederick (voir annexe 13.17) présente une silhouette similaire. Avec des mensurations de 91x79x107 pour 176 cm[245], elle correspond approximativement à une taille 40/42, mise en valeur par une robe fluide dévoilant ses formes.

Ces trois mannequins représentent une minorité limitée : seules leurs silhouettes sur les trente-cinq rompent avec la norme corporelle dominante. Leur mise en scène se fait *via* des vêtements près du corps, valorisant leurs formes, ce qui suggère une volonté assumée de diversifier les morphologies. Cependant, cette ouverture reste grandement minoritaire dans le cadre de ce défilé.

Le Splash

Le défilé *Le Splash* présente des particularités morphologiques qui s'éloignent des tailles standards sans pour autant identifier les mannequins comme relevant de la catégorie « grandes tailles ». Contrairement aux défilés précédents, les silhouettes sont plus athlétiques, les formes des corps différentes des silhouettes filiformes, bien que la minceur soit toujours présente en grande majorité.

De façon générale, ce défilé montre une esthétique qui favorise des corps davantage dénudés que dans les défilés précédemment analysés. Beaucoup de maillots, de jupes fendues, courtes ou de vêtements transparents qui rendent plus visibles les corps des mannequins.

---

[241] The MiLK Collective, *Jill Kortleve*, [en ligne], https://www.milkmanagement.co.uk/clients/curve-main/1173-jill-kortleve (consulté le 8 juillet 2025)
[242] *Ibid.*
[243] The MiLK Management, *Sabrina Karlsson*, [en ligne], https://www.milkmanagement.co.uk/clients/curve-main/696-sabina-karlsson (consulté le 8 juillet 2025)
[244] *Ibid.*
[245] Jag Models, *Lauren Frederick*, [en ligne], https://jagmodels.com/model/lauren-frederick/ (consulté le 11 juin 2025)

On retrouve les tailles standards à de multiples reprises, comme chez Courteney Benboe (voir annexe 14.6) et Monica Majak (voir annexe 14.12), où la minceur est mise en avant à travers des tenues légères, composées de brassières en triangle, pantalons ajustés ou mini-jupes. Comme dans les autres défilés, la minceur n'est pas toujours mise en avant, bien qu'elle demeure visible, comme c'est le cas pour Aun'Jel Yepp (voir annexe 14.4), où ses épaules et ses hanches sont camouflées par la forme des vêtements.

Certaines morphologies sont plus athlétiques, comme c'est le cas pour Tiki Willis (voir annexe 14.2), une surfeuse professionnelle à Hawaï[246], ou encore Keau Fey (voir annexe 14.11), donc le ventre musclé se remarque sous son *blazer oversize*.

Le défilé montre des mannequins aux poitrines plus fournies que dans les autres défilés analysés. C'est le cas de Maire Kalawe (voir annexe 14.27), dont la poitrine est mise en avant par un décolleté ou encore Anaya Later (voir annexe 14.25), portant un haut de bikini. Brandyn Liu (voir annexe 14.10), elle, porte un pantalon ajusté qui met en avant la forme de ses hanches, mais sa minceur est de la même façon mise en avant.

Seules Cheyenne Kanani (voir annexe 14.15) et Leafatiaitulagi Tati Yandall (voir annexe 14.24) sortent des standards de minceur pour s'inscrire dans des registres de « grandes tailles ». Leafatiaitulagi Tati Yandall, avec ses mensurations de 117x102x124 pour 175 cm[247], équivaut à une taille 48 en Europe. La coupe de son *blazer* camoufle ses bras et sa taille, bien que son ventre soit légèrement apparent sous un top court et une jupe fendue, qui laisse apparaître ses jambes.

Les mensurations de Cheyenne Kanani (voir annexe 14.15), mannequin non professionnelle, ne sont pas publiquement disponibles publiquement. Son positionnement comme mannequin « grande taille » n'est évalué que sur la base de son apparence visuelle et des standards de l'industrie. Ses courbes sont plus marquées et son physique l'écarte des tailles standards dans l'industrie de la mode. Comme pour Leafatiaitulagi Tati Yandall (voir annexe 14.24), une longue chemise boutonnée ne montre que le bas de son ventre, alors que sa

---

[246] Instagram, T I K I 🌙 (@tikiwillis), [en ligne], https://www.instagram.com/tikiwillis (consulté le 11 juin 2025)
[247] Heffner Management - Direct Booking Agency, *Tati Yandall*, [en ligne], https://www.heffnermanagement.com/Portfolio/Women/plus/women/1551918/tati-yandall (consulté le 11 juin 2025)

longue jupe fendue ne laisse apparaître qu'une partie de ses jambes. Ses courbes sont visibles, mais partiellement cachées.

En somme, ce défilé propose plus de diversité dans les corps qui sont plus exposés que dans les deux défilés précédents. Néanmoins, l'inclusivité morphologique ne se ressent que légèrement. La majorité des modèles correspondent aux tailles standards du milieu de la mode.

Le Raphia

Le Raphia présente à nouveau une majorité écrasante de silhouettes minces, qui procurent au défilé une certaine homogénéité. La minceur est majoritairement marquée par certaines tenues. C'est le cas pour Vittoria Ceretti (annexe 15.3), dont la minceur est mise en avant par une brassière courte et une mini-jupe. América González (voir annexe 15.6), elle, porte une longue robe fluide qui met en avant sa silhouette filiforme tandis que Ashley Radjame (voir annexe 15.14) porte une jupe longue qui masque ses jambes contrastées avec un haut de bikini qui met en avant sa petite poitrine.

Quelques morphologies sont néanmoins plus difficilement identifiables, comme celle de Calia Mohamed (voir annexe 15.15) qui porte une longue robe épaisse en raphia, masquant presque entièrement son corps, ou Assa Baradji (voir annexe 15.16) qui porte un large t-shirt et une jupe sur plusieurs couches qui ne laisse apparaître que le bas de ses jambes. Limber Martinez (voir annexe 15.29) porte un ensemble tailleur avec un accessoire en raphia qui couvre son corps, laissant deviner sa silhouette élancée. Néanmoins, la plupart des physiques reflètent une minceur standardisée.

Trois mannequins ne sont pas répertoriés parmi ces tailles standards, on retrouve, déjà présente dans le défilé *L'Amour*, Jill Kortleve (voir annexe 15.4), dans un chemisier fluide et une jupe courte qui met ses jambes en avant. Ajok Daing (voir annexe 15.7), dont les mensurations sont de 98x69x107 pour 175 cm[248], ce qui équivaut à une taille 42 européenne, porte une combinaison transparente, mettant également en avant sa morphologie hors normes. En fin de défilé, c'est Devyn Garcia (voir annexe 15.31) qui favorise une inclusivité corporelle.

[248] Oui Management, *Ajok Daing*, [en ligne], https://www.ouimanagement.com/image/934-ajok-daing (consulté le 11 juin 2025)

Ses mensurations sont de 94x74x117 pour 175 cm[249], ce qui équivaut à une taille européenne 40/42. Son haut court et sa jupe transparente fendue mettent en valeur le haut de son corps et ses jambes, mais sa taille est camouflée par une ceinture épaisse en raphia. Les trois mannequins « grandes tailles » ne se suivent pas dans le défilé, ce qui rend la perception de la diversité plus diffuse.

La représentation des mannequins aux morphologies hors normes demeure marginale face à l'écrasante majorité de mannequins correspondant aux critères de la minceur.

Les Sculptures

Le défilé *Les Sculptures* s'impose à nouveau comme conservateur au niveau des morphologies. La taille standard est omniprésente dans le défilé, à travers des tenues qui, pour certaines, la mettent en avant. C'est notamment le cas de Ida Heiner (voir annexe 16.3), donc la robe, malgré des manches volumineuses, est assez courte et dévoile de longues jambes fines. Jessie Aina (voir annexe 16.8) porte une robe courte marquée à la taille qui accentue sa silhouette filiforme. Vittoria Ceretti, à nouveau présente dans le défilé, porte une brassière courte et un pantalon ajusté, qui fait ressortir sa silhouette en accord avec les tailles standards occidentales.

D'autres tenues brouillent légèrement les impressions de morphologie, sans pour autant les camoufler. He Cong (voir annexe 16.16) par exemple, porte une veste noire structurée et bouffante, ce qui rend difficile la perception du corps qui porte le vêtement. Néanmoins, le pantalon transparent laisse entrevoir des jambes fines. Deva Cassel (voir annexe 16.29), présente à nouveau, porte un long manteau dont la structure camoufle la plupart de son corps, sans masquer sa silhouette élancée.

Seule une mannequin se situe hors des tailles standards, il s'agit à nouveau de Devyn Garcia. Elle porte une robe transparente sur le haut, à travers laquelle sa poitrine est visible. Le bas de la robe est plus opaque, camouflant légèrement ses formes sans pour autant les effacer.

La structure des vêtements de ce défilé est particulière, elle déforme les perceptions des corps en rendant les épaules plus épaisses, comme c'est le cas avec Lina Zhang (voir

[249] DNA Models, *Devyn Garcia*, [en ligne], https://www.dnamodels.com/div/women-main-board/model/devyn-garcia2/p/9643/c/-1/#/page/1 (consulté le 11 juin 2025)

annexe 16.20) ou Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 16.25). Mais les coupes sont souvent ajustées au niveau de la taille, comme c'est le cas pour Imaan Hammam (voir annexe 16.27) ou Karolina Spakowski (voir annexe 16.30). Les mannequins sont plus habillées que dans d'autres collections analysées, mais il n'empêche pas de remarquer une homogénéité presque intégrale basée sur les standards de minceur.

Interprétations générales de l'inclusion morphologique

Dans l'analyse des silhouettes présentées dans les cinq défilés Jacquemus, il apparaît que la majorité des mannequins sélectionnées correspondent à un canon de minceur dominant, reflet des standards de beauté étudiés dans l'industrie de la mode. Néanmoins, quelques exceptions ponctuelles montrent une volonté d'inclure une diversité corporelle, suggérant une légère ouverture vers des morphologies hors normes.

Les défilés relèvent en grande majorité de morphologies constantes qui habituent les yeux du spectateur à une minceur normative. Les mannequins sont filiformes, avec peu de courbes. Certaines mannequins « grandes tailles » elles-mêmes s'inscrivent dans une morphologie où elles ont une taille fine et des hanches davantage marquées, comme le critique Audrey Millet.[250] En réalité, les corps ont pratiquement la même forme, dans différentes proportions.

Les défilés les plus inclusifs sont *L'Amour*, *Le Splash* et *Le Raphia*, mais seulement trois mannequins seulement sont considérées comme des mannequins « grandes tailles ». L'inclusion quasi exceptionnelle de corps hors normes apparaît comme un signe ambivalent, pouvant traduire soit un engagement sincère et authentique du créateur, soit une stratégie dictée par la pression croissante en faveur de la diversité corporelle dans la mode contemporaine. Cette forme d'inclusivité rappelle la notion de tokénisme, soit la présence peu courante de corps diversifié, qui donne une apparence d'inclusion de diversité, sans réellement mettre en place de réels changements structurels.[251]

Ce paradoxe interroge à nouveau les limites de l'inclusion, soulignant que la diversité raciale ne permet pas systématiquement une diversité des morphologies. On remarque à

[250] A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, *op. cit.*, p.291
[251] J. ENTWISTLE *et al.*, « Fashion Diversity », *op. cit.*, p.312

nouveau une tension entre volonté d'inclusion et reproduction des normes esthétiques dominantes qui fait écho à la tension entre conformité et individualité, présente dans la mode.[252]

Là où le décor et la lumière influençaient la perception des traits des mannequins, on peut ici parler de la structure des vêtements qui, dans certaines collections, influence la perception des corps sans jamais réellement masquer la minceur des mannequins.

Cette étude des morphologies dans le cadre des défilés Jacquemus reconsidère la dynamique de la diversité. D'une part, Jacquemus rediscute les standards classiques raciaux de l'industrie de la mode, en incluant majoritairement des mannequins racisées, aux différences mises en valeur, à défaut des mannequins qui répondent aux caractéristiques esthétiques occidentales. D'autre part, Jacquemus ne remet pas fondamentalement en cause les normes corporelles dominantes. Il privilégie majoritairement les mannequins minces et ne présente que rarement des morphologies hors normes.

[252] G. SIMMEL, *Philosophie de la mode* (1905), *op. cit.*, p.11

CHAPITRE SEPT : L'INCLUSION GÉNÉRATIONNELLE

La jeunesse et la vieillesse sont deux notions aux contours flous, qui ne se scindent pas en catégories universelles stables, les rendant objets d'études dans de nombreux champs disciplinaires. Pierre Bourdieu, parmi d'autres penseurs, souligne que ces catégories relèvent avant tout de constructions sociales, qui s'inscrivent dans un rapport de force entre générations.[253] Il n'existe pas de réelle classe d'âges fixes, indépendante de contextes sociaux et permettant de délimiter objectivement la jeunesse ou la vieillesse. Le sociologue résume : « On est toujours le jeune ou le vieux de quelqu'un »[254]. Dans cette perspective, il n'est donc pas pertinent, dans le cadre de ce travail, de qualifier une mannequin de « jeune » ou de « vieille » sur la seule base de son âge biologique.

Si l'origine des mannequins est souvent accessible publiquement, leur âge reste quant à lui une information peu diffusée. Les sites d'agences de mannequins ne mentionnent que rarement, voire jamais, l'âge des modèles. Lorsque ce dernier est connu, c'est le plus souvent en raison de la notoriété médiatique du mannequin, et non dans un cadre professionnel. Cette absence de données interroge, bien que l'enjeu ne réside pas dans l'âge biologique des mannequins, mais bien dans leur apparence physique.

La question pertinente n'est pas de savoir si les mannequins dites « seniors » sont présentes sur les podiums, mais de s'interroger sur la manière dont elles sont mises en scène. L'âge biologique perd de sa signification dès lors que le corps semble affranchi des marques du temps.

L'apparence de la jeunesse

L'apparence physique associée à la jeunesse renvoie à une image collective largement véhiculée, en particulier dans l'univers de la mode. La jeunesse est étroitement liée à la beauté, incarnée par des traits corporels et faciaux préservés des effets du temps.[255] Cette jeunesse esthétique se manifeste par une peau lisse, exempte de rides ou d'imperfections, ainsi qu'une silhouette tonique, élancée, souvent perçue comme symbole de vitalité. Ces caractéristiques, érigées en idéaux esthétiques dominants, participent à la construction sociale de la jeunesse

[253] P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p.144
[254] *Ibid.*
[255] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.197

comme norme désirable à préserver. Dès lors, l'apparence jeune dépasse l'âge biologique : elle devient une exigence visuelle omniprésente, construite culturellement et entretenue par des représentations médiatiques.[256]

L'apparence de la vieillesse

À l'inverse, l'apparence de la vieillesse se distingue par un ensemble de transformations corporelles visibles, souvent perçues négativement dans les représentations.[257] Le vieillissement cutané se manifeste par une perte d'élasticité de la peau, un affinement des tissus, l'apparition de rides, de plis ou de taches pigmentaires. Les traits du visage peuvent s'assouplir ou se creuser, tandis que la silhouette tend à perdre en tonicité. La modification de la texture et de la couleur de cheveux, devenant grise ou blanche, renforce la perception d'un changement physique lié à l'âge. La vieillesse s'exprime aussi dans la gestuelle, par une perte de mobilité, du dynamisme ou de la vivacité, due au déclin progressif des capacités musculaires.

À ce stade de l'analyse, il est pertinent de souligner que Simon Porte Jacquemus accorde une place centrale à sa sphère familiale dans son univers créatif. Sa grand-mère, Liline, est régulièrement évoquée comme sa muse, au même titre que sa mère.[258] Elle est présentée comme un pilier fondateur de l'histoire de la marque Jacquemus.[259] Cette valorisation s'incarne visuellement lorsque le créateur partage une couverture du magazine *Elle* à ses côtés (voir annexe 19). Elle figure également dans l'une de ses campagnes publicitaires du créateur relayée sur Instagram (voir annexe 20), où elle porte les vêtements de la nouvelle collection dans un shooting fait par le créateur lui-même.

À travers ces mises en scène, le créateur semble affirmer une volonté d'inclusion générationnelle, en accordant une visibilité à un corps âgé souvent exclu de l'univers de la mode. Il convient par ailleurs de questionner la portée réelle de cette posture et d'observer si l'inclusion générationnelle est limitée à des apparitions ponctuelles de eses aînés sur ses réseaux sociaux ou si elles se prolongent au sein même de ses défilés.

---

[256] *Ibid.*, p.166
[257] C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p.59
[258] France TV, Laurent Delahousse, *20 h 30 le dimanche. Avec Teddy Riner, Simon Porte Jacquemus et Santa*, 2024
[259] *Ibid.*

Le Coup de Soleil, L'Amour, Le Splash, Le Raphia et Les Sculptures

Les cinq défilés sont ici analysés de façon transversale étant donné qu'ils relèvent d'une constance frappante : aucune des mannequins ne présente des caractéristiques physiques associées à la vieillesse (voir annexes 12, 13, 14, 15 et 16).

Dans le visage d'abord, aucune mannequin ne présente des signes de vieillissement visibles comme de potentielles rides ou des tâches pigmentaires liées à l'âge. La texture de la peau est lisse, les traits ne sont ni assouplis ni creusés. Il est possible que certaines mannequins présentent des signes de l'âge, mais ils ne sont pas visibles, potentiellement camouflés par le maquillage, bien que léger, voir éventuellement de la chirurgie esthétique, difficilement identifiable tant elle est parfois discrète. Ce camouflage, s'il existe, renforce une lecture jeune des corps des mannequins.

En termes de coiffures, les cheveux sont fournis, brillants et volumineux, parfois coiffés de façon moderne. À titre d'exemples non exhaustifs, c'est le cas de Nikki Vonsee (voir annexe 12.29) dans *Le Coup de Soleil*, Nora Attal (voir annexe 13.4) dans *L'Amour*, Waileia (voir annexe 14.17) dans *Le Splash* ou encore Rayana Negrine (voir annexe 15.10) dans *Le Raphia* et d'Ida Heiner (voir annexe 16.3) dans *Les Sculptures*. Les modèles n'évoquent en rien des signes de vieillesse que pourraient le faire des cheveux ternis ou plus fins. Il n'est pas impossible que certaines mannequins aient des cheveux gris ou blancs, mais si c'est le cas, ils sont dissimulés par des coiffures ou des colorations, rendant invisibles la dépigmentation capillaire associée à l'avancée de l'âge.

Les corps sont toniques, musclés dans le cas du défilé *Le Splash* (voir annexe 14) et n'évoquent pas de relâchement particulier qui pourrait être associé à des signes de vieillesse. La posture et la gestuelle même des mannequins renforcent l'idée de jeunesse : elles se tiennent droites, défilent dans des démarches affirmées et des postures droites. Les mannequins « grandes tailles », bien que peu présentes, ont des corps toniques qui n'évoquent pas de marques du temps. Les poitrines plus fournies ne sont pas retombantes, synonymes de tissus relâchés.

L'idée de jeunesse est également renforcée par une série de choix esthétiques externes. La lumière naturelle des défilés *Le Coup de Soleil*, *L'Amour* et *Le Splash* peut, comme elle l'a fait précédemment pour certaines carnations de peau, accentuer certaines ombres sur le visage. Les rides, creux ou relâchements cutanés sont davantage visibles puisque cette lumière est

moins contrôlée qu'un éclairage artificiel. Néanmoins, elle n'accentue aucun signe particulier, puisque les mannequins n'en présentent pas. La lumière artificielle, légèrement réchauffée dans *Le Raphia* et davantage blanchie dans *Les Sculptures*, peut aussi dissimuler ou accentuer certains traits de l'âge, dans la texture de la peau. À nouveau, la lumière se met au service de la norme, celle d'un corps jeune, purifié de toute trace du temps.

Les coupes des vêtements influencent de façon plus nuancée la perception de la jeunesse. Dans chaque défilé, certaines coupes ajustées, courtes ou dénudées tendent à valoriser la tonicité des corps, rappelant un idéal de jeunesse. C'est le cas pour Mara Kasanpawiro dans *Le Coup de Soleil* (voir annexe 12.40), Jade Nguyen dans *L'Amour* (voir annexe 13.9), Monica Majak dans *Le Splash* (voir annexe 14.12) ainsi que Vittoria Ceretti dans *Le Raphia* (voir annexe 15.3) et dans *Les Sculptures* (voir annexe 16.17). Les coupes plus structurées ou couvrantes, bien que moins courantes dans les défilés Jacquemus, y sont intégrées sans pour autant évoquer une esthétique vieillissante puisqu'elles sont portées par des mannequins qui ne présentent aucun signe de l'âge. C'est le cas ici pour Chu Wong dans *Le Coup de Soleil* (voir annexe 12.28), Florence Huntington-Whiteley dans *L'Amour* (voir annexe 13.15), Jelene Sanidad dans *Le Splash* (voir annexe 14.26), Calia Mohamed dans *Le Raphia* (voir annexe 15.15) ou encore Jessie Aina dans *Les Sculptures* (annexe 16.8). Les coupes ne sont pas intrinsèquement porteuses de jeunesse ou de vieillesse, mais le contexte global du défilé les amène à renforcer l'idée dominante. En d'autres termes, l'interaction entre le vêtement, les mannequins et la mise en scène du défilé incarne l'idée de jeunesse, qui se prolonge dans les tenues des modèles.

Interprétations générales de l'inclusion générationnelle

Cette analyse transversale met en lumière la persistance d'un idéal de jeunesse, déjà souligné dans la première partie de ce travail. Ce manque de diversité générationnelle traverse l'ensemble des cinq défilés étudiés, où les corps ne montrent aucun signe visible de rides, relâchements cutanés ou modification de la posture ou de la gestuelle. Les potentiels signes corporels susceptibles d'évoquer des signes de vieillissement sont, s'il y en a, invisibilisés par des artifices esthétiques, tels que le maquillage ou, hypothétiquement, la chirurgie esthétique. *Le Coup de Soleil*, *L'Amour*, *Le Splash*, *Le Raphia* et *Les Sculptures* s'inscrivent dans une

logique de continuité avec les standards dominants de l'industrie de la mode, où la légitimité d'un corps sur un podium nécessite d'incarner visuellement la jeunesse.[260]

L'absence de signes de vieillesse contribue également à la perpétuation d'une forme d'âgisme, dans laquelle le vieillissement est implicitement associé à un processus de déclin, porteur de connotations négatives.[261] Cette invisibilisation participe à la marginalisation symbolique des personnes plus âgées, exclues des espaces valorisés de représentation de la beauté, en particulier dans la société occidentale.

En dépit des gestes ponctuels du créateur affichant une certaine volonté d'ouverture intergénérationnelle, à l'instar de la mise en scène de sa grand-mère Liline, portant dans le cadre d'une campagne les créations de sa marque, cette inclusion ne se traduit pas concrètement dans le casting des défilés. L'hommage personnel ne suffit pas à instaurer une véritable diversité générationnelle dans la représentation des corps.

La tension entre conformité aux normes occidentales et volonté d'exprimer une singularité, décrite par Simmel et présente dans l'analyse de l'inclusion raciale et morphologique, demeure peu explorée dans ce point d'analyse, tant la domination visuelle de la jeunesse tend à lisser toute tentative de différenciation individuelle. Le principe d'imitation du modèle donné semble prendre le pas sur une quelconque volonté d'individualité.[262]

Dans ce contexte, la diversité représentée par les défilés Jacquemus apparaît jusqu'ici fragmentaire. Si la diversité raciale est manifeste, l'inclusion des morphologies hors normes demeure limitée et l'inclusion générationnelle est totalement absente des cas étudiés. Cette représentation contrôlée et partielle de la diversité suggère un usage sélectif, voire stratégique, de l'inclusivité qui peine à remettre en question les codes esthétiques dominants dans leur ensemble. Le dernier chapitre de ce travail, consacré à l'analyse des expressions de genre dans les défilés, permettra de prolonger cette réflexion en interrogeant plus finement les articulations entre les différents paramètres.

---

[260] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.277
[261] E. VANDENINDEN, *MEDC1012-1 – Médiations interculturelles et processus d'acculturation*, *op. cit.*
[262] G. SIMMEL, *Philosophie de la mode* (1905), *op. cit.*, p.11

CHAPITRE HUIT : LES EXPRESSIONS DE GENRE

Ce dernier paramètre s'attarde sur les codes occidentaux de la féminité, envisagés non pas comme des vérités universelles, mais comme le produit de constructions sociales et culturelles. Ces codes, étroitement liés aux trois paramètres précédemment évoqués, reposent sur des normes et des représentations intériorisées qui façonnent ce qu'une société reconnaît comme « féminin ». Dans cette perspective, l'analyse se penche sur la manière dont la féminité est performée, mise en scène, mais aussi déconstruite dans les cinq défilés Jacquemus analysés.

La féminité codifiée

Simone De Beauvoir le développe dans le deuxième tome de son célèbre ouvrage *Le Deuxième Sexe* :

> On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre.[263]

La femme renvoie alors à des rôles genrés, à des pratiques corporelles et vestimentaires normées, souvent érotisées, comme le port de la jupe, le maquillage ou, plus généralement, le soin porté à l'apparence.[264] Ces codes sont parfois imperceptibles tant ils sont intériorisés, et fonctionnent à travers la pression sociale comme des injonctions silencieuses, traçant les contours de ce qu'une femme devrait être pour être reconnue comme telle par la société. [265]

La féminité standardisée repose sur une multitude de caractéristiques qui encadrent à la fois le physique et l'attitude des femmes, explicites dans les défilés de mode. Le mannequin type se doit d'avoir un corps mince et maîtrisé, avec d'éventuelles formes aux bons endroits. Une peau claire et lisse, des traits harmonieux et symétriques, souvent des cheveux longs, soignés et disciplinés. Un maquillage léger et discret. Pas de pilosité visible, même pas du tout dans l'idéal. Un corps sans trace, sans ride ou imperfection. Une petite poitrine, des hanches

---

[263] S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe. Tome II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1949, p.1
[264] M. BRAIZAZ, « La singularité de l'apparence : une quête esthétique paradoxale sous le joug des normes genrées de beauté », *op. cit.*, pp.83-102
[265] D. CHEDALEUX, « Cultures féminines et féminisme » dans *La vie des idées*, juin 2020

étroites. Ces exemples non exhaustifs de codes intégrés permettent, à travers un prisme binaire simplifié, de rapporter la féminité à la femme et la masculinité à l'homme. Ces caractéristiques peuvent être liées à l'apparence comme le physique, la façon de s'apprêter, ou se rapporter à la gestuelle, la parole, le comportement ou encore les styles vestimentaires, à tout ce qui touche aux aspects de la femme.[266]

Dans son essai *Cultures féminines et féminisme*, la professeure Delphine Chedaleux décrit la féminité hégémonique comme un idéal dominant dans les sociétés occidentales contemporaines : une femme blanche, jeune, mince, hétérosexuelle, belle, professionnellement compétente sans paraître agressive, sexuellement libre, mais destinée à s'épanouir en tant que mère de famille.[267]

Les normes de la féminité occidentale contribuent à la marginalisation des minorités, soit des femmes racisées, queers, issues de classes populaires, etc.[268] Judith Butler décrit d'ailleurs le monde comme hétéronormatif, soulignant que les expressions de genre féminins et masculins se construisent non seulement à partir d'une norme hétérosexuelle, mais également à travers des normes raciales.[269] La féminité n'est pas la même pour toutes les femmes, qui ne forment pas un seul groupe unique et homogène, comme le critique également Bell Hooks.[270] Les femmes ne partagent pas un sort commun, et des facteurs tels que la classe, la race, la religion ou encore les préférences sexuelles déterminent l'étendue des expériences plus ou moins oppressives que la femme vivra par rapport à sa féminité.[271]

La féminité normative est intrinsèquement liée aux aspects raciaux, mais également aux aspects morphologiques et générationnels observés dans ce travail. La minceur est l'un des critères fondamentaux d'une féminité codifiée.[272] La jeunesse est aussi valorisée, car toute

---

[266] S. L. BARTKY, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 1990, pp.65-67
[267] D. CHEDALEUX, « Cultures féminines et féminisme », *op. cit.*
[268] *Ibid.*
[269] J. BUTLER, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex",* Londres, Routledge, 1993, pp.167-168
[270] B. HOOKS, *De la marge au centre. Théorie féministe* (1984), trad. de l'anglais (États-Unis) par Noomi B. Grüsig, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2017, p.69
[271] *Ibid.*
[272] C. DALLAIRE, S. MACKAY, « La contestation des discours sur l'obésité : YouTube et la femme "grosse" *parrhésiaste* » dans *Revue Recherches Féministes*, v.23, n°2, décembre 2010, p.8

marque visible du vieillissement va à l'encontre d'un modèle incarnant l'érotisme relatif à la féminité.[273]

La déconstruction de la féminité codifiée

Judith Butler définit le genre comme affranchi du biologique, impliquant que ce que nous rapportons au féminin et au masculin n'est pas déterminé par nos corps, mais se déduit, comme précisé précédemment, de constructions sociales.[274] Ainsi, une personne avec un corps biologique assigné à la femme peut être masculine selon son expression de genre, et inversement. [275] Judith Butler donne pour exemple des *drag queens*, insinuant que la performance des *drag* est une mise en scène des gestes significatifs qui établissent le genre comme tel.[276] En produisant une image de la femme à travers des stéréotypes, la *drag* révèle le côté artificiel de l'image unifiée de la femme, plus généralement l'aspect construit des rôles de genre.[277]

De ce fait, une personne peut tout à fait mélanger des caractéristiques à la fois féminines et masculines, ce qui peut déstabiliser la binarité homme/femme occidentale dans les apparences physiques. On peut nommer cette apparence androgyne, bien que ce terme complexe aux définitions multiples et changeantes soit le fruit de débats dans les milieux féministes.[278] Dans le cadre de ce travail, le terme androgyne est uniquement employé dans le sens où il y a constatation de co-présence de stéréotypes masculins et féminins chez un même individu.[279] À nouveau, ces stéréotypes se concentrent uniquement sur l'apparence corporelle visible dans les défilés.

Il convient de rappeler que cette analyse s'appuie sur le point de vue spécifique de l'analyste, ce qui introduit une certaine subjectivité. Ce travail est mené à travers un prisme où les notions de masculin et de féminin sont culturellement et socialement associées à des caractéristiques, souvent distinctes. Lorsque ces caractéristiques ne s'inscrivent pas strictement dans l'un ou l'autre genre, leur mélange peut troubler ce prisme culturellement acquis par

---

[273] M. BRAIZAZ, « La singularité de l'apparence : une quête esthétique paradoxale sous le joug des normes genrées de beauté », *op. cit.*, p.97
[274] J. BUTLER, *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), *op. cit.*, p.67
[275] *Ibid.*, p.224
[276] *Ibid.*, p.53
[277] *Ibid.*, p.261
[278] F. LORENZI-CIOLDI, « Après les genres : l'androgynie » in *Revista de Psicología Social*, v.8, n°2, p.162
[279] *Ibid.*, p.159

l'analyste, ce qui est justement rapporté dans ce chapitre. Cette subjectivité ne remet pas en cause la validité de ce travail, mais il convient de préciser que les personnes ayant un bagage social et culturel différent pourraient formuler des observations différentes.

Le Coup de Soleil

Le cas de Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 12.1) est un exemple particulièrement significatif pour interroger la représentation de la féminité dans les défilés Jacquemus. Son apparence physique s'éloigne des caractéristiques occidentales de la féminité normative. Son visage est assez anguleux, sa silhouette longiligne, ses cheveux courts, sa démarche affirmée, des caractéristiques qui estompent les frontières entre le masculin et le féminin binaire, conférant à la mannequin une esthétique ambiguë. Cette esthétique de tension entre les genres se manifeste de façon encore plus explicite dans un shooting réalisé pour le magazine *System* en collaboration avec Jacquemus. La mannequin est vêtue d'un costume *oversize* rose de la collection *Le Coup de Soleil*, porté à même la peau, les cheveux courts, ébouriffés et une cigarette aux lèvres (voir annexe 21). La mise en scène détourne les codes comportementaux associés, dans l'imaginaire collectif occidental, à la femme, pour les réinscrire dans un registre qui se rapporte davantage à des codes masculins. Le costume tailleur et la cigarette aux lèvres sont historiquement associés à l'homme, accentuent cette réappropriation, tandis que le torse nu incarne une nudité rarement tolérée chez les femmes en dehors d'un contexte érotisé. Les cheveux ébouriffés évoquent une masculinité nonchalante, loin des codes esthétiques contrôlés observés tout au long de ce travail.

Chu Wong (annexe 12.28) possède également une structure faciale particulière, qui l'éloigne des codes binaires occidentaux. Ses pommettes saillantes, ses sourcils épais et sa mâchoire anguleuse participent à une représentation ambiguë. Hue Huizi (voir annexe 12.31) incarne également le physique d'un modèle dont les traits ne se laissent pas assigner à une binarité de genre. Son visage participe à une fluidification des repères visuels binaires. De nombreux autres mannequins du défilé telles que Shanelle Nyasiase (voir annexe 12.18) ou Anyelina Rosa (voir annexe 12.27) s'inscrivent dans cette même dynamique de déconstruction de la féminité. Leurs traits physiques atypiques, presque androgynes, s'éloignent des visages lisses et normés que l'on associait, dans les cultures occidentales, à la féminité. Les maquillages sont discrets, les postures sont décontractées et les démarches affirmées, loin du stéréotype de la douceur traditionnellement attendue chez la femme.

À cet égard, les vêtements eux-mêmes participent à cette mise en question des frontières genrées. Certains styles du défilé présentent des coupes larges, géométriques, voire délibérément disproportionnées, rendant difficile une classification binaire immédiate. Mariana Barcelos (voir annexe 12.34), par exemple, défile avec une chemise *oversize* et un sac cabas imposant, porté en bandoulière, un style vestimentaire qui s'éloigne des codes occidentaux.

Malgré le fait que le défilé brouille certaines frontières binaires du genre, attribuant aux mannequins femmes des caractéristiques à la fois masculines et féminines, la lecture binaire demeure perceptible pour le regard socialement conditionné du spectateur.

Certains modèles, bien que minoritaires, incarnent toujours le stéréotype féminin occidental. Giulia Maenza (voir annexe 12.35), par exemple, défile vêtue d'un large décolleté et d'une jupe fendue. Ses traits sont fins, son teint pâle, ses yeux clairs, ses longs cheveux blonds sont lâchés et sa tenue est ponctuée par des bijoux colorés sur une silhouette longiligne. Son apparence renvoie au physique type des codes occidentaux de féminité qui appellent à la douceur, à l'harmonie, à la minceur et à tout un tas d'autres codes socialement normés.

L'Amour

Dans ce défilé, plusieurs mannequins incarnent à nouveau une esthétique ambiguë, qui brouille les codes occidentaux du féminin/masculin. C'est notamment le cas d'Allana Santos Brito (voir annexe 13.5), de Giedré Dukauskaité (voir annexe 13.6), de Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 13.12) à nouveau présente dans la collection, ou encore de Maike Inga (voir annexe 13.13). Les modèles conjuguent des physiques qui mobilisent à la fois des codes occidentaux relatifs à la féminité et à la masculinité. Ces codes sont visibles à la fois dans leurs visages, neutres ou assez anguleux, leur posture et leur démarche. Néanmoins, leurs tenues vestimentaires ne perturbent pas fondamentalement une lecture binaire du genre. Leur apparence globale dans le défilé les inscrit dans une certaine norme féminine puisqu'elles portent des robes, jupes ou décolletés ; soit des vêtements se rapportant davantage à des codes féminins. Visuellement, les apparences sont fluides et ne s'associent pas uniquement à des codes féminins, mais la transgression de ces codes n'empêche pas une lecture binaire du défilé.

Florence Huntington-Whiteley (voir annexe 13.15), affiche une androgynie beaucoup plus affirmée et mise en avant dans le défilé. Celle-ci se manifeste par ses caractéristiques physiques : sa mâchoire carrée, ses traits faciaux prononcés, l'épaisseur de ses sourcils ou encore sa coiffure, où ses cheveux sont attachés dans un chignon plaqué bas. Le stylisme du

défilé accentue cette androgynie, puisqu'elle est vêtue d'un costume ample et d'une chemise *oversize*. Elle incarne une figure résolument hors norme, brouillant explicitement les marqueurs visuels associés au genre.

La mannequin Anna Ewers (voir annexe 13.35) représente plutôt une sorte d'androgynie plus nuancée. Si son visage présente lui aussi des traits relativement neutres, son apparence globale dans le défilé tend à réinscrire son image dans une certaine norme féminine. Vêtue d'une robe longue et décolletée, avec des cheveux longs, elle incarne une féminité épurée qui contraste avec ses traits faciaux. En ce sens, ses aspects androgéniques semblent laissés en arrière-plan, perceptibles dans les détails morphologiques, mais atténués par un choix de tenue qui renforce les codes de la féminité codifiée.

Certaines mannequins incarnent à nouveau de façon très marquée les codes esthétiques de la féminité normative. C'est le cas notamment de Grace Elizabeth (voir annexe 13.16), une mannequin américaine, dont l'apparence physique et les vêtements portés répondent aux codes esthétiques associés à la féminité occidentale. Son teint clair, ses traits fins et symétriques, ses lèvres pulpeuses, sa silhouette mince, ses sourcils fins et sa coiffure soignée, de nombreux bijoux et sa longue robe participent à une représentation conventionnelle de la féminité.

Toutefois, cette représentation demeure relativement minoritaire dans ce défilé. La majorité des mannequins se distingue par des traits physiques plus singuliers, souvent atypiques, qui rompent avec les codes associés à la féminité, sans pour autant rendre impossible une lecture binaire du défilé.

Le Splash

Les traits de la mannequin Keau Fey (voir annexe 14.11) s'éloignent des standards binaires classiques, avec des traits relativement androgynes et des cheveux courts. Sa tenue dans le défilé renforce davantage cette idée, avec un pantalon long, large et une veste *oversize* qui dissimule sa silhouette. Sa démarche, main dans la poche, renforce davantage l'éloignement avec les codes binaires conventionnels, inscrivant son apparence dans une expression de genre fluide, à l'opposé des stéréotypes.

Plus généralement, les critères dominants de la féminité normative comme la fragilité corporelle, la retenue gestuelle ou la pâleur ont ici très peu de représentation. À l'inverse, *Le Splash* met en scène une féminité décentrée des standards occidentaux. La féminité ici s'incarne

dans des physiques plus athlétiques, qui défilent dans des démarches affirmées. La diversité raciale importante du défilé contribue au décalage de ces normes, souvent axées sur des peaux de couleur claires qui ne sont que peu présentes ici. Cette féminité déconstruite appelle en quelque sorte à une autre lecture du genre, fondée davantage sur un ancrage culturel qui n'est pas occidental.

Aucune mannequin de ce défilé ne correspond parfaitement au stéréotype de la féminité liée à la femme blanche, mince, douce, presque fragile. Au-delà des traits androgynes, d'autres aspects plus subtils décentrent le défilé de la féminité occidentale : des maquillages légers, presque imperceptibles, des cheveux volumineux comme chez Brandy Liu (voir annexe 14.10) ou Alana Belle (voir annexe 14.22), des démarches affirmées associées à des postures décontractées, la main dans la poche comme pour Katriel Kapahua (voir annexe 14.29), etc. Les mannequins mobilisent à la fois des stéréotypes masculins et féminins, ce qui remet en question les codes occidentaux.

Le Raphia

Ce défilé joue à nouveau avec les codes occidentaux de la féminité, incarnée chez plusieurs mannequins. La mannequin Ashley Radjarame (voir annexe 15.14) illustre à nouveau cette nuance : si sa tenue s'inscrit dans les codes associés à la féminité, ses traits physiques déjouent les stéréotypes habituels. Ses sourcils épais, sa peau mate, sa mâchoire carrée et la structure anguleuse de son visage ne correspondent ni à une neutralité typiquement masculine ni à une féminité lisse et uniformisée.

Bien que l'analyse ne porte pas sur les hommes, il est néanmoins pertinent de montrer que les tenues de ce défilé se prêtent à une lecture particulière des codes de la féminité et de la masculinité, les mettant ici en relation. Limber Martinez (voir annexe 15.29), par exemple, porte une tenue identique à celle de deux modèles hommes défilant pour la collection homme dans le même défilé, Vincent H (voir annexe 22) et Abas Abdirazaq (voir annexe 23), brouillant davantage le clivage binaire des défilés qui présentent traditionnellement une collection femme et une collection homme. Le défilé mixte accentue davantage le brouillage d'une lecture binaire.

Joakim Gjemmestad (voir annexe 24), mannequin au genre fluide[280], incarne à la fois les stéréotypes occidentaux masculins et féminins, tant dans son apparence que dans son style vestimentaire : des cheveux longs, des traits ambigus, une jupe courte et colorée, un sac à main. Pour la première fois dans les défilés observés, il est difficile d'effectuer une lecture binaire du modèle, ce qui transgresse complètement les codes occidentaux de la féminité traditionnellement associés à la femme.

Néanmoins, les expressions de genre nuancées coexistent avec des physiques plus conformes aux codes de la féminité occidentale, avec des mannequins comme Vittoria Ceretti (voir annexe 15.3) ou Deva Cassel (voir annexe 15.22). Leur silhouette élancée, leur teint pâle, leurs traits fins et symétriques, valorisés par un maquillage soigné et discret, rappellent les idéaux esthétiques historiquement valorisés dans les sociétés occidentales.

La présence renouvelée d'une féminité à la fois occidentale et novatrice fait perdurer cette tension, continuelle dans les défilés Jacquemus analysés, entre les codes classiques et ceux que le créateur détourne par des expressions de genre qui s'éloignent des normes binaires occidentales.

Les Sculptures

Ce défilé se distingue des deux précédents par des expressions de genre davantage codifiées, qui tendent vers une répartition plus binaire du défilé. Certaines silhouettes continuent néanmoins de brouiller les frontières entre féminité et masculinité classiques, à l'instar de Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 16.25), présente de façon récurrente dans les défilés du créateur et de Karolina Spakowski (voir annexe 16.30). Ces dernières ont des cheveux courts, des traits épais et relativement marqués, brouillant les frontières entre les stéréotypes physiques associées au féminin et au masculin. Cependant, les deux mannequins portent respectivement des robes ajustées qui ne mettent pas particulièrement en avant leurs caractéristiques androgynes. En d'autres termes, bien que leurs visages brouillent les caractéristiques binaires, leurs tenues font écho aux stéréotypes féminins occidentaux.

Les autres mannequins du défilé renvoient quant à elles à une expression de genre moins ambiguë, reposant à nouveau sur des stéréotypes féminins clairement identifiables. C'est

[280] Chapter Management | London, *Joakim Gjemmestad*, [en ligne], https://www.chaptermgmt.co.uk/80-joakim-gjemmestad/ (consulté le 20 juillet 2025)

notamment le cas de Gigi Hadid (voir annexe 16.1) ou Ida Heiner (voir annexe 16.3), toutes deux arborant des traits valorisés par les standards occidentaux et de longs cheveux blonds, renvoyant à une image stéréotypée de la femme. Emily Ratajkowski (voir annexe 16.10), Vittoria Ceretti (voir annexe 16.17), Bibi Breslin (voir annexe 16.31) ou Deva Cassel (voir annexe 16.29) incarnent elles aussi des caractéristiques relatives à féminité normative, avec des visages aux traits fins, une peau claire, des lèvres légèrement pulpeuses et une silhouette mince.

La collection du défilé semble jouer un rôle dans la lecture binaire des mannequins. Les vêtements sont davantage des robes, courtes (voir annexe 16.25 et annexe 16.27) ou longues (voir annexe 16.22 et annexe 16.26), des jupes (voir annexe 16.21), quelques pantalons transparents (voir annexe 16.16) ou ajustés (voir annexe 16.17). Les tenues renvoient davantage que dans les autres défilés à des stéréotypes féminins occidentaux. Comme observé dans le cas de Micaela Argañaraz Ebbeke (voir annexe 16.25), si certains traits corporels sont ambigus dans le cadre d'une lecture binaire, ils ne sont pas mis en avant, contrairement à d'autres défilés observés. Si les traits physiques peuvent brouiller certaines pistes, comme chez Nyanderi Deng (voir annexe 16.7) qui, par exemple, a des cheveux très courts, la tenue, dans ce cas une longue robe près du corps, réinscrit le modèle dans un stéréotype féminin.

Interprétations des expressions de genre

Les codes occidentaux de la féminité sont indéniablement mis à l'épreuve dans les cinq défilés, notamment à travers les choix de casting qui introduisent une diversité raciale et morphologique significative. Chaque silhouette non-blanche ou située hors des normes corporelles dominantes participe à la remise en question du modèle classique de féminité, bien que la féminité ne réside pas exclusivement dans ces aspects.[281] Les caractéristiques physiques, telles que la couleur de peau, la couleur des yeux, la structure des visages, mais aussi les morphologies hors normes engendrent des représentations esthétiques alternatives à l'idéal occidental. Le choix de visages singuliers semble traduire une volonté de valoriser une féminité non pas fondée sur la conformité aux critères occidentaux, mais sur l'altérité, participant à une redéfinition des normes.

Dans cette perspective, *Les Sculptures* se distingue par un retour plus affirmé aux codes esthétiques occidentaux. Si les signes d'une féminité déconstruite ne sont pas absents, ils restent

[281] D. CHEDALEUX, « Cultures féminines et féminisme », *op. cit.*

plus discrets et cohabitent avec une représentation plus normative et binaire du corps de la femme. À l'inverse, le défilé *Le Splash* apparaît comme le plus significatif en matière de redéfinition des standards de la féminité. Contrairement aux standards historiques, les mannequins incarnent une féminité alternative, marquée et singulière. Les traits du visage sont davantage marqués, les morphologies plus athlétiques et moins en corrélation avec le modèle mince et doux occidental. Cette esthétique marque une rupture plus nette avec une féminité codifiée.

Le Coup de Soleil, *L'Amour* et *Le Raphia* s'inscrivent dans une continuité visuelle plus stable, où les codes féminins occidentaux sont majoritairement déconstruits, mais où certaines marques d'une féminité codifiée persistent. Le rapport de tension entre conformité et différenciation présent dans la mode et mentionné à chaque point d'analyse s'articule ici dans une logique où la différenciation prend le pas sur la conformité.[282] Les codes occidentaux de la féminité, bien que présents, le sont moins que les codes déconstruits.

Comme le rappellent Bereni et ses collègues, la féminité se doit d'être réfléchie et mise en rapport avec la masculinité, et inversement.[283] Bien que cette analyse se concentre sur les femmes, il convient de reconnaître que les vêtements eux-mêmes, dans leur stylisation et leur agencement, à la fois sur les modèles femmes et hommes, contribuent à brouiller les repères binaires du genre, en jouant sur l'ambiguïté. Le choix de Jacquemus de présenter des défilés mixtes appuie cette idée. Les tenues, parfois similaires d'un genre à l'autre, remettent en cause les distinctions traditionnelles entre les collections « hommes » et « femmes ». La participation du mannequin au genre fluide dans *Le Raphia* renforce davantage une volonté de changer le rapport binaire des vêtements. Le podium devient ainsi plus un espace d'expressions d'individualités plus que d'identités genrées. Ces choix de casting semblent, dans une certaine mesure, répondre à une volonté de renouveler les critères de féminité dominants.

Ce point d'analyse confirme que la représentation de la diversité dans le cadre des cinq défilés Jacquemus analysés s'inscrit dans une logique de tension. La diversité raciale et la déconstruction de la féminité normative sont les deux caractéristiques qui s'imposent le plus, là où l'inclusion morphologique et générationnelle demeure relative, voire inexistante.

---

[282] G. SIMMEL, *Philosophie de la mode* (1905), *op. cit.*, p.11
[283] L. BERENI *et al.*, *Introduction aux études sur le genre*, *op. cit.*, p.8

D’une certaine façon, il semble que les codes esthétiques des mannequins ne résident plus dans une apparence douce et contrôlée, mais dans des traits plus atypiques, moins binaires et plus affirmés. Les vêtements sont parfois mixtes, dans des perspectives où la masculinité ne se rapporte plus uniquement à l’homme et la féminité à la femme.

CHAPITRE NEUF : MISE EN RELATION DES INTERPRÉTATIONS

Évolution de la diversité au sein des défilés

Le casting du *Coup de Soleil*, choisi par Fabien Joubert,[284] met en avant une diversité raciale importante, une inclusion morphologique et générationnelle inexistante qui s'accorde avec une féminité normative remise en question.

L'Amour, qui a pour directeur de casting Piergiorgio Del Moro[285], met lui aussi en avant une diversité raciale importante, une inclusion morphologique à peine perceptible, une inclusion générationnelle invisible et une grande déconstruction de la féminité codifiée.

Le casting du défilé *Le Splash*, à nouveau choisi par Piergiorgio Del Moro[286] met en avant une diversité raciale presque totale, où les mannequins racisées sont la norme du défilé. L'inclusion des morphologies y est présente de manière limitée, intégrant des mannequins « grandes tailles » et des silhouettes plus athlétiques. L'inclusion générationnelle demeure inexistante tandis que le rapport à la féminité est fortement remis en question.

Le Raphia, ayant pour directrice de casting Giulia Massullo[287], évolue avec une diversité raciale importante et une remise en question forte des codes de la féminité. L'inclusion morphologique ne met en avant que quelques mannequins « grandes tailles » tandis qu'il n'y a aucune représentation d'inclusivité générationnelle.

Le défilé *Les Sculptures*, avec à nouveau en directrice de casting Giulia Massullo[288], adopte une approche plus équilibrée de la diversité raciale. Cependant, une seule mannequin présente une morphologie hors normes, alors que l'inclusivité générationnelle y est continuellement absente. Les normes de féminité, bien que partiellement contestées, persistent davantage que dans les défilés précédents.

---

[284] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 20 Show*, *op. cit.*
[285] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 21 Show*, *op. cit.*
[286] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 22 Show*, *op. cit.*
[287] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 23 Show*, *op. cit.*
[288] Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 24 Show*, *op. cit.*

Ce retour sur les interprétations des défilés met en lumière que *Le Splash* apparaît comme le défilé le plus diversifié, conformément aux désirs du créateur, tandis que *Les Sculptures* s'inscrit dans une esthétique plus conservatrice. *Le Coup de Soleil*, *L'Amour* et *Le Raphia* relèvent quant à eux d'une dynamique relativement homogène, avec des castings similaires malgré des directeurs de casting différents.

L'analyse comparative des cinq défilés ne dégage pas une progression linéaire en matière de diversité. Contrairement à l'idée d'une évolution continue vers davantage d'inclusion, les choix de castings apparaissent comme relativement constants et stables. La diversité générale ne suit pas une logique chronologique, mais plutôt ponctuelle.

Il semble que le lien entre la direction de casting et le casting lui-même n'est pas toujours linéaire ou évident. Un même directeur de casting, comme Piergiorgio Del Moro pour *L'Amour* et *Le Splash* ou Giulia Massullo pour *Le Raphia* et *Les Sculptures*, peut être à l'origine de choix esthétiques contrastés, certains marqués par une volonté d'inclusion plus forte ou non. Cette observation relativise l'idée d'un lien direct et constant entre le choix du directeur de casting et des mannequins. Elle suggère que d'autres facteurs, outre le directeur de casting, entrent en jeu.

Les notions de mode et d'apparence corporelle, telles que définies dans la première partie de ce travail, mettent en évidence un lien étroit entre normes sociales et appropriations individuelles. Les défilés analysés s'inscrivent dans cette même dynamique : la tension plus ou moins forte entre inclusion et exclusion de certains types de modèles. Si certains choix reflètent une ouverture vers plus de diversité, d'autres critères restent aussi soumis à des cadres normatifs puissants et intériorisés.

Influence des éléments externes sur la diversité

L'analyse met également en lumière le rapport étroit entre les éléments externes du défilé et la manière dont les mannequins sont perçues par le regard du spectateur. Ces éléments visuels participent activement à la construction de la diversité.

L'éclairage, par exemple, a joué un rôle dans la perception de la diversité raciale. La lumière naturelle, utilisée dans *Le Coup de Soleil*, *L'Amour* et *Le Splash*, inscrit les modèles dans un décor plus général, mettant en avant les diverses carnations de peau. À l'inverse,

l'éclairage artificiel de studio, présent dans *Le Raphia* et *Les Sculptures* tend à homogénéiser, voire à blanchir certaines carnations, tout en accentuant les textures de la peau.[289]

La structure des vêtements, leur matière, leur fluidité ou leur rigidité contribuent également à diriger le regard. En dissimulant ou en soulignant certaines parties du corps, ils véhiculent des représentations de la morphologie attendue, de la jeunesse ou de codes occidentaux relatifs à la féminité. Les vêtements ne couvrent pas seulement, ils orientent la perception du spectateur et modélisent l'image des femmes.

Le maquillage et la coiffure participent eux aussi à cette construction de la diversité. Chez Jacquemus, le maquillage est souvent discret, presque imperceptible, mettant en avant des visages naturels, tandis que les coiffures valorisent des textures capillaires variées, parfois accentuées par des coiffures plus strictes. Ces choix renforcent une certaine esthétique de la diversité, notamment raciale, qui semble spontanée au regard du spectateur.

L'ordre de passage des mannequins joue également un rôle dans la perception de la diversité. L'ordre de passage des mannequins semble organisé de manière à faire apparaître la diversité comme fluide et naturelle, les mannequins se succédant dans un ordre qui rompt avec l'idée d'homogénéité dans les défilés de mode.

Ainsi, l'analyse visuelle révèle que la perception de la diversité ne dépend pas uniquement du choix des mannequins, mais bien d'un ensemble de dispositifs ajoutés au casting qui influencent le regard du spectateur. La diversité affichée est donc le produit d'une construction scénographique dans laquelle chaque élément joue un rôle significatif.

Rapport aux normes occidentales

L'analyse des cinq défilés révèle une tension persistante vis-à-vis des normes esthétiques occidentales, qui continuent de privilégier un corps grand, mince, blanc, au visage symétrique, exempt de défaut.[290] Ces standards demeurent présents, mais coexistent avec certaines manifestations de diversité.

---

[289] M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, *op. cit.*, p.181
[290] N. WOLF, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women* (1990), *op. cit.*, p.1

En matière d'inclusion morphologique, les corps hors normes se limitent à quelques apparitions ponctuelles, tandis que l'inclusion générationnelle est totalement absente. La présence limitée de ces deux paramètres interroge la logique de tokénisme, où la représentation a pour but de projeter une image de diversité, sans pour autant remettre en question les normes esthétiques dominantes.[291]

En revanche, la diversité raciale et la déconstruction de la féminité codifiée apparaissent plus affirmées. La présence majoritaire de mannequins racisées bouscule la norme de blanchité historiquement valorisée dans la mode occidentale. La féminité codifiée, telle qu'attendue dans les standards dominants, est également peu représentée. Les mannequins présentent fréquemment une combinaison de caractéristiques à la fois masculines et féminines, brouillant les codes binaires.

Cette ouverture reste néanmoins partielle : l'intégration de mannequins racisées et la déconstruction de la féminité codifiée coexistent avec l'absence de diversité morphologique et générationnelle. Il est alors pertinent de se demander si la diversité remet en question les normes dominantes, ou si elle participe à leur redéfinition, ajoutant simplement de nouveaux critères dans une norme toujours contraignante. Si tel est le cas, la diversité fonctionnerait moins comme une remise en question des codes normatifs que comme une extension contrôlée des standards esthétiques, intégrant certains corps dans un cadre normatif. Cette inclusion s'inscrit alors dans le processus historique de l'évolution des normes de beauté, lesquelles évoluent en permanence selon le contexte social d'une période donnée. Ce qui était considéré comme beau hier est aujourd'hui dépassé, remplacé par de nouvelles normes visuelles.[292] Cette transformation continue nourrit une course à l'adaptation, où chacun cherche à se conformer aux tendances pour éviter de paraître démodé. Ce mécanisme pourrait être au cœur de la frustration générée par les standards occidentaux, en raison de leur exigence, mais aussi de leur instabilité. L'idéal de beauté reste fondamentalement inatteignable, précisément parce qu'il ne cesse de se transformer.

---

[291] J. ENTWISTLE *et al.*, « Fashion Diversity », *op. cit.*, pp.309-323
[292] S. ORBACH, *Bodies*, Londres, Profile Books, coll. « Big Ideas / Small Books », 2016, p.93

CONCLUSION

Ce travail avait pour ambition d'analyser de façon critique la représentation des femmes dans une sélection de défilés Jacquemus. Pour ce faire, quatre paramètres d'inclusion directement liés aux normes occidentales contemporaines, identifiés à travers la littérature existante, ont été isolés et analysés de façon distincte : la diversité raciale, morphologique, générationnelle et les expressions de genre. La problématique portait sur la mesure dans laquelle les défilés étudiés reflétaient ou remettaient en cause ces standards, ainsi que sur les dynamiques d'inclusivité qui s'y manifestaient.

La première partie du travail a posé le contexte de l'étude en trois chapitres. Le premier présentait le créateur Simon Porte Jacquemus et ses spécificités, notamment communicationnelles, associées à sa marque, mettant en lumière son côté indépendant et engagé. Le second posait les concepts clés de cette étude, à savoir la mode et l'apparence corporelle, qui évoluent en tension entre dynamiques sociales et individuelles. Le troisième décrivait d'une part l'évolution historique des standards de beauté occidentaux et d'autre part, les principaux standards occidentaux contemporains, desquels ont émergé les quatre paramètres structurants de l'analyse.

La seconde partie du travail s'est attachée à analyser en détail les quatre paramètres retenus dans une sélection de cinq défilés Jacquemus, chacun faisant l'objet d'un point spécifique. Chaque paramètre a d'abord été défini sur le plan théorique, avant d'être observé dans le corpus. Les interprétations ont ensuite été mises en perspective afin de dégager des tendances et des nuances.

L'analyse révèle que la diversité raciale occupe une place significative. Dans une large majorité de cas, les mannequins s'éloignent des caractéristiques physiques liées à la blanchité, bien que certains mannequins continuent d'en incarner les traits. La diversité morphologique est plus limitée, seuls quelques corps hors normes sont présents sur l'ensemble des cinq défilés étudiés. La diversité générationnelle est quant à elle totalement absente, aucune mannequin ne présente de signes visibles de vieillissement et toutes affichent au contraire des visages et des corps symbolisant la jeunesse. Enfin, les expressions de genre semblent davantage remis en question, avec de nombreux modèles incarnant des physiques ou des attitudes qui déstabilisent la féminité codifiée occidentale, même si certaines figures continuent de reproduire ces codes.

La mise en commun des interprétations met en évidence que *Le Splash* se distingue comme le défilé le plus diversifié, tandis que la défilé *Les Sculptures* adopte une approche plus conservatrice. *Le Coup de Soleil*, *L'Amour* et *Le Raphia* s'inscrivent quant à eux dans une logique plus constante dans leur rapport à la diversité. Cette synthèse souligne également le rôle déterminant des éléments périphériques dans la construction visuelle de la diversité et dans la façon dont les mannequins incarnent ou non les normes. Les lumières, maquillages, coiffures, choix vestimentaires ou encore l'ordre de passage des mannequins ont plusieurs fois eu un impact dans le rapport aux normes. Il est également apparu difficile d'identifier une progression chronologique dans l'approche de l'inclusivité, ou un quelconque lien entre les directeurs de casting et le profil des mannequins choisis. Chaque défilé semble développer sa propre forme d'inclusion, sans évolution croissante ou décroissante marquée.

Les résultats de l'analyse confirment l'hypothèse initiale, qui postulait que les défilés Jacquemus évoluent en tension entre les diverses formes d'inclusion et les standards esthétiques occidentaux dominants. La diversité raciale et la déconstruction de la féminité codifiée s'affirment de façon récurrente, tandis que la diversité morphologique et générationnelle demeure marginale, voire absente. Cette faible représentation des deux paramètres interroge la possibilité d'un tokénisme, où la diversité sert davantage à donner l'illusion d'une inclusivité sans réellement remettre en question les normes ou provoquer un changement structurel.

Ces constats invitent à élargir la réflexion, en se demandant si les nouvelles formes de diversité observées constituent une remise en cause des standards, ou si elles participent à leur redéfinition. Comme le montre l'évolution historique, les normes de beauté de la femme évoluent en fonction du contexte social à une période donnée. Dans cette perspective, la diversité raciale et la déconstruction de la féminité codifiée pourraient devenir paradoxalement de nouveaux critères normatifs, intégrés à un idéal toujours exigeant et inaccessible.

Ce travail s'est volontairement limité à l'analyse de quatre paramètres, mais ces contraintes méthodologiques n'ont pas empêché l'émergence d'idées pour prolonger l'étude. Il serait pertinent d'intégrer d'autres critères tels que la personnalité ou la notoriété des mannequins, afin d'examiner dans quelle mesure ces facteurs influencent les choix de casting. Une autre voie consisterait à analyser la réception des défilés par les publics, en interrogeant leur perception de la diversité représentée et l'impact que ces formes d'inclusion peuvent avoir ou non sur leur rapport à leur propre apparence.

En définitive, cette recherche met en lumière la coexistence, dans la mode contemporaine, de formes plurielles d'inclusion et de la reproduction persistante de standards dominants. Elle rappelle que l'inclusion mérite d'être interrogée, dans la mesure où elle peut participer à une redéfinition des normes plutôt qu'à leur remise en cause. Si ce travail invite à prolonger l'analyse sous d'autres aspects, il aspire à nourrir une réflexion plus large sur la manière dont la mode et ses dispositifs médiatiques façonnent, orientent et contraignent l'imaginaire collectif autour des représentations de la femme.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

D. BÉDINADÉ, « La fabrique de la beauté ethnique. L'industrie cosmétique face au "mouvement naturel" : vers une recomposition des normes de beauté ? » dans *Recherches sociologiques et anthropologiques*, v.51, n°2, décembre 2020, pp.87-107

M. BRAIZAZ, « La singularité de l'apparence : une quête esthétique paradoxale sous le joug des normes genrées de beauté » dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, v.34, n°1, juillet 2018, pp.83-102

D. CHEDALEUX, « Cultures féminines et féminisme » dans *La vie des idées*, juin 2020

C. DALLAIRE, S. MACKAY, « La contestation des discours sur l'obésité : YouTube et la femme "grosse" *parrhésiaste* » dans *Revue Recherches Féministes*, v.23, n°2, décembre 2010, pp.7-24

H. DITTMAR et E. HALLIWELL, « A Qualitative Investigation of Women's and Men's Body Image Concerns and Their Attitudes Toward Aging » in *Sex Roles*, v.49, n°11/12, décembre 2003, pp.675-684

J. ENTWISTLE *et al.*, « Fashion Diversity » in *Fashion Theory*, v.23, n°2, mars 2023, pp.309-323

J. LAVIGNE, I. WALLACH, « L'influence des normes corporelles sur les relations intimes des femmes âgées hétérosexuelles et lesbiennes : au-delà de l'objectification » dans *Revue Recherches Féministes*, v.34, n°1, juin 2021, pp.87-103

F. LORENZI-CIOLDI, « Après les genres : l'androgynie » in *Revista de Psicología Social*, v.8, n°2, pp.153-162

M. M. MORRIS, S. L. STASKA, « Magazine Exposure: Internalization, Self-Objectification, Eating Attitudes, and Body Satisfaction in Male and Female University Students », in *Canadian Journal of Behavioral Science*, v.33, n°4, octobre 2001, pp.269-279

E. L. PEDERSEN et K. L. REDDY-BEST, « Queer Women's Experiences Purchasing Clothing and Looking for Clothing Styles » in *Clothing and Textiles Research Journal*, v.33, n°4, octobre 2015, pp.265-279

N. REES-ROBERTS, « After fashion film: social video and brand content in the influencer economy » in *Journal of Visual Culture*, v.19, n°3, décembre 2020, pp.405-421

P. ROUSSEL et J. GRIFFET, « Le muscle au service de la beauté. La métamorphose des femmes culturistes », dans *Recherches féministes*, v.17, n°1, octobre 2004, pp.143-172

M. TOVÉE *et al.*, « Supermodels: stick insects or hourglasses? » in *The Lancet*, v.350, n°9089, novembre 1997, pp.1474-1475

P. ZAVELLA, « Women of Color » in *Feminist Anthropology*, v.3, n°2, novembre 2022, pp.404-411

Cours

G. PIROTTE, *SOCI0003-1 – Éléments de sociologie*, Université de Liège, Année académique 2019-2020

E. VANDENINDEN, *MEDC1012-1 – Médiations interculturelles et processus d'acculturation*, Université de Liège, Année académique 2023-2024

Thèse

S. REGINA SANTOS SAMPAIO*, La représentation médiatique de la femme non-blanche au Brésil : Étude des standards de beauté de la presse magazine mondialisée : Le cas Marie Claire Brasil*, Université Côte d'Azur, 2021

Ouvrages

S. L. BARTKY, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 1990

J. BAUDRILLARD, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, coll. « Documents actualité », 1970

L. BERENI *et al.*, *Introduction aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Ouvertures politiques », 2012

P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1992

S. BRUN, C. COSQUER, *Sociologie de la race*, Paris, Armand Colin, 2022

J. BUTLER, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Londres, Routledge, 1993

J. BUTLER, *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006

M. CERVULLE, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Amsterdam, 2013

M. CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Essais », 2012

S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe. Tome II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1949

R. DYER, *White: Essays on Race and Culture*, New York, Routledge, 1997

R. ENGELN, *Beauty Sick. How the Cultural Obsession with Appearance Hurts Girls and Women*, New York, HarperCollins, 2017

F. GODART, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010

C. GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste. Genèse et langage culturel*, Paris, Maloine, 1972

F. HÉRITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences humaines », 1996

B. HOOKS, *De la marge au centre. Théorie féministe* (1984), trad. de l'anglais (États-Unis) par Noomi B. Grüsig, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2017

D. LE BRETON, *La sociologie du corps* (1992), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2016

B. P. LEVACK, *La grande chasse aux sorcières en Europe aux débuts des temps modernes*, trad. de l'anglais par CHIFFOLEAU J., Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1991

A. MILLET, *Fabriquer le désir. Histoire de la mode de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Belin, coll. « Histoire », 2020

A. MILLET, *Le livre noir de la mode. Création, production, manipulation*, Paris, Les Pérégrines, coll. « Essais » 2021

S. ORBACH, *Bodies*, Londres, Profile Books, coll. « Big Ideas/Small Books », 2016

C. SAGAERT, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, coll. « Histoire de… », 2015

G. SIMMEL, *Philosophie de la mode* (1905), 5e édition, trad. de l'allemand par A. LOCHMANN, Paris, Allia, coll. « Petite collection », 2023

N. WOLF, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women* (1990), New York, HarperCollins, coll. « Harper Perennial », 2002

MÉDIAGRAPHIE

Articles en ligne

Fashion Network, *Jacquemus inaugure un pop-up store et une patinoire à Courchevel*, 2023, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-inaugure-un-pop-up-store-et-une-patinoire-a-courchevel,1585317.html (consulté le 15 janvier 2025)

Fashion Network, *Jacquemus : L'Oréal devient actionnaire minoritaire*, 2025, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-l-oreal-devient-actionnaire-minoritaire,1700593.html (consulté le 23 mars 2025)

Fashion Network, *Jacquemus ouvre 24 h/24 un inédit pop-up store à Paris*, 2021, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-ouvre-24h-24-un-inedit-pop-up-store-a-paris,1358592.html (consulté le 15 janvier 2025)

Fashion Network, *Jacquemus passe aux défilés mixtes*, 2020, [en ligne], https://fr.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-passe-aux-defiles-mixtes,1173640.html (consulté le 7 juin 2025)

Harper's BAZAAR, *À Séoul, Jacquemus installe un café dans un sac Bambimou géant*, 2023, [en ligne], https://www.harpersbazaar.fr/mode/a-seoul-jacquemus-installe-un-cafe-dans-un-sac-bambimou-geant_1273 (consulté le 15 janvier 2025)

Le Monde, *Karl et sa boisson caféinée sans sucre*, 2010, [en ligne], https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2010/04/05/karl-et-sa-boisson-cafeinee-sans-sucre_5977591_4497335.html (consulté le 17 mai 2025)

LVMH, *Prix LVMH pour les jeunes créateurs de mode, 12 ème édition*, 2024, [en ligne], https://www.lvmh.com/fr/les-actualites-lvmh/prix-lvmh-2025-pour-les-jeunes-createurs-de-mode-12-eme-edition (consulté le 23 mars 2025)

Models, *Ajok Daing On the Consistent Need for Size* Diversity, 2023, [en ligne], https://models.com/oftheminute/?p=155963 (consulté le 17 juin 2025)

NSSG Club, *Who is Jill Kortleve, the model who's taken over the runways of the Fashion Weeks*, 2020, [en ligne], https://www.nssgclub.com/en/fashion/21184/jill-kortleve-model-chanel-mugler (consulté le 15 juin 2025)

Prabal Gurung, *Beautiful dreamer : Zoe Thaets*, 2020, [en ligne], https://prabalgurung.com/blogs/the-journal/beautiful-dreamer-zoe-thaets (consulté le 15 juin 2025)

Vogue France, *Ce qu'il faut retenir du défilé Jacquemus printemps-été 2022 à Hawaï*, 2022, [en ligne], https://www.vogue.fr/mode/article/jacquemus-defile-printemps-ete-2022-hawaii (consulté le 12 juin 2025)

Vogue France, *« Je suis la première personne transgenre à remporter le prix de mannequin de l'année » : qui est Alex Consani, la nouvelle star des podiums ?*, 2025, [en ligne], https://www.vogue.fr/article/alex-consani-mannequin-fashion-week-mode (consulté le 5 juillet 2025)

Vogue Hong Kong, *Mika Schneider Stars On Vogue Hong Kong's May Issue*, 2022, [en ligne], https://www.voguehk.com/en/article/fashion/mika-schneider-may-2022/ (consulté le 15 juin 2025)

Vogue India, *The rise and rise of Ashley Radjarame*, 2021, [en ligne], https://www.vogue.in/fashion-insider/content/the-rise-and-rise-of-model-ashley-radjarame (consulté le 17 juin 2025)

Vogue Runway, *Jacquemus, spring 2022 ready-to-wear*, 2022, [en ligne], https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-ready-to-wear/jacquemus (consulté le 12 juin 2025)

Vogue Runway, *The Row pre-fall 2014*, 2014, [en ligne], https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2014/row (consulté le 5 juillet 2025)

Vogue Singapore, *Adesuwa Aighewi on dismantling racist constructs and building a more ethical fashion industry*, 2020, [en ligne], https://vogue.sg/adesuwa-aighewi-on-dismantling-racist-constructs-and-building-a-more-ethical-fashion-industry (consulté le 15 juin 2025)

W Magazine, *Mona Tougaard Is the Moment*, 2023, [en ligne], https://www.wmagazine.com/fashion/mona-tougaard-cover-interview (consulté le 15 juin 2025)

WWD, *Kate Moss: The Waif That Roared*, 2009, [en ligne], https://wwd.com/feature/kate-moss-the-waif-that-roared-2367932-1410207/ (consulté le 26 avril 2025)

Documents audiovisuels

ARTE, Loïc Prigent, *Jacquemus, le prince soleil*, 2023

FranceTV, Laurent Delahousse, *20 h 30 le dimanche. Avec Teddy Riner, Simon Porte Jacquemus et Santa*, 2024

IFM France, *La mode selon Simon Porte Jacquemus*, 2017, [en ligne], https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/la-mode-selon-simon-porte-jacquemus (consulté le 15 janvier 2025)

YouTube, TEDxTalks, *The Beauty Game | Renee Engeln | TEDxNorthwesternU*, 2024, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=U-cZWCP3zQQ (consulté le 6 janvier 2025)

YouTube, Emmanuel « Mannix » Le Ber, *la mode Jacquemus*, 2015, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=fY5esq_19ls (consulté le 23 mars 2025)

Réseaux sociaux

Instagram, CITRON (@citronparis), [en ligne], https://www.instagram.com/citronparis (consulté le 15 janvier 2025)

Instagram, EFF YOUR BEAUTY STANDARDS® (@effyourbeautystandards), [en ligne], https://www.instagram.com/effyourbeautystandards (consulté le 5 juillet 2025)

Instagram, T I K I 🌙 (@tikiwillis), [en ligne], https://www.instagram.com/tikiwillis (consulté le 11 juin 2025)

Sites internet

Chapter Management | London, *Joakim Gjemmestad*, [en ligne], https://www.chaptermgmt.co.uk/80-joakim-gjemmestad/ (consulté le 20 juillet 2025)

DNA Models, *Devyn Garcia*, [en ligne], https://www.dnamodels.com/div/women-main-board/model/devyn-garcia2/p/9643/c/-1/#/page/1 (consulté le 11 juin 2025)

Fashion Minority Alliance, *Home*, [en ligne], https://www.fashionminorityalliance.com/ (consulté le 5 juillet 2025)

Heffner Management - Direct Booking Agency, *Tati Yandall*, [en ligne], https://www.heffnermanagement.com/Portfolio/Women/plus/women/1551918/tati-yandall (consulté le 11 juin 2025)

Jacquemus, *L'Amour*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/en_fr/ss21/lamour.html (consulté le 5 juillet 2025)

Jacquemus, *Le Coup de Soleil*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/ss20/lecoupdesoleil.html (consulté le 5 juillet 2025)

Jacquemus, *La marque, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/explore/jacquemus-the-brand.html (consulté le 15 janvier 2025)*

Jacquemus, *Le Raphia*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/ss23/leraphia.html (consulté le 5 juillet 2025)

Jacquemus, *Les Sculptures*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/ss24/Lessculptures.html (consulté le 5 juillet 2025)

Jacquemus, *Le Splash*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/ss22/lesplash.html (consulté le 5 juillet 2025)

Jacquemus, *Nos boutiques*, [en ligne], https://www.jacquemus.com/fr_be/explore/jacquemus-the-brand.html (consulté le 15 janvier 2025)

Jag Models, *Lauren Frederick*, [en ligne], https://jagmodels.com/model/lauren-frederick/ (consulté le 11 juin 2025)

Models, *Amrit*, [en ligne], https://models.com/models/amrit-ame (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Balenciaga Haute Couture Fall 2025 Show, [en ligne],* https://models.com/work/balenciaga-balenciaga-haute-couture-fall-2025-show (consulté le 10 août 2025)

Models, *Beauty*, [en ligne], https://models.com/models/beauty-thet-thinn (consulté le 17 juin 2025)

Models, *Bing Bing Liu*, [en ligne], https://models.com/models/bingbing-liu (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Chu Wong*, [en ligne], https://models.com/models/wong-chu (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Gigi Hadid*, [en ligne], https://models.com/models/gigi-hadid (consulté le 19 juin 2025)

Models, *He Cong*, [en ligne], https://models.com/models/He-Cong (consulté le 17 juin 2025)

Models, *Hoyeon Jung*, [en ligne], https://models.com/people/hoyeon-jung (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Indira Scott*, [en ligne], https://models.com/models/indira-scott (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Irina Shayk*, [en ligne], https://models.com/models/Irina-Shayk (consulté le 17 juin 2025)

Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 20 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-20-show (consulté le 5 juillet 2025)

Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 21 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-21-show (consulté le 5 juillet 2025)

Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 22 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-22-show-kaneohe (consulté le 5 juillet 2025)

Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 23 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-23-show (consulté le 5 juillet 2025)

Models, *Jacquemus. Jacquemus S/S 24 Show*, [en ligne], https://models.com/work/jacquemus-jacquemus-ss-24-show-nice (consulté le 5 juillet 2025)

Models, *Jade Nguyen*, [en ligne], https://models.com/models/jade-nguyen (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Mayowa Nicholas*, [en ligne], https://models.com/models/mayowa-nicholas (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Monica Majak*, [en ligne], https://models.com/models/monica-majak (consulté le 17 juin 2025)

Models, *Mica Argañaraz*, [en ligne], https://models.com/models/mica-arganaraz (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Nikki Vonsee*, [en ligne], https://models.com/models/nikki-vonsee (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Ning Jinyi*, [en ligne], https://models.com/models/ning-jinyi (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Shanelle Nyasiase*, [en ligne], https://models.com/models/shanelle-nyasiase (consulté le 15 juin 2025)

Models, *Shivaruby*, [en ligne], https://models.com/models/shivaruby-premkanthan (consulté le 17 juin 2025)

Models, *Yorgelis Marte*, [en ligne], https://models.com/models/yorgelis-marte (consulté le 15 juin 2025)

Models of diversity, *Our mission*, [en ligne], https://modelsofdiversity.org/our-mission/ (consulté le 5 juillet 2025)

Natural Model Management, LLC, *Homepage*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/ (consulté le 11 juin 2025)

Natural Models, *Main Curve Los Angeles*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/divisions/la-main-curve (consulté le 8 juillet 2025)

Natural Models, *Main Mid Los Angeles*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/divisions/la-main-mid (consulté le 8 juillet 2025)

Natural Models, *Main Straight Los Angeles*, [en ligne], https://www.naturalmodelsla.com/divisions/la-main-straight (consulté le 8 juillet 2025)

Oui Management, *Ajok Daing*, [en ligne], https://www.ouimanagement.com/image/934-ajok-daing (consulté le 11 juin 2025)

Premier Models, *Kaya Wilkins*, [en ligne], https://www.premiermodelmanagement.com/women/image/6175-kaya-wilkins/ (consulté le 17 juin 2025)

The MiLK Collective, *Jill Kortleve*, [en ligne], https://www.milkmanagement.co.uk/clients/curve-main/1173-jill-kortleve (consulté le 8 juillet 2025)

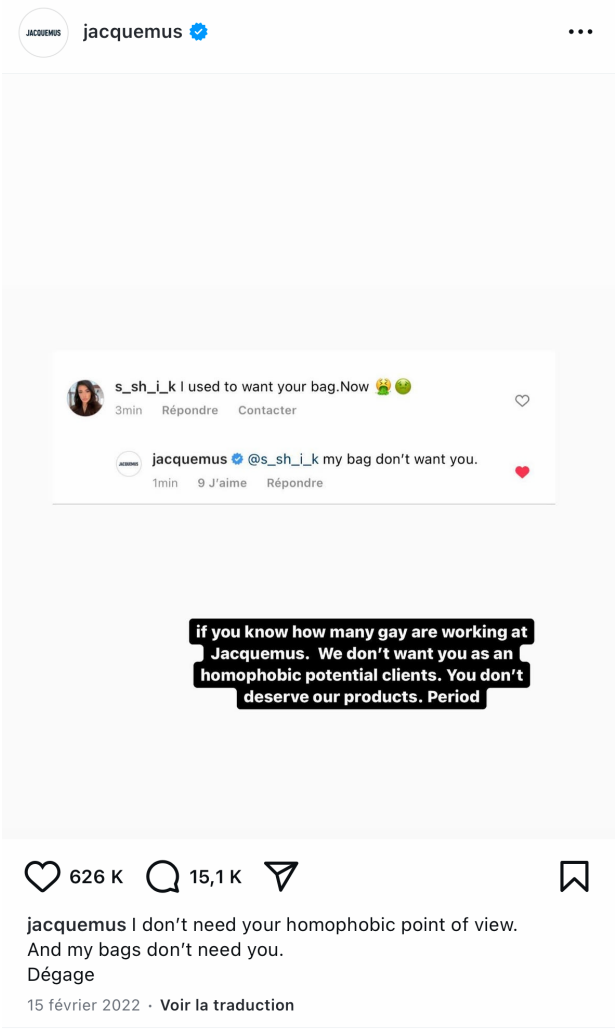
The MiLK Management, *Sabrina Karlsson*, [en ligne], https://www.milkmanagement.co.uk/clients/curve-main/696-sabina-karlsson (consulté le 8 juillet 2025)

ANNEXES

Annexe 1 : Profil Instagram de JACQUEMUS (@jacquemus)
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/jacquemus



Annexe 2 : Réponse de Jacquemus à un commentaire homophobe sur Instagram
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/CZ_fcuFsU-A



Annexe 3 : Profil Instagram de SIMON PORTE JACQUEMUS (@simon_porte_jacquemus)
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/simon_porte_jacquemus



Annexe 4 : Campagne publicitaire Jacquemus sur Instagram mettant en scène des sacs géants dans les rues de Paris
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/reel/CqqCfr-uovy



2 M 14,8 K 1431

jacquemus I THINK I LIKE PARIS NOW 🥲

5 avril 2023 · **Voir la traduction**

Annexe 5 : Annonce de l'ouverture du magasin éphémère Jacquemus en montagne sur Instagram
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/reel/C0e0s1QMftA



177 K 1152 2477

jacquemus SO HAPPY!!

Happy to announce the opening of our first mountain Jacquemus store!
Guess the location in comments :)

5 décembre 2023 · **Voir la traduction**

Annexe 6 : Annonce de l'ouverture du magasin éphémère Jacquemus à Los Angeles sur Instagram
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/reel/DItuusStBfw



149 K 965 1654

jacquemus Bonjour Los Angeles!! 👋

Come visit us from Thursday, April 24th to Sunday, April 27th, at 8804 Melrose Avenue, West Hollywood.
You'll be able to experience our Jacquemus market and our new L.A. boutique!

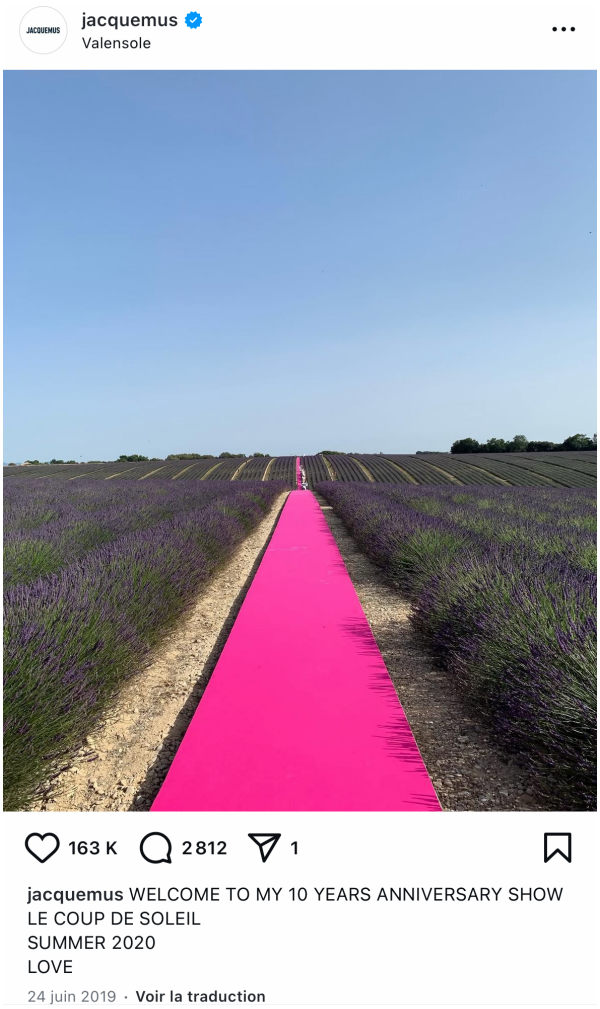
We've planned a special surprise. You can choose between a Yellow Flower Bouquet ticket or a Fresh Banana Ice Cream ticket — until stocks run out.
Some tickets may contain a winning surprise, which can be exchanged in-store for one of our yellow signature pieces: a Rond Carré clutch or a pair of our new collaboration with Timberland « La Bateau ».

Opening hours:
Thursday, April 24: 11 AM – 4 PM
Friday & Saturday, April 25–26: 11 AM – 7 PM
Sunday, April 27: 12 PM – 6 PM

Looking forward to seeing you there! 💛

21 avril · **Voir la traduction**

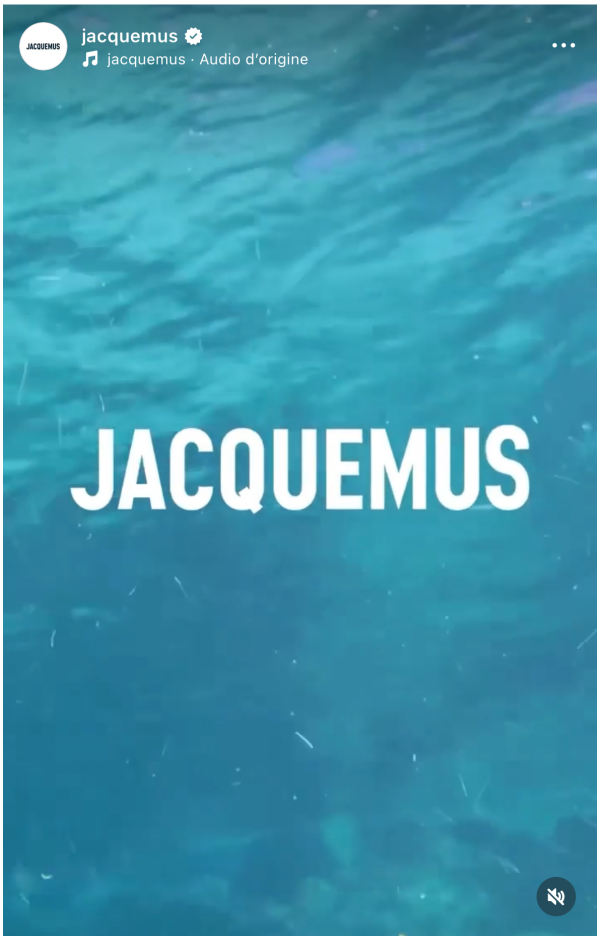
Annexe 7 : Annonce du défilé *Le Coup de Soleil* sur Instagram
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/BzGWrrSjnKl



Annexe 8 : Annonce du défilé *L'Amour* sur Instagram (@jacquemus)
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/CCY9JwbDIQ7



Annexe 9 : Annonce du défilé *Le Splash* sur Instagram (@jacquemus)
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/reel/Caz3G5KpPLR



97 K 699 2

jacquemus I'm really happy to announce that our next show "LE SPLASH", a very unique project for us, will happen in Hawai'i.

Can't wait !

Bisous,
Simon
:)

7 mars 2022 · **Voir la traduction**

Annexe 10 : Annonce du défilé *Le Raphia* sur Instagram (@jacquemus)
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/reel/Cl9RAyhOAo3



Annexe 11 : Annonce du défilé *Les Sculptures* sur Instagram (@jacquemus)
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/reel/C2NXU9VMhX-



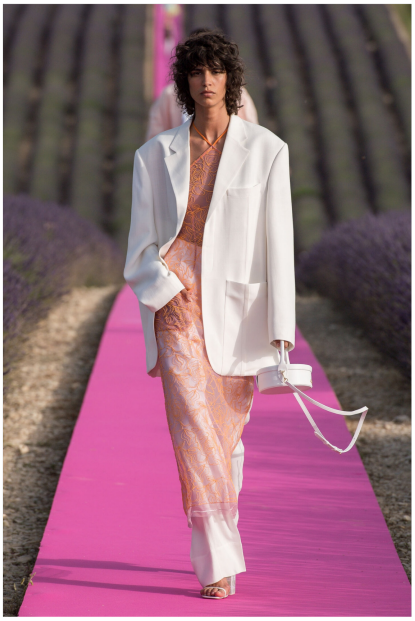
270 K 1454 2815

jacquemus THE SHOW INVITATION,

« LES SCULPTURES »
LIVE SHOW
29.01 - 12.PM- CET

17 janvier 2024

Annexe 12 : Défilé *Le Coup de Soleil*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss20/lecoupdesoleil.html



Annexe 12.1.
Micaela Argañaraz Ebbeke



Annexe 12.2
Camille Hurel



Annexe 12.3
Faretta Radić



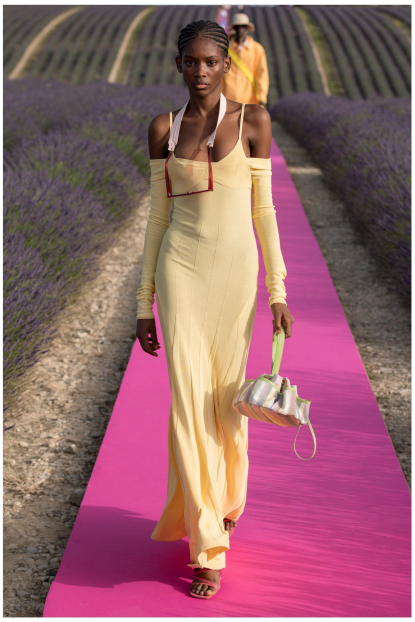
Annexe 12.4
Rawiyaa Madkouri



Annexe 12.5
Yorgelis Marte



Annexe 12.6
Kukua Williams



Annexe 12.7
Elibeidy Dani



Annexe 12.8
Alyssa Traore



Annexe 12.9
Africa Peñalver Roland



Annexe 12.10
Jordan Daniels



Annexe 12.11
Karly Loyce



Annexe 12.12
Alvita Muze



Annexe 12.13
Justine Asset



Annexe 12.14
Saffron Abigail Vadher



Annexe 12.15
Hoyeon Jung



Annexe 12.16
Nora Attal



Annexe 12.17
Diarra Samb



Annexe 12.18
Shanelle Nyasiase



Annexe 12.19
Natalia Montero



Annexe 12.20
Malika El Maslouhi



Annexe 12.21
Adesuwa Aighewi



Annexe 12.22
Manuela Sanchez



Annexe 12.23
Bing Bing Liu



Annexe 12.24
Zoë Thaets



Annexe 12.25
Eliza Kalmann



Annexe 12.26
Tami Williams



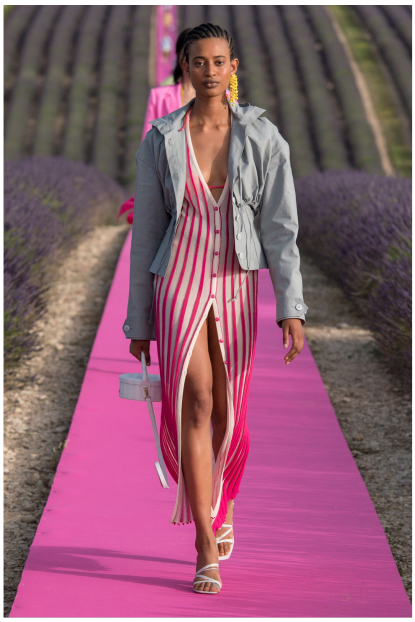
Annexe 12.27
Anyelina Rosa



Annexe 12.28
Chu Wong



Annexe 12.29
Nikki Vonsee



Annexe 12.30
Palmyre Tramini



Annexe 12.31
Xue Huizi



Annexe 12.32
Indira Scott



Annexe 12.33
Lauren De Graaf



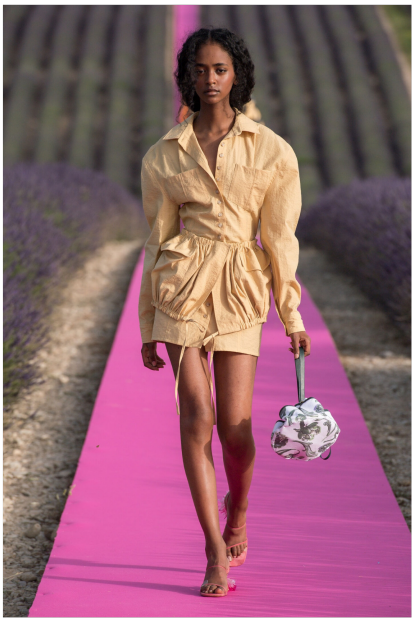
Annexe 12.34
Mariana Barcelos



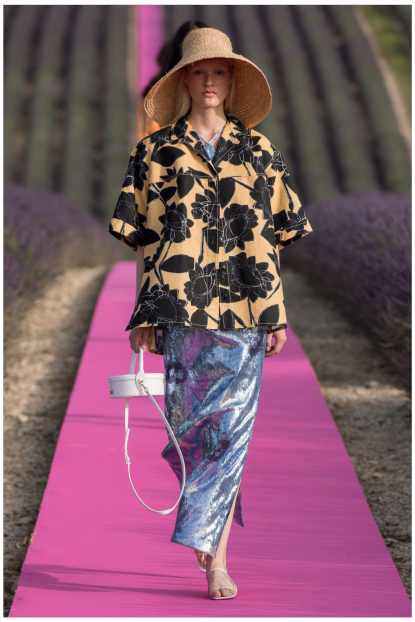
Annexe 12.35
Giulia Maenza



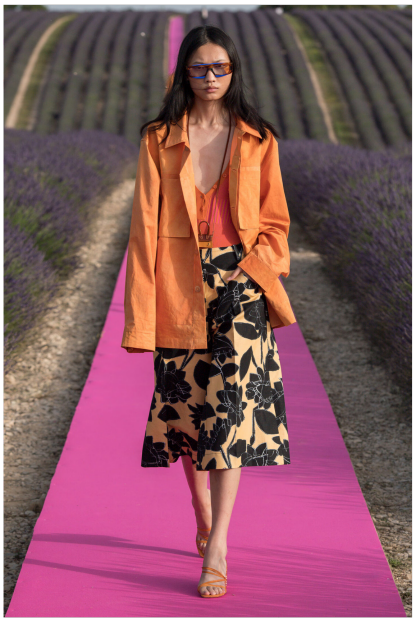
Annexe 12.36
Mayowa Nicholas



Annexe 12.37
Dotain Yeshitela



Annexe 12.38
Nana Skovgaard Andersen



Annexe 12.39
Ning Jinyi



Annexe 12.40
Mara Kasanpawiro

Annexe 13 : Défilé *L'Amour*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss21/lamour.html



Annexe 13.1
Mona Tougaard



Annexe 13.2
Jill Kortleve



Annexe 13.3
Maty Fall Diba



Annexe 13.4
Nora Attal



Annexe 13.5
Allana Santos Brito



Annexe 13.6
Giedré Dukauskaité



Annexe 13.7
Felice Nova Noordhoff



Annexe 13.8
Precious Sipkema



Annexe 13.9
Jade Nguyen



Annexe 13.10
Mika Schneider



Annexe 13.11
Sabina Karlsson



Annexe 13.12
Micaela Argañaraz Ebbeke



Annexe 13.13
Maike Inga



Annexe 13.14
Luna Bijl



Annexe 13.15
Florence Huntington-Whiteley



Annexe 13.16
Grace Elizabeth



Annexe 13.17
Lauren Frederick



Annexe 13.18
Birgit Kos



Annexe 13.19
Malika El Maslouhi



Annexe 13.20
Sara Grace Wallerstedt



Annexe 13.21
Jean Campbell



Annexe 13.22
Altyn Isabella



Annexe 13.23
Estelle Chen



Annexe 13.24
Noémie Semedo Borges



Annexe 13.25
Karly Loyce



Annexe 13.26
Ylang Messenguiral Randriampanahy



Annexe 13.27
Kris Grikaite



Annexe 13.28
Amrit



Annexe 13.29
Skarla Ali



Annexe 13.30
Imaan Hammam



Annexe 13.31
Malika Louback



Annexe 13.32
Cara Taylor



Annexe 13.33
Adut Akech



Annexe 13.34
Anok Yai



Annexe 13.35
Anna Ewers

Annexe 14 : Défilé *Le Splash*
Consulté à l'adresse :
https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-ready-to-wear/jacquemus



Annexe 14.1
Bianca Blakeney



Annexe 14.2
Tiki Willis



Annexe 14.3
Kylie Kawenalani Moore



Annexe 14.4
Aun'Jel Yepp



Annexe 14.5
Akita



Annexe 14.6
Courtney Benboe



Annexe 14.7
Xavier Downey Silva



Annexe 14.8
Sydney Hoevel



Annexe 14.9
Ellie Marie



Annexe 14.10
Brandyn Liu



Annexe 14.11
Keau Fey



Annexe 14.12
Monica Majak



Annexe 14.13
Selena Sloan



Annexe 14.14
Sabrina Williams



Annexe 14.15
Cheyenne Kanani



Annexe 14.16
Mahi Kabra



Annexe 14.17
Waileia



Annexe 14.18
Tina



Annexe 14.19
Nanabah Grace



Annexe 14.20
Dede Mansro



Annexe 14.21
Haley Snyder



Annexe 14.22
Alana Bell



Annexe 14.23
Mekdalawit Mequanent



Annexe 14.24
Leafatiaitulagi Tati Yandall



Annexe 14.25
Anaya Later



Annexe 14.26
Jelene Sanidad



Annexe 14.27
Maire Kalawe



Annexe 14.28
Nisha Oliver



Annexe 14.29
Katriel Kapahua



Annexe 14.30
Thet Thet Thinn



Annexe 14.31
Kahealani Papke

Annexe 15 : Défilé *Le Raphia*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss23/leraphia.html



Annexe 15.1
Béatriz Machado



Annexe 15.2
Sacha Quenby



Annexe 15.3
Vittoria Ceretti



Annexe 15.4
Jill Kortleve



Annexe 15.5
Zinnia Kumar



Annexe 15.6
América González



Annexe 15.7
Ajok Daing



Annexe 15.8
Annemary Aderibigbe



Annexe 15.9
Mona Toungaard



Annexe 15.10
Raynara Negrine



Annexe 15.11
Fatou Diawara



Annexe 15.12
Nora Attal



Annexe 15.13
Alaato Jazyper



Annexe 15.14
Ashley Radjarame



Annexe 15.15
Calia Mohamed



Annexe 15.16
Assa Baradji



Annexe 15.17
Adele Ruboneka



Annexe 15.18
Luo Yi



Annexe 15.19
Fatou Seck



Annexe 15.20
He Cong



Annexe 15.21
Aria Polkey



Annexe 15.22
Deva Cassel



Annexe 15.23
Amelia Gray Hamlin



Annexe 15.24
Abény Nhial



Annexe 15.25
Jordan Daniels



Annexe 15.26
Kaya Wilkins



Annexe 15.27
Shivaruby Premkanthan



Annexe 15.28
Sun Mizrahi



Annexe 15.29
Limber Martinez



Annexe 15.30
Chu Wong



Annexe 15.31
Devyn Garcia



Annexe 15.32
Irina Valeryevna Shaykhlislamova



Annexe 15.33
Jessie Aina



Annexe 15.34
Sophia Laura



Annexe 15.35
Hyunji Shin

Annexe 16 : Défilé *Les Sculptures*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss24/Lessculptures.html



Annexe 16.1
Jelena Noura Hadid



Annexe 16.2
Sun Mizrahi



Annexe 16.3
Ida Heiner



Annexe 16.4
Frederikke Sofie Falbe-Hansen



Annexe 16.5
Awar Odhiang



Annexe 16.6
Ella McCutcheon



Annexe 16.7
Nyanderi Deng



Annexe 16.8
Jessie Aina



Annexe 16.9
Amanda Jean Murphy



Annexe 16.10
Emily Ratajkowski



Annexe 16.11
Ashley Radjarame



Annexe 16.12
Alaato Jazyper



Annexe 16.13
Hyun Ji Shin



Annexe 16.14
Rebecca Leigh Longendyke



Annexe 16.15
Amelia Gray Hamlin



Annexe 16.16
He Cong



Annexe 16.17
Vittoria Ceretti



Annexe 16.18
Devyn Garcia



Annexe 16.19
Andreea Diaconu



Annexe 16.20
Lina Zhang



Annexe 16.21
Raynara Negrine



Annexe 16.22
Ouyang Ying



Annexe 16.23
Jeanne Cadieu



Annexe 16.24
Mona Tougaard



Annexe 16.25
Micaela Argañaraz Ebbeke



Annexe 16.26
Angelina Kendall



Annexe 16.27
Imaan Hammam



Annexe 16.28
Nyaduola Gabriel



Annexe 16.29
Deva Cassel



Annexe 16.30
Karolina Spakowski



Annexe 16.31
Bibi Breslin



Annexe 16.32
Fatou Diawara

Annexe 17 : Retour sur le défilé *Le Splash* sur Instagram
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/Ca7gX4LOjZt

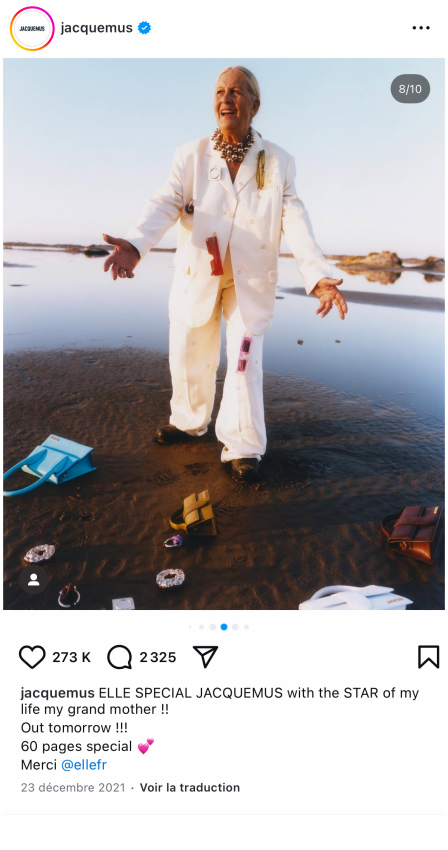


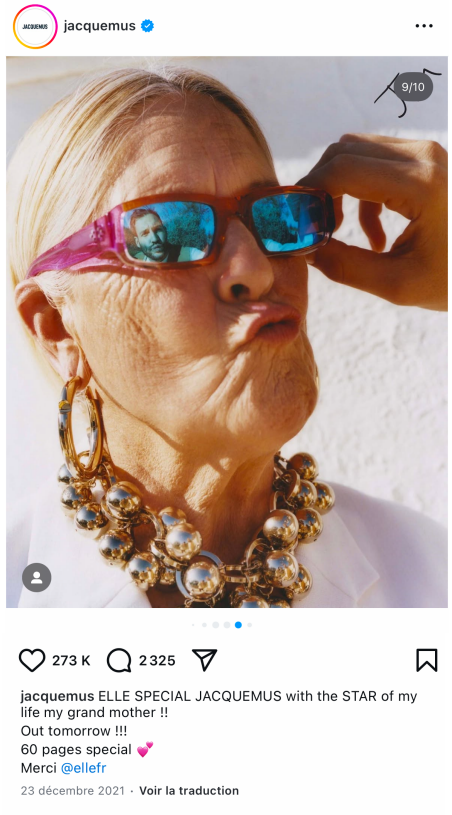
Annexe 18 : Engagement de Jacquemus pour le mouvement *Black Lives Matter* sur Instagram
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/CA2UP0UjxcK



Annexe 19 : Couverture du magazine *Elle* de Simon Porte Jacquemus et Liline, sa grand-mère
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/CX1PF0EsCIZ







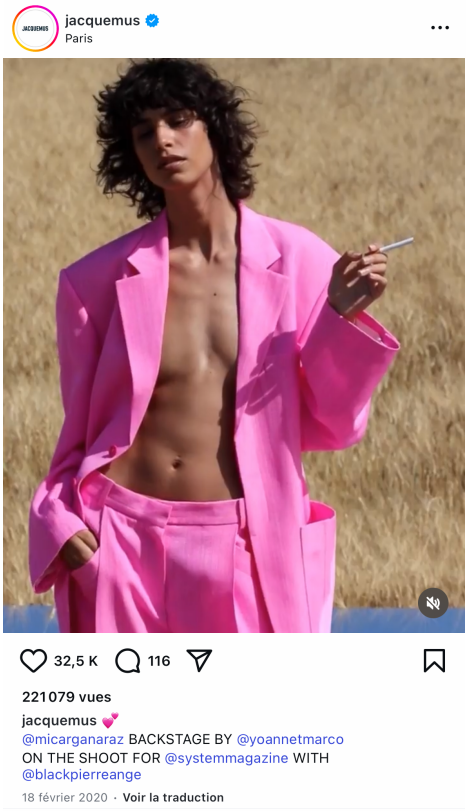
Annexe 20 : Photographies de la grand-mère de Simon Porte Jacquemus dans la nouvelle collection
Consulté à l'adresse : https://www.instagram.com/p/CAdYuy3DmW9

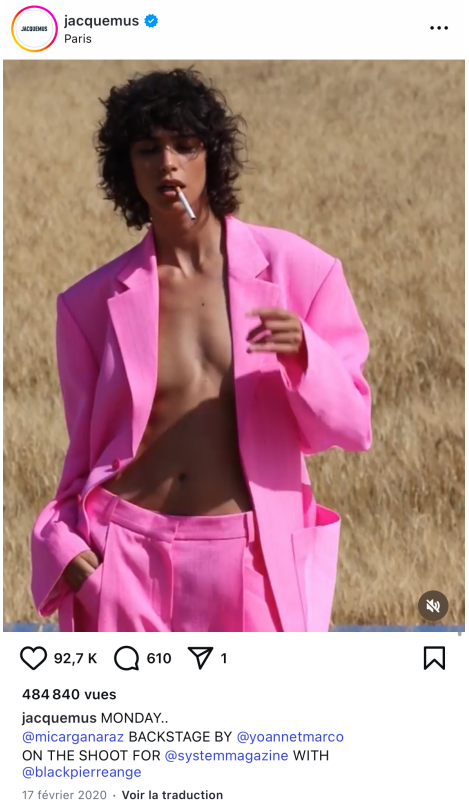


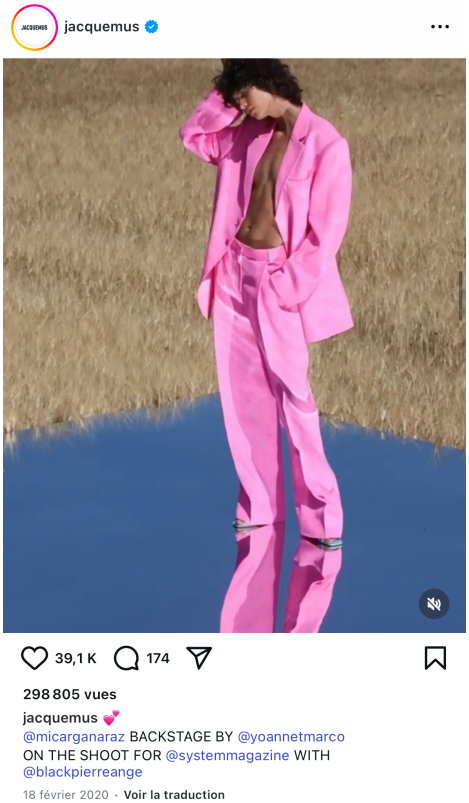




Annexe 21 : Micaela Argañaraz Ebbeke dans un shooting pour le magazine *System* sur Instagram
Consulté aux adresses : https://www.instagram.com/p/B8t0KXpj7Ui
et https://www.instagram.com/p/B8t0KXpj7Ui







Annexe 22 : Vincent H dans *Le Raphia*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss23/leraphia.html



Annexe 23 : Abas Abdirazaq dans *Le Raphia*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss23/leraphia.html



Annexe 24 : Joakim Gjemmestad dans *Le Raphia*
Consulté à l'adresse : https://www.jacquemus.com/fr_be/ss23/leraphia.html



Toutes les sources mentionnées en annexe ont été consultées et vérifiées le 17 août 2025.