

**Fig.1** • PHOTOGRAPHIE DE BRUCE BERNARD. « LEIGH BOWERY POSING FOR 'LEIGH UNDER THE SKYLIGHT', 1994 ». ATELIER DE LUCIAN FREUD. © ESTATE OF BRUCE BERNARD.



Judith Duchêne

ASSISTANTE SERVICE DE CRIMINOLOGIE, CPES  
UNIVERSITÉ DE LIÈGE

---

# QUAND LA NUDITÉ PREND CORPS, LES DISPOSITIFS SE MODÈLENT. ETHNOGRAPHIE DE LA PRATIQUE DE LA POSE NUE.<sup>1</sup>

---

*Ce travail ethnographique, mené auprès de modèles posant nus dans des écoles d'art, explore la problématique de la gestion du rapport au corps et à la nudité, à travers le concept de « dispositif ». L'observation participante et les entretiens révèlent, dans l'atelier d'art, l'existence et l'articulation de dispositifs institutionnels, matériels et comportementaux qui – tacitement ou explicitement – règlent la pratique de la pose nue : les gestes, les espaces, les postures, les regards,... L'étude des mécanismes qui cadrent la nudité en contexte artistique éclaire certains questionnements relatifs au rapport au corps, à la nudité et à la pudeur qui émergent dans notre société.*

Cet article aborde la question du corps, de la nudité qui s'expose au regard de l'Autre et en particulier du métier peu connu de modèle, qui occupe une place fondamentale dans la création de nombreux chefs-d'œuvre de l'histoire occidentale des arts plastiques. Nous allons pénétrer dans un atelier d'académie à pas feutrés ; nous s'asseoir dans un coin, observer, noter, et dessiner pour tenter de comprendre une réalité essentielle du métier de modèle : pourquoi des hommes et des femmes acceptent-ils poser nus devant des étrangers ? Quel est le lien qui se crée entre eux et les artistes dans le temps de la pose nue ? Comment la pudeur est-elle gérée dans ces moments de nudité ?

L'atelier d'académie est un lieu privilégié pour observer les mécanismes en jeu dans le dévoilement du corps et pour mettre en lumière les enjeux contemporains de la gestion de la nudité. Lieu perméable aux tabous, à la morale, aux mœurs de la société dans laquelle il est implanté, l'espace de l'atelier d'académie est traversé par les tensions contradictoires du contrôle social. Le corps y est pris dans une histoire sociale qui, comme pour les siècles précédents, définit des permis et des interdits (Elias, 1976), esquisse les frontières entre ce qui peut être montré et ce qui doit rester caché. Car, même si le corps semble envahir notre environnement visuel, même s'il est surexploité en tant qu'outil de communication (Galinon-Melenec, Martin-Juchat, 2007), même si l'accès aux images érotiques et pornographiques fait partie du familier (Baudry, 1997), la nudité reste sujet à débat et fait l'objet d'une normativité sans cesse reconstruite.

Kaufmann l'a bien montré dans son étude consacrée à la pratique des seins nus sur la plage (Kaufmann, 2004). Engendrée à la fois par un long processus d'ajustement de la tenue balnéaire aux mouvements du corps, et par la valorisation de la peau bronzée, la pratique des seins nus apparaît en France au milieu des années 1960. Elle se propage assez rapidement, et s'entoure d'un « contrôle des gestes » (Kaufmann, 2004, 75) opérant pour préserver la « distance émotionnelle » (Kaufmann, 2004, 44) face à cette nouvelle nudité pectorale révélée en public.

L'ethnographie de Katherine Frank dans les clubs de strip-tease aux Etats-Unis confirme la présence de codes légaux et sociaux, de limites comportementales qui cadrent la pratique du dénudement. Les mouvements des danseuses, la distance avec le public, les costumes et accessoires, l'exposition des parties génitales sont régulés par les lois nationales et locales ainsi que par les exigences des propriétaires qui souhaitent maintenir le rang, la réputation et la rentabilité de leur établissement (Frank, 2005).

D'un point de vue historique et anthropologique, le corps nu est un thème de recherche fondamental (Bologne, 2004). Lieu de tensions entre Eros et Thanatos, entre innocence et culpabilité, entre intériorité et extériorité, entre normal et pathologique, entre sphère privée et sphère publique, expressivité et atonie, le corps peut être l'expression de la puissance et de la joie de vivre, mais aussi de la fragilité, de la vulnérabilité, de la mortalité. Le corps nu est sexué, érotisé et peut susciter à la fois fascination et répulsion.

L'atelier d'académie est également traversé par ces représentations de la nudité et par le malaise qu'elle peut susciter. Parce que l'expérience de la pose nue se vit dans des tensions et polarités diverses, elle est encadrée dans l'atelier d'art par différents dispositifs implicites et explicites qui permettent au corps nu de trouver un lieu où prendre légitimement place. Agamben, qui a récemment ré-exploré la notion de « dispositif », repart des travaux de Foucault, explore les usages communs du terme – juridique, technologique et militaire – et en décortique les racines théologiques. Il en ressort les caractéristiques suivantes : « (...) j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007, 31).

Dans l'atelier d'art, trois types de dispositifs peuvent être répertoriés : les dispositifs institutionnels, matériels et comportementaux. Ils contribuent à modeler le regard des étudiants sur la nudité, ils assurent les gestes du déshabillage et les postures du corps exposé ; ils font ainsi rentrer dans la norme l'expérience de pose qui s'avèrerait troublante dans un autre environnement spacio-temporel.

Les enjeux de la pose nue en académie me sont devenus manifestes lors d'enquêtes menées durant deux ans pour la réalisation de mon mémoire de licence en anthropologie. Etudiante en arts depuis plusieurs années, j'ai pu bénéficier de la confiance de mon terrain pour mener ma recherche ethnographique grâce à ce double statut qui justifiait ma présence dans les ateliers.

Les observations furent principalement menées dans un atelier d'une école supérieure d'art et furent complétées par une expérience dans deux ateliers d'académies communales dans le cadre des cours du soir. Plusieurs entretiens ont été menés avec des modèles des deux sexes, travaillant dans différentes institutions<sup>2</sup> et occupant la variété des statuts de modèles occasionnels (qu'ils soient étudiants, ou dans l'attente de trouver un travail fixe), ou de modèles exerçant cette activité de manière professionnelle. Des entretiens ont également été réalisés avec des étudiants en art et des artistes travaillant régulièrement avec des modèles. Ces témoignages trouveront leur place dans le texte pour préciser notre propos. Le choix de ne pas les relier à leur auteur a été établi afin de préserver l'anonymat des personnes interrogées, tant pour leur identité que pour l'institution dans laquelle ils travaillent.

La mise en évidence – par l'observation – des dispositifs qui cadrent la pratique de la pose nue permet d'approfondir la compréhension de ce concept en rendant compte de la manière dont ceux-ci se mettent en place, s'articulent, se manifestent, orientent l'attitude des acteurs en présence et exercent sur le contexte une force structurante.

Dans cet article, nous analyserons tout d'abord la manière dont ces trois types de dispositifs s'entrelacent et structurent la vie dans l'atelier. Nous verrons ensuite la manière dont leurs prescriptions se transmettent auprès des individus. Nous terminerons par une mise en perspective du concept de dispositif et de ses apports. —

---

## **L'espace de l'atelier : un entrelacement de dispositifs**

La séance de pose est une expérience très codifiée, qui met en scène de façon tacite une série de permis et d'interdits. Toute une série de dispositifs – institutionnels, matériels, comportementaux – règlent la pratique de la pose nue, et lui offrent un statut de légitimité qui préserve la pudeur des modèles. Pour mieux saisir l'importance du dispositif de pose, et avant d'en détailler les éléments constitutifs, penchons-nous sur les premières expériences de nudité, tant pour les modèles que pour les artistes. Celles-ci soulignent les craintes, les fragilités des individus, mais révèlent également les appuis sur lesquels les différents acteurs ont pu compter pour vivre ce moment troublant et se plonger dans le travail.

L'acte de se dévêtir et de contempler la nudité se vit avec certaines appréhensions. Les peurs du modèle et celles de l'artiste se combinent et engendrent parfois une tension palpable.

Pour les étudiants en arts qui débutent, c'est parfois la première fois qu'ils voient une personne nue dans un tel contexte de proximité. Comme le souligne l'un d'entre eux : « C'est toujours une première expérience un peu déroutante, je dirais. Le fait de voir quelqu'un nu et qui est devant toi... (il rit)...sans rien faire ».

Les modèles, même les plus expérimentés, appréhendent d'ailleurs le fait de poser devant des élèves qui n'ont jamais fait de nu. Les conventions de l'atelier n'étant pas encore bien assimilées, les modèles vivent souvent cela comme une expérience inédite, une « première fois ». Une modèle d'une cinquantaine d'années l'évoque comme suit : « [Q]uand on va poser pour des plus jeunes en humanités, c'est chaque fois un recommencement. On a l'impression que c'est la première fois qu'on se montre. C'est la première fois qu'ils voient des modèles nus aussi. Donc, à ce moment là, on est un peu gêné. Surtout quand on devient plus âgée. C'est plus dur de se montrer à des jeunes. Pour moi, je ressens ça comme ça ».

Nous verrons plus loin que la mise au travail transforme ce malaise en concentration. C'est en prenant le crayon et en posant les traits sur le papier que les dessinateurs parviennent à prendre distance par rapport à cette nudité exposée.

Du côté des modèles, la « première fois » est également empli d'une série d'inquiétudes. Il y a la peur de l'inconnu car certains vont poser sans savoir réellement ce qui les attend : il va falloir se déshabiller, mais comment ? Y aura-t-il beaucoup de monde ? Comment les autres vont-ils réagir ? Ne vais-je pas perdre mes moyens ? Les modèles qui posent en académie n'ont jamais une maîtrise totale de la situation : ils doivent composer avec les exigences du professeur et les conditions matérielles de pose dans l'atelier. Tout comme pour les artistes, c'est l'action – l'acte de se dévêtir – qui écarte les doutes. Le fait de laisser tomber le dernier bout de tissu qui couvrait la nudité permet de franchir le pas, de devenir l'objet à dessiner. Une modèle explique :

*Je me suis mise sur le plateau. On a un peignoir. Tout le monde attendait autour. C'est un peu gênant. Je me suis dit : 'vas-y ! Un, deux, trois !' J'ai enlevé le peignoir, j'ai regardé le plafond. Et puis, voilà. Et puis, j'ai vu que les gens se sont mis tous à leur chevalet. Ils n'étaient pas là en train de me scruter dans les détails. Alors, ça va. Ça a été. J'étais à l'aise.*

Puis, pour les modèles, il faut également pouvoir dépasser la crainte du regard que les autres vont porter sur leur corps, et affronter ses complexes. Plusieurs modèles redoutent que les étudiants manifestent une réaction de dégoût ou d'ironie en les regardant. Cette crainte est particulièrement présente lors de la première séance de pose, mais s'estompe avec l'expérience.

Plusieurs dispositifs permettant de transcender le malaise de la nudité apparaissent déjà dans ce récit de la première expérience de pose. Nous allons maintenant les reprendre de manière plus systématique en commençant par les dispositifs institutionnels qui sont consignés dans les règlements scolaires ;

en continuant avec les dispositifs matériels qui mettent en place un environnement (Berten, 1999) propice au dévoilement des modèles et au travail des artistes, et en terminant par les dispositifs comportementaux (Kaufmann, 2004) qui interviennent dans les relations qui se tissent entre les modèles, les élèves et le professeur d'atelier. —

---

## Dispositifs institutionnels

En amont de ce qui se passe quotidiennement dans un atelier où posent des modèles, il existe tout d'abord une série de dispositifs institutionnels qui règlent l'enseignement et les modalités pratiques de la pose nue.

Le projet pédagogique de l'école, ainsi que le règlement des études insistent sur la liberté créatrice et l'autonomie des différents ateliers. Cette dynamique pédagogique est soutenue par des conditions organisationnelles – le découpage des horaires, les programmes de cours, la présence obligatoire des étudiants, les évaluations – qui favorisent l'acquisition de connaissances et qui obligent les étudiants de certains ateliers à consacrer une partie significative de leur cursus au dessin de modèle.

Les modalités d'engagement des modèles viennent cadrer leur prestation et assurent le caractère professionnel de leur dénudement. Ce travail offre différents types de statuts. Certains l'exercent en tant qu'étudiants et posent pour compléter leurs revenus, d'autres l'exercent en tant que modèles occasionnels dans l'attente de trouver un travail, enfin quelques rares personnes l'exercent en tant que profession à part entière et assurent leur salaire exclusivement par ce moyen.

Les contrats proposés aux modèles diffèrent selon ces statuts. Lorsque l'on considère les types d'engagements que connaissent les modèles – avec ou sans contrat – l'on comprend mieux le risque de précarité qui touche la majeure partie d'entre eux.

Les quelques uns qui exercent ce métier de manière professionnelle, dans les écoles supérieures d'art, bénéficient du statut d'employé communal. Ce contrat inclut une protection sociale en cas de maternité, de maladie et constitue dès lors le meilleur statut que l'on puisse envisager dans ce métier. Au moment de mon enquête de terrain, une décision administrative est venue mettre un terme à ce type d'engagement. Désormais, les écoles supérieures d'art n'engageront plus que des modèles sous des contrats de prestation occasionnelle, à court terme et dont le renouvellement est incertain. Ces restrictions quant à la reconnaissance et aux conditions d'exercice de ce travail annoncent la fin d'un métier et suscitent chez certains une grande amertume.

Dans quelques ateliers collectifs non institutionnalisés, les modèles ne sont protégés par aucun contrat, et par aucune protection sociale. Ils sont rémunérés « au noir », et à la prestation. Ils ne peuvent dès lors jamais compter sur un revenu stable, et ne touchent aucun salaire en cas d'incapacité de travail.

La rémunération du travail de modèle est un élément important pour la reconnaissance de cette activité en tant qu'activité professionnelle à part entière. Elle sert également de cadre au dévoilement de la nudité. Le modèle est payé pour se mettre à nu, payé pour montrer son corps, pour poser sans bouger avec ce que cela comporte de maîtrise et de douleur. Une modèle explique :

« (...) à partir du moment où t'es dans un atelier, c'est le contexte qui veut ça. C'est tout à fait naturel. T'arrives, tu te dépoiles, point barre. T'es là pour ça. Tu le fais vraiment comme si, je ne sais pas... comme si tu faisais tes courses. »

Le salaire garantit la légitimation de sa nudité, la reconnaissance des efforts qu'inflige l'acte de poser et la gratification de son rôle fondateur dans la création. La rémunération proposée varie d'une école d'art à l'autre. Elle s'échelonne entre dix et treize euros de l'heure. Pour les ateliers privés, ce sont les modèles qui fixent leur tarif. Cela peut monter jusque vingt euros de l'heure.

Aucun critère physique spécifique n'entre en ligne de compte pour l'engagement d'un modèle. Dans le contexte artistique, la beauté prend un autre sens. Ce qui compte, c'est de trouver une spécificité et une expressivité intéressante à travailler. Un étudiant en art dit :

« Un corps intéressant à dessiner n'est pas nécessairement beau. Quelqu'un de tout maigre ou de squelettique peut être justement intéressant à dessiner d'un point de vue anatomique ou même au niveau de la pose. »

Ce qui se passe dans l'atelier doit être un reflet de la vie quotidienne. Le corps contient des imperfections qui peuvent servir de moteur à la démarche créatrice. Il peut être émouvant malgré ses rondeurs, ses irrégularités, ses disproportions, son âge. Ce qui compte, c'est que le corps sorte de la banalité, de l'insignifiance. Les rides, la peau, les plis, les formes peuvent nous révéler des éléments de vie de la personne nue. Les caractéristiques de chaque corps peuvent être inspirantes. L'œuvre de l'artiste Lucian Freud en témoigne remarquablement. Travaillant à partir de modèles qui oscillent entre maigreur et obésité, jeunesse et vieillesse, cet artiste travaille la chair dans les épaisseurs de matière, par les touches de la brosse et propose une interprétation du corps dénuée de concession.

L'image du corps du modèle, ce que Le Breton définit comme « (...) la représentation que le sujet se fait de son corps ; la façon dont il lui apparaît plus ou moins consciemment à travers un contexte social et culturel particularisé par son histoire personnelle » (Le Breton, 1990, 150), peut être vécue de manière négative, et pourtant perçue positivement par le regard extérieur. Une modèle explique :

« J'ai des pieds atroces. J'ai des gros pieds, j'ai des problèmes de circulation, ils ont toujours été comme ça depuis que j'ai 14 ans. (...) Hier, il y a une artiste qui venait d'arriver qui commence à travailler, qui est venue voir mes pieds et qui m'a dit 'mais vous avez des pieds magnifiques !' Et je dis : 'mon Dieu, comme ça me fait plaisir ! Ils sont atroces dans la vie de tous les jours, mais il y a

quelqu'un quand même qui les trouve magnifiques !' (...) Ça se voit que le sens de l'esthétique est différent dans la rue que dans les écoles d'art. » —

## Dispositifs matériels

En pénétrant dans un atelier collectif où posent des modèles, on est confronté à un espace qui fournit bien des indications sur sa qualité de dispositif. Sur la porte déjà, un avis tient à l'écart les personnes non légitimes :

« ATTENTION MODELES. Pour le respect du travail des modèles, interdiction à toutes les personnes étrangères à l'atelier (y compris le personnel ouvrier et les hommes de service) d'entrer sans s'annoncer ! Il est également strictement interdit de photographier les modèles en pose. »

La disposition de l'atelier et les objets qui le meublent sont également révélateurs de l'activité qui s'y déroule. Ils nous informent sur les interactions possibles entre les acteurs et sur les limites de l'espace réservé à la nudité. Les choses s'agencent « (...) selon un aménagement, un arrangement efficace » (Peeters, H., Charlier, P., 1999, 17) ; elles sont le dispositif matériel qui « (...) se définit dans une fonction de support, de balise, de cadre organisateur à l'action. » (Peeters, H., Charlier, P., 1999, 19).

Nous avons vu qu'un avertissement était placé sur la porte de l'atelier pour éviter la présence de personnes étrangères pendant les moments de pose. Lorsque les modèles posent nus, la porte est close pour éviter courants d'air et regards intrusifs. Les fenêtres sont occultées. L'espace est organisé par les panneaux sur lesquels les étudiants viennent fixer leur feuille, par les tables, les tabourets, les pinceaux, tubes de couleurs, carnets de croquis, gobelets, fusains, pastels, chiffons qui traînent ça et là, et qui donnent sens à la fonctionnalité du lieu. Fonctionnalité importante aux yeux des modèles qui posent, puisque la présence des objets précise que l'on se trouve bien dans le cadre d'un atelier et que, dès lors, le contexte est structuré pour régler la nudité.

« Au moins le cadre fait penser à un atelier, au plus c'est difficile [de poser]. Ça me semble logique. Parce que je disais qu'on sait qu'on est là pour se déshabiller. L'acte est attendu par tout le monde. Mais, imagine que tu me demandes de me déshabiller sur le quai du métro, là, ça va être un problème. Ce n'est que ça. Là, je parlerais presque d'érotisme. Dans l'érotisme, c'est le décalage entre la situation et la scène qui peut créer le côté érotique. »

Dans la plupart des ateliers, un espace est prévu pour que le modèle puisse se changer. Il s'agit souvent de petites cabines. Le modèle y laisse ses vêtements et y enfle un habit de travail facile à retirer : peignoir, robe ample, djellaba, training, ... Il vient ensuite poser sur un podium de bois, recouvert d'un matelas et d'un drap qui délimite son espace et le maintient à distance

des étudiants. Son « champ d'action », son « espace vital » est ainsi préservé. La présence de l'objet-podium oblige les étudiants à contourner, à laisser de la marge autour du modèle, à éviter une menaçante proximité. D'autres objets s'interposent encore comme des barrières entre le dessinateur et le modèle. Tout d'abord, le panneau sur lequel est agrafée la feuille de papier est placé dans l'axe de la pose choisie par le modèle. Le modèle peut voir l'élève, l'élève peut voir le modèle, mais la plupart des élèves ne peuvent se voir entre eux.

Ensuite, l'aiguille qu'utilisent les élèves pour relever les proportions favorise la rationalisation et la mise à distance du regard. En regardant avec le support de l'aiguille, le modèle devient un objet perçu mesurable, que l'on peut découper selon différents plans, dont on peut faire ressortir les droites parallèles et obliques, sur lequel on établit des proportionnalités entre les différents membres. Enfin, tous les instruments qui servent de médium et de support (pinceau, fusain, encre, papier,...) font écran, mettent de la distance dans le rapport de l'artiste au modèle, médiatisent, par le geste du trait, l'étrange fascination du corps exposé. Un artiste explique :



**Fig.2** • JUDITH DUCHÈNE « DESSIN DE MODÈLE »,  
TECHNIQUE MIXTE SUR PAPIER, 150 X 100 CM, 2009.  
PHOTO DE L'ARTISTE.

« En fait, on a plusieurs barrières entre le modèle et nous, hein. Entre guillemets, il y a une « barrière rituelle », une distance géographique. Il y a la barrière de notre feuille de papier et la barrière de notre geste. La feuille de papier ou la table. (...) Mais alors, il y a aussi la barrière de notre geste parce que, je veux dire, ce que je fais, dessiner quelqu'un, j'ai un rapport qui est particulier, qui est ritualisé, institutionnalisé par une pratique de... Enfin, je crois que je le sens sans devoir l'expliquer. On doit pouvoir sentir qu'il y a des siècles de pratique du modèle vivant et le modèle prend une pose qui n'est pas une pose de tous les jours, même si c'est une pose naturelle. (...) Ça fait des barrières. »

Grâce à ces éléments, la relation entre l'artiste et le modèle est professionnalisée et évite de rentrer dans le registre d'une séduction potentielle ou fantasmée. Les modèles évoquent que, comme au théâtre, ils se mettent en scène. Ils utilisent le podium sur lequel ils posent comme un espace scénique, et prennent les artistes pour leur public. Chacun joue son rôle dans un rapport préétabli et régi par des conventions multiples.

Ces barrières créées par la nature même des matériaux du dessin, ou de la peinture font défaut au sculpteur qui modèle la terre glaise. Le sculpteur est alors pris dans le toucher. Il palpe, fait naître le corps sous ses doigts, lisse, creuse, affine, galbe et vit ainsi une étrange correspondance avec le corps nu qu'il regarde. Aïcha Liviana Messina, philosophe et modèle, compare d'ailleurs le toucher de la terre au toucher de la peau. « [S]culpture et dessin, ce n'est pas pareil, la sensation de toucher est commune mais ça ne touche pas de la même façon justement. Tout ça est érotique au sens fort, au sens où on me touche mais ailleurs – mais je suis là pour le touché, pour le regard fixe et attentif qui se poursuit presque mécaniquement dans le toucher des mains. Érotique car il y a de l'amour dans ce regard-là, et du désir chez le modèle d'être touché mais ailleurs – et c'est sa façon d'aimer à lui, au modèle. J'aime ça en tout cas » (Liviana Messina, 2005, 19-20)<sup>3</sup>. ↪

## Dispositifs comportementaux

Dans le cadre de la vie de l'atelier, chaque acteur – étudiant, modèle, professeur – attend de l'autre une série de comportements, d'attitudes conformes au contexte, en phase avec les règlements de l'institution et avec l'univers matériel qui balise l'espace. Certains s'y plient sans le savoir, d'autres y opposent parfois des résistances et mettent en place des arrangements personnels pour éviter de s'y conformer ; arrangements qui peuvent fragiliser le consensus établi sur la perception de la nudité.

La structuration du temps dans l'atelier est fondamentale pour la délimitation des moments où la nudité est autorisée ou non. L'alternance des temps de pose et de repos scande le rythme de travail des étudiants et celui des modèles, institue les moments de déshabillage et de rhabillage, les moments de concentration et de détente. Pendant les temps de repos, l'atelier cesse d'être un lieu clos : la porte s'ouvre ; les modèles, étudiants et professeurs vont et viennent ; modèles et étudiants se rapprochent

pour se parler et partager les choses quotidiennes. L'ouverture du lieu et les passages qui le percent opèrent un changement de contexte, et donc, des changements de comportements. Si la nudité des modèles est légitimée pendant les temps de pose, et dans l'espace de l'atelier, elle ne l'est pas du tout pendant les temps de repos, ni dans l'atelier, ni dans les couloirs de l'école d'art. Hors du temps de pose, la nudité perd sa raison d'être. Le corps cesse d'être un objet perçu immobile sous le regard de l'artiste au travail. Hors du temps de pose, le corps nu risque l'exhibition, le dépassement de la pudeur. Il crée le malaise en s'exposant dans un contexte social dont les règles diffèrent de celles du contexte artistique qui le protège. Le témoignage d'une modèle permet de comprendre que quelque chose de ce malaise se joue au niveau de la pudeur.

« (...) parce que la nudité n'est pas naturelle dans le contexte quotidien. Du moins, c'est pas considérée comme naturelle. Donc, dès qu'on sort de ce contexte là, on revient dans le contexte social. Contexte social d'un lieu où il y a des gens qui se connaissent un peu et où forcément, c'est bizarre si l'un d'entre eux est nu. »

Citons, à titre d'exemple, le cas de cette modèle qui se promenait les seins nus dans l'école pendant les moments de repos, et qui a suscité le malaise et la désapprobation de certains étudiants qui s'arrangèrent ensuite pour ne plus devoir la dessiner.

Si le temps de l'atelier est ordonné, quelques instants échappent à cette mesure et placent le modèle dans le trouble, entre deux poses, par exemple. Lorsque le modèle sort de l'immobilité qui, comme le dit Aïcha Liviana Messina, sert de refuge, il prend le risque d'ouvrir une brèche sur l'incertitude, sur une mise à nu de sa nudité. Liviana Messina l'explique à travers son expérience de la pose nue : « avant même de quitter une pose, je me disais : que faire...que faire de ce corps, où, dans quelle pose trouver l'expression 'adéquate' (j'avais peur de ne pas trouver de pose et de me retrouver sans lieu, complètement exposée, maladroite). Ce que je voulais alors c'était juste trouver refuge dans l'immobilité : l'immobilité qui me cachait (...) » (Liviana Messina, 2005, 9).

Les moments où le modèle quitte la pose et se rhabille pour le repos, ceux où il se déshabille pour se mettre en pose, les instants où il cherche une nouvelle attitude, un geste, une posture confortable avant l'immobilité sont des instants-limites, des ouvertures dans lesquelles la nudité peut surgir comme une exhibition, comme une violence ou peut se révéler fragilisante, voire effrayante.

Parallèlement au fait de se vêtir pendant les temps de repos s'ajoute, pour les modèles, celui de ne pas parler aux élèves quand on est nu. Pour l'étudiant, entendre le modèle parler pendant qu'il pose – alors qu'il est concentré sur le dessin, les volumes, les proportions – c'est subitement reprendre conscience de sa nudité. Lorsque le modèle est silencieux et immobile, il devient l'objet à dessiner ; son corps devient son instrument de travail.

Que fait le modèle alors, s'il ne peut ni bouger, ni parler ? La plupart d'entre eux ont pleinement conscience que le corps est un matériau pour la création, qu'il peut véhiculer une énergie

créatrice. Les modèles savent pourquoi ils se déshabillent, ils savent l'intérêt de ce dévoilement. Les gestes pour se dénuder sont incorporés, « naturels », mais restent présents dans la conscience.

Il arrive que certains modèles se « dédoublent » pendant la pose. Comme une manière d'être en retrait de sa propre nudité. Ils laissent voguer leur esprit vers d'autres préoccupations, tandis que leur corps est matériellement présent : *Des fois, j'ai l'impression de voir mon corps et de ne pas être dedans.*

Lorsqu'ils sont en pose, les modèles doivent essayer de bouger le moins possible. Certains parviennent à cette relaxation par un effort de concentration. Ils essaient de prendre conscience de chaque partie du corps pour trouver une stabilité. D'autres préfèrent déconnecter leur corps de leur esprit et se perdre dans leurs pensées. L'élaboration de projets, les questions métaphysiques se mêlent aux événements qui traversent le quotidien.

**Fig.3** • JUDITH DUCHÈNE « LA PEAU DES IMAGES F »,  
TECHNIQUE MIXTE SUR PAPIER, 50 x 42 CM, 2009.  
PHOTO DE L'ARTISTE.



« On pense un peu à tout. D'abord, on regarde un peu autour, on écoute ce [que les étudiants] racontent parce qu'ils parlent entre eux. Puis, s'ils ne disent rien et qu'ils travaillent sérieusement, là, on va penser à toutes sortes... On pense à des choses stupides aussi : on pense aux courses, à ce qu'on va manger, ce qu'on doit faire... Attention, parfois, on sait mettre des choses au point. Même de la décoration chez moi. Je me dis 'je vais repeindre, je vais faire ci...' C'est gai, on arrive à penser. Mais, il ne faut pas penser à des choses négatives, sinon, c'est affreux. »

**Fig.4** • PHOTOGRAPHIE DE MAURICE BRANGER. L'ACADÉMIE JULIAN, PARIS 1910. © MAURICE BRANGER / ROGER VIOLLET.



Les pensées négatives ne font qu'accentuer la souffrance du corps, la tension des muscles, les courbatures et donnent le sentiment que le temps passe au ralenti.

Le modèle n'est pas seulement regardé par les élèves, il lui appartient aussi de les regarder. Son emplacement sur le podium lui assure un véritable observatoire sur les comportements des élèves, sur leur travail en cours d'élaboration, sur le dessin qui se construit, sur les touches de couleurs qui sont appliquées, sur les effacements, les énervements, les moments de découragement.

Il est attendu des étudiants qu'ils se mettent au travail dès que le modèle prend la pose et qu'ils évitent de faire des commentaires sur la nudité ou sur le corps du modèle. N'importe quelle remarque de ce type, dans ce contexte, risquerait d'être de mauvais goût et créerait un climat déstabilisant pour le modèle. De même, regarder le modèle sans se mettre au travail place l'élève « hors contexte » et crée le malaise chez celui ou celle qui pose. C'est ce qu'évoque un modèle masculin :

« Quand t'as quelqu'un qui ne travaille pas en face de toi et qui laisse totalement...je ne sais pas moi...qui n'est pas du tout dans le travail, qui est à côté complètement, c'est fatigant. Toi, t'es nu, tu fais ton boulot et elle, elle est là, elle ne dessine pas, donc, elle te voit tout à fait autrement, elle est hors du truc, elle te voit vraiment nu. En tout cas pas dans une situation où t'aurais envie qu'elle te voit, parce que tu n'as pas des relations intimes avec. Je ne sais pas si tu vois comment elle s'extrait toute seule du truc. Ça, c'est gênant. »

Celui qui se met hors contexte, qui ne respecte pas les dispositifs qui règlent la pratique de la pose nue, met en danger ce qui la rend légitime, crée un décalage qui ouvre la porte à la grivoiserie, à l'ambiguïté, à la mise à nu de la fragilité de la nudité, au grotesque.

L'espace prévu pour le modèle dans l'atelier lui garantit l'occupation d'un lieu, d'un territoire qui le protège et le sécurise. Il a également pour fonction de maintenir les artistes à distance et de les tenir hors de cette sphère de l'intime. Pénétrer dans ce territoire pendant que le modèle pose créerait déjà un certain malaise, mais l'acte de toucher le modèle serait perçu comme intolérable. Toucher le modèle, c'est violer la limite, c'est porter atteinte au respect, c'est s'engager dans un type de relation qui n'a pas lieu d'être dans le cadre de l'atelier.

*M*oi, ce qui serait une limite, c'est le toucher. J'ai jamais eu une personne qui a pris l'initiative de me toucher, et même dans les profs, il y avait cette bulle. On le voit mais on ne le touche pas. Je le sens comme une marque de respect.

Comme pour le toucher du sculpteur dans la terre glaise, le toucher de la peau suscite le malaise par l'érotisation qu'il fait naître alors que le modèle repousse cette dimension hors du champ de son travail.

La présence du professeur dans l'atelier est également importante pour cadrer le rapport à la nudité. Il occupe la place du tiers dans la relation entre l'étudiant et le modèle. Son rôle est de veiller « (...) à ce qu'il n'y ait pas de regard déplacé sur [soi] » et à contrôler les entrées et sorties des personnes étrangères à l'atelier.

Le choix des poses revient aux modèles, sauf lorsqu'un professeur souhaite faire un exercice particulier à ses étudiants. Au sujet des postures adoptées, les modèles affirment vouloir faire des poses « propres », ce qui signifie qu'ils ne montrent pas leurs parties intimes. Pour les femmes, poser jambes écartées est perçu par les autres modèles comme de l'exhibitionnisme. Pour les hommes, les parties génitales sont visibles, mais la région anale doit être cachée. « Pose propre », « pose normale » s'opposent aux « poses olé olé » dans les témoignages recueillis.

« Moi, je fais attention quand même à ce que je fais. Je ne fais pas n'importe quelle pose non plus. Je reste quand même...Moi, je dis que c'est des 'poses propres'. »

« On prend des poses normales. Parfois, les bras levés, tout ça, on prend. On fait tout sauf – je ne sais pas si les autres l'ont dit aussi – sauf des poses un peu 'olé-olé' comme on dit. Ça, on ne fait pas. »

« (...) si vous êtes au centre et que vous êtes entouré de toutes parts, il est certain qu'il y a des poses que vous ne pourrez pas faire, ou alors si vous le faites, vous arrivez vraiment à avoir des positions carrément obscènes. Je ne dirais pas que les gens peuvent être choqués, mais enfin, ça peut vraiment être laid. Ou grotesque. »

Entre dévoilement et dissimulation, le modèle doit ainsi trouver un équilibre qui lui permet à la fois de se respecter et de se sentir respecté.

Les entretiens révèlent que la grande majorité des modèles ont un sens de la pudeur. Ils ne dévoileraient pas leur nudité dans n'importe quel contexte, mais se sentent protégés par le cadre spécifique de l'atelier et de ses normes explicites et non-explicites. Poser nu(e) ne peut être simplement assimilé à de l'exhibitionnisme. L'acte n'est pourtant pas exempt de certaines ambiguïtés, comme le révèle un examen attentif des motivations des modèles. Celles-ci s'inscrivent dans un parcours de vie inévitablement personnel.

La position de modèle se situe *a priori* dans un entre-deux : entre la violence de l'exhibition et la fragilité de la nudité. Le vieillissement, la prise de poids, les « défauts » physiques sont autant de facteurs qui peuvent déstabiliser le modèle et rendre difficile l'accomplissement du travail. Mais si la principale motivation affichée est l'aspect financier et la flexibilité des horaires, quelques modèles y trouvent plus qu'une source de revenus. Le fait d'être le point de départ d'une création, d'être intégré

dans un milieu artistique, de se faire de nouvelles relations, de voir – à travers les esquisses – la concrétisation de leur travail procure beaucoup de satisfaction. Certains modèles disent également que le désir de se faire dessiner relève d'un fantasme – « *un fantasme...Le fait de poser, c'était un fantasme* » – d'autres interprètent ce désir comme l'expression de leur narcissisme :

« Il y a certainement une dose de narcissisme aussi que je ne peux pas toujours bien analyser. Ce ne doit pas être dénué de composantes plus psychologiques. »

Ce qui alimente partiellement le fantasme, c'est la position centrale que le modèle occupe au sein de l'atelier. Certains trouvent une satisfaction à être observés nus, et cherchent dans les regards une étincelle qui leur donnerait confiance en eux-mêmes et dans leur corps. D'autres envisagent ce métier comme une sorte de défi pour améliorer la perception de leur schéma corporel ; perception fragilisée par leur histoire de vie et les marques de l'âge. Un modèle masculin explique qu'il a commencé à poser à quarante ans, en désirant y trouver un côté « piquant » :

« Mais, je vais être tout à fait honnête. J'avais 40 ans à l'époque et il y a un petit quelque chose qui m'a dit : 'tiens, peut-être qu'à 40 ans, je peux oser faire ça. Après tout, je peux peut-être me montrer encore. C'est correct. Je ne suis pas trop mal.' »

Certains hommes tirent une certaine jouissance à se montrer dénudé, et admettent que cette jouissance peut frôler la violence et amener des dérèglements. Un jeune modèle masculin pointe l'ambivalence du corps nu exposé qui peut à la fois révéler sa puissance et sa vulnérabilité.

« Moi, je suis tout nu et tout. En même temps, les gens peuvent me faire tout le mal qu'ils veulent parce que moi, je suis là sur mon truc. Mais, en même temps, moi je leur impose aussi ma nudité. Et quelque part, si je veux, je peux en jouer. (...) Ça peut être une agression aussi de se mettre nu devant quelqu'un. »

Les différentes motivations que les modèles évoquent peuvent se révéler très fortes chez quelques uns, qui vivent leur métier comme une véritable vocation ; ou au contraire très faibles chez d'autres qui rappellent tous les facteurs de pénibilité du métier : le côté passif, lassant, la douleur musculaire, l'ennui, la mauvaise qualité du travail des étudiants et leur manque d'investissement.

Malgré le fait que la plupart soient arrivés dans cette profession par une nécessité d'urgence, certains pensent qu'ils étaient faits pour cela dès le départ. Leurs qualités de modèles, souvent soulignées et approuvées par d'autres, confirment à leurs yeux que ce métier leur convient parfaitement. Le modèle qui vit ce métier comme une vocation accepte de laisser un petit bout de lui-même aux artistes, tente, par sa présence et son investissement de susciter une connivence propice à l'avènement d'un bon travail créatif. Parfois, entre le modèle et l'artiste, quelque chose se passe de l'ordre de l'impalpable, du don. Chacun appelle l'autre à se dépasser dans ce qu'il fait, chacun apporte ce qu'il est à l'acte créatif. Ensemble, artiste et modèle ont part et prennent part à la réalisation de l'œuvre. —

---

## La transmission des dispositifs comportementaux

Aucun document écrit n'est jamais venu formaliser ces dispositifs comportementaux. Dès lors, ceux-ci se transmettent de manière informelle, par l'observation et l'imitation des modèles expérimentés.

---

**Fig.5** • JUDITH DUCHÈNE « L'ENTRE-SOI », ACRYLIQUE SUR TOILE, 120 x 100 CM, 2010. PHOTO DE L'ARTISTE.



Comme nous venons de le montrer, le choix des postures est souvent laissé à l'appréciation des modèles, et constitue un enjeu important pour la préservation de la pudeur. Lorsqu'un novice arrive pour poser, les plus anciens ne manquent pas de lui donner quelques conseils sur l'hygiène et les comportements à adopter. « [O]n dit : écoute, tu dois mettre un peignoir. Tu ne peux pas te promener tout nu dans l'atelier. Ça ne se fait pas. On ne fait pas ça. Tu dois avoir un minimum d'hygiène quand même ».

Les prescriptions ne concernent pas seulement la manière de se conduire dans l'atelier, mais également les postures à éviter.

« S'il y en a une qui prend une pose un peu équivoque (...) ça nous choque. Mais alors, on lui fait la remarque. Toutes. Là, on le dit. On lui dit 'si tu veux faire une pose comme ça, tu la fais, mais en dehors d'ici.' »

On voit à nouveau l'influence qu'exercent le contexte artistique et les différents dispositifs qui le traversent sur les modalités de la pratique de la pose nue, sur le contrôle des gestes, des postures et des comportements. —

---

## Quand le métier vous colle à la peau...

« *On est modèle par métier, mais c'est un métier qui vous colle à la peau.* » Cette phrase est une des plus belles intuitions qui ressort des entretiens et permet de rendre compte du métier de modèle dans toute sa complexité.

Dans la profession de modèle, le corps constitue non seulement un instrument de travail, mais également un enjeu de multiples négociations. La nudité est une mise à l'épreuve du psychisme et du physiologique : le modèle doit sans cesse dépasser ses craintes, son vécu de la pudeur, ses complexes et accepter non seulement les regards posés sur son corps mais aussi la façon dont il est examiné, transposé et déformé. Certains profitent de l'ambiguïté de l'acte de poser pour oser la provocation, en proposant des poses audacieuses ou atypiques. D'autres cherchent des « arrangements » – des « ruses » (de Certeau, 1980 ; Le Blanc, 2007) – en prenant des poses qui évitent de montrer ce qu'ils ne souhaitent pas dévoiler. Montrer certaines « disharmonies » du corps est rendu possible par le fait que la notion de beauté se traduit différemment dans le domaine des arts plastiques. Ce qui importe pour l'artiste, c'est la force expressive intrinsèque du corps dans ses « fragilités », plutôt que son adéquation à des critères spécifiques de beauté. L'artiste explore les « imperfections », qui peuvent devenir source de création, à travers la charge émotionnelle du trait.

Dans le travail artistique, les liens qui unissent le modèle et l'artiste sont des liens de complémentarité. L'artiste a besoin du modèle pour commencer le travail ; le modèle sert de

support à la création et tente de faire passer une expressivité. Quand le courant émotionnel est très fort entre l'artiste et son modèle, chacun se situe dans le don et quelque chose d'indicible se passe. L'artiste implique son corps dans le travail et le modèle – par son corps – lui transmet une intensité. L'œuvre qui en résulte est une co-crédation où chacun donne ce qu'il est, avec ses compétences et laisse une trace de soi dans le travail.

Dans la démarche du modèle, il y a de la générosité. Montrer aux autres son corps nu, c'est accepter de montrer ses faiblesses. Le modèle est parfois traversé par ses soucis, ses blessures, ses incertitudes, mais il parvient parfois à les laisser au vestiaire le temps de la pose.

« (...) pour moi, le plus important dans ce métier, c'est de pouvoir donner. C'est arriver dans un atelier fatigué – parce qu'on a déjà travaillé le matin et l'après-midi – énervé – parce qu'on est resté debout dans un tram bondé – furieux – parce qu'on a eu une mauvaise nouvelle, une grosse note à payer – inquiet – parce qu'on se demande comment on va finir le mois – et c'est arriver, prendre tous ses soucis, c'est les enlever en même temps que ces vêtements, c'est tout laisser au vestiaire, c'est venir sur l'estrade, c'est sourire et c'est vivre. »

Si elle est délicate, l'expérience du dévoilement de la nudité est rendue possible par la présence des dispositifs qui soulagent étudiants et modèles du risque d'érotisation de leur relation. L'acte de poser comporte ses règles : les dispositifs institutionnels, matériels et comportementaux soutiennent la pratique de la pose nue et délimitent ses conditions d'application. Se mettre nu dans un cadre spacio-temporel précis est autorisé, mais tricher avec ces règles et sortir des limites amènent les acteurs dans une ambivalence où la nudité risque l'exhibition.

Modèles, étudiants et professeurs arrivent, par la présence de ce réseau de normativités, à ne plus voir la nudité pour elle-même, à la considérer comme « naturelle », « normale », « banale » : termes que l'on retrouve dans la grande majorité des entretiens.

« Il y a des personnes qui doivent simplement s'habituer à cette nudité. Trouver que finalement, cette nudité n'est pas dramatique ou tellement émouvante. Parce que ça devient normalisé dans l'atelier. Dans l'atelier, ça devient normal. »

La répétition quotidienne du dévoilement participe à sa banalisation.

Recourir au concept de dispositif pour travailler le rapport au corps et à la nudité dans l'atelier d'art permet de mettre en avant la présence des mécanismes qui se mettent en place pour préserver la pudeur mais permet également d'attirer l'attention sur le fait que ces mécanismes sont aussi présents dans d'autres contextes de dénudement. L'ethnographie de K. Frank dans les boîtes de strip-tease en est la preuve, la nudité s'inscrit dans des processus sociaux et culturels qui tendent à gérer les gestes du corps, ses postures, ses dévoilements et les regards qui lui sont portés. L'étude de la nudité en contexte artistique pourrait être la première étape pour élaborer une compréhension plus large

du rapport au corps dans la société qui est la nôtre car elle cristallise une partie des tabous, des peurs, des fantasmes qui traversent le social lorsqu'il est question du regard et du corporel. L'étude de la nudité en contexte artistique permet – par la particularité de son objet – de faire ressortir les limites qui cadrent l'exposition du corps et de sortir le concept de dispositif du champ de la technique en élargissant sa compréhension par l'identification de ses manifestations opérantes. Une telle recherche mériterait d'être approfondie et élargie à d'autres contextes socio-culturels pour faire l'analyse de la manière dont les dispositifs structurent les rapports au corps et à la nudité et reflètent les représentations sociales de la pudeur. —

## Notes

1. Cet article est le fruit du travail ethnographique réalisé dans le cadre d'un mémoire de licences en anthropologie intitulé « Corps de modèle, regard d'artiste : une ethnographie de la nudité en contexte artistique », déposé à l'Université Libre de Bruxelles en août 2007. Ce mémoire fût réalisé sous la direction du Prof. O. Gosselain. Qu'il soit remercié pour ses remarques et ses conseils.
2. Parmi ces modèles, certains exerçaient également en atelier privé, pour un artiste ou un collectif. La mise à distance de l'érotisation du corps est bien plus complexe dans l'atelier privé où les dispositifs institutionnels sont inexistants. Artistes et modèles négocieront ensemble leur pratique et la mise en place éventuelle de dispositifs matériels et comportementaux.
3. Il est possible que le sculpteur qui décide de ne pas modeler, et qui attaque directement le bloc de pierre ou de bois en présence du modèle, n'éprouve pas ce même ressenti, car il n'est plus dans le toucher de la terre. Le burin et le marteau médiatisent son action sur la matière sculptée et constituent – comme les outils du dessin et de la peinture – autant de barrières entre soi et la nudité du modèle.

## Bibliographie

- AGAMBEN G. 2007 - *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Editions Payot et Rivages.
- ALLISON M. & ROCHERON Y. 2007 - *The Resilient Female Body. Health and Malaise in Twentieth-Century France*, Bern, Peter Lang.
- BAUDRY P. 1997 - *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin.
- BERNARD Bruce & DAWSON D. 2007 - *Lucian Freud. Scènes d'atelier*, Paris, Thames and Hudson.
- BERTEN A. 1999 - Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie, in *Hermès*, n°25, 33-47.
- BOLOGNE J. Cl. 2004 - *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette Littérature.
- DE CERTEAU M. 1980 - *L'invention du quotidien. Tome 1 : arts de faire*, Paris, Gallimard.
- DUFOUR B. 2001 - *Mes modèles. Femmes-nues-à-l'atelier*, Paris, La Musardine.
- ELIAS N. 1976 - *La civilisation des mœurs*, Paris, Press Pocket.
- Ethnologie française*, nouvelle série, n°3 2005 - « Mesures, évaluations - Normes et règles ».
- FRANK K. 2005 - "Body Talk. Revelation of Self and Body in Contemporary Strip Clubs", in Adeline Masquelier (dir.), *Dirt, Undress and Difference. Critical Perspectives on the Body's Surface*, Bloomington, Indiana University Press : 96-121.
- FRASER M. & GRECO M. 2005 - *The Body. A Reader*, London, Routledge.
- GALINON-MELENEC B. & MARTIN-JUCHAT F. (éd) 2007 - *Le corps communiquant. Le XXI<sup>e</sup> siècle, civilisation du corps ?*, Paris, L'Harmattan.*Hermès*, n°25 1999 - « Le dispositif entre usage et concept ».
- KAUFMANN J.Cl. 2004 - *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan Pocket.
- LE BLANC G. 2007 - *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, Seuil.
- LE BRETON D. 1990 - *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F.
- LE GOFF J. & TRUONG N. 2006 - *Une histoire du corps au Moyen-Age*, Paris, Editions Liana Levi.
- LIVIANA MESSINA A. 2005 - *Poser me va si bien*, Paris, P.O.L.
- MASQUELIER A. (dir.) 2005 - *Dirt, Undress and Difference. Critical Perspectives on the Body's Surface*, Bloomington, Indiana University Press.

MERLEAU-PONTY 1985 - *L'œil et l'Esprit*, Paris, Folio.

PEETERS H. & CHARLIER Ph. 1999 - Contributions à une théorie du dispositif, *Hermès*, n°25, 15-23.

STENGERS J. & VAN NECK A. 1984 - *Histoire d'une grande peur : la masturbation*, Bruxelles, Université de Bruxelles.

THOMAS H. & AHMED J. 2004 - *Cultural Bodies. Ethnography and Theory*, United Kingdom, Blackwell Publishing.