

LA PART DES MUSES, UNE ETHNOLOGIE DES MODÈLES VIVANTS CONTEMPORAINS À PARIS

Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie
soutenue le 6 Octobre 2021, École de Hautes Études en
Sciences Sociale Paris, Laboratoire d'Anthropologie Sociale,
sous la direction de Monique Jeudy-Ballini (CNRS)

Attesté depuis l'Antiquité, le modèle vivant est une figure incontournable de l'art occidental, que ce soit sur le plan de son rôle dans l'apprentissage d'une discipline artistique ou dans la réalisation d'une œuvre d'art. Bien souvent occulté par l'artiste ou par l'œuvre pour laquelle il a posé, le modèle vivant reste cependant méconnu. Plus encore, il est parfois suspect et fait de nos jours l'objet de nombreux préjugés, en partie hérités des siècles précédents et véhiculés notamment par les œuvres de fiction. Nous pouvons penser par exemple à la célèbre scène du film *Titanic* (James Cameron, 1997) où Rose, jeune femme de la bourgeoisie, s'accoquine avec Jack, un vagabond, et pose nue, alanguie sur une méridienne, tandis qu'il la dessine. Les modèles seraient ainsi des individus lascifs, exhibitionnistes sinon libertins, qui se contenteraient pour vivre de rester quelques heures immobiles et nus devant des artistes.

Cette thèse s'appuie sur une enquête de terrain réalisée auprès des modèles vivants au sein de plusieurs écoles et ateliers d'art de Paris. Assistant en qualité d'élève à différents cours de dessin d'après modèle vivant, j'ai observé durant trois ans les interactions entre les différents acteurs que sont les modèles, les enseignants et les élèves. Ce travail de recherche vise à rendre compte de la réalité de la pratique du modélat dans le cadre de l'enseignement artistique : la douleur inhérente à l'effort d'immobilité, la vulnérabilité éventuelle ou, au contraire, la force



NATURE
RÉCRÉATION &

Décembre 2021 - n°11

COMPTE RENDU
DE THÈSE

Damien COUGET

Docteur en Anthropologie,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale,
Université de recherche PSL

et la créativité du modèle, l'économie intime et autres aménagements nécessaires pour concilier son travail et sa vie quotidienne.

En quoi réside l'efficacité de l'encadrement symbolique, rituel, réel, institutionnel, du modèle vivant – et de sa nudité éventuelle – dans le cours de dessin ? C'est à cette interrogation principale que ce travail cherche à répondre en faisant la part belle à l'humain et au vécu des personnes interrogées plutôt qu'à une théorisation pure et désincarnée. Car, si depuis le milieu des années 1990 et jusqu'au début des années 2000 le modèle vivant a souvent intéressé les chercheurs en sciences humaines et sociales (Vaughan & Postle, 1999, 2007 ; Lathers, 2001), leur approche est restée en majorité historique, négligeant souvent l'expérience subjective des modèles : outre les témoignages publiés par des modèles, la seule ethnographie sur le sujet est l'enquête menée par Sarah R. Phillips (2006) auprès de modèles américains.

Afin que le lecteur puisse accéder par l'intermédiaire du texte à la réalité du terrain, cette étude s'organise autour d'un plan tripartite où se mêle le récit de l'expérience de terrain, la parole des informateurs et les conclusions théoriques permises par le traitement des données de l'observation. Le plan répond à une logique progressive et suit un mouvement du général au particulier. La première partie vise à établir une présentation générale du modèle. La deuxième partie traite plus en détail des particularités du métier de modèle vivant et s'attache à l'expérience subjective du modèle pendant la séance de pose. Enfin, la troisième et dernière partie est consacrée à la fois à une théorisation plus poussée et à l'émergence d'initiatives contemporaines relatives à la pratique du modèle vivant.

Le modèle vivant d'hier à aujourd'hui

Les informations sur les modèles vivants et leurs témoignages ne sont pas monnaie courante, bien que les documents à leur sujet se soient multipliés depuis plus d'un siècle. Si les preuves écrites les plus anciennes de l'existence des modèles vivants remontent à l'Antiquité, il paraît concevable que la pratique du dessin ou de la sculpture d'après modèle soient plus anciennes encore que l'invention de l'écriture, sans que cela n'implique cependant l'existence d'individus spécialisés dans la pose. Ces preuves, nous les devons en grande majorité aux récits des historiens antiques, quoique certaines œuvres de fiction de la même période fassent aussi mention de modèles. Ainsi d'Apelle de Cos, célèbre peintre grec du quatrième siècle avant notre ère, et de la légende de Pancaste, concubine d'Alexandre le Grand dont l'artiste serait tombé amoureux après qu'elle eut posé pour lui (Pline, XXXV, 24). Au-delà des histoires rapportées sur les modèles, quelques considérations techniques tirées des mêmes sources permettent également d'éclairer l'apprentissage des artistes antiques. On sait ainsi que certaines techniques de reproduction, telles que le moulage sur le visage ou le corps d'un modèle (XXXV, 44), ou la possibilité de relever un profil en



projetant son ombre sur une surface par l'intermédiaire d'une lampe sont attestées par Pliny l'Ancien (XXXV, 43). Cette brève contextualisation historique permet de rappeler le lien durable qui unit modèle vivant et création artistique depuis plusieurs millénaires.

Viennent ensuite les questions d'ordre général au sujet de la pratique actuelle, telles que l'âge des modèles parisiens, leur salaire, leur statut légal, les modalités de leur recrutement mais aussi leurs parcours individuels. On distingue d'ordinaire les modèles occasionnels, pour qui la pose est une activité de complément ; et les modèles professionnels, pour qui poser constitue l'activité principale. Obligatoirement majeurs, la moyenne d'âge des modèles vivants parisiens d'aujourd'hui se situe ainsi entre 30 et 40 ans, certains modèles posant au-delà de 60 ans. Les modèles féminins sont environ deux fois plus nombreux que les modèles masculins, et toutes les morphologies sont les bienvenues. La rémunération est en moyenne de 20 à 25 euros net de l'heure, pour des séances durant habituellement deux ou trois heures. N'étant pas définie précisément par une convention, cette rémunération peut varier selon l'endroit où pose le modèle mais elle est souvent perçue comme insuffisante eut égard au douloureux effort d'immobilité auquel il s'astreint. En outre, l'activité de modèle est enregistrée officiellement à pôle emploi sous la référence L1102 « Mannequinat et pose artistique » alors que le travail de modèle et celui de mannequin ne requièrent pas les mêmes compétences : certaines associations de modèles militent par conséquent pour la création de fiches métiers séparées.

Une contextualisation historique, politique et sociale plus précise du modèle parisien contemporain conclut cette première partie en considérant d'une part les modèles et d'autres parts les institutions qui les emploient, pour mettre en lumière les discours de chacun : certains modèles craignent que l'essor de l'art contemporain ne menacent à terme le modélât, associé à un enseignement traditionnel et académique du dessin.

L'expérience subjective de la pose

La première partie de cette thèse est en somme une présentation générale, envisagée comme un pré-requis permettant d'aborder ensuite le détail et les particularités du métier de modèle vivant. Cette deuxième partie accorde par conséquent une place plus importante aux histoires individuelles et à la subjectivité des modèles afin de rendre compte de leur expérience de pose. Après avoir décrit le déroulement général d'une séance de pose type, deux types de poses sont distinguées : les poses longues, qui excèdent une vingtaine de minutes, et les poses courtes, pouvant durer entre quelques secondes et un quart d'heure. En règle générale, et ce quel que soit le cours, les séances de poses durent trois quarts d'heure maximum, entrecoupées de pauses d'un quart d'heure aussi appelées « repos ».



Les processus physiques et psychiques à l'œuvre chez le modèle au travail sont ensuite mis en lumière. Mentalement, le modèle se concentre afin de conserver son immobilité. Pour autant, son attention ne reste pas exclusivement focalisée sur ses membres, ses muscles, ses poumons : quant il pose, il initie aussi une routine mentale, oscillant entre la rêverie ou la méditation, l'exploration visuelle de son environnement et la lutte pour l'équilibre et l'immobilité. Le modèle alterne habituellement entre des phases de méditation profonde, des retours à la réalité et des instants intermédiaires où son attention se porte également sur les deux. Physiquement, le modèle « *prend appui* », c'est-à-dire fonde sa pose en prenant soin de bien ancrer le poids de son corps dans l'une ou l'autre de ses jambes pour assurer son équilibre et garantir sa stabilité. Selon la durée des poses et son endurance, il peut s'essayer à des poses plus ou moins « *dangereuses* », « *acrobatiques* », « *difficiles* », autant de qualificatifs pour désigner un maintien tenant moins d'un équilibre structurel initial que d'une lutte pour le conserver. Si l'expérience physique et mentale des modèles durant la pose peut varier, elle se divise cependant toujours en deux temps : une phase de confort et une autre de lutte. La phase de confort correspond au début de la pose, au moment où l'immobilité reste facile à tenir. Arrive cependant un point de rupture où celle-ci est menacée et le modèle contraint d'aménager sa pose : commence alors la phase de lutte, où ses efforts s'intensifient pour faire face aux conséquences physiques et psychiques de son immobilité. Comme le rapporte les modèles dans leurs témoignages, la douleur accompagne presque toujours la pose.

Sont ensuite abordées les questions de la nudité et de l'intimité du modèle. En détaillant l'organisation spatiale et matérielle de la salle de cours, il est possible de montrer comment les règles instituées et les efforts de chacun des acteurs permettent la construction du cadre artistique dans lequel s'inscrit la nudité du modèle. Au sein de l'amphithéâtre de morphologie ou de la salle de dessin, tout s'organise selon des logiques binaires : l'intérieur et l'extérieur, celui qui est nu face à ceux qui sont habillés, ceux qui bougent et celui qui est immobile, le paravent derrière lequel le modèle se change et l'estrade où il pose, l'espace réservé au modèle et celui des élèves. La nudité humaine est souvent apparentée à une certaine vulnérabilité car elle renvoie, pour des raisons d'ordre biologique, culturel et social, à un ensemble de réalités et de représentations qui apparentent le corps nu à un corps fragile. Mais plus qu'une vulnérabilité, la nudité du modèle, par son effet euphorisant et la démarcation qu'elle opère entre soi et les autres, se révèle aussi être une force, une puissance potentielle qui peut agir sur le spectateur pour le gêner, le paralyser comme l'inspirer. La nudité du modèle, nécessaire pour le travail de l'artiste et cependant dangereuse car pouvant relever de l'exhibition ou du voyeurisme selon les acteurs, fait par conséquent l'objet d'aménagements au sein du cours de dessin. Outre certaines règles tacites comme l'interdiction de toucher le modèle, le modèle lui-même élabore des stratégies et délimite le champ d'une nudité exclusive au cours de dessin qu'il accepte de livrer aux regards.

Ainsi, des modèles refusent de prendre certaines poses qu'ils jugent indécentes ou qui attireraient trop l'attention sur certaines parties de leur corps, d'autres choisissent de ne jamais se détacher les cheveux durant la séance ou encore de ne jamais être totalement nus en gardant par exemple sur eux un bijou. Ces stratégies, qui peuvent prendre les formes les plus diverses selon les modèles, visent à réserver une part d'intimité pour sa vie privée : l'artiste n'aura jamais accès au modèle que par l'intermédiaire du regard, et dans les limites permises par le modèle.

Vers un modèle vivant contemporain

Lors de mon enquête, je posais à mes interlocuteur l'exercice de pensée suivant : s'il était possible de créer une machine, formellement indissociable d'un être humain réel, pourrait-elle remplacer un modèle vivant ? Cette exercice me permettait, par contraste, d'explorer ce qui faisait pour chaque acteur l'intérêt et l'importance d'avoir recours à un modèle vivant en chair et en os. Il fut complété par l'exploration d'initiatives numériques visant à proposer des alternatives au cours de dessin traditionnelle : « Académie virtuelle » où le corps des modèles est numérisé et visualisé sur écran, séances de pose par visioconférence en réaction à la pandémie mondiale de Covid 19. Si ces initiatives présentent de réels avantages comme le fait de permettre une plus grande accessibilité au modèle vivant, elles ont également des limites : elles demandent une organisation informatique complexe, posent des questions inédites sur la rémunération des modèles et leurs droits à l'image, et semblent toujours manquer d'un élément primordial. En effet, qu'il s'agisse de modèles, d'enseignants ou d'élèves, tous rapportent l'importance de la « présence » du modèle, de l'atmosphère dans la salle, de toute ces petites imperfections qui font l'humanité du modèle et que les nouvelles technologies ne savent pas encore reproduire : l'expérience réelle de l'enseignement artistique d'après modèle vivant passe avant-tout par la confrontation à l'autre. Cela n'empêche cependant pas certains acteurs du monde de l'art, las de l'organisation traditionnelle du cours d'après modèle vivant, de s'interroger sur une pratique « contemporaine » du modèle vivant, notamment en interrogeant d'autres manière de poser : déambulation entre les élèves plutôt que sur l'estrade, interaction plus poussée du modèle avec son environnement, utilisation de modèles vivants dans des performances artistiques.

Les éléments présentés dans cette partie, associés aux informations abordées dans les parties précédentes, permettent d'insister sur l'importance de la coopération entre modèle et artiste dans le processus d'apprentissage et de création. Ils mettent également en avant la dimension active et créative du modèle, loin des préjugés sur sa passivité : le corps et l'esprit du modèle qui posent sont en tension constante dans l'effort d'immobilité, et il doit également faire preuve d'imagination pour proposer des poses différentes et les enchaîner. En outre, le modélat est envisagé comme un apprivoisement et une domestication du corps, le sien propre mais aussi celui de l'autre. En effet, le modèle délimite le



champ de ce qu'il peut et de ce qu'il veut proposer, explore les limites de ses capacités physiques. Cela est également vrai pour l'élève, qui apprend une technique – dessin, modelage, etc... – durant le cours d'après modèle vivant, éduque son regard et ses gestes, et se confronte aussi à la diversité des corps humain.

La pratique du modèle vivant, parce qu'elle est indissociable de l'art, évolue conjointement et conserve toujours une part traditionnelle, ou classique, et une dimension contemporaine. Il convient cependant de préciser que le modélat est intimement liée à l'Académisme et à l'histoire de l'art européen. Ainsi, le contexte parisien est peut-être une exception, au sens où il permet, par son importance et son attachement à certaines pratiques historiques et académiques, de trouver encore un apprentissage traditionnel d'après modèles : dans les villes plus modestes et les institutions plus récentes, le travail d'après modèle vivant est parfois tout simplement absent. Poursuivre l'étude du sujet dans d'autres villes françaises apporterait sans doute de nouveaux éléments, et permettrait de construire une image plus juste du modélat contemporain en France. À la suite de ce travail de recherche, il serait également intéressant de procéder à une étude comparative des occurrences et des modalités de la pratique du modèle vivant dans d'autres sociétés et d'autres cultures, où l'apprentissage de l'art d'après nature est moins centré sur la représentation humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- LATHERS M. (2001), *Bodies of art, French literary realism and the artist's model*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- PHILLIPS SS R. (2006) , *Modeling Life: art models speak about nudity, sexuality and the creative process*. New York, State University of New York Press.
- PLINE l'Ancien, *Histoire Naturelle (Naturalis Historia)*
- POSTLE M. (2007), *Model and supermodel: The artist's model in British art and culture*, Manchester University Press, Manchester.
- POSTLE M. et VAUGHAN W. (1999), *The artist's model: From Etty to Spencer*, Merrell.

