

Université de Montréal

**UNE LECTURE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES NUS FÉMININ DE FRANCIS  
BACON ET LUCIAN FREUD : VERS UNE ÉTHIQUE IDENTITAIRE**

par Joséphine Domingues

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2018

© Joséphine Domingues, 2018

## RÉSUMÉ

Lucian Freud et Francis Bacon sont des peintres qui ont, chacun à leur manière, repoussé les limites de la tradition du nu féminin. Leur facture se fait le relais d'une corporéité nouvelle où la chair joue un rôle essentiel. Pour cette raison, ce mémoire propose d'appréhender les corps nus féminins peints par les deux artistes sous un nouvel angle plus humain et plus éthique. Dans ce sens il sera démontré que la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty se révèle être une approche pertinente. Le vocabulaire ontologique déployé par le philosophe dans ses derniers écrits tentera de rendre compte de l'existence des chairs picturales de Freud et Bacon. Néanmoins, l'analyse des nus féminins de ces deux artistes invite à actualiser la théorie merleau-pontienne. Ainsi, ces relectures féministes et queers apportent au corps vécu la dimension sexuée dont il manquait. L'identité sexuelle est de plus en plus remise en cause aujourd'hui dans les sociétés occidentales. Si le corps nu, d'autant plus lorsqu'il est féminin et peint, a longtemps porté les stigmates d'un patriarcat et hétérocentrisme latent, il apparaît, dans les œuvres de Freud et Bacon, vouloir s'en libérer. C'est alors que ce mémoire esquisse, à travers l'analyse des nus féminins de ces deux artistes, une éthique identitaire qui considère l'être humain pour ce qu'il a de plus originel et donc au-delà des préconçus sociétaux et culturels alimentés par nos sociétés occidentales. Ce mémoire se termine avec une analyse de l'œuvre de Jenny Saville. Celle-ci synthétise les idées développées aux sujets de la corporéité chez Bacon et Freud et en incarne plus pleinement la dimension queer ainsi que le potentiel charnel.

Mots-clés : Merleau-Ponty, chair, pensée féministe, pensée queer, Jenny Saville

## ABSTRACT

The painters Francis Bacon and Lucien Freud both transformed and rejuvenated the genre of the female nude. Through the specifics of their handling of paint, they incarnated new modes of corporeality. In recognition of this innovativeness, the thesis offers a new, more ethically informed reception of their works. In this context, the usefulness of the phenomenological approach of Maurice Merleau-Ponty for interpreting the corpora of the two artists will be demonstrated. The ontology of the flesh developed in Merleau-Ponty's later works provides a vital vocabulary for articulating the painterly fleshiness present in both Bacon's and Freud's artworks. It is nevertheless necessary to supplement Merleau-Ponty's approach with more recent scholarship in phenomenology, particularly feminist and queer approaches, that enables greater discussion of sexuality. In Western culture, traditional conceptions of sexuality are being increasingly questioned. The painted nude, particularly when female, has conventionally affirmed patriarchal and heterosexist values. In Bacon's and Freud's female nudes, however, there is a marked effort to move beyond these limiting conventions and liberate the body from them. Through its analysis of the two artists, the thesis gestures towards a new ethics of identity that resists the constraining effects of cultural and social influences. The thesis concludes with an analysis of the art of Jenny Saville which it reads as synthesizing the corporeal insights of Bacon and Freud, embracing their nascent queer politics and more fully realizing its fleshy potential.

Key words : Merleau-Ponty, flesh, feminist thinking, queer thinking, Jenny Saville

## TABLE DES MATIÈRE

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Table des matières .....	iii
Listes des figures .....	iv
Remerciements .....	ix
Introduction .....	1
1. De Francis Bacon et Lucian Freud à la phénoménologie féministe et queer .....	9
1.1. Des textes réunis sous un nouveau dessein .....	10
1.2. De l'expérience du corps à la communication .....	18
1.3. Du corps vécu à sa sexuation .....	25
2. Le corps nu comme ontologie du féminin .....	33
2.1. De la nécessité de la peinture pour être .....	34
2.2. Lucian Freud : de la durée de la lumière à la profondeur de l'être nu féminin .....	44
2.3. Francis Bacon : l'accident comme révélateur de l'être vivant féminin .....	51
3. Des corps nus à la cime d'une éthique de l'identité sexuelle .....	63
3.1. La redécouverte des nus féminins de Lucian Freud et Francis Bacon .....	65
3.2. Les corps, horizons des femmes freudiennes .....	76
3.3. Le devenir sexué des Figures baconiennes pour aller au-delà du modèle binaire ....	88
Conclusion .....	103
Bibliographie .....	108
Figures .....	116

## LISTE DES FIGURES

**Figure 1** – Francis Bacon, *Three studies for a portrait*, 1976, Huile sur toile, Triptyque, 53,5 x 30,5 cm chaque panneau, Collection privée.

**Figure 2** – Francis Bacon, *Three studies for a portrait*, 1976, Huile sur toile, Triptyque, 53,5 x 30,5 cm chaque panneau, Collection privée, détail.

**Figure 3** – Francis Bacon, *Three studies for a portrait*, 1976, Huile sur toile, Triptyque, 53,5 x 30,5 cm chaque panneau, Collection privée, détail.

**Figure 4** – Lucian Freud, *Frank Auerbach*, 1975-76, Huile sur toile, 26,5 x 40 cm, Collection privée.

**Figure 5** – Lucian Freud, *Frank Auerbach*, 1975-76, Huile sur toile, 26,5 x 40 cm, Collection privée., détail.

**Figure 6** – Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris.

**Figure 7** – Edgar Degas, *Le tub*, 1886, Pastel sur carton, 60 x 83 cm, Musée d'Orsay, Paris.

**Figure 8** – Paul Cézanne, *Nature morte avec L'Amour en plâtre*, 1895, Huile sur papier, 70 x 57 cm, The Courtauld Gallery, Londres.

**Figures 9** – Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses*, 1894-1905, Huile sur toile, 210,5 x 250,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

**Figure 1.1** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée.

**Figure 1.2** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée, détail.

**Figure 1.3** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée, détail.

**Figure 1.4** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée détail.

**Figure 2.1** – Francis Bacon, *Woman on a red couch*, 1961, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée.

**Figure 2.2** – Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée.

**Figure 2.3** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.

**Figure 2.4** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.

**Figure 2.5** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.

**Figure 2.6** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.

**Figure 2.7** – Francis Bacon, *Study of a nude with figure in a mirror*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection privée.

**Figure 2.8** – Francis Bacon, *Study of a nude with figure in a mirror*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection privée, detail.

**Figure 2.9** – Francis Bacon, *Lying figure with hypodermic syringe*, 1963, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Collection privée.

**Figure 2.10** – Lucian Freud, *Night portrait*, 1978, 71 x 71 cm, Huile sur toile, Collection privée.

**Figure 2.11** – Lucian Freud, *Flora with blue toe nails*, 2000-2001, 91,4 x 127 cm, Huile sur toile, Collection privée.

**Figure 2.12** – Lucian Freud, *Esther*, 1980, Huile sur toile, Private Collection.

**Figure 2.13** – Lucian Freud, *Resting on the green chair*, 2000, 40,64 x 30,48 cm, Huile sur toile, Collection privée.

**Figure 2.14** – Lucian Freud, *Blond girl, night portrait*, 1980-85, Huile sur toile, 71 x 71 cm, Collection privée.

**Figure 2.15** – Lucian Freud, *Naked girl asleep I*, 1967, Huile sur toile, 61 x 61 cm, Collection privée.

**Figure 2.16** – Lucian Freud, *Naked girl asleep II*, 1968, Huile sur toile, 55,8 x 55,8 cm, Collection privée.

**Figure 2.17** – Lucian Freud, *Naked girl asleep I*, 1967, Huile sur toile, 61 x 61 cm, Collection privée.

**Figure 2.18** – Lucian Freud, *Standing by the rags*, 1988-89, Huile sur toile, 168,9 x 138,4 cm, Tate Collection.

**Figure 2.19** – Lucian Freud, *Naked girl*, 1985, Huile sur toile, 71 x 81 cm, Collection privée.

**Figure 2.20** – Lucian Freud, *Benefits supervisor sleeping*, 1995, Huile sur toile, 151,3 x 219, Collection privée.

**Figure 2.21** – Lucian Freud, *Sleeping by the lion carpet*, 1996, Huile sur toile, 228 x 121 cm, The Lewis Collection.

**Figure 2.22** – Francis Bacon, *Three studies for a crucifixion*, panneau central, 1962, Huile sur toile, 78 x 57 cm chaque panneau, Guggenheim Museum, New York.

**Figure 2.23** – Francis Bacon, *Female nude standing in doorway*, 1972, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Centre Pompidou, Paris.

**Figure 2.24** – Francis Bacon, *Study for portrait of Henrietta Moraes*, 1964, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection privée, Suisse.

**Figure 2.25** – Francis Bacon, *Fragment of a crucifixion*, 1950, Huile et coton sur toile, 140 x 108,5 cm, Collection Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

**Figure 2.26** – Francis Bacon, *Sphinx – Portrait of Muriel Belcher*, 1979, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Musée national d'art moderne de Tokyo, Tokyo.

**Figure 2.27** – Francis Bacon, *Studies of the human body*, 1975, Huile sur toile, 198 x 147,8 cm, Collection privée.

**Figure 2.28** – Francis Bacon, *Figure turning*, 1962, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée, Londres.

**Figure 2.29** – Eadweard Muybridge, *Figure hopping*, série de photographies, 1887, planchet de cyanotypes, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York.

**Figure 3.1** – Lucian Freud, *Man with leg up*, 1992, Huile sur toile, 183 x 228,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

**Figure 3.2** – Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, 1907, Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

**Figure 3.3** – Lucian Freud, *Lying by the rags*, 1990, Huile sur toile, 138,7 x 184,1 cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo.

**Figure 3.4** – Lucian Freud, *Lying by the rags*, 1990, Huile sur toile, 138,7 x 184,1 cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, detail.

**Figure 3.5** – Egon Schiele, *Nue féminin avec jambe étendue*, 1914, Gouache et crayon sur carton, 47 x 30 cm, Musée Albertina, Vienne.

**Figure 3.6** – Francis Bacon, *Nude*, 1961, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée, Londres.

**Figure 3.7** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes on a blue couch*, 1965, Huile sur toile, 198 x 147 cm, Manchester Art Gallery, Manchester.

**Figure 3.8** – Lucian Freud, *Naked portrait*, 1972-73, Huile sur toile, 61 x 61 cm, Tate Collection.

**Figure 3.9** – Francis Bacon, *Nude*, 1960, Huile sur toile, 152 x 115 cm, Museum für Moderne Kunst, Francfort.

**Figure 3.10** – Pablo Picasso, *La dryade*, 1908, Huile sur toile, 185 x 108 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

**Figure 3.11** – Lucian Freud, *Rose*, 1978-79, Huile sur toile, 91,5 x 78,5 cm, Collection privée.

**Figure 3.12** – Lucian Freud, *Pluto and the Batman Sisters*, 1996, Huile sur toile, 175 x 135 cm, Collection privée.

**Figure 3.13** – Ernst Ludwig Kirchner, *Deux nus au canapé bleu*, ca 1910-20, 50,2 x 70,5 cm, Musée Albertina, Vienne.

**Figure 3.14** – Lucian Freud, *Small naked portrait*, 1873-74, Huile sur toile, 27 x 22 cm, Ashmolean Museum, Oxford.

- Figure 3.15** – Lucian Freud, *Naked portrait*, 1980-81, Huile sur toile, Collection privée.
- Figure 3.16** – Lucian Freud, *Portrait on a grey cover*, 1996, Huile sur toile, 121,3 x 154,6 cm, Collection privée.
- Figure 3.17** – Lucian Freud, *Naked portrait and a green chair*, 1999, Huile sur toile, 161,2 x 155,5 cm, Collection privée.
- Figure 3.18** – Lucian Freud, *Benefits supervisor resting*, 1994, Huile sur toile, 150,5 x 161,2 cm, Collection privée.
- Figure 3.19** – Lucian Freud, *Naked man on a bed*, 1987, Huile sur toile, 76 x 56,5 cm, Collection privée.
- Figure 3.20** – Lucian Freud, *Naked portrait face down*, 1999-2000, Huile sur toile, 151 x 156 cm, Collection privée.
- Figure 3.21** – Francis Bacon, *Crouching nude*, 1961, Huile sur toile, 197,5 x 142 cm, Collection privée.
- Figure 3.22** – Lucian Freud, *The painter's daughter Ib*, 1977-78, Huile sur toile, 40,6 x 30,5 cm, Collection privée.
- Figure 3.23** – Francis Bacon, *Triptych August 1972*, 1972, Huile sur toile, 217,5 x 166,8 cm, Tate Collection.
- Figure 3.24** – Francis Bacon, *Figure Turning*, 1962, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Collection privée.
- Figure 3.25** – Francis Bacon, *Figure in a room*, 1962, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Leeum-Samsung Museum of Art, Séoul.
- Figure 3.26** – Francis Bacon, *Study for portrait*, 1961, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée.
- Figure 3.27** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée.
- Figure 3.28** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.
- Figure 3.29** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.
- Figure 3.30** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.
- Figure 3.31** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.
- Figure 3.32** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.
- Figure 3.33** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.

**Figure 3.34** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.

**Figure 3.35** – Francis Bacon, *Turning figure*, 1962, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Collection privée.

**Figure 3.36** – Francis Bacon, *Reclining woman*, 1961, Huile sur toile, 198,5 x 141,5 cm, Tate Collection.

**Figure 3.37** – Suzanne Valadon, *Catherine nue allongée sur une peau de panthère*, 1923, 64,6 x 91,8 cm, Collection privée.

**Figure 3.38** – Francis Bacon, *Sleeping figure*, 1959, Huile sur toile, 119 x 152 cm, Royal Academy of Arts, Londres.

**Figure 3.39** – Francis Bacon, *Lying figure*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Fondation Beyeler, Bâle.

**Figure 3.40** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée.

**Figure 3.41** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée, détail.

**Figure 3.42** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée, détail.

**Figure 3.43** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée, détail.

**Figure 10** – Jenny Saville, *Passage*, 2004, Huile sur toile, 336 x 290 cm, Saatchi Gallery.

**Figure 11** – Jenny Saville, *Propped*, 1992, Huile sur toile, 213,5 x 183 cm, Collection privée.

**Figure 12** – Francis Bacon, *Two figures*, 1961, Huile et sable sur toile, 198,5 x 142 cm, Collection privée.

## REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de mémoire, M. Nicholas Chare, passionnant et passionné, pour avoir accepté de diriger ce mémoire. Vous avez été un professeur à la pédagogie originale et en cela avez marqué ma scolarité à l'Université de Montréal. Je vous suis très reconnaissante de l'indulgence que vous avez eue à mon égard ainsi que de l'aide précieuse que vous m'avez apportée.

Par ailleurs, je souhaite remercier le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour m'avoir donné l'opportunité de recevoir son enseignement de qualité, et pour son soutien financier ainsi que Mme. Suzanne Paquet et Mme. Kristine Tanton pour avoir accepté d'être membres du jury.

Enfin, merci à l'ensemble de mes proches, qui de près ou de loin, ont participé à l'élaboration de ce mémoire.

## INTRODUCTION

To me Art's subject is the human clay.

W.H. Auden

Cette citation est une phrase extraite du poème « Letter to Lord Byron » qui inspira à R. B. Kitaj le nom de l'exposition *The human clay*, organisée en 1976 à la Hayward Gallery de Londres. Le peintre anglais avait pour préoccupation, avec d'autres artistes<sup>1</sup> qu'il a décidé d'inclure dans l'École de Londres<sup>2</sup>, de réanimer la figure humaine. Les paroles qu'il diffuse dans le catalogue de cette exposition lancent un mouvement artistique anglais qui a connu plusieurs générations. Après les inhumanités qui ont lieu lors de la Seconde Guerre mondiale, l'art et plus particulièrement la peinture trouve une échappatoire dans l'abstraction, où la figure humaine est évacuée. La volonté de ces artistes, vivant à Londres lors de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, est de renouer avec la figuration<sup>3</sup> en lui redonnant toute son importance. Pourquoi Auden et Kitaj parlent-ils d'argile humaine ? Cette matière naturelle, qui provient directement de la terre et de ses roches, s'avère très utile à de nombreux artisans et artistes. L'argile est malléable et peut prendre une infinité d'aspects selon son traitement. Si la nature offre elle-même une diversité de types d'argile, ce sont les mains des humains qui peuvent en altérer la matière et la forme. Lorsqu'elle est dite humaine, l'argile fait référence à la chair de nos corps. Le peintre tout comme le poète ont tous deux souligné un trait important de la composition de notre être en assimilant une matière première et naturelle à la substance humaine. Tout comme l'argile est modifiée au gré de celui ou celle qui la manipule, la chair humaine est altérée par la société et la culture qui l'encadre. En associant ces deux termes, l'art et l'être renouent les liens distendus qui les unissent indéniablement. L'argile se fait chair à travers l'art, et plus particulièrement la peinture, qui est le médium principal caractérisant l'École de Londres.

Parmi les artistes exposés lors de cette exposition, Francis Bacon et Lucian Freud, qui seront les deux peintres étudiés dans ce mémoire. Si Kitaj les a inclus dans *The human clay* c'est parce qu'ils traitent, dans leurs œuvres, de la figure humaine avec un geste pictural qui fait vivre la peinture. En 1976, Bacon réalisait par exemple, *Three studies for a portrait* (Fig.

---

<sup>1</sup> La première génération d'artistes constituant l'École de Londres se composait de Michael Andrews, Frank Auerback, Kitaj, Leon Kossoff, Francis Bacon et Lucian Freud. La seconde génération incluait Paula Rego, Bill Jacklin, Stephen Conroy, Celia Paul et Tony Bevan.

<sup>2</sup> Traduction de School of London. Kitaj évoque pour la première fois ce terme dans le catalogue de l'exposition *The Human clay*.

<sup>3</sup> Le terme est refusé par Bacon qui préfère l'utilisation de la Figure comme cela sera abordé lors de la deuxième partie de ce mémoire.

1) où dans chaque panneau la tête de la figure se trouve recouverte de plusieurs couches de peinture. Celui de gauche (Fig. 2) se compose de plus de couleurs que les deux autres. Des touches étalées de bleu turquoise surélèvent le blanc rosé qui domine la toile. Les tampons d'orange foncé, de bleu électrique et de rose fuchsia et claire (Fig. 3) viennent s'inscrire au-dessus renforçant l'hapticité de la figure. De son côté, Freud peignait cette même année, le portrait de son ami *Frank Auerbach* (Fig. 4) qui laisse voir la multiplicité des gestes réalisés. Le front (Fig. 5), par exemple, montre un panel d'ocres s'étalant du plus jaune au plus rose. Grâce à ces nuances, cette partie de la tête prend du relief jusqu'au sommet du c r ne où les cheveux se dessinent en bataille. Ce désert de tons chauds rappelle de l'argile malaxée par des doigts tout comme les couleurs du panneau de Bacon peuvent en évoquer des nuances. Cette matière une fois humidifiée prend une texture qui n'est pas sans rappeler celle de la peinture qu'utilisent les deux peintres. Ainsi, l'argile facile à former et à déformer renvoie à la possibilité, pour le corps humain, d'exister sous des formes multiples<sup>4</sup>.   l'origine de certaines statuettes néolithiques<sup>5</sup>, cette matière déploie des corps qui ne sont pas mod l s sous un schéma genré (Chare et Willis 2016 : 279).   l'image des premiers usages sculpturaux de l'argile, les figures de Bacon et de Freud peuvent être envisagées comme le résultat d'une manipulation picturale qui laisse les corps ouverts à des possibilités diverses d'existence. La matière naturelle est à envisager comme une matière vivante et en mouvement<sup>6</sup>, tout comme la peinture, chez Bacon et Freud, peut également l'être. Kitaj a redonné à cette dernière une dimension charnelle en exposant des toiles qui incarnaient en elles-mêmes la vie humaine.

Il s'agit, dans ce mémoire, de développer le lien qui existe entre la peinture, la chair et la vie humaine, en mettant plus particulièrement en avant les nus féminins réalisés par Freud et Bacon. Si la production est abondante chez le premier, elle reste peu dense chez le second, qui produit davantage de nus masculins. Le choix d'étudier le seul nu féminin s'explique notamment par la place qu'il a occupée et qu'il continue d'occuper dans l'histoire de l'art. La femme a longtemps été reléguée au second plan, celui de l'objet aliéné par le sujet masculin. En Occident, de nombreuses toiles font état de cette idée.  douard Manet avec l'*Olympia*

---

<sup>4</sup> Dans un article de Nicholas Chare et Ika Willis « Introduction : Trans- : Across/Beyond » la forme malléable de l'argile est mise en avant à travers la performance réalisée par Heather Cassils en 2012 issue de son œuvre *Becoming an image*. La volonté de l'artiste est de surpasser les catégorisations de genre afin de se définir soi-même.

<sup>5</sup> Les deux auteurs parlent des statuettes de Cucuteni en Roumanie lors de la période néolithique. Ils mentionnent également Douglass Bailey qui affirme que ces statuettes néolithiques, certaines d'un genre ambigu, ont pu être à l'origine de notre actuelle conception du corps (2016 : 279).

<sup>6</sup> Chare et Willis  voquent Frankenstein ou encore Prom theus pour illustrer cette idée de glaise humaine et d'argile qui prend vit.

(1863) (Fig. 6) révolutionne la peinture du nu féminin, néanmoins la figure y reste l'objet du désir masculin. Il en est de même dans les toiles d'Edgar Degas, *Le tub* (1886) (Fig. 7) par exemple, nous donne une position voyeuriste. Si Kenneth Clark (*Le nu*, 1956) souligne que le corps féminin n'est pas un thème de plus dans l'art et l'esthétique occidentale, mais bien plus une forme d'art devant être reconnue en tant que motif particulier significatif dans l'histoire de notre culture visuelle, Lynda Nead (*The female nude : art, obscenity, and sexuality*, 1992), qui s'accorde sur ce point, apporte un regard nouveau sur la place des femmes dans l'art. Parce que les femmes sont une importante source d'inspiration pour de nombreux artistes mais qu'elles sont également en position d'infériorité par rapport aux hommes dans les sociétés occidentales, j'ai choisi de me concentrer sur le nu féminin afin d'en donner une lecture nouvelle<sup>7</sup>. Pour ce faire je m'appuierai sur les œuvres de Freud et Bacon. En effet, même si une dynamique émancipatrice de la figure féminine a eu lieu dans une certaine mesure lors de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et du début du 20<sup>ème</sup> siècle avec la naissance de l'art moderne, elle n'a pas de pareils avec ce que nous pouvons ressentir et penser lorsque nous sommes face à des œuvres de la figuration anglaise, et plus particulièrement à celles de Bacon et Freud. C'est ce que je tenterai de démontrer tout au long de ce mémoire à travers l'univers artistique particulier à chacun des deux peintres.

De l'argile à la chair des corps vécus, pour reprendre l'expression de Maurice Merleau-Ponty, les nus féminins de Freud et Bacon invitent à penser cet état premier qui nous définit tous à la fois comme semblable et singulier. La dimension charnelle apparaît, chez ces deux peintres, incontournable tant picturalement qu'humainement. Une certaine vivacité se dégage sous les coups de pinceau et il s'agira d'en déceler un sens nouveau. Pour ce faire la phénoménologie merleau-pontienne est apparue comme une évidence. Pourquoi ce philosophe peut-il être un appui théorique pertinent afin d'envisager les nus féminins de Freud et Bacon sous un nouveau jour ? Merleau-Ponty défend la primauté du corps jusque-là négligé au profit de l'esprit. Les deux derniers ouvrages qu'il a écrits, *Le visible et l'invisible* (1964) et *L'œil et l'esprit* (1960), permettent une transition de la phénoménologie vers une ontologie de la chair. Ils composeront l'essentiel de l'approche théorique de ce mémoire. Le philosophe, en s'interrogeant sur ce qu'est l'être, déploie un nouveau vocabulaire plaçant le corps et la chair comme point central de son analyse. Sa théorie est renforcée grâce à son intérêt pour la peinture, qu'il estime indispensable à l'explication de l'être, plus que tout autre art. Parce que l'être

---

<sup>7</sup> Le nu masculin n'est pas au centre de ce mémoire, néanmoins il est important de garder à l'esprit qu'il est un appui qui renforcera l'hypothèse de ma réflexion.

humain est toujours déjà perçu à travers la chair, comment, en lisant Merleau-Ponty, ne pas penser aux corps charnels de Bacon et Freud ? Ces derniers semblent faire de la peinture une chair, et de cette dernière une matière picturale. Il est alors possible de déceler la réversibilité merleau-pontienne du voyant et du visible, du touchant et du touché qui anime l'existence humaine et incarne l'énigme du corps. À travers l'analyse des nus féminins freudiens et baconiens je tenterai de justifier en quoi l'approche phénoménologique et ontologique de leurs œuvres permet d'envisager une corporéité renouvelée.

Les deux artistes ont entretenu une vive amitié tout au long de leur vie. Ils ont, tous deux, eu pour volonté de donner vie à leurs œuvres. Leurs univers artistiques sont cependant bien distincts. Chacun, d'une manière unique, s'exprime grâce aux couleurs, à la lumière et à la matière. Ces aspects picturaux sont d'une importance indéniable dans ce mémoire puisqu'ils incarnent ce que je souhaite démontrer. En effet, les nus féminins de Freud et Bacon semblent en dire plus que ce qui a déjà été plus ou moins décelé au travers des divers écrits à leur sujet. Des ouvrages imprimés, des thèses, des articles ou encore les catalogues d'expositions ont été la source principale de mes recherches et m'ont permis d'orienter mon choix vers une parcelle de leur œuvre individuelle qui n'a pas encore été traitée. Pour approfondir cette idée, j'ai également consulté les ouvrages écrits par le dernier Merleau-Ponty puis ceux qui les vulgarisent. Ainsi, la phénoménologie n'a, à ce jour, rencontré les œuvres de Bacon et de Freud qu'au milieu de rares ouvrages auxquels je ferai référence. En découvrant l'affinité qui pouvait unir les peintres et le philosophe, j'ai également constaté qu'un écart se créait entre eux. Les nus féminins des artistes, en tant que peinture s'insérant dans une société donnée, ne semblaient pas trouver dans la théorie merleau-pontienne leur entièreté. En effet, alors que le philosophe pense seulement, les peintres pensent en agissant. Que parviennent-ils alors à exprimer de plus ? Le contexte social ne semble pas avoir échappé aux gestes de Freud et Bacon dont la contemporanéité s'affirmait sur les cimaises de l'exposition *All too human : Bacon, Freud and a century of painting life* à la Tate Britain, jusqu'au 27 août 2018 dernier. Une pièce leur était dédiée à chacun et pour cause, leur nom apparaissait dans le nom de l'exposition. Le catalogue de cette dernière est intéressant en cela qu'il actualise les œuvres des deux artistes, mais également celle de Merleau-Ponty à qui il fait référence. Puis, les pensées féministes et queers apparaissent sous les noms de Judith Butler ou Griselda Pollock par exemple. Cependant, les analyses sont rapides et les nus féminins de Bacon oubliés. C'est alors cette voie que je me suis engagée à approfondir dans l'idée de prouver que les corps nus de Freud et Bacon proposent des ouvertures quant à la manière d'exister en tant qu'être humain.

Si Merleau-Ponty envisage le corps dans sa dimension charnelle et réversible il mentionne, mais ne développe pas celle sociale qui préexiste et tend à déterminer l'être corporel. Mort en 1961, le phénoménologue n'a pas connu l'effervescence intellectuelle des milieux féministes. Et pourtant parmi elles se trouvent des penseuses et penseurs féministes et queers qui ont décidé de critiquer, mais surtout de compléter sa théorie. Judith Butler est l'une des premières avec Marion Iris Young, précédée en France par Simone de Beauvoir avec *Le deuxième sexe* (1949)<sup>8</sup> et suivie, plusieurs décennies ensuite, par Camille Froidevaux-Metterie. Les États-Unis connaissent une plus importante production dans ce domaine contrairement à la France qui se trouve à la traîne. Rappelons que les mouvances féministes et leurs écrits voient le jour notamment à partir des années 1980 et 1990. La phénoménologie dite féministe, dans un premier temps, et queer, dans un second, voit ainsi le jour dans des sociétés dites occidentales. Cette philosophie apparaît comme le fondement indispensable au développement d'une éthique sexuelle impliquant le corps de soi et celui des autres. L'actualisation de la pensée merleau-pontienne permet, d'une part de souligner l'emprise patriarcale sur le corps de la femme et plus largement des minorités sexuelles, et d'autre part de mettre en avant une autonomie et liberté corporelle dont les opprimé.es doivent s'emparer. Des essais anglophones principalement, mais également francophones sont relativement nombreux à ce sujet et m'ont permis d'appuyer les propos que je défends à l'égard des œuvres de Freud et Bacon, notamment dans la dernière partie de ce mémoire.

Malgré d'importantes ressources au sujet des peintres et de l'approche théorique suivie, aucun écrit n'a encore décidé de croiser l'ontologie merleau-pontienne, les pensées féministes et queers et les nus féminins de Bacon et Freud. Le philosophe a négligé la dimension sexuée du corps vécu, mais avait prêté une intention particulière à la peinture en l'incluant dans la définition de l'être au monde. Les philosophes féministes et queers, qui seront évoqué.es dans les prochains chapitres, ont fait évoluer la théorie phénoménologique, mais n'ont absolument pas abordé la matière picturale et la dimension artistique. Qu'en est-il alors des deux peintres ? Que nous disent les corps nus féminins de Freud et Bacon, et qui n'a pas encore été soulevé à ce jour ? La chair est le point d'union de tout être humain et tout particulièrement des philosophes et artistes dont il est question dans ce mémoire. Conscient.es que nous sommes tous et toutes chair, ils envisagent l'être humain à travers ce prisme, révélateur d'un état originnaire à l'image de l'argile humaine. Cette idée d'universalisme, qui réunit notre chair à la

---

<sup>8</sup> Simone de Beauvoir fait figure de référence pour la grande majorité des penseuses féministes qui lui succèdent même si plusieurs points sont contestables et à revisiter et compléter.

chair du monde, ne néglige pas la diversité et la singularité humaine. Cependant, nous ne naissons pas comme le premier homme ou la première femme dans un monde où la société n'a pas encore de raison d'être. Lorsque nous naissons, elle est déjà là, elle nous préexiste. Depuis des siècles, il est avéré que les femmes et les minorités sexuelles voient, dans les sociétés occidentales, leurs droits bafoués et leur dignité en pâture. Ces sociétés sont majoritairement patriarcales et hétéronormées, n'offrant aux déviant.es que le choix d'accepter ou de lutter. Serait-ce ce combat qu'ont intenté Freud et Bacon à travers la peinture de leurs nus féminins ? Est-il possible de considérer, qu'à travers, leurs traitements des couleurs, de la lumière et de la matière ainsi que de leurs relations aux modèles, les nus féminins des deux artistes révèlent une nouvelle corporalité, autonome et libératrice ? Ainsi, ils incarneraient des corps s'identifiant hors des normes dans lesquelles ils ont été enfermés. Dans ce sens, ne répondent-ils pas à des préoccupations éthiques concernant l'identité sexuelle ? La puissance créatrice de Freud et Bacon provient d'une résistance aux conventions, qu'elles soient artistiques puisqu'ils repoussent les limites de la tradition du nu féminin, et sociales et culturelles car ils s'insèrent dans un monde préexistant dont ils tentent de s'échapper. Un souffle de liberté anime les corps freudiens et baconiens qui partent d'un point pour se rendre vers une infinité d'autres. L'horizon<sup>9</sup> qui se dessine est incarné par les nus féminins en devenir des deux artistes faisant écho à celui que décide de poursuivre tout être humain ressentant en lui le besoin d'exister harmonieusement. Parce que les peintres éveillent des expériences qui s'enracineront par la suite dans les autres consciences (Merleau-Ponty 1966 : 33), les nus féminins de Freud et Bacon méritent attention afin d'en déployer ce qu'ils cachent d'humain et d'éthique dans la définition identitaire de l'être. Comme Peter Handke décrivait Paul Cézanne<sup>10</sup> de « maître d'humanité<sup>11</sup> pour notre temps » (cité par Jaccottet 1991 : 11), nous pourrions qualifier Freud et Bacon de même<sup>12</sup>.

Par souci de cohérence l'analyse des œuvres sera le reflet de la pensée développée tout au long du mémoire et s'inscrira donc dans une démarche phénoménologique. La primauté est

---

<sup>9</sup> L'horizon envisagé par Merleau-Ponty est celui qui fait référence au corps vécu toujours pris dans de nouvelles expériences ouvertes sur des possibles.

<sup>10</sup> En référence à l'argile mentionnée au début de l'introduction, il est possible d'évoquer *Nature morte avec L'Amour en plâtre* peint en 1895 par Cézanne et qui incarne tout particulièrement « the human clay » (Fig. 8). La statuette de l'angelot parvient à prendre chair grâce au modelage pictural et coloré de son corps dans des tons blanc et bleu nuageux. Les couleurs chaudes, en contraste, renforce le désordre architectural pour rendre encore plus vivant la petite statue.

<sup>11</sup> L'humanité, dans son sens phénoménologique, renvoie à la chair et à la chair du monde qui constitue l'existence humaine.

<sup>12</sup> Bacon et Freud ne sont sûrement pas les seuls à pouvoir être qualifiés ainsi, cependant ils sont ici les artistes étudiés.

ainsi réservée à l'intuition, à la sensation ainsi qu'à la sensibilité tout comme l'ont privilégiée les deux peintres. Comme l'affirme D.H. Lawrence dans *La beauté malade* (1929), « c'est seulement par l'intuition que l'homme peut vraiment percevoir l'homme, ou le monde substantiel, vivant » (2017 : 18). Par ailleurs, puisque ce mémoire considère l'être humain dans son devenir identitaire aussi divers soit-il, l'écriture sera inclusive<sup>13</sup>.

Dans le premier chapitre de ce mémoire je fournirai une vue d'ensemble au sujet de la recension des écrits qui ont été utiles à l'élaboration de ce mémoire afin d'en apporter toute leur teneur. D'abord, ceux évoquant Bacon et Freud seront résumés afin d'établir les approches déjà existantes concernant leurs oeuvres. Ensuite, l'histoire du nu dans l'art occidental sera discutée au regard des oeuvres de Freud et Bacon à savoir s'ils s'insèrent dans celle-ci ou la bousculent. En outre, j'introduirais la théorie merleau-pontienne, approche théorique de mon mémoire, et en approfondirai les aspects les plus utiles, notamment ceux en lien à l'expressivité et la peinture ainsi qu'à la chair. Enfin, à partir de celle-ci, j'en évoquerai les nouvelles lectures qui permettront d'appréhender les nus féminins produits par Freud et Bacon sous un nouvel angle. Le second chapitre se concentrera sur la théorie merleau-pontienne, et sur la manière dont cette dernière communique avec les oeuvres des deux peintres. Pour finir, le troisième et dernier chapitre consistera à explorer les différents chemins empruntés par les théories féministes et queers à la suite de leur relecture des idées de Merleau-Ponty. Il tentera de démontrer que ces nouvelles approches phénoménologiques sont particulièrement utiles. Elles permettent de comprendre en quoi le processus de création des nus féminins propre à chacun des peintres remet en question les préconçus au sujet de la corporéité féminine et de l'hétéronormativité.

Ainsi, laissons *Les grandes baigneuses* (1894-1905) de Cézanne nous ouvrir les portes d'une réflexion dont elles ont fait mûrir le fruit (Fig. 9). Le thème des femmes nues sur fond de paysage ne surprend pas, cependant le traitement pictural cézanien rompt avec tout classicisme. En traitant picturalement les corps comme la nature, il modèle l'argile humaine qui a ouvert l'introduction. Figures et paysage sont faits des mêmes tâches qui se juxtaposent et proviennent d'une même matière. Les camaïeux de bleus et d'ocres donnent une consistance palpable et donnent à sentir la douce chaleur qui s'en dégage. Une certaine harmonie éclot alors de la toile dont l'entrée que forment les arbres, renforcée par la présence de chaque côté d'une figure,

---

<sup>13</sup> L'écriture employée dans ce mémoire peut sembler négliger les personnes refusant toute catégorisation de genre à l'image de Beatriz Preciado aujourd'hui appelé Paul B. Preciado ou encore Judith Halberstam appelé(e) Jack Halberstam. Pour les transgenres, les queers ou les intersexués qui ne souhaitent pas être définis par un « il » ou un « elle », je mentionne ici le « iel » qui peut être utilisé afin n'exclure aucune personne.

fonctionne comme un entrelacs ouvert sur le monde. L'eau, le ciel, la terre et les végétaux s'accordent avec l'être humain, ici incarné par le corps nu des femmes dans leur plus simple appareil. L'élan insufflé par Cézanne et ses baigneuses sera amené à grandir tout au long des lignes de ce mémoire grâce à la phénoménologie et aux nus féminins de Freud et Bacon.

## 1. DE FRANCIS BACON ET LUCIAN FREUD À LA PHÉNOMÉNOLOGIE FÉMINISTE ET QUEER

Dans ce va-et-vient de milles influences réciproques, l'intérieur du tableau vibre, flotte en lui-même, sans un seul point immobile.

Rainer Maria Rilke

*Femme nue debout*, réalisée entre 1898 et 1899 par Paul Cézanne montre, comme son titre l'indique, une figure féminine dressée sur ses pieds (Fig. 1.1). La modèle s'appuie principalement sur sa jambe gauche pour laisser à celle de droite la possibilité d'effleurer le sol. La hanche visible s'en trouve ainsi aspirée par le haut comme le soulignent les touches blanches en haut de la cuisse. Ces reflets contrastent avec les parties ombragées peintes en bleu. La touche plus rosée qui entoure le nombril donne au ventre sa dimension haptique renforcée par le bleu qui le porte. S'il est ici possible de déceler des ressemblances avec Freud, c'est à Bacon que nous pensons lorsque nous observons la partie gauche de la figure, à partir du pli de son ventre (Fig. 1.2). En effet, lorsque notre attention se concentre sur les couleurs claires, elle néglige celles plus sombres tirant vers le violet puisqu'elles se confondent avec l'ensemble des aplats marron et noirs présents sur la moitié du mur. Cet effet d'ombre donne l'impression que la figure se dédouble. De plus, le pied droit dont seul l'angle est visible donne suite à l'ombre pour en devenir l'un de ses pieds. La couleur orange éclaire celui-ci et nous laisse croire que le pied souhaite avancer (Fig. 1.3). Les bras sont également engagés dans l'idée d'un mouvement où les mains décideraient de se rejoindre et de se disjoindre en se tendant. Pour le bras droit, c'est sûrement les touches de vert et de jaune sur le biceps faisant écho à leurs reflets plus clairs sur le muscle avant (Fig. 1.4), qui entraîne notamment l'idée d'un devenir mobile de la figure. Cette dynamique est encouragée par le décor de la pièce d'une harmonie frétilante. « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude » disait Cézanne (Merleau-Ponty 1966 : 26) et les traits donnent l'apparence de « plusieurs contours » (1966 : 25). Ainsi, toute la profondeur des objets, ici du corps humain, réside dans les possibilités infinies de sa réalité, dont il est lui-même la source. Pour Cézanne, seule une émotion est possible, celle du sentiment d'étrangeté, et un seul lyrisme, celui de l'existence toujours recommencée, écrivait Maurice Merleau-Ponty (1966 : 30). Le peintre aixois a marqué les esprits qui lui ont succédé dont celui de Lawrence qui l'admirait, mais décelait chez l'artiste la difficulté à sortir la femme qu'il peignait d'un état d'« objet connu, stéréotypé », « il n'arrivait pas à dépasser l'obsession du concept pour parvenir à la saisir intuitivement » selon lui (2017 : 66,67). Lucian Freud et Francis Bacon ont-ils quant à eux réussi à sortir la femme de son carcan social et culturel ?

Le peintre, l'artiste et le philosophe permettent un réveil d'expériences qui sème une idée dans les consciences, reflet de notre liberté à dépasser notre situation initiale, puisque jamais nous ne sommes déterminés, sans néanmoins rompre avec nous-mêmes et avec le monde. À partir de cela, je souhaite dans un premier temps dessiner le paysage qui entoure mon analyse. Il s'agira de rendre compte des écrits, principaux outils de ma recherche, qui existent en lien avec le sujet et l'approche théorique empruntée à cette occasion. Je démontrerai la pertinence de ceux-ci et ce qu'ils apportent dans la constitution de ma pensée tout comme j'essayerai de souligner les manques à combler pour répondre à la problématique posée. Ensuite, je développerai la théorie de Merleau-Ponty afin d'en dégager les points saillants utiles à la recherche, pour par ailleurs les confronter aux pensées féministes et queers qui, nous le verrons, sont diverses. De la recension des écrits à l'introduction de la pensée merleau-pontienne et de ses relectures contemporaines, je tenterai d'élaborer l'environnement de ma réflexion, dont le noyau est le corps.

### **1.1. Des textes réunis sous un nouveau dessein**

Le sujet de ce mémoire a d'abord éclos au contact des œuvres de Bacon et Freud. L'univers de ces artistes peintres a été le commencement de mes lectures. Les ouvrages consacrés à Bacon sont nombreux. Cet artiste intrigua un certain nombre de critiques et d'historiens d'art, mais également d'intellectuels issus d'autres domaines comme la psychanalyse. Je tenterai ici de recenser les ouvrages pertinents consacrés à Bacon et son œuvre. Le premier des ouvrages fut les *Entretiens avec Francis Bacon* réalisés par David Sylvester. Cette lecture est importante pour une meilleure compréhension et appréhension de l'univers artistique de Bacon. Cela permet d'avoir une matière brute qu'il est possible de manipuler<sup>14</sup> pour l'intégrer de manière pertinente dans le sujet. La manière de concevoir son travail est nécessaire pour bâtir un lien entre l'œuvre de Bacon, la pensée merleau-pontienne mais également ses relectures féministes et queers. Parmi les ouvrages les plus souvent cités, nous retrouvons *La logique de la sensation* écrit par Gilles Deleuze. Incontournable lorsque l'on

---

<sup>14</sup> Les paroles que tient Bacon lors des entretiens sont dépendantes du moment. Elles peuvent ainsi faire l'objet de critique comme l'a par exemple fait Nicholas Chare dans son ouvrage *After Francis Bacon : synaesthesia and sex in paint* (2012) et notamment au sein du chapitre « His master's voice » (21-42). Néanmoins, ce mémoire suivant une approche phénoménologique, les dires de Bacon seront repris sans être particulièrement critiqués puisqu'ils émergent de son expérience vécue et instinctive au moment de l'interview. Ils n'en fermeront pas pour le moins la pensée la réflexion.

souhaite comprendre le travail de Bacon et le chemin de sa création. Deleuze rappelle que le peintre a voulu rompre avec la figuration, casser la narration et empêcher l'illustration tout en esquivant l'abstraction. Il explique alors l'importance de la Figure ainsi que de la sensation dans l'univers artistique de Bacon. Nous verrons par la suite que l'œuvre de ce dernier appuie la théorie de Merleau-Ponty. Ainsi, Deleuze prend le parti de la sensation qui provient du corps pour mettre en exergue le travail de Bacon. La troisième voie de la Figure de Deleuze fait écho à la troisième voie que Merleau-Ponty emprunte pour justifier sa théorie, néanmoins plusieurs avis existent à ce sujet<sup>15</sup>. Deleuze approfondit la notion de corps et de ses limites majoritairement floues. Il évoque l'ambiguïté entre l'homme et l'animal, entretenue par Bacon dans ses œuvres. La notion d'organes et de viande encadre une partie de l'approche théorique du philosophe. Il nous apporte un point de réflexion essentiel pour penser la nouveauté des œuvres de Bacon, notamment au sujet des corps nus féminins qu'il a représentés. Les écrits sur Bacon ne manquent pas à l'appel. L'artiste anglo-irlandais est unique et inimitable, il a éveillé la curiosité d'un grand nombre d'historiens et de critiques d'art qui ont pu écrire à la fois sur la vie de l'artiste, sur ses triptyques, sur le corps nu ou encore sa manière de peindre. Tout comme David Sylvester ou Michael Peppiatt, critique d'art britannique qui a réalisé plusieurs ouvrages sur Bacon, Michel Leiris entretenait une relation d'amitié avec le peintre. Dans ses *Écrits sur l'art*, lors du chapitre consacré à l'artiste, Leiris s'emploie, de manière poétique et personnelle, à faire part de son émotion face à l'œuvre de Bacon ainsi qu'à la décrypter. L'idée de présence au sein des œuvres de Bacon se fait l'écho de celle du spectateur face à la figure qu'il regarde. Ainsi, Michel Leiris met en exergue le rapport à l'autre et plus globalement à l'humanité, et ce dans l'ensemble de ses ouvrages consacrés au peintre anglais<sup>16</sup>. Le corps et la peinture s'unissent pour décrier l'humanité où l'animalité n'est pas ignorée. Dans la même lignée, Philippe Sollers dans son ouvrage *Les passions de Francis Bacon* ou lors de la partie « L'expérience intérieure de Francis Bacon » dans *La guerre du goût*, décèle chez Bacon un artiste en marge porteur d'un message englobant néanmoins facteur d'une vérocité souvent brutale. Sollers n'oublie pas de resituer les œuvres de Bacon au cœur d'une société occidentale pernicieuse. L'essai du psychanalyste Didier Anzieu, *Francis Bacon ou le portrait de l'homme*

---

<sup>15</sup> La pensée de Gilles Deleuze est souvent connue pour se trouver en conflit avec la phénoménologie néanmoins plusieurs écrits discutent la totale opposition des deux philosophies. Parmi eux l'ouvrage d'Alain Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, celui de Joe Hughes dans *Deleuze and the Genesis of Representation* qui affirme notamment l'influence de Husserl sur la pensée deleuzienne ou encore le mémoire de Marion Rosselet, *La peinture sous l'œil et la plume du philosophe – Peinture, Être et sensation chez Merleau-Ponty et Deleuze : zones de voisinage et points de discordes* qui met l'accent sur la peinture et sa dimension ontologique.

<sup>16</sup> *Francis Bacon ou la vérité criante* (1974), *Francis Bacon* (1987), *Francis Bacon le hors-la-loi* (1989), *Francis Bacon ou la brutalité du fait* (1995) et enfin *Francis Bacon, face et profil* (2004).

*désespéré*, apparaît dans le paysage des ouvrages consacrés à Francis Bacon. Bien que la psychanalyse ne soit pas ici l'approche théorique favorisée, l'ouvrage présente des éléments intéressants qui enrichissent la pensée développée au cœur de ce mémoire. Il évoque dans cet ouvrage l'enveloppe du corps qui est la peau<sup>17</sup>. Cette dernière a un rôle essentiel, selon lui, dans notre rapport aux autres, tout comme la chair de Merleau-Ponty. Les œuvres de Bacon sont analysées par Anzieu notamment au regard de la notion de peau. Il n'hésite pas à donner son ressenti et à offrir une explication des réactions du public dans un texte qui témoigne<sup>18</sup> sa propre expérience face aux œuvres de Bacon lors de l'exposition de 1977 à la Galerie Claude Bernard. Si l'animalité et la chair ont été évoquées par les auteurs préalablement mentionnés, la notion de viande trouve une place de choix au cœur de l'ouvrage d'Alain Milon, *Bacon, l'effroyable viande*. En effet, les corps de Bacon ne sont pas sans évoquer l'idée de viande. Sous le prisme de celle-ci, Alain Milon réinsère le corps que nous offre Bacon dans un tourbillon de vie originaire éloigné des contraintes assignées par la société. Ernst van Alphen, auteur néerlandais, a, quant à lui, apporté un regard nouveau sur l'œuvre de Bacon. Il montre en quoi la peinture de Bacon, notamment les nus masculins, est une rupture avec le système patriarcal occidental et sa tradition artistique. Ce livre permet de comprendre que le nu masculin, sujet de prédilection de l'artiste, rompt avec les codes de la masculinité, ce pouvant être appliqué au nu féminin et à la féminité. C'est aussi la déconstruction du regard de l'Autre comme constitution de soi que l'auteur met en exergue. Ce point est essentiel pour comprendre l'aspect novateur des nus de Bacon qui représente des Figures actives. Ici encore l'ambiguïté des corps est soulignée à travers la perte de soi et l'effacement de l'Autre. L'auteur inscrit ainsi l'œuvre de l'artiste au cœur de questions toujours actuelles. Enfin, des thèses et articles ont été publiés néanmoins tous n'ont pas été utiles dans le cadre de cette recherche bien que la thèse de Gilles Ringuet aborde *Le corps nu dans l'œuvre du peintre anglais Francis Bacon*, en soulignant la réactualisation de la tradition du nu féminin. Les ouvrages consacrés à l'artiste et à son œuvre, ici sélectionnés, recouvrent un éventail assez large des idées qui peuvent être dégagées à leur sujet. La philosophie est l'une des manières de penser l'œuvre du peintre comme nous l'avons

---

<sup>17</sup> Didier Anzieu consacre un ouvrage à ce qu'il nomme le Moi Peau et fait référence à cette notion dans divers essais. La peau est selon lui une enveloppe à la fois physiologique et psychologique capable des œuvres de Bacon et de leur effet sur le spectateur et la spectatrice. Toutes pensées ont une origine corporelle selon lui, en cela il rejoint Merleau-Ponty et explicite la volonté de Bacon.

<sup>18</sup> Avant d'écrire son ouvrage consacré à Francis Bacon, Anzieu rédige un texte consacré au processus créatif de Beckett et à la psychanalyse que ce dernier a suivie auprès de Bion. Cela lui permet de déceler l'analyse entreprise par le spectateur ou la spectatrice lorsqu'il est face à l'œuvre, à ce moment-là entièrement détaché de l'artiste et pris dans la peau ou la chair de celle-ci. Cet ouvrage modélise le suivant, et donne à la peau des corps de Bacon le pouvoir d'être peau du spectateur ou de la spectatrice. C'est alors l'idée de frontière de soi par rapport à l'autre qui est mis en exergue à travers la notion de peau.

constaté notamment avec l'ouvrage de Gilles Deleuze. Les réflexions philosophiques ne sont donc pas inconnues aux lectures des œuvres du peintre. Le corps reste l'un des points nodaux de l'œuvre de Bacon qui est étudié par les penseurs et penseuses, même s'il n'est pas toujours le sujet principal. Le nu, quant à lui, n'est pas directement cité en tant que tel, mais reste sous-jacent aux pensées des différents auteurs, puisqu'indéniablement lié au corps. Néanmoins, lorsque le nu, chez Bacon, est étudié, par des auteurs tels que Alphen, il s'agit du nu masculin puisque les nus du peintre sont majoritairement masculins. Ainsi, il est possible de constater une base réflexive solide au sujet de cet artiste et de son œuvre tout en soulignant le manque d'écrits spécifiquement consacrés au seul nu féminin.

Lucian Freud connaît une œuvre critique et scientifique sûrement moins dense que son ami Bacon, bien que des ouvrages existent dans une certaine quantité au sujet de l'artiste et de son œuvre, ainsi qu'un certain nombre d'articles de presse. Davantage d'ouvrages s'orientent sur le nu chez Freud puisqu'il est plus mordant et présent que celui de Bacon, plus flou et indéterminé. C'est pourquoi souvent les titres mentionnent le corps ou la nudité. Jean Clair, critique d'art français, a écrit, en 1987, un texte au sein du trente-cinquième numéro de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, intitulé « Lucian Freud : la question du nu en peinture et le destin du moderne ». L'audace et l'aspect novateur du traitement du nu chez l'artiste sont mis en relief. Cette même année, il est le commissaire de l'exposition *Lucian Freud* au Centre Pompidou, où l'accent est mis sur les œuvres des dernières années. Le portrait de nu y tient une place importante. Par ailleurs, il consacre une partie, au cœur de l'*Éloge du visible : fondements imaginaires de la science*, intitulée « Lucian Freud, Le nu en peinture ». Il souligne l'audace du peintre qui a réussi à représenter la chair au-delà des interdits qui ont été maintenus jusque-là. Il nous livre, poétiquement, sa rencontre avec l'œuvre de Lucian Freud en notant le rôle de la couleur dans la représentation de la chair. En 2010, un an avant la mort du peintre, est organisée l'exposition *Lucian Freud. L'Atelier*, par la commissaire d'exposition Cécile Debray. Clair participa au catalogue avec une partie nommée « Freud, biologiste ». En 2014, l'émission *Une vie, une œuvre* sur France Culture, consacre une édition à l'artiste. Jean Clair intervient et nous livre ici encore l'importance de la chair dans les nus de Freud ainsi que des modèles et de leurs proportions pouvant être jugées comme hors-norme. L'ouvrage *Lucian Freud, naked portraits : works from the 1940s to the 1990s*, édité par Rolf Lauter avec la contribution de Jean-Christophe Ammann, Craig Hartley et Rolf Lauter est un ouvrage qui apporte une analyse pertinente et riche des œuvres de Freud, et notamment des nus féminins. Le critique d'art Daniel Klébaner a également livré une prose complexe sur le travail de Lucian Freud en mettant en

relation le corps et l'horizon. Sous cette métaphore, il est possible de déceler un parallèle avec la philosophie de Merleau-Ponty pour qui l'expressivité est horizon. D'autres écrits existent cependant ils présentent une pertinence moindre puisqu'ils sont, pour la plupart, axés sur une œuvre en particulier, sur ses premières années ou sur ces travaux sur papier<sup>19</sup>. Freud a peint de nombreux nus et il a bousculé la tradition du nu féminin. Son changement de style au début des années 1960 a été impulsé par sa rencontre avec Bacon, qui lui a permis de faire radicalement évoluer son œuvre. Ces deux peintres étaient en effet amis et, selon un grand nombre d'historiens et de critiques d'art, ils appartenaient tous deux à l'École de Londres. Ainsi, des expositions à l'honneur des deux artistes ont été faites, notamment celle à la Fondation Maeght en 1995, *Bacon-Freud : Expressions*. Le catalogue de cette exposition retrace le parcours des deux peintres en mettant en relief leurs affinités artistiques et personnelles ainsi que leurs différences. Si les deux artistes ont un traitement du corps nu qui repousse les traditions du nu féminin, chacun le fait à sa manière. Enfin, la lecture de *L'École de Londres : de Bacon à Bevan* permet d'avoir une idée du contexte dans lequel les deux artistes ont évolué. Michael Peppiatt souligne l'importance du mouvement de l'École de Londres dans la peinture figurative britannique d'après la Seconde Guerre mondiale notamment en invoquant l'inspiration que tirent les artistes<sup>20</sup> de ce mouvement dans leur quotidien. Malgré la diversité de cette école, l'auteur tente de tracer un fil conducteur qui place notamment la figure humaine au cœur de l'inspiration créatrice de ces artistes. C'est pourquoi une exposition récente a été consacrée à la Tate Britain de Londres au sujet de celle-ci. *All too human, Bacon, Freud and a Century of Painting Life*, met en avant à travers son nom les deux artistes qui sont étudiés dans ce mémoire bien que de nombreux autres artistes y soient exposés. La théorie merleau-pontienne et les pensées féministes et queers sont abordées tout particulièrement au sein de certains textes du catalogue de l'exposition. Le chapitre « The Embodied Life of Painting » d'Elena Crippa qui évoque entre autres Griselda Pollock et Judith Butler, mais également celui de Gregory Salter, faisant écho à l'ouvrage d'Ernst van Alphen, intitulé « Looking at Identity : Bacon, Souza, Freud » où il évoque le terme de « queerness » (2018 : 43) pour parler des personnages

---

<sup>19</sup> Au début des années 1950 Lucian Freud laisse de côté la pratique du dessin et de l'eau forte (reprise dans les années 1980) qui reste néanmoins traitée par un certain nombre d'ouvrages dont *Lucian Freud : œuvres sur papier*, *Lucian Freud's sketchbooks* ou encore *Lucian Freud, The painter's ething*. C'est aussi tout au long de ces années qu'il change de style, pour peindre dès les années 1960 et jusqu'à la fin de sa vie, les corps qui sont étudiés dans ce mémoire. L'une des dernières œuvres qui marque la fin de sa première période est *Girl with a white dog* (1950-1951) représentant Kitty Garman, la fille de Kathleen Garman, la première épouse de Lucian Freud.

<sup>20</sup> Les principaux artistes évoqués dans ce catalogue de l'exposition qui a eu lieu à la Fondation Dia Vierny-Musée Maillol entre octobre 1998 et janvier 1999 sont les suivants : Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Michael Andrews, R. B. Kitaj (l'inventeur de l'École de Londres), Raymon Mason mais également Paulo Rego, Tony Bevan, Stephen Conroy ou encore Celia Paul.

masculins de Bacon et de l'artiste lui-même, sont des écrits qui montrent l'actualisation des nus peints notamment par Bacon et Freud. Aucun nu féminin de Bacon n'a été accroché sur les cimaises de la Tate puisqu'il n'en a peint que peu, au contraire de Freud, dont la production fut abondante dès les années 1980.

Francis Bacon comme Lucian Freud sont des artistes connus de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Ils sont incontournables en ce qui concerne la représentation du corps et également du nu. Les ouvrages à ce sujet existent et proposent des études approfondies des œuvres des deux artistes. Cependant, des insuffisances sont à noter quant au seul nu féminin, qui ne trouve sa place qu'au cœur du nu en général. Afin de combler ce manque et de tenter l'ébauche d'une étude des nus féminins chez Freud et Bacon, je me suis orientée vers des écrits abordant le nu féminin et la chair. En effet, cette dernière est un point commun aux deux artistes, elle évoque les corps nus et le traitement pictural qui leur est infligé. François Jullien dans *De l'essence ou du nu*, souligne l'absence du nu en Chine afin de s'interroger sur l'importance du nu dans la culture européenne. Il questionne alors la condition du nu en faisant dialoguer cette notion avec celle de nudité, de chair ou encore de désir. Il soulève la valeur ontologique du nu, puisque seul l'humain peut être nu, ainsi que la capacité du nu à faire surgir le visible, il a un pouvoir d'évidence. Par ailleurs, l'ouvrage de Lynda Nead, *The female nude : art, obscenity and sexuality*, permet de cadrer et contextualiser la pensée développée dans mon mémoire. Cette autrice féministe revisite la tradition du nu féminin dans l'art occidental en révélant le statut qu'a acquis le corps de la femme, malgré elle, au fil des années. Le nu féminin a subi le patriarcat qui l'a longtemps mené, et encore de nos jours dans une moindre mesure. Pour représenter le nu, les peintres peuvent notamment mettre en avant le traitement pictural de la chair. C'est le parti pris par Francis Bacon et Lucian Freud. Le catalogue de l'exposition *Paint Made Flesh*, qui a eu lieu en 2009 à la Phillips Collection de Washington, met en avant le corps humain touché par toutes les vulnérabilités qui subsistent au cœur d'une société qui sanctionne les marges.

La chair et le corps trouvent également un rôle central dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, tout comme la peinture, qui est le médium qu'utilisent Freud et Bacon. La philosophie merleau-pontienne se trouve être l'approche théorique privilégiée dans ce mémoire afin d'étudier le nu féminin chez ces deux peintres. L'œuvre du phénoménologue s'étend du début des années 1940 à celui des années 1960. Elle est progressive, évolue bien que les bases soient jetées dès sa première publication. Un tournant s'opère vers la fin de sa vie lorsqu'il

rédige le manuscrit du *Visible et de l'Invisible*. Cet ouvrage marque le passage d'une phénoménologie de la perception à une ontologie de la chair. Merleau-Ponty ouvre la philosophie à une troisième voie où le corps et la chair prennent toute leur importance. C'est pour cela que cet ouvrage est celui qui impulse principalement la pensée développée dans ce mémoire. Les ouvrages qui précèdent comme *La phénoménologie de la perception, Sens et non-sens* et *Signes* dans une moindre mesure, s'avèrent indispensables à la compréhension de la philosophie merleau-pontienne. Ces écrits sont souvent cités dans les ouvrages qui vulgarisent la pensée du philosophe. Parmi eux, l'ouvrage de Jean-Yves Mercury intitulé *L'expressivité chez Merleau-Ponty : du corps à la peinture*. Le corps étant l'élément essentiel à l'ontologie de Merleau-Ponty, l'auteur souligne l'importance de l'expression et de l'expressivité du corps dans le façonnage d'une ontologie de la chair, autrement dit de l'existence de l'être voyant le monde et de l'être étant vu dans le rapport entre l'être, autrui et le monde. Il explicite également le rôle, que le phénoménologue a abordé à plusieurs reprises, de la peinture. En effet, la partie « Le Doute de Cézanne » dans son ouvrage *Sens et non-sens*, celle « Le langage indirect et les voix du silence » dans *Signes* ainsi que son ouvrage *L'Oeil et l'Esprit* sont autant d'écrits qui mettent en avant la peinture comme clé de la phénoménologie et de l'ontologie de la chair. Les idées de Merleau-Ponty au sujet de l'art et plus spécifiquement de la peinture seront développées plus loin dans ce chapitre. Il est ainsi possible de recenser un certain nombre d'écrits qui mêlent la chair, la peinture et la philosophie merleau-pontienne. Mauro Carbone est l'auteur de *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma* ou encore Dominique Rey auteur de *La perception du peintre et le problème de l'être : essai sur l'esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty*.

Par ailleurs, la peinture existe à travers la couleur et la lumière. Des essais abordent ces notions qui permettent d'éclairer les œuvres de Freud et Bacon. Parmi eux, « Colour soundings : after the tone of Francis Bacon » dans *Cultures of colours : visual material, textural* (2012) ou encore « Hues and cries : Francis Bacon's use of colour » issu de *New directions in colour studies* (2011), deux essais écrits par Nicholas Chare. Il y a également l'ouvrage de Cathryn Vasseleu *Textures of light : vision and touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty* (1998) qui met en avant la notion de lumière et d'éclairage chez ce dernier.

En outre, la philosophie de la perception et l'ontologie de la chair merleau-pontienne sont également l'opportunité pour les autrices et auteurs féministes et queers d'appuyer leurs pensées. Le féminisme peut être vu comme la suite logique à l'ontologie de la chair qu'a

élaborée Merleau-Ponty, c'est pourquoi des colloques et des écrits ont été organisés dans l'idée de relire la philosophie merleau-pontienne. Si les ouvrages principaux traitent uniquement de la relecture féministe de l'œuvre de Merleau-Ponty, quelques ouvrages plus généraux appuient également la pensée développée dans ce mémoire. Simone de Beauvoir est la première à s'inscrire dans une phénoménologie féministe avec son ouvrage *Le Deuxième Sexe* publié en 1949. Judith Butler et Iris Marion Young sont sûrement les suivantes. Cette dernière est notamment l'auteur de « Throwing like a girl: a phenomenology of feminine body comportment » publié pour la première fois en 1980 dans le volume trois de la revue *Human Studies*, s'inscrit également dans son ouvrage *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy* écrit avec Jeffner Allen. Iris Marion Young utilise et mêle alors la théorie de la situation des femmes développée par Simone de Beauvoir ainsi que celle du corps vécu de Merleau-Ponty. Le premier texte s'attarde sur les différences de mouvements normés entre les hommes et les femmes en adoptant une perspective phénoménologique puis, le second surmonte la polarité culturelle qui existe entre le *male thinker* et la *female muse*. La philosophie de Merleau-Ponty est une base pour la philosophe féministe qui dégage une nouvelle pensée « philoféministe » ancrée dans une réalité criante d'inégalités entre les hommes et les femmes passant notamment par le corps. Judith Butler participe à l'ouvrage précédemment cité avec un texte intitulé « Sexual ideology and phenomenological description: A feminist critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception » ainsi qu'à l'ouvrage *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty* avec son texte « Sexual Difference as a Question of Ethics: Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty » qui apparaît également en appendice du dixième numéro de la revue *Chiasmi International*. Alors que la pensée de Butler est dans ses premiers temps radicalement critique de la théorie merleau-pontienne, elle s'ouvrira sur une dynamique plus constructive ensuite. Luce Irigaray est l'auteur d'un ouvrage qui tente de penser l'éthique de la différence sexuelle et qui est notamment critiqué par Butler dans le texte cité précédemment. Divers articles sont apparus pour discuter les positions d'Iris Marion Young ou encore de Simone de Beauvoir, Judith Butler et Luce Irigaray. Ces articles ont renforcé la compréhension de ces auteures tout en ouvrant le champ de leurs idées. Parmi les écrits celui de Silvia Stoller intitulé « Expressivity and Performativity: Merleau-Ponty and Butler » qui rassemblent ces deux concepts sous un anti-essentialisme du genre, ou encore celui de Sonia Kruks « Merleau-Ponty and the Problem of Difference in Feminism » qui développe l'idée d'existence incarnée merleau-pontienne. Ces penseuses féministes n'ont pas les mêmes positions quant à la théorie phénoménologique de Merleau-Ponty. Les avis divergent ou se recoupent. Ils insistent sur le corps ou la chair mis en avant à travers la phénoménologie en les

contextualisant. Alors que Merleau-Ponty a élaboré une philosophie du corps et de la chair par lesquels nous existons, les relectures féministes vont plus loin dans la définition de ces deux aspects. Camille Froidevaux-Metterie, autrice française, donne une nouvelle impulsion à la philosophie merleau-pontienne et au féminisme à travers son ouvrage *La révolution du féminisme* écrit plus récemment, en 2015. Elle participe également au dernier Congrès International des Recherches Féministes dans la Francophonie (CIRFF). Elle y animera un colloque intitulé « Le corps vécu des femmes : “nœuds phénoménologiques” et singularité sexuée ». Sa pensée sera approfondie et appuiera les deux dernières sous-parties de ce mémoire. Enfin, la pensée queer a également trouvé dans la phénoménologie du philosophe une source d'intérêt comme le souligne l'ouvrage *Queer Phenomenology* publié en 2006 et écrit par Sara Ahmed ou un article plus récent écrit par le français Fabrice Bourlez. C'est également lors de l'ultime partie de ce mémoire que leurs idées seront développées et mises en relation avec les nus féminins de Bacon et Freud.

## 1.2. De l'expérience du corps à la communication

Merleau-Ponty, dans la continuité de Husserl<sup>21</sup>, s'inscrit au cœur de la philosophie de la perception. Ce que cherche à démontrer le philosophe est qu'il existe une troisième voie, un entre-deux qui surpasse le dualisme prégnant qui caractérise la philosophie jusque dans les années 1940-1960, moment où Merleau-Ponty rédige l'ensemble de ses ouvrages. En effet, deux grandes manières de penser étaient alors établies. D'une part, la philosophie réflexive et d'autre part l'idéalisme. Ces philosophies négligent le corps, qu'elles rendent inséparable de la conscience. Merleau-Ponty propose un nouveau statut au corps, trop longtemps refoulé par la métaphysique. Il refuse l'ontologie objectiviste qui consiste à enfermer le corps dans un monde clos où il est perçu comme objet. Ici, le vécu du corps est négligé et donc le corps incarné également. C'est justement cette manière d'être du corps que souhaite mettre en exergue le philosophe afin de redonner au corps l'importance qu'il occupe dans l'existence de l'être. Selon Merleau-Ponty, le réel est à décrire, autrement dit il faut apprendre à voir ce que l'on pensait voir, apprendre à voir ce « il y a » qui nous préexiste. Le monde existe que parce que nous lui

---

<sup>21</sup> Edmund Husserl (1859-1938) est le philosophe fondateur de la phénoménologie. Il influença globalement la philosophie du 20<sup>e</sup> siècle et notamment celle de Maurice Merleau-Ponty. Les *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913) suivies des *Méditations cartésiennes, introduction à la phénoménologie* apparaissent comme deux des principaux ouvrages qui élaborent les idées d'une nouvelle philosophie, celle de la phénoménologie.

donnons un sens, car nous sommes savoir (Merleau-Ponty 1964 : 51). Pour Merleau-Ponty, bien que le monde soit ce que nous voyons il faut réapprendre à le voir. En tant qu'être humain j'habite un monde naturel et historique qui me préexiste avec toutes les traces humaines qui le constituent depuis lors (1964 : 18,19). Merleau-Ponty souhaite redéfinir ce qu'est l'être-monde, l'être-chose, l'être imaginaire et l'être conscience. Il soutient le fait de se libérer des préjugés ontologiques qui régnaient jusque-là. Il s'agit de déceler la vérité, la chose vraie à travers le rapport que notre corps a avec elle (1964 : 21). Il veut chercher ailleurs que le réalisme ou la philosophie réflexive en abordant l'idée d'un entre-deux laissant naître une ontologie phénoménale.

La foi perceptive nous laisse dans un brouillard qui mérite d'être éclairci par l'expérience que chacun de nous fait du monde. Merleau-Ponty parle d'un flux de vie perceptive entre le monde et l'individu (1964 : 56). Cette expérience passe par le corps et la chair, au centre de la démarche philosophique merleau-pontienne. Le corps est au monde et du monde, il est indispensable à mon savoir du monde, et par lui je suis présent à l'espace et au temps, présent au monde. L'expérience de la dés-illusion ne nous est donc pas inconnue et nous permet de connaître la fragilité du réel. Si elle est la perte d'une évidence, ce n'est que pour être l'acquisition d'une autre (1964 : 62). Merleau-Ponty utilise les termes de corps vécu ou de corps propre pour désigner l'épaisseur charnelle qui est toujours là. Le corps est indispensable à mon ouverture au monde et donc aux choses et aux autres. Sans corps le monde ne peut exister. L'exemple de la main droite touchant la main gauche donné par Merleau-Ponty<sup>22</sup> dans plusieurs de ses ouvrages, dont notamment *Phénoménologie de la perception* et *Le Visible et l'Invisible*, souligne le fait que ce n'est pas le corps qui perçoit, mais qu'il est ce par quoi la perception se fait. Le mouvement qui lui est rattaché est l'expression d'une manière d'habiter le monde, de le vivre, de le comprendre et également de le partager. Le philosophe parle de « style d'être-au-monde ». Le corps se fait donc puissance d'un style, ce qui définit également le style que le peintre incarne, le style d'être-au-monde à l'œuvre d'art. Le style est le moyen de créer l'unité du corps propre tout comme celui du peintre caractérise la cohérence de ses œuvres d'art. Il est alors possible de dire que cette dernière est l'incarnation d'un style qui se fait totalité expressive

---

<sup>22</sup> Merleau-Ponty reprend cet exemple présent dans les *Méditations cartésiennes* de Husserl. Le voici, extrait du *Visible et l'invisible* : « Si ma main gauche touche ma main droite, et que je veuille soudain, par ma main droite, saisir le travail de ma main gauche en train de toucher, cette réflexion du corps sur lui-même avorte toujours au dernier moment : au moment où je sens ma gauche avec ma droite, je cesse dans la même mesure de toucher ma main droite de ma main gauche. » (1988 : 24).

selon les termes de Jean-Yves Mercury<sup>23</sup>. Grâce à cette unité du corps et au style qui le caractérise, nous sommes inhérents au monde, au sensible et à l'être. La communication qui peut ainsi s'effectuer avec autrui fait qu'il existe une certitude d'un monde commun sensible qui est partagé par tous puisqu'il précède la pensée. L'être intégral se dévoile seulement au croisement de ses propres vues avec celles d'autrui (1964 : 114). Le style permet de décrire l'empiétement du culturel et du naturel qui préexistent à nous. Ainsi, le corps propre, en tant qu'unité expressive, se trouve au carrefour du monde culturel et du monde naturel. Le corps n'est donc ni un simple objet ni une somme d'organes juxtaposés. Le corps est plus complexe puisqu'il est toujours ouvert et inhérent au monde grâce à la perception qu'il en fait. En cela, le corps échappe au mouvement réflexif que lui impose la philosophie réflexive, cette dernière positionnant la raison comme régisseuse de l'être. Le corps est une expérience vécue. Il porte un savoir du monde et des choses et permet d'être immergé dans l'espace et dans le temps et d'être ouvert à eux. Il est à la fois le véhicule et le style d'être-au-monde ce qui permet de changer le regard afin de voir autrement. Il est possible de faire un parallèle avec Roland Barthes qui évoque l'idée de « poussée florale » au sujet du style en littérature et du parler, dans son ouvrage *Degrés zéro de l'écriture*. Le style « est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète » selon lui (cité dans 2000 : 263).

Alors que la tradition philosophique n'avait pas pensé le monde sensible, Merleau-Ponty en fait la clé de voûte de sa philosophie. L'acte de percevoir est chez lui inhérent et propre au sentir et permet l'ouverture au monde et aux choses. La vision relève de la puissance de penser selon Merleau-Ponty. Il précise que ce qui est premier est le champ d'apparences (1964 : 119), la manifestation visible d'un invisible qui se fait le fondement de l'être-au-monde. Une fois l'enracinement perceptif cristallisé en un style d'être-au-monde, le corps se fait le relais d'un possible sens du monde ainsi que d'une ouverture à un horizon de significations. Merleau-Ponty dit que l'expérience se fait le tissu qui porte la solidité de l'essence et de l'idée, cette expérience étant la chair du temps. Autrement dit, le temps prend corps à travers l'expérience.

Ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en

---

<sup>23</sup> Jean-Yves Mercury est un professeur de philosophie et auteur d'ouvrages sur la phénoménologie française tout particulièrement liés aux idées de Merleau-Ponty sur le corps, l'art et le langage. Il est l'auteur de *La chair du visible, Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*, des *Approches de Merleau-Ponty* et de *L'expressivité chez Merleau-Ponty, Du corps à la peinture*, ouvrage mentionné ici où le corps et la peinture nourrissent la notion d'expressivité fidèle à Merleau-Ponty.

retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair (1964 : 150).

Les choses, ici, là, maintenant, alors, ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, et leur solidité n'est pas celle d'un objet pur que survole l'esprit, elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante (1964 : 151).

Merleau-Ponty parle d'un corps qui se dédouble tout en s'unifiant, lors du contact avec lui-même, où un corps objectif et un corps phénoménal pratiquent une danse corps à corps (1964 :155). Le philosophe refuse tout dualisme et pénètre ainsi les entrelacs et chiasmes de l'être. L'ouverture du corps se fait vers l'horizon qu'est le monde. Afin de dépasser l'alternative du réalisme et du subjectivisme et donc la fusion ou relation entre le sujet et l'objet Merleau-Ponty utilise le principe de déhiscence. Ce dernier est directement lié à l'idée de la réversibilité de la chair et du corps à travers laquelle se forge l'identité de l'être voyant et de l'être visible, de l'être touché et de l'être touchant ainsi que du monde visible. L'exemple le plus connu que donne Merleau-Ponty afin d'illustrer la réversibilité et la déhiscence du corps et de la chair est celui de la main touchée et touchante qui a fait l'objet d'une note dans la première sous-partie. L'expérience de la sensation double permet de reconnaître le pouvoir synthétique du corps ainsi que son savoir habituel du monde et les bouleversements qu'il peut opérer au sein des relations sujet-objet, nous explique Jean-Yves Mercury. Désormais, le corps est le médiateur à travers le sensible. La texture de l'être est la chair en cela qu'elle est réversible. La notion de chair est complexe et difficile, voire impossible à penser en philosophie. Elle n'est pas définissable par de la matière, ni par de l'esprit ou encore de la substance. Elle est là, partout et à la fois nulle part. Sa visibilité est son invisibilité et inversement. La chair est conjointement possibilité et profondeur, surface et épaisseur insondables de toute réalité. Elle est possibilité puisqu'elle permet l'existence de la chose. Elle est épaisseur puisqu'elle assure la communication entre le voyant et la chose vue et parce qu'elle manifeste un dedans sur lequel adhère un dehors, qui est la surface. Elle est également profondeur, car les choses ont une dimension charnelle. L'ontologie de Merleau-Ponty considère la chair comme une texture, elle est le tissu d'entrecroisement, ce que le philosophe appelle l'entrelacs. La chair est totalité et indivise. Elle est la matrice de toute existence et partie totale du visible (1964 :155). Pour Merleau-Ponty la chair est un logos sauvage<sup>24</sup> d'où nous provenons tous et dont nous sommes faits et d'elle naît

---

<sup>24</sup> Comme toute philosophie, un vocabulaire spécifique jaillit des idées. Pascal Dupond consacre d'ailleurs un ouvrage sur *Le vocabulaire de Merleau-Ponty* (2001) où l'on peut avoir une définition du logos d'une part et de

l'expressivité. Parmi ses expressions certaines sont possibles et d'autres impossibles à l'instar de la vision qui fait cohabiter le visible et l'invisible. Ainsi, le monde et moi sommes l'un dans l'autre (1964 :162). Le corps, au sein de l'ontologie de Merleau-Ponty, se trouve être la chair de la Chair du monde. Il est « le milieu formateur du sujet et de l'objet » (1964 : 193), il est comme un entre-deux. La citation suivante, de Merleau-Ponty, permet de comprendre toute l'importance de son ontologie et de la reconsidération du corps : « nous sommes amenés à rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant dans le corps, ou inversement le monde et le corps dans le voyant, comme dans une boîte » (1964 :182).

L'être et la chair prennent sens au cœur de la perception. Celle-ci est liée à l'être en cela que ce dernier n'est pas sans elle, mais à travers elle. Merleau-Ponty nous dit que tout visible est forgé dans le tangible et que la vision est « palpation par le regard » (1964 :175). Ce dernier a pour pouvoir celui de vêtir les choses de sa chair (1964 :171). Pour regarder, il faut faire partie du visible et ainsi la vision donne la présence des choses, des autres et du monde. Le corps est alors ouvert au monde et y participe. Merleau-Ponty nous dit que nous sommes par notre chair proximité et distance. L'être est à la fois au cœur et loin du visible (1964 :176) puisque la chose est proche en tant qu'elle est perçue, mais également éloignée par l'épaisseur du corps et du regard (1964 :176). Ce paradoxe constitue le mystère de la vision. Le corps lie ses deux lèvres, la masse sensible qu'il est et la masse du sensible où il est né et à laquelle il est ouvert, nous précise Merleau-Ponty. Le corps est le seul à pouvoir nous emmener aux choses mêmes grâce à ce relief qu'il compose (1964 :177). Voir est une démarche active puisqu'il s'agit d'aller vers les choses afin de les accueillir. Le visible devient alors une « superficie d'une profondeur inépuisable » (1964 :188). Ainsi s'établit une communication entre la peau des choses que nous voyons et la profondeur et l'épaisseur de celles-ci, qui est du domaine de l'invisible. Le voyant et le visible s'entremêlent dans le corps et le peintre est, selon Merleau-Ponty, celui qui développe au plus loin se tourbillon réversible (1964 :181). Lorsque nous voyons un autre voyant, nous sommes en même temps pleinement visibles (1964 :184). Le dos ou les yeux sont accessibles à celui voyant qui nous rend visibles (1964 :186). En cela, le visible rayonne sur une profondeur qui ne s'épuise jamais et pour cette raison il reste ouvert à notre vision, mais également à celle des autres.

---

l'Être brut ou sauvage d'autre part. Ce que Merleau-Ponty entend par logos sauvage est cet état qui précède le langage et qui fonde le monde de l'expression. Le logos sauvage est le logos du monde esthétique ou naturel si l'on reprend les termes de Merleau-Ponty évoqués dans la *Phénoménologie de la perception*, celui qui précède le logos du langage.

Pour compléter son approche sur la visibilité, Merleau-Ponty introduit la peinture<sup>25</sup>, lieu d'une expression et d'une expressivité qui permet de mieux comprendre le rapport des êtres humains au monde et à l'être. Le philosophe interroge la relation entre la vision et la peinture, et souligne le rôle du peintre et de son travail dans le visible. Les ouvrages décisifs à ce sujet sont « Le doute de Cézanne »<sup>26</sup> dans *Sens et non-sens* écrit en 1948, « Le langage indirect et les voix du silence » dans *Signes* publié en 1960, tout comme *L'œil et l'esprit* et enfin « Le langage indirect » dans *La prose du monde* publié en 1969. Merleau-Ponty établit un lien entre le peintre et le silence du monde. Selon lui le peintre ne parle pas, il signifie. La peinture est comme l'approche silencieuse du monde qui, par la même, permet de libérer le silence « obscène et têtue » (Jean-Yves Mercury 2000 : 228) du monde et des choses. L'indicible peut être exprimé par la représentation picturale, ceci est l'utilisation des voix du silence, selon les termes de Merleau-Ponty. Le peintre fait un don temporaire de son corps aux choses et au monde afin de les rendre visibles. Cézanne, cité par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, nous dit que le peintre « pense en peinture » (1960 : 16). Le mystère de cette dernière naît au cœur même du visible et du non-dit, autrement dit la peinture dévoile ce qui n'ose être dit, ce qui ne peut être dit. Elle y voit là son défi, comprendre et prouver l'énigme du corps (1964 : 21). Le peintre souhaite restituer l'empreinte charnelle de la présence que les choses suscitent (1964 :22). La toile est donc l'incarnation d'un sur-visible qui se fait la preuve de la réversibilité du voyant en visible, du dehors en dedans et réciproquement. La peinture permet de réveiller le spectateur afin de lui montrer le monde inaugural d'où la perception tire sa primauté. Lorsque nous regardons une toile, nous sommes amenés à regarder à l'intérieur de nous. La peinture permet de reprendre et démultiplier la perception, elle donne à voir. Les catégories qui forment notre monde sont brouillées et le peintre se trouve en lutte avec le réel parce qu'il souhaite l'exprimer. La peinture a le pouvoir de réactiver notre œil et notre vision qui engage la totalité du corps. Cette vision nous révèle qu'aucun être n'est extérieur à l'autre, ils forment ensemble un même Être, la Chaire du monde. Ainsi, la profondeur que déploie la peinture est celle-là même du monde, elle est l'expérience de la réversibilité. Grâce à ses œuvres, le peintre peut raconter sa rencontre avec le monde, autrement dit la manière dont il le perçoit et le ressent. Il utilise la

---

<sup>25</sup> À ce propos, le philosophe français Jean-Luc Marion, qui reprend les aspects phénoménologiques d'Edmond Husserl et de Martin Heidegger, écrit plusieurs ouvrages dont *La croisée du visible* (2007) et *Courbet ou la peinture à l'œil* (2014) traitant la question de la peinture et de sa visibilité.

<sup>26</sup> Cézanne, comme ce fut souligné au début de ce chapitre, est un artiste remarquable qui a un rôle majeur dans la naissance de la peinture moderne. Des ouvrages tels que *Cézanne* (1921) de Joachim Gasquet, *Lettres sur Cézanne* (1952) de Rilke ou les lettres que le peintre a échangées avec de nombreuses personnes comme Émile Bernard sont de précieux témoignages de son avant-gardisme. Outre les correspondances, les autres écrits ont été réalisés après la mort de l'artiste en 1906, ce qui prouve la contemporanéité de ce dernier.

lumière et la couleur. Elles sont d'une importance considérable puisqu'elles permettent de donner corps aux choses comme nous le verrons lors de la seconde partie, elles sont expression du visible (1961 : 59 ; 2000 : 299). À travers elles et la peinture, il met en évidence des expressions possibles d'une présence charnelle au monde. Ainsi, la toile est comme les possibles du monde. Le détour par la peinture est essentiel puisqu'il permet de montrer un rapport à l'Être qui échappe aux « déterminations artificielles »<sup>27</sup> (2000 : 307). Elle dégage des sens et significations de la chair première. La peinture est métaphysique, elle mérite alors toute l'attention ontologique que lui fait Merleau-Ponty jusque-là négligée notamment par Descartes.

Comme nous avons pu le constater, le savoir, que l'on acquiert grâce au corps, est relationnel. Dans son ouvrage, Mercury souligne la relation à l'autre qui se déroule au travers du sensible. Chez Merleau-Ponty, il y a une tendance naturelle à l'ouverture aux autres grâce au pouvoir de la chair. Notre humanité est à travers notre corps ainsi que notre sexualité. Mercury parle d'un être sexué, autrement dit un être situé, mais sans être déterminé. Le corps sexué renvoie ici à l'idée qu'il est porteur d'un pour-autrui naturel. Merleau-Ponty pense que l'être n'est pas fait pour être seul et invoque le désir comme constitutif de l'être et de son ouverture. Il place les relations aux autres dans le sensible. Elles sont le résultat de notre corporéité et sont primordialement charnelles. La chair se trouve être la solution pour aller au-delà du culturel et du naturel, car elle est ouverture aux choses. Selon Merleau-Ponty, il faut briser l'opposition entre moi et autrui et comprendre moi avec autrui, le semblable de moi-même. L'ontologie de la chair met au premier plan l'expressivité qui est à la base de nos existences. L'expressivité s'impose comme un horizon vers lequel nous tendons sans jamais espérer l'épuiser. Citée dans l'ouvrage de Mercury, Madame Isabel Matosdias fait de Merleau-Ponty « un penseur des chemins des profondeurs » (2000 : 312), de ce qui ne peut s'épuiser, l'horizon de tous les horizons. C'est à travers la description que Merleau-Ponty met en place une troisième voie permettant l'appréhension du mystère de l'incarnation, de l'ouverture, du chiasme tout comme ce mémoire peut-être une autre voie pour les lectures et descriptions des œuvres de Bacon et Freud. La pensée merleau-pontienne teintée de poésie permet d'atteindre son objectif de déceler le sens de l'être à travers le primat de la perception. « Retrouver l'homme enfin face à face avec le monde même, retrouver le présent préintentionnel, c'est retrouver cette

---

<sup>27</sup> Les déterminations artificielles sous-entendent l'ensemble des paramètres de la raison et de la conscience qui, embourbées dans un milieu culturel et historique donné, dictent plus ou moins inconsciemment le comportement et l'aspect physique de l'Être.

vision des origines, ce qui se voit en nous, comme la poésie retrouve ce qui s'articule en nous, à notre insu » (1964 : 261).

Si l'ontologie du sensible et du tangible existe, elle reste néanmoins tortueuse puisque le contact avec l'être s'exprime par la chair et non pas par le sujet pensant que l'on retrouve dans la métaphysique classique. Ainsi, grâce à la chair de mon corps je m'enracine au sein d'une chair plus globale. Merleau-Ponty fait la redécouverte de la primauté du sensible et permet d'apporter au corps son fondement ontologique. La Chair du monde est origine, là où naissent les rapports sujet-objet. Elle est indispensable à l'appréhension et la compréhension de notre propre chair tout comme de notre subjectivité. Elle est donc ce milieu unique capable de rendre possibles l'identité et la différence. L'existence ne peut se comprendre et se décrire que si elle est prise dans sa dimension de surface et de profondeur propre à une intériorité s'ouvrant à l'épaisseur de l'être pour devenir extériorité à soi et pour soi. Autrement dit, c'est grâce à la chair qui est à la fois matière et forme recouvrant l'esprit, que l'être peut prendre pleinement conscience du monde qui l'entoure. La chair est donc déhiscence, chiasme. Merleau-Ponty met la relation d'ouverture et d'entrelacement au cœur de sa pensée. Il a pour volonté que le monde de la nature et celui de l'esprit soient compossibles. Au moment de sa mort Merleau-Ponty n'avait pas encore abouti l'ontologie de la chair qu'il a nettement mise en place au cœur du *Visible et de l'Invisible*. La base solide qu'il a élaborée s'avère être un terreau favorable pour la pensée féministe, mais également queer comme si la phénoménologie ne pouvait être complétée que par leurs approches. Néanmoins, les écrits ne sont pas tous du même avis.

### **1.3. Du corps vécu à sa sexualité**

La phénoménologie place au centre de son analyse le corps vécu, en cela elle redonne toute son importance à celui qui avait été négligé jusque-là par nombre de philosophes. Cette philosophie de la perception se révèle être particulièrement pertinente pour aborder les questions féministes. C'est sûrement Simone de Beauvoir qui, la première, reprend les idées de Merleau-Ponty pour développer la question de qu'est-ce qu'une femme ? La phénoménologie féministe a ainsi commencé à voir le jour au tournant des années 1950 pour connaître un renforcement notamment avec des philosophes nord-américaines tout au long de la troisième vague jusqu'à aujourd'hui. L'ensemble des écrits réalisés à ce sujet sont en langue anglaise, il n'existe quasiment aucune source française excepté celle de Camille Froidevaux-Metterie,

comme elle le souligne dans un article de la revue *Cités* intitulé « Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ? » Il y a également des colloques et conférences qui sont organisés. En mai 2017 et en juin 2018, des colloques consacrés à Iris Marion Young et à la phénoménologie de la race et du genre ont eu lieu à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Le CIRFF organise sa huitième édition à l'Université de Nanterre en août 2018 et consacre plusieurs colloques à la phénoménologie féministe et queer. Déjà, lors de sa septième édition au Québec en 2015 ce thème avait été sujet à des colloques. C'est dans ce contexte lacunaire que je souhaite inscrire l'analyse phénoménologique des deux artistes que sont Bacon et Freud. Le champ de la phénoménologie féministe, notamment francophone, se trouve au cœur d'une timide éclosion qui mérite d'être renforcée par l'étude de l'infinité des sujets qu'elle recouvre. Mon parti pris est celui de mêler à ce domaine celui de l'histoire de l'art, et plus particulièrement de la peinture de Bacon et Freud, située principalement dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

Si le corps vécu semble une manière de revoir la corporéité féminine sous un nouveau prisme, les avis féministes ne se rassemblent pas tous derrière la même idée. La phénoménologie est une base à compléter pour certaines, à travers la sexuation notamment, à revoir pour d'autres. Néanmoins, toutes cherchent à établir une éthique sexuelle. La pensée féministe de la corporéité de la femme à travers la phénoménologie est vacillante puisqu'elle est récente. L'exemple des écrits de Judith Butler montre une évolution de sa pensée à l'égard de Merleau-Ponty. Alors que ses premiers écrits critiquaient plus radicalement la pensée merleau-pontienne, les plus récents tendent au contraire à s'accorder avec elle. Les philosophes féministes sont en pleine recherche et veulent penser ce qui n'a jamais été auparavant pensé. Cette effervescence intellectuelle rend le terrain quelque peu inégal, voire glissant, bien qu'il ait une base consolidée et qu'il tende à se solidifier progressivement. Par ailleurs, la phénoménologie féministe s'inscrit dans une mouvance qui ne connaît pas de repos. En effet, la femme fut durant des années relayée au second plan, autant dans la société que dans les arts et les domaines intellectuelles. Aujourd'hui, les femmes sont en train, petit à petit, de gagner un statut égal à celui des hommes. Les pensées féministes étudiées s'accordent donc sur une même base qui est celle d'une société occidentale patriarcale qui place la femme en position de dominée par rapport à l'homme. De ce postulat naissent les idées féministes liées à la corporéité féminine qui peut s'étendre au-delà même du binarisme sexuel confinant d'un côté le sexe masculin et de l'autre le sexe féminin. Dans ce sens, les pensées queer, plus récentes, s'inscrivent dans la même démarche.

Les idées de Merleau-Ponty présentent un réel terreau favorable au développement d'interrogations féministes, liées notamment au corps de la femme, au rôle qui lui a été longtemps assigné et aux revendications qu'il porte aujourd'hui. Rappelons que Merleau-Ponty surpasse le dualisme traditionnel et ouvre une dimension nouvelle de la corporalité. En cela la phénoménologie apparaît comme une base essentielle à l'appui des théories féministes. Ces dernières ne peuvent contourner le corps vivant si elles souhaitent démontrer que celui de la femme n'a pas subi la même évolution que celui de l'homme. Le corps genré, nous dit Anna Petronella Foulter, est un exemple significatif de phénoménologie. En effet, la constitution du corps féminin ou masculin résulte d'un phénomène social et culturel. Les individus, dans les sociétés occidentales, se définissent pas leur corps en tant qu'ils sont genrés. Merleau-Ponty est un auteur qui lance la possibilité de mettre en place une éthique sexuelle notamment à travers sa théorie de la réversibilité de la chair. L'idée est de reconstruire un canon qui soit plus englobant et éthique. La relecture de la philosophie occidentale permet aux autrices féministes de casser le schéma habituel entretenu par des relations de pouvoir souligne Nancy Tuana dans la préface de l'ouvrage collectif *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*. Simone de Beauvoir est la première à reprendre les textes de Merleau-Ponty, notamment *Phénoménologie de la perception*, où elle affirme être d'accord avec l'idée d'un sujet situé et incarné (Olkowski, Weiss 2006 : 3). Notre corps est bien une manière d'être au monde et il existe au monde sensible puisqu'il s'empare d'une existence spatiale. L'espace se trouve être le lieu d'ouvertures corporelles possibles. Le corps investit l'espace et l'habite tout comme il est également sujet aux influences des choses, espaces et autres corps incarnés qui l'entourent (2006 : 4). Le corps est à la base des relations aux autres. Beauvoir tout comme Merleau-Ponty défendent l'idée que le corps est l'expression de notre existence à travers l'histoire et la pré-histoire. Chaque corps a des caractéristiques propres et une spatialité à lui (2006 : 5). Les facteurs sociaux et historiques sont comme intrinsèques aux théories du corps. Iris Marion Young<sup>28</sup>, à la suite de Beauvoir, souligne que la théorie de Merleau-Ponty est utile aux points de vue féministes, car elle situe la subjectivité sur le corps et donne au corps vivant le statut ontologique comme premier lieu d'intentionnalité, une pure présence du monde et une ouverture de ses possibilités (Young, 1990 : 147, 148 in 2006 : 6). La communication avec

---

<sup>28</sup> Marion Iris Young est l'une des premières après Simone de Beauvoir à se lancer dans une phénoménologie proprement féministe. Sa pensée connaît des évolutions, et ses premiers essais des critiques. « Throwing like a girl » a par exemple été repris et discuté par Dianne Chisholm qui souligne les limites de son essai en reprenant son titre et intitulant le sien *Climbing like a girl : an exemplary adventure in feminist phenomenology*. Ces propos seront développés lors de la dernière partie.

autrui<sup>29</sup> et l'idée de corps incarné sont reliées par la chair des corps et celle du monde. Ce corps se rattache à une dimension de fragilité et de vulnérabilité dans le sens où il est sujet à une oppression provenant de l'environnement qui l'entoure, la société ou les autres<sup>30</sup>. En effet, le corps se définissant par un style d'être et étant relié à une image de lui-même est amené à être confronté aux styles et images des autres corps (2006 : 7). Il est par ailleurs le foyer même de l'ouverture des possibilités en tant que corps incarné. Le monde dans lequel évoluent les corps est intercorporel. Le corps incarné et situé s'avère être à la base de nos vies individuelles et intersubjectives. Nos expériences aux choses et au monde en dépendent tout comme nos expériences avec les autres êtres humains. Des liaisons entre le moi et l'autre s'entremêlent pour faire éclore l'altérité et la spécificité de chacun (2006 : 7). L'existence est une perpétuelle incarnation pour Merleau-Ponty c'est pourquoi chacun est toujours en situation dans un monde historique et culturel qui le précède (Froidevaux-Metterie, 2018 : 81). L'incarnation est à la fois un lieu de conflits et un lieu de communication et d'intersubjectivité harmonieuse (Merleau-Ponty 2006 : 8). Elle apparaît, chez Merleau-Ponty, comme l'effacement de la différence sexuelle et garantie d'universalité (2006 : 27). Cependant, elle est également particulière et spécifique et engage ainsi l'échange. Le corps incarné est en situation, il est symbole d'ouverture et permet aux pensées féministes de compléter la phénoménologie merleau-pontienne en intégrant l'aspect sexué. Ainsi, la corporéité féminine est réfléchi à travers le prisme du corps vécu qui évoque le rapport à autrui. Les philosophes féministes ont décidé d'ancrer ces rapports dans la réalité sociale qui englobe nos corps, notamment celui des femmes. La domination masculine<sup>31</sup> sur le corps de la femme existe et mérite d'être dévoilée. La phénoménologie féministe est là pour ajuster celle merleau-pontienne qui pour certaines tend vers un universalisme salvateur et qui pour d'autres néglige les différences sexuelles. La base merleau-pontienne et l'expérience féminine offre une ouverture pour un dialogue avec la notion de genre et permette également de dégager la position aliénée, selon les termes de Young, de la femme tout comme elles témoignent d'une liberté propre à répondre aux contraintes sociales. Un double postulat caractérise la pensée féministe où d'une part il s'agit

---

<sup>29</sup> Young souligne également le rôle des images dans la conception et la perception que les hommes et les femmes ont d'eux ou d'elles-mêmes. Par exemple, dans « Breast experience : the look and the feeling » (2005) elle met en avant la normalisation des seins comme signe de la féminité qu'elle explique notamment par la circulation surabondante des images (publicitaires, cinématographiques, etc.).

<sup>30</sup> À ce sujet, les théories du « care », nées aux États-Unis dans les années 1980 et de plus en plus développées, sont intéressantes pour penser éthiquement les relations avec les personnes plus vulnérables. Ces études permettent de révéler des pratiques genrées (le partage se fait également en fonction de la race ou de la classe sociale). Le rapport de soi à l'autre, à son environnement mais aussi à soi-même à travers le corps est ainsi repensé.

<sup>31</sup> Ceci n'est pas sans rappeler l'ouvrage du même nom écrit par Pierre Bourdieu en 1998 dans lequel il analyse sociologiquement les rapports entre les sexes et notamment la domination des hommes sur les femmes.

pour certaines de réfuter la différence sexuelle naturalisée des corps, et d'autre part de dénoncer la hiérarchisation sexuée du monde.

La perception dans laquelle nous nous situons implique un monde fait de significations personnelles, mais également sociales (Kruks 2006 : 31). Elle est instable puisque chacune est impliquée avec l'autre à travers le corps vivant chargé de vulnérabilités (Olkowski 2006 : 18). Cette perception qui s'organise autour de moi ne peut rester entièrement sous mon contrôle. Le prépersonnel, qui nous précède, est particulier et lorsqu'il se répand il est attaché à des significations sociales. Les habitudes de perception et d'existence, par exemple, sont en partie déterminées par le genre (2006 : 31). Le prépersonnel se compose de relations dialectiques entre soi et le monde, ce qui définit l'existence sociale. L'intersubjectivité entre le « je » et l'autre se fait alors le relais d'une communication qui trouve pour base commune le monde naturel et social. Il est également garant des possibilités de perception qui s'offrent au je et aux autres, différentes pour chacun, bien qu'une expérience commune existe selon Merleau-Ponty. Pour exemple, il donne ce moment de partage avec son ami Paul lorsqu'ils regardent tous deux un même paysage. Ils s'accordent, dans une certaine mesure, sur leur perception grâce à leur affinité dans le sens où si Paul avait été fermier et Maurice propriétaire des terres la perception aurait été bien différente entre les deux protagonistes. La relation peut dériver vers celle sujet-objet où le je se situe en autoréférence (2006 : 39). Ce type de relation est plutôt répandu au sein des sociétés modernes où l'objectification d'un groupe par un autre est fréquent. Les féministes mettent d'ailleurs en avant la domination masculine sur le féminin, mais également celle de l'hétéronormativité qui s'oppose à ce que défendent les théories queers. Merleau-Ponty en plaçant le corps au centre de sa pensée éclaire les relations de soi à l'autre dans un monde déjà préexistant. Ces éléments sont la base sur laquelle s'appuient les philosophes féministes pour développer leurs propres pensées. Tout au long de sa vie, le phénoménologue a poussé ses idées vers une ontologie de la chair sans néanmoins développer la dimension sexuée des corps. C'est ici que se trouvent les principaux apports féministes à la phénoménologie merleau-pontienne. Il apparaît évident que le « je » est voué à communiquer, grâce à son corps, avec autrui. Les relectures féministes sont pertinentes puisqu'elles actualisent la théorie merleau-pontienne et la rendent ainsi plus éthique. L'existence sociale mise en exergue à travers la perception permet d'éclaircir les relations d'intersubjectivité entre le je et les autres, et notamment entre les sexes. La non-sexuation prétendue de Merleau-Ponty est à la fois un point d'appui pour les pensées féministes même si elle est également critiquée pour son universalisme qui pose le masculin en position de domination par rapport au féminin. L'enjeu est, pour ces

relectrices de Merleau-Ponty, d'intégrer l'aspect sexué et de comprendre la corporéité féminine à travers le prisme du corps vécu des femmes. En procédant ainsi elles tentent d'établir une éthique sexuelle loin des cadres moraux qu'ont imposé les hommes jusqu'à présent.

Si Butler a fini par soutenir la pertinence de la phénoménologie merleau-pontienne pour appuyer ses propres théories, elle a, à ses débuts, été critique à l'égard du caractère hétérosexuel qui ressortait de la théorie de Merleau-Ponty ainsi que de sa tendance à positionner l'homme en dominant par rapport à la femme. La possibilité d'une variation sexuelle lui apparaît à la fois évidente tout comme elle semble également exclue par certains propos du philosophe. Ici, il s'agit de retenir que la sexualité est, chez Merleau-Ponty, coextensive à l'existence. Cette idée est reprise et soutenue par Butler qui y voit une sexualité libérée d'un isolement biologique et résultat d'engagements. Merleau-Ponty utilise le concept d'expressivité que Butler critique en préférant le terme de performativité<sup>32</sup>. Elle refuse l'idée d'expression qui implique que le genre préexiste et s'exprime au travers d'actes. Cela sous-entend selon elle que l'agent précède ses actes tout comme le genre et qu'alors le sujet exprime son identité grâce à des actes. Au contraire, Butler estime que le genre est un acte en lui-même, autrement dit qu'il est le produit de la performativité et qu'il existe à ce moment même, *in statu nascendi*. Silvia Stoller met en exergue la pensée de la philosophe pour finalement expliquer que loin d'être opposées, l'expressivité et la performativité sont partenaires. Alors que Butler estime l'expressivité comme essentialiste, Stoller démontre que les deux notions forment un concept anti-essentialiste du genre. L'autrice considère l'expression comme la réalisation de significations dans l'acte d'expression. La performativité insère une tension entre la chose qui est selon les différentes possibilités d'apparition de cette chose. Ces dernières étant performatives elles ne sont jamais vraiment définitives puisqu'elles peuvent être réévaluées vers de nouvelles perspectives. Ce système s'applique également au corps comme le souligne Butler. Ce dernier communique par des gestes et attitudes qui l'orientent dans le monde. Dans une société occidentale patriarcale et hétéronormée la tendance est à l'hétérosexualité, néanmoins la notion même de performativité permet de s'en échapper et de construire une voie singulière propre à chacun.e. La performativité chez Butler se lie à l'idée de matérialisation du monde qui évolue perpétuellement. Comme l'a repris la première Simone de Beauvoir, le corps est comme une

---

<sup>32</sup> Judith Butler inscrit le concept de performativité dans *Trouble dans le genre* (1990) bien que le concept soit introduit deux ans auparavant dans un article intitulé « Performative acts and gender constitution : An essay in phenomenology and feminist theory », *Theatre Journal* où elle se demande en quoi le point de départ phénoménologique est utile à la description féministe du genre (1988 : 522) ? Ce concept a été repris de nombreuses fois depuis lors.

situation, ce qui lui offre la possibilité d'être en dehors de tout piège liée au sexe et au genre. Toril Moi, reprenant sa pensée, insiste sur le corps situé de la femme comme l'entière de l'expérience d'être une femme. La femme doit être pensée comme un devenir ouvert perpétuellement, bien que toujours ancré historiquement et socialement. Toril Moi encourage à une libération du devenir femme grâce à l'expérience vécue de la femme. Sonia Kruks évoque dans son article « Merleau-Ponty and the problem of difference in feminism » les possibilités de variation dégagées grâce à l'idée d'un corps en situation. Elle reprend les termes de Carol Bigwood qui parle de « constante indéterminée de l'incarnation féminine » (2006 : 36). L'incarnation se trouve être le lieu de communication et d'intersubjectivité qui mène à une certaine solidarité. Il ne s'agit pas ici de dénigrer les différences, mais bien de réunir des corps au-delà des différences d'identité sociale et des prédispositions de chacun.e. L'existence incarnée se caractérise par la réversibilité propre au mouvement de la chair. Au cœur de ce chiasme s'établit alors en ensemble de tensions perpétuelles entre les différences et points communs de chacun.e ce qui permet un tissage infini, au gré des interactions, de la toile du monde. Le corps prend matière dans un tourbillon incessant de normes, de dispositifs sociaux et de langage selon Butler. Le chiasme charnel de nos corps est renouvelé par des négociations qui appellent l'accueil de possibilités d'exister, de se voir, de se raconter. Dans *Queer Phenomenology*, Sara Ahmed s'empare de l'idée merleau-pontienne d'orientation vers les choses pour l'adapter à l'orientation sexuelle. Elle démontre ainsi que la phénoménologie queer redonne force aux minorités qui remettent en cause les normes perceptives naturalisées dans nos sociétés occidentales. Fabrice Boulez dans son article « Queeriser la chair » évoque sa pensée et souligne également la matérialisation de la chair sans cesse négociée pour en démontrer tout son aspect *queer*. En effet, selon lui, *queeriser* la chair revient à la souligner comme une perpétuelle ouverture à l'inédit, infinie et se dessinant au gré de son environnement mouvant.

En comprenant la phénoménologie merleau-pontienne comme une réelle ontologie de la chair, les apports féministes et queers permettent de libérer les corps, et notamment celui de la femme, d'un schéma d'oppression patriarcale. L'échange avec autrui n'est effectivement pas toujours égal et la perception qui apparaît commune à la partie dominante est bien différente de celle que partagent les dominé.es. Merleau-Ponty évoque ce principe d'une perception commune, mais n'insiste pas assez sur les positionnements des différents individus. En apportant la sexuation à la philosophie merleau-pontienne les points de vue féministes et queers souhaitent proposer un rapport éthique à la sexualité. Ce mémoire s'attache à lier les apports

philosophiques de ces différent.e.s penseuses et penseurs à la peinture de Bacon et Freud, notamment celle des corps nus féminins. Si Merleau-Ponty porte un intérêt considérable à l'art et plus spécifiquement à la peinture dans le développement de sa théorie phénoménologique et ontologique, il n'approfondit que partiellement l'analyse d'œuvres d'art, notamment celles de Cézanne ou de Klee<sup>33</sup>. Les relectures féministes quant à elles n'abordent aucunement cet aspect. Il s'agit alors, dans les deux prochains chapitres, de tisser la toile sur laquelle s'esquissent de nouveaux coups de peinture au dessein infini.

---

<sup>33</sup> Merleau-Ponty fait référence à divers artistes dont Cézanne reste le principal. Parmi eux et pour n'en citer que quelques-uns se trouvent Matisse, Klee, R. Delaunay ou encore Rodin.

## 2. LE CORPS NU COMME ONTOLOGIE DU FÉMININ

Les objets de la peinture moderne « saignent », répandent sous nos yeux leur substance, ils interrogent directement notre regard, ils mettent à l'épreuve le pacte de coexistence que nous avons conclu avec le monde par tout notre corps.

Maurice Merleau-Ponty

La figure de *Woman on a red couch* (1961) (Fig. 2.1) peinte par Francis Bacon nous accueille sur son canapé rouge où elle est assise. Un effacé de peinture bleu marque l'arrondi de l'assise qui rappelle la couleur du sol cubique. L'aplat se constitue en dégradé allant du bas noir au haut doré. On y décèle les lignes géométriques dessinant l'idée d'une pièce dans laquelle se trouve disposé le décor et la modèle. La couleur ocre est brumeuse, elle donne aux montées de marrons un aspect flou. Ce ciel sombre met en valeur les couleurs primaires du sol liquide fait de vaguelettes blanches et bleutées ainsi que du large fauteuil pourpre surélevé par des pieds rectangulaires rappelant les colonnes de marron foncé qui animent le fond de la toile. Une ambiance anormale nous donne la possibilité d'appréhender plus intensément la modèle qui se détache par sa couleur claire et rosée. Une certaine osmose résonne pour que nous puissions saisir toute la dimension charnelle et vivante qui hypostasie la figure. Si le nez et la bouche sont distincts, les yeux se défont de leur place initiale tout comme les seins. Celui de gauche est violemment effacé à l'aide de glissements de peinture bleue tandis que celui de droite tente de s'enfuir. Nous ressentons le combat que Bacon a entretenu avec ce qui préexister à ses gestes et à cette figure dont le corps vit l'expérience d'un être en train de se faire, comme le montre l'œil conique qui sort de son orbite pour trouver une autre place, qu'il pourra quitter ensuite.

Les œuvres de Bacon ainsi que celles de Lucian Freud rencontrent dans cette partie celles de Merleau-Ponty et ce croisement s'annonce charnel. Des corps de chair pour incarner la chair de la chair du monde peuplent ce mémoire pour tenter de dégager l'évidence d'un mariage phénoménologique entre le corps vécu et les corps nus féminins des deux artistes. L'approche merleau-pontienne ne se limite pas à voir puisqu'elle va plus loin et considère la vision en acte. Le traitement pictural trouve une résonance charnelle à travers l'usage particulier des couleurs, de la lumière et de la matière. Grâce à des processus artistiques distincts, les corps nus féminins de Freud et Bacon s'affranchissent d'une apparence donnée et s'approprient le corps vécu merleau-pontien pour tendre vers des facettes de leur être jusqu'alors voilées. La création artistique des deux artistes révèle, dans un élan de sensibilité, les profondeurs de la peinture et par là de l'être.

Pour commencer ce chapitre, donnons à la peinture et au peintre le privilège de nous amener sur les chemins de la vraie connaissance de soi et du monde ainsi que sur la pertinence d'un corps nu pour rendre compte du corps vécu. La matière picturale se révèle à travers la couleur et la lumière qui, nous le verrons, incarne le chiasme de toute existence. Après avoir établi des parallèles entre le philosophe Merleau-Ponty et les peintres, la deuxième partie tentera d'approfondir ce qui concerne plus spécifiquement les nus de Freud. La peinture charnelle donnée à voir et à sentir par cet artiste transperce la toile d'une luminosité sans fard captant un intime qui parle à tous et toutes. L'appropriation par le peintre de la couleur et de la lumière ainsi que la facture sont autant d'outils qui élucident la pertinence d'une lecture phénoménologique de ses nus tout comme ceux de Bacon. C'est dans la troisième partie que l'union entre ce dernier et le philosophe sera célébrée à travers la chair mitoyenne aux apparences renouvelées du nu féminin. Après un court voyage néanmoins intense avec les corps nus de Freud qui donnent un premier élan, disons plus concret, à la dimension phénoménologique et ontologique, nous découvrirons le cosmos baconien d'apparence plus abstraite néanmoins particulièrement palpable.

## 2.1. De la nécessité de la peinture pour être

Merleau-Ponty et les deux artistes étudiés ici ont ceci de commun qu'ils refusent la représentation<sup>34</sup> et affirment que la peinture est un révélateur d'invisible, elle rend visible, pour faire écho à l'affirmation de Paul Klee, « l'art ne reproduit pas le visible, il le rend visible » (*Théorie de l'art moderne*, 1920). Klee apparaît au détour de plusieurs phrases écrites ou prononcées par Merleau-Ponty, notamment au sein de ses ouvrages *La prose du monde* (1969), *L'œil et l'esprit* (1964) ou encore dans ses *Notes des cours au Collège de France (1958-1959/1960-1961)* (1996). En effet, cet artiste est, avec Paul Cézanne, l'une des références pour la théorie merleau-pontienne. Fervents opposants de la représentation, ils prônent la peinture comme révélatrice de l'invisible. Pour appuyer ses dires, le philosophe utilise dans un premier temps les œuvres de Cézanne pour ensuite étendre ses propos à l'art moderne et aux artistes tels que Henri Matisse ou Alberto Giacometti, qu'il cite pour illustrer ses propos. Il aurait également

---

<sup>34</sup> La représentation qu'ils refusent est celle qui consiste à imiter, à présenter simplement. Il s'agit plutôt pour eux d'exprimer sensiblement et de transmettre la présence qui habite leurs œuvres. Ils représentent en rendant présent (signification du latin *repraesentare*). C'est également cette représentation que nous nous faisons de nous-mêmes en tant qu'être humain sujet qui est remise en cause.

pu invoquer les œuvres de Bacon et de Freud, mais sûrement mort trop tôt il n'en a pas eu l'occasion. Je me permets ainsi, grâce à mes recherches, d'établir ce lien. Mauro Carbone dans un article où il confronte les idées de Merleau-Ponty à celles de Henri Malviney, Gilles Deleuze et Jean-François Lyotard évoque le « principe de déreprésentation » terme inventé par ce dernier. Ce principe renvoie à la déformation qu'assume alors Cézanne dans ses œuvres. Celle-ci peut tout à fait renvoyer aux œuvres des deux peintres en tant qu'artistes luttant contre la représentation. C'est ainsi que Rilke en 1907 dit mesurer « de mieux en mieux l'événement qu'il [Cézanne] représente » (1991 : 47). Merleau-Ponty plusieurs décennies après cerne cet événement qui lui permet de rendre compte d'une phénoménologie de la peinture.

Se défaire d'un préétabli afin de donner naissance à de nouvelles possibilités, voilà ce que réalisent Bacon et Freud dans la lignée cézannienne. En effet, nous naissons dans un monde toujours déjà-là qu'il faut tenter d'évacuer afin de parvenir à un retour aux choses mêmes, au monde d'avant la connaissance comme l'a initié Edmund Husserl. Merleau-Ponty s'accorde alors avec ce que nous proposent les deux peintres. Ils se détachent de la structure sociale dans laquelle ils évoluent pour en faire ressortir toute l'actualité brimée. Dominique Rey dans son travail approfondi sur la perception évoque un mouvement d'aller-retour entre la situation culturelle et sociale qui nous habite et la perception que le peintre nous offre à travers ses œuvres comme une multiplicité de futurs possibles (1978 : 51). Lorsque nous sommes face à un objet, par exemple un cube<sup>35</sup> avec ses différentes faces, nous ne pouvons les voir toutes en même temps. Nous sommes devant l'unicité du cube qui cache une infinité de possibilités selon notre positionnement par rapport à lui. Si ce phénomène rend intelligible notre rapport aux choses, il se trouve dans la face cachée des « puissances dormantes » (1960 : 70), selon les termes du philosophe. C'est au peintre de les saisir afin de les réveiller. Bacon et Freud semblent endosser ce rôle en montrant la chair qui se fait corps et inversement. Effectivement, au contact du monde et d'autrui je deviens corps, corps peints par Bacon et Freud ici, qui prennent également, par la force de leur peinture, chair en tant que nous sommes tous et toutes chair du monde. Ce dernier n'a de sens qu'à travers le corps, il « est fait de l'étoffe même du corps » (2013 : 19), précise Merleau-Ponty. Notre corps est pris dans le tissu du monde (2013 : 19). La peinture tente de mettre au jour et de comprendre le mystère de la corporalité. Il s'agit pour le peintre de rendre visible ce que « la vision profane pense invisible » (2013 : 27). Son acte n'est pas ce qui copie, mais ce qui restitue de manière visible l'expérience de l'œil ému du peintre

---

<sup>35</sup> Exemple donné par Merleau-Ponty notamment dans *Sens et non-sens*, « Le doute de Cézanne », p. 89, 91-92 de la cinquième édition publiée en 1966 chez Les Éditions Nagel, Paris, Collection : Pensées.

(2013 : 26). Comme des éclaireurs, Bacon et Freud nous accueillent dans un nouvel univers que nous pouvons nommer réalité. En nous montrant, ils nous permettent de voir et nous dotent pour cela d'un « troisième œil » (2013 : 24). Grâce à la peinture, notre corps exulte. Cette allégresse éveille ce qui ne l'avait encore jamais été et nous fait toucher à tout l'enjeu ontologique de celle-ci. La matière picturale tient d'ailleurs un rôle essentiel dans le passage que Merleau-Ponty effectue entre une phénoménologie de la perception à une ontologie de la chair.

Cette dernière est, chez le philosophe, la composition du monde, ce par quoi la perception est et se réalise. Tout objet n'a de sens qu'à travers ma chair, puisqu'elle m'est propre et qu'elle s'exprime. L'expérience est faite à travers elle, comme le peintre en train de créer et la modèle en train de poser font l'expérience de leur chair au cœur de cet acte créateur. C'est aussi à travers notre chair que nous faisons l'expérience de l'œuvre de Bacon et Freud. L'acte de peindre unit le corps du peintre au monde et à la matière picturale où la circulation entre chacun se fait avec fluidité. Dans ce sens Merleau-Ponty cite Paul Valéry pour qui le peintre « apporte son corps » (2013 : 16) et dépasse ainsi la rationalité de l'intelligence pour offrir un magma fertile à la réflexion, et ce de manière infinie. Cette communication entre le peintre et l'observateur ou l'observatrice, et plus globalement entre le soi et l'autre, n'a de raison d'être qu'à travers la chair. L'apparaître en perpétuel mouvement futur est l'attache nécessaire pour penser l'impensé de la chair, à l'image d'une pièce de monnaie possédant une face visible et une invisible. Le sensible se trouve réhabilité avec la pensée merleau-pontienne. L'exemple qui illustre cet apparaître de possibles, dépendant de la chair donnée par le philosophe, est celui des reflets de l'eau qui sont le prisme par lequel il voit le carrelage ou à travers lequel jouent les cyprès<sup>36</sup>. Le visible rayonne, il n'est pas cantonné à ce qu'on pense qu'il est seulement. Le peintre cherche justement grâce à la « profondeur, l'espace, la couleur » (2013 : 71) à rendre visible. *Girl sitting in the attic doorway* (1995) (Fig. 2.2) ressort de l'ombre pour se questionner, le menton posé sur son poing fermé. L'autre main n'est pas ouverte non plus, bien que relâchée. Un certain déterminisme anime cette figure. Le camaïeu de jaune qui

---

<sup>36</sup> « Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace et de couleur » (2013 : 70, 71).

repeint les murs et la porte de ce grenier s'accorde avec le corps nu. Les couches plus épaisses de jaune situées en bas du mur soutiennent les pieds gonflés et rosés dont les orteils semblent vouloir exploser. Les couches plus sèches qui entourent l'ouverture résonnent avec la partie supérieure de la modèle et font face à l'oranger plus chaotique inscrit sur la porte. Au milieu, la figure semble détachée. Les jambes suspendues pourraient être celles d'une autre personne (Fig. 2.3) cachée derrière le mur tandis que les jambes de la modèle seraient à l'arrière (Fig. 2.4). Les possibilités de ce corps sont multiples et variées. Nos yeux trouvent à chaque instant des réponses au mystère de la chair, d'autant plus parce qu'elle est lumineuse et granuleuse (Fig. 2.5) parfois vive et surélevée par des ombres (Fig. 2.6).

Ainsi, pour exprimer un nouvel être corporel, Freud et Bacon empruntent les chemins du visible, chacun à leur manière, comme nous le verrons dans le reste de ce chapitre. Ils nous permettent, grâce à leur traitement pictural d'une tangibilité nouvelle, d'accéder à l'être originaire, cet être de la chair du monde, chair dont nous sommes tous le corps. Là où Cézanne échoua à faire vivre pleinement sur ses toiles des corps nus de femmes en tant qu'être premier, Bacon et Freud réussissent. Leur perception et leur acte créatif traduisent le monde perçu de manière plus incisive. L'expression créatrice incarnée par la peinture a donc eu cet effet de permettre à Merleau-Ponty de combiner l'individuel et le commun tout comme l'ont fait Bacon et Freud à travers leurs figures.

Parce qu'il est revenu pour en prendre conscience au fonds d'expérience muette et solitaire sur lequel sont bâtis la culture et l'échange des idées, l'artiste lance son œuvre comme un homme a lancé la première parole, sans savoir si elle sera autre chose qu'un cri, si elle pourra se détacher du flux de vie individuelle où elle naît et présenter, soit à cette même vie dans son avenir, soit aux monades qui coexistent avec elle, soit à la communauté ouverte des monades futures, l'existence indépendante d'un sens identifiable. Le sens de ce que va dire l'artiste n'est nulle part, ni dans les choses, qui ne sont pas encore sens, ni en lui-même, dans sa vie informulée. Il appelle de la raison déjà constituée, et dans laquelle s'enferment les « hommes cultivés », à une raison qui embrasserait ses propres origines (Merleau-Ponty 1966 : 32).

La peinture a cette vertu de donner accès au rapport originaire du voyant et du visible, celui même qui influe de manière déterminante sur la constitution du corps. Rey insiste sur la structure de notre corps en miroir pour symboliser l'idée du voyant et du visible. Cet écart entre les deux notions est le symbole de la déhiscence caractéristique de la théorie merleau-pontienne.

La « béance »<sup>37</sup> dont il est question ici renvoie à l'éclosion même de la vision, celle qui « n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi », mais plutôt « le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi » (2013 : 81). Le terme de fission de l'être renvoie à la déhiscence que Pascal Dupont définit dans son ouvrage dédié au *Vocabulaire de Merleau-Ponty*. Cette notion, nous dit-il, apparaît notamment avec les derniers écrits du philosophe qui s'opposent dans une certaine mesure à la *Phénoménologie de la perception*. En effet, Merleau-Ponty définit désormais le transcendantal non plus en termes d'existence, mais « comme l'événement de l'ouverture de mon corps à lui-même et au monde par fission et empiètement du corps voyant et du corps visible, de la masse sensible du corps voyant et de la masse sensible du monde visible » (Dupont 2001 : 10). Dupont rajoute dans sa définition que « penser notre rapport à l'être comme déhiscence [...] c'est penser la relation de l'être voyant à l'être visible comme identité dans la différence, distance intérieure à l'identité ou bien proximité intérieure à la différence » (2001 : 11). Autrement dit, il n'est plus question du soi en fonction du couple soi/monde, mais plutôt d'envisager la relation du soi avec les autres, avec le monde comme unité sur laquelle le soi se mêle, mais aussi se détache. La fission est cette action qui part de l'unité pour se scinder en dualité. *Study of a nude with figure in a mirror* (1969) (Fig. 2.7) montre deux figures dont l'une est centrale. Elle repose sur un rectangle supporté par une armature circulaire située au-dessus de son ombre ou d'un abîme. L'aplat de rose est fixé et domine la toile. Au milieu, la figure féminine est stable tout en étant mobile. Sa position ainsi que l'épaisse fumée grise qui l'entoure par sa gauche actionne le mouvement. L'unité de la modèle est remise en cause par les déformations que Bacon lui fait subir. Ses seins pointent dans des directions différentes, tout comme ses genoux. Pourtant, les pieds se croisent et sa tête offre une certaine unicité. Dans ces va-et-vient, nous perdons presque de vue la deuxième figure, en apparence masculine, qui occupe l'extrême partie droite de la toile. Entouré de bleu, il semble ailleurs ou bien tout proche. Il est assis et nous montre le dessous de sa chaussure. En contraste à la figure centrale, il est habillé d'un costume et d'un chapeau. Le trait ocre qui délimite l'espace où il évolue peut faire penser qu'il s'agit d'un miroir ou d'un sas. Qui voit qui ? La figure féminine supporte-t-elle les changements que lui inflige le personnage à sa gauche ? Tout semble question de sensibilité chez elle. L'emboîtement de la partie supérieure de son corps à sa jambe droite est provoqué par la courbure sombre aux nuances grise et bleu

---

<sup>37</sup> Il reprend ici les dires de Pierre Kaufmann dans un article intitulé « De la vision picturale au désir de peindre », publié dans le numéro 211 de la revue Critique XX, en 1964, p. 1059-1063, où il parle de germination de l'Être pour qualifier la peinture. Elle est selon lui l'expression de la présence charnelle des choses en soi.

qui accompagne la jambe vers son autonomie (Fig. 2.8). La faible couleur rouge frottée sur tout le long de la jambe décide de prendre ce qui semble être le pied de l'autre jambe. L'entrelacs de la partie inférieure déclenche, chez celui ou celle qui observe, la sensation d'une continuité mouvante dépendante de notre propre regard. L'indivision de soi et de l'autre commence ainsi dans l'unité première de notre perception vécue qui fera naître du sens (Rey 1978 : 87). La déhiscence est liée à la réversibilité du voyant et du visible, du sentant et du sensible qui définit notre corps et notre appartenance à la chair du sensible et du monde. Ce chiasme<sup>38</sup> est mis en valeur à travers la peinture qui se fait l'ombre de la lumière et la lumière de l'ombre. Carbone part de l'antagonisme traditionnel qu'il existe au cœur du mythe de la caverne de Platon. Ce dernier oppose la lumière, signe de vérité, à l'ombre, symbole de mensonge. Carbone dépasse cette idée pour faire de l'ombre et de la lumière des complices inséparables, puisque la vérité ne se manifeste qu'à leur croisée. La surface reprend de l'importance et doit être considérée comme un « écran » (2011 : 129-131) qui permet de montrer ces images porteuses de vérité. La lumière est centrale et primordiale chez Bacon et chez Freud comme je tenterai de le démontrer par la suite.

En outre, dans ce mémoire l'attention se concentre sur le corps nu dit féminin en ce qu'il dégage de tel selon les termes usuels de notre langage. Tentons de comprendre pourquoi le corps nu correspond ici parfaitement au corps vécu merleau-pontien en s'appuyant notamment sur les dires de François Jullien, philosophe français également sinologue. Dans son ouvrage *De l'essence et du nu*<sup>39</sup> il positionne le nu comme le « ici » où nous commençons et le ici où nous finissons (2000 : 12). Selon lui la perception ne peut aller au-delà du nu puisqu'il est comme le point de chute ouvrant sur le rien. Il est le point ultime de l'art qui nous présente instantanément un tout ici présent. Bien que nu, le corps dégage une plénitude qui est mise en relief grâce à l'art. La nudité est assimilée à la vie qu'elle exprime grâce au mouvement, contrairement au nu qui, selon l'auteur, procède d'un arrêt. Le corps propre de Merleau-Ponty est pris dans une dynamique qui engendre un corps sous nudité et non un corps nu, si l'on reprend la théorie merleau-pontienne à travers les dires de François Jullien. Or, il n'est pas impossible que la nudité se transforme en nu et inversement. Les corps nus féminins de Bacon

---

<sup>38</sup> Pascal Dupont donne une définition de la notion de chiasme dans son dictionnaire du vocabulaire de Merleau-Ponty en montrant que le philosophe « fait intervenir la notion de chiasme à chaque fois qu'il tente de penser non pas l'identité, non pas la différence, mais l'identité dans la différence (ou l'unité par opposition) de termes qui sont habituellement tenus pour séparés, tels que le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur, chacun n'étant lui-même qu'en étant l'autre » (2001 : 6,7).

<sup>39</sup> François Jullien, philosophe et sinologue, emprunte la voie de la représentation artistique pour comprendre pourquoi le nu en art est présent en Occident et absent en Chine. Cette spécificité occidentale révèle une conception philosophique de l'être différente entre les deux cultures.

semblent appartenir à l'idée de nudité. La technique picturale propre à l'artiste marque le mouvement tandis que ceux de Freud sont davantage dans une lascivité pénétrante et immobile. *Lying figure with hypodermic syringe* (1963) (Fig. 2.9) laisse voir la courbure d'un corps accentuée par les touches de peinture qui le compose. C'est également la dynamique des aplats qui nous emporte vers et à travers le rose dominant l'œuvre. L'arc que dessine le frôlement du rouge sanguinaire avec la partie la plus sombre du tableau donne à la figure son élan. La seringue renforce le balancement du corps nu dont les cheveux sont en envol. Comme une silhouette blanche au bout du lit, la masse éclairante semble nous orienter dans l'œuvre tout comme elle accompagne la figure. La nudité laisse le nu en suspend afin qu'il puisse envisager son futur. *Night portrait* (1978) (Fig. 2.10) de Freud, nous emporte dans un univers tout à fait différent bien qu'il s'agisse ici aussi d'un corps nu féminin allongé sur un lit. La seringue est remplacée par le genou qui croise le bras en son milieu. Rien d'extérieur au corps pour l'ancrer dans l'œuvre. Les yeux perdus de la modèle s'attardent sur l'un des recoins de l'atelier du peintre. Le relâché du corps se cristallise dans l'inertie des bras dont les mains plus rougeoyantes se referment de ses doigts. Nous devinons le sol derrière la couverture ciselée par des touches ondoyantes d'ocres clairs et foncés. Sur elle, le corps d'une femme rayonne. Bien qu'en apparence inanimé, ce dernier bourdonne grâce aux nuances de couleurs et à leur application. Le mouvement imperceptible de prime abord et en réalité inscrit dans la matière vivante de la couleur. Les veines circulent sur les cuisses qui se touchent, elles jaillissent des pieds et effleurent l'intérieur des bras. L'ombre et la lumière s'embrassent au rythme de gris et de blancs qui cohabitent du haut de la cuisse au creux du buste en passant par la voussure raide de la mâchoire. Ce corps plein de vie a la force d'un nu originaire, qui peut alors envisager la nudité sous de nouveaux horizons. Ainsi, nudité et nu sont réversibles et l'un comme l'autre est identifiable chez les deux artistes. Pris au vif, le nu de Bacon s'immobilise dans nos consciences alors que la nudité des corps de Freud prend genèse au contact de la mise en scène qui l'entoure. Qu'en est-il si l'on considère le corps vécu de Merleau-Ponty ? Peut-on appliquer la théorie merleau-pontienne aux œuvres des deux artistes ? Chez Merleau-Ponty, le traitement du corps n'est pas explicitement celui du corps nu. Il entend la relation à autrui de manière générale, mais aussi plus intimiste, convaincu que l'amour est une fin humaine (1945 : 194). Ainsi, si le phénoménologue français ne précise pas le recouvrement ou non du corps, sa théorie reste essentiellement liée à ce dernier et par conséquent les interprétations peuvent être variées<sup>40</sup>. L'ouverture interprétative de la pensée merleau-pontienne est ici empruntée afin de l'appliquer

---

<sup>40</sup> Merleau-Ponty n'évoque jamais la nudité du corps vécu, cependant sa théorie laisse tout à fait le droit de le penser nu au regard des œuvres de Bacon et Freud.

de manière pertinente au sujet de ce mémoire. Je considère ici que le corps vécu est un corps nu, et je lui donne également une base sexuée – féminine – qui sera discutée ensuite. En effet, c'est lorsque le corps est nu qu'il acquiert toute sa valeur ontologique puisqu'initialement le corps nu est métaphysique. Selon François Jullien, la nudité s'accroche à un sujet et à sa conscience tandis que grâce au nu, une distance prend place et l'Autre se dessine (2000 : 16). Il permet également d'obtenir le corps fini dans son entièreté et se fait essence (2000 : 16, 30). Seul le corps humain peut être nu et il ne s'agit pas d'un dévoilement de celui-ci, mais davantage d'une « opération de réduction » (2000 : 31). Par-là, Jullien entend que le corps lorsqu'il est nu se trouve défait des appareils et se trouve sous une forme simple d'apparence vive. Selon lui, ce qui compose et révèle le nu c'est la capacité que celui-ci possède à faire poindre le visible (2000 : 36). Sa beauté tient de son « pouvoir d'évidence » (2000 : 36). L'apport essentiel de ce philosophe est la mise en relief d'un rapport au corps nu dans l'art sensiblement différent entre l'Occident et la Chine. Alors que les sociétés occidentales s'appuient sur un idéal grec du nu préoccupé par la belle forme<sup>41</sup> (tout du moins avant la période de l'art dit moderne), la société chinoise laisse le corps libre de s'actualiser en tant que « composition énergétique » (2000 : 44). La composition anatomique qui prévalait est renversée par l'avant-gardisme occidental dans laquelle nous pouvons inclure Bacon et Freud qui parviennent à nous présenter des nus ouvertement présents, s'actualisant au rythme d'un mouvement perpétuel marqueur d'un déséquilibre vital.

La peinture est, chez Merleau-Ponty, celle qui nous envoie vers la réalité même du corps et qui permet de fortifier les liens entre l'individu<sup>42</sup> et le monde. Ces deux éléments sont réunis pour nous livrer l'ombre du visible, la lumière de l'invisible concernant les nus féminins peints par Bacon et Freud. Merleau-Ponty se positionne clairement quant au rôle que doit remplir la peinture, et notamment la peinture moderne dans laquelle s'inscrivent les deux artistes étudiés. Elle permet un accès direct à l'être lui-même, à travers notamment plusieurs éléments picturaux. Les artistes modernes rompent avec la représentation et offrent des lignes créatives non prosaïques, mettent la couleur au centre de la forme et font de la profondeur celle même de l'être. La ligne n'est plus celle conçue de manière classique. Elle ne remplit plus le rôle d'un contour précis pour une forme donnée, la ligne non prosaïque choisie par Merleau-Ponty fait

---

<sup>41</sup> Plotin disait à ce propos : « Il y a dans la nature une raison (logos) qui est le modèle de la beauté qui est dans le corps » (Plotin cité par Jullien 2000 : 44).

<sup>42</sup> Merleau-Ponty utilise le mot « homme » comme terme universel pour désigner les sujets de sa théorie. En utilisant le mot « individu » je souhaite effacer cette universalisation masculiniste.

référence à la ligne ondulée évoquée par Bergson et Ravaisson<sup>43</sup>. Elle échappe à la paralysie et devient génératrice du visible. Merleau-Ponty évoque un logos des lignes et des couleurs qui aboutit à la « présentation sans concept de l'Être universel » (2013 : 71). Par être universel Merleau-Ponty ne sous-entend pas que tous les êtres doivent tendre vers un modèle universel. Au contraire, le philosophe propose à travers cette notion l'idée que nous appartenons toutes et tous à un être-au-monde. Il établit un lien constitutif entre la ligne et la chair, la première donnant forme et vigueur à la seconde. Tout comme *Girl sitting in the attic doorway* est un plein de couleurs dépourvu de contours définis, la figure de *Study of a nude with figure in a mirror* regorge de lignes indéterminées et toujours en mouvement se mêlant déjà à ce qui l'entoure. « Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude » (2012 : 127) confiait Cézanne à Joachim Gasquet. Merleau-Ponty n'hésite pas à citer l'artiste pour souligner la réalité ontologique de l'être qui se réalise notamment grâce à la couleur qui inaugure l'invisible et la profondeur de la chair humaine (2013 : 70). Il s'oppose à la logique cartésienne et place la couleur en autonomie et à l'origine de la forme. Ces deux entités sont inséparables, elles permettent l'échange entre le corps et le monde et mènent vers la profondeur de l'être, selon Merleau-Ponty. La peinture se voit chargée d'une force éthique. Le corps est mystérieux et la peinture essaie d'en divulguer le secret en faisant de la toile le chemin labyrinthique qui nous mène au creux du chiasme de l'être voyant-visible, sentant-sensible. La couleur est selon Merleau-Ponty au socle de la logique de la perception puisqu'elle incarne l'expression qui symbolise l'échange entre le corps vécu et le monde. Elle *est* par l'expérience avant d'être vue. Le philosophe refuse la qualité pure de la couleur et lui préfère celle de fonction (1945 : 352). Elle porte avec elle des symboles puis elle varie au gré de l'éclairage, des couleurs qui l'entourent, du regardeur et de la regardeuse, de la matière qu'elle incarne ou encore du temps. Face à cette variabilité, il y a la « constance de la couleur propre » (1945 : 354) celle qui permet son intelligibilité<sup>44</sup>. Il s'agit pour Merleau-Ponty de libérer « les couleurs de l'objectivité des surfaces corporelles » (1945 : 354) et cela passe selon lui par le clignement des yeux, notamment celui du peintre (1945 : 355).

---

<sup>43</sup> Henri Bergson consacre un chapitre au cœur de son ouvrage *La Pensée et le mouvant* (1938) à « La vie et l'œuvre de Ravaisson » considéré comme le maître de Bergson. Ravaisson parle d'une ligne ondulée ou serpentine pour caractériser l'être vivant et évoque une ligne flexueuse composite de l'objet représenté comme l'axe générateur de celui-ci.

<sup>44</sup> Lors de l'analyse et la description des œuvres présentes dans ce mémoire, j'utilise les termes qui se rapportent à cette idée de constance : le rouge, le vert ou encore l'ocre. Cependant, les adjectifs et l'emploi de certains termes en relation avec ceux de base permettent de rendre toute la vivacité, diversité et tangibilité des couleurs. Par ailleurs, mes analyses sont à relativiser puisqu'elles s'appuient presque toutes sur des reproductions.

L'indétermination que cela implique donne aux peintures de Bacon et Freud toute leur authenticité. La caresse de la paupière sur l'œil est inévitable, elle fait donc partie du processus poursuivi par les deux peintres de toucher et de faire toucher le réel. La phénoménologie merleau-pontienne considère que

la couleur dans la perception vivante est une introduction à la chose (1945 : 352).

Il ne s'agit donc pas des couleurs, "simulacre des couleurs de la nature"<sup>45</sup>, il s'agit de la dimension de couleur, celle qui crée d'elle-même à elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose... (2013 : 67).

La couleur se fait ainsi la matière du visible, mais se trouve dépendante de la lumière. Elles sont coextensives de manière phénoménale (1998 : 44) comme le souligne Cathryn Vasseleu dans son ouvrage *Textures of light : vision and touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. C'est effectivement l'expérience vécue qui fait exister la couleur et la lumière. Elles dépendent de la perception que nous en faisons ainsi que d'une dimension charnelle (Merleau-Ponty 1945 : 345-383). L'incarnation de toute conscience permet de théoriser la lumière comme connectée à la matérialité ainsi qu'au langage (1998 : 25). Merleau-Ponty développe l'importance de l'éclairage comme « mode d'apparition particulier de la lumière ou des couleurs » (1945 : 357). Cet aspect souligne l'interdépendance des qualités d'un objet avec l'expérience que nous en avons. Vasseleu note ainsi la carnalité de la lumière (1998 : 47) et plus encore désigne l'éclairage comme le chiasme de celle-ci – où la lumière est donc chair (1998 : 48). La peinture a la particularité d'incarner cette dimension à la fois charnelle et réversible où la vision, en interdépendance avec elle, déploie son pouvoir d'expression. *Lying figure with hypodermic syringe* déploie une incroyable luminosité charnelle que nous remarquons tout particulièrement dans la zone vallonnée du genou. La figure de *Night portrait* n'a rien à envier à celle de Bacon puisqu'elle rayonne de tout son corps d'une chair électrisée. Une énergie permanente et intense se diffuse grâce aux nuances délicates entre les rosées, les blancs et les jaunes. Mais aussi par les touches plus toniques d'ocre sanguinaire qui caractérisent les extrémités du corps.

À travers les styles<sup>46</sup> picturaux de Freud et Bacon la chair de la chair du monde peut s'exprimer en toute liberté. Sentiments et sensations frétilent à la vue et l'observation des toiles

---

<sup>45</sup> Maurice Merleau-Ponty reprend ici les termes de Robert Delaunay.

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty emprunte à Malraux la notion de style. Il cite André Malraux dans son ouvrage *Signes* pour définir le style comme « le moyen de recréer le monde selon les valeurs de l'homme qui le découvre » (1948 : 51 in 1960 : 67), « l'expression d'une signification prêtée au monde, appel, et non conséquence d'une

freudiennes et baconiennes comme nous allons continuer de le voir par la suite. La rencontre de leur regard avec les corps nus de leurs modèles féminins est retranscrite sur la toile grâce à la peinture qui leur donne corps. Les éléments qui viennent d'être abordés vont être approfondis au regard de chaque artiste. Alors que Freud nous offre une présence inédite de corps las et néanmoins vivants, Bacon propose une dynamique différente, tout aussi nouvelle, menée par des corps tirillés par leur absence en devenir. C'est également le temps et l'appréhension par les peintres de leurs modèles qui distinguent les deux artistes tout en les impliquant chacun plus dans une dynamique phénoménologique. Du corps vécu au corps nu féminin, le corps du peintre donne naissance à l'être au monde et Merleau-Ponty d'affirmer que « la voyance qui nous rend présent ce qui est absent, n'est-elle rien comme une percée vers le cœur de l'être » (2013 : 41). Elle nous fait voir l'invisible comme « le relief et la profondeur du visible », elle « nous rend présent ce qui est absent », ceci en créant une présence particulière qui n'avait en tant que telle jamais été présente auparavant (Carbone 2011 : 11). Voilà ce que je souhaite démontrer plus en profondeur dans les deux parties qui suivent. La chair et la peinture ne font qu'un pour emporter dans l'expérience vécue un corps incarnant le chiasme qui les caractérise. Ainsi, nous toucherons la matière charnelle et picturale, qui n'est qu'une, à travers les corps peints par les deux peintres, tout comme ils nous toucheront au cœur de l'expérience de la réversibilité merleau-pontienne.

## **2.2. Lucian Freud : de la durée de la lumière à la profondeur de l'être nu féminin**

Les œuvres qui sont étudiées dans ce mémoire appartiennent à la seconde phase de création de Freud qui démarre lors des années 1960. Au cours des années 1950, sa rencontre avec Bacon est décisive dans l'évolution de son style pictural et lui permet d'impulser une nouvelle dynamique créative plus ancrée dans la matière picturale et ainsi dans la chair humaine. Freud avait le souci de rendre réel aux autres ce qu'il éprouvait à l'égard de ses modèles. Le traitement pictural a ce trait viscéral qui se traduit par la mise en épaisseur de la chair et ainsi de la vie des modèles. L'exploration de ces derniers se fait sous le regard quasi obsessionnel de Freud en quête de la vérité des corps qu'il peint. Toute l'existence apparaît avec force, et cela grâce notamment à la couleur, la profondeur et l'espace qui interagissent comme le soutient Merleau-Ponty. La peinture est cette expérience au cœur de laquelle

---

vision » (1948 : 154 in 1960 : 67) ou encore « la réduction à une fragile perspective humaine du monde éternel qui nous entraîne dans une dérive d'astres selon un rythme mystérieux » (1948 : 154 in 1960 : 67).

l'être coloré ne se donne [...] plus seulement comme surface, pellicule, pure "res extensa", mais accède à une "profondeur" intime. La couleur est même ce qui constitue la profondeur, parce qu'elle confère à l'objet fini, déterminé, pris dans la forme, une ouverture vers l'infini, l'indéterminé, l'informe, qui fonde l'effet de présence même (Wunenburger, cité par Rosselet 2016 : 41).

Chez Merleau-Ponty la profondeur est la dimension première puisqu'elle est inépuisable et ouverte sur les possibles. Alliée à elle, la couleur permet aux choses de prendre corps d'autant plus lorsqu'elle est accompagnée de la lumière. Elle a cette capacité d'exprimer en et par elle-même une certaine vivacité. Les figures de Freud nous apparaissent très vivantes bien que souvent endormies ou lascives. Les plis de la peau sont autant de plis de vie qui donne au corps tout son aura. Les tons d'or, d'ocre et de brun s'entremêlent pour offrir une assise solide au blanc, mais aussi aux touches de rouge et de bleu. *Flora with blue toe nails* (2000-2001) (Fig. 2.11) par exemple, nous propose un traitement des couleurs assez vif. Les jambes sont d'un pourpre incisif. Les tons affiliés au rouge donnent à voir et à sentir une chair chaude presque à sang. Cette dernière laisse entrevoir des lignées perçantes de bleu définissant les veines qui alimentent ce corps étendu. Les couleurs des jambes font échos au buste et au visage de la figure. La partie centrale du corps est quant à elle plus lumineuse touchée par des ocres, du jaune et du blanc. Néanmoins, ces couleurs ne sont pas indépendantes les unes des autres, elles incarnent plutôt la vie, comme le souhaitait Freud :

I don't want any colour to be noticeable. I want the colour to be the colour of life, so that you would notice it as being irregular if it changed. I don't want it to operate in the modernist sense as colour, something independent; I don't want people say, 'Oh, what was that red or that blue picture of ours, I've forgotten what it was.' Full, saturated colours have an emotional significance that I want to avoid (Freud, cité par Hughes 2001 : 72-73).

Le blanc est la couleur qui pousse l'incarnation du vivant à son paroxysme. Il est la clé des nus de Freud, le mystère de ses corps. Si ceux-ci sont d'un tangible authentique, cela est dû particulièrement aux granules du Krems, très présentes sur des œuvres comme *Esther* (Fig. 2.12) et *Resting on the green chair* (Fig. 2.13), ainsi qu'à l'utilisation remarquable de ce blanc. « I wouldn't use Cremnitz on anything that wasn't alive; I use it for flesh, or even on the hairs of a dog, but never, for instance, on a woman's dress. It's simply a code » (Freud, cité par Hughes 2001 : 79), insiste l'artiste qui veut donner corps à sa peinture. Daniel Klébaner développe l'idée que le blanc se réfère à l'absence ou l'absentement qui est le générateur même

du corps humain et de la chair (2009 : 37). C'est la déhiscence de l'être, le creux de nos chairs, l'absence du visible rappelant la théorie de Merleau-Ponty. Freud est en effet connu pour utiliser le blanc Krems particulièrement dosé en oxyde de plomb ce qui donne du poids aux pigments et qui rend la peinture moins liante que les autres blancs. L'*impasto* est palpable et nous pouvons le sentir tel de la chair. C'était le désir de Freud comme il le déclare lors d'un entretien avec Michael Peppiatt en 2009 : « I want the paint to work as flesh does » (Howgate et al. 2012 : 209), et de rajouter que la chair s'incarne dans la couleur, et que le corps se révèle en tant que milieu de notre incarnation dans le monde – puisque tout se déroule dans et par la chair comme le défend Merleau-Ponty. Cette utilisation sélective du blanc révèle aussi tout le processus d'appropriation des détails des corps qu'il peint se traduisant par la scrutation intense des modèles par l'artiste. Un travail d'ombre et de lumière à l'unisson altère également les qualités de la couleur. C'est le cas dans *Flora with blue toe nails* ou dans *Blond girl, night portrait* (Fig. 2.14) par exemple. La lumière varie en fonction de l'heure de la journée à laquelle la séance de pose a lieu. Elle est également modulée par la lumière d'une lampe que Freud prend le soin de rincer sur la modèle. Cette lampe d'une très forte puissance participe au long et fastidieux processus de pose. La chaleur qui se dégage dans l'atelier du peintre permet de maintenir les corps dans un état de mollesse s'accordant avec la longueur des temps de pose. *Naked girl asleep I* (Fig. 2.15) et *Naked girl asleep II* (Fig. 2.16) renvoient, par exemple, à deux moments différents de la journée. Le premier tableau ne laisse pas de doute sur la provenance artificielle de la lumière qui réchauffe le corps endormi de la figure. L'effet d'un feu de camp sous un ciel étoilé nous caresse l'esprit en constatant les touches toniques de rouge sur les genoux, le nez, les oreilles ou encore les doigts des pieds et des mains. L'épais drap nous rappelle quant à lui de légères dunes de sable. Les différentes couleurs rendent compte des effets d'ombre et de lumière comme il est possible de le noter sur le bras droit de la figure. L'avant-bras est plus foncé, il semble constituer les premières couches de peinture, tandis que le haut du bras est plus clair et défini par une couche supplémentaire de blanc légèrement jaune (Fig. 2.17). La lumière est d'une intensité presque mystique et d'une douceur qui laisse penser à la bienveillance du peintre. Et pourtant ce n'est pas sans savoir que Freud était d'une exigence redoutable et qu'il infligeait à ses modèles de très longues heures de pose. Ceci n'est pas sans rappeler Cézanne qui souhaitait que ses modèles soient aussi immobiles qu'une pomme et qui n'hésitait pas à les faire revenir de nombreuses fois afin de terminer son tableau. Elles étaient justement le moyen pour les modèles de s'abandonner à leurs rêveries laissant leur corps nu transparaître sous les pinceaux de Freud. Bien que scrutateur hors pair, le peintre ne charge pas son regard d'un

voyeurisme déplacé ou d'une dimension érotique malhonnête<sup>47</sup>. Au cœur des nus féminins freudiens, l'érotisme est prégnant. Il n'est pas sous-entendu, ce qui rendrait les figures féminines de Freud uniquement objet du désir masculin, mais bien présent et assumé. Par l'assouplissement des modèles et l'atmosphère à la fois vive et lente des corps, nous sommes happés par leur chair. L'envie de les sentir et les ressentir jusqu'à l'abandon de nos corps aux leurs nous envahit instant après instant. Sous la dureté de la chair, une fragilité manifeste demeure. Si Freud revêt des yeux de serpent c'est pour faire éclore l'acte pictural qui révèle la face cachée du visible. Klee cité par Merleau-Ponty (1996 : 58) défend la technique de scrutage en disant que l'artiste :

scrute [...] d'un regard pénétrant les choses que la nature lui a mises toutes formées sous les yeux. Plus loin plonge son regard et plus son horizon s'élargit du présent au passé. Et plus s'imprime en lui, au lieu d'une image finie de la nature, celle – la seule qui importe – de la création comme genèse.

Freud est donc un créateur qui offre de nouveaux horizons. Pour revenir sur l'œuvre *Naked girl asleep I* à laquelle l'examen scrupuleux du peintre a été appliqué, il apparaît clair que nous nous retrouvons face à un nu féminin d'une aura incomparable. Celle-ci peut être atteinte sur la durée, elle se cristallise au fur et à mesure du processus pictural. La volonté de Freud, comme le précise Michael Peppiatt, est d'inscrire la présence humaine dans la durée (2006 : 30). C'est ce qu'il parvient également à faire dans *Naked girl asleep II* marquée par le temps long de la pose. Comme le premier tableau, celui-ci nous montre une femme endormie sur un drap, sûrement le même qui avait été utilisé antérieurement. Néanmoins, la position de la figure a légèrement changé puisque les bras dessinent un « s » horizontal aux angles droits, et que la tête est tournée vers la droite. Mais le changement le plus évident est bien sûr celui de la couleur et de la lumière. Les tons sont plus ternes penchant vers les verts et ocres jaunes. S'il est possible de déceler la lumière, qui survole le corps, comme artificielle, il est plus difficile d'établir l'heure de la séance. La lumière est moins vive et intense que lors de la première œuvre ce qui laisse penser qu'à l'extérieur de l'atelier il fait moins sombre. Cependant, la tonalité n'est pas celle d'un milieu de journée sauf si celle-ci est grise. La lumière est de toute évidence moins chaude et plus douce. Elle offre un corps moins dilaté par la chaleur qui reste cependant vivifié

---

<sup>47</sup> La majorité des écrits au sujet des nus féminins de Lucian Freud précisent qu'aucune charge érotique n'est portée sur le modèle. Cependant, lors d'une émission France Culture avec David Dawson, Cécile Debray, Jasper Sharp et Jean Clair, ce dernier affirme que bien que chair, voire viande, la peinture de Freud est « la plus sensuelle et érotique qui n'ait jamais existé. » Ainsi, si Freud se dispense d'un regard érotique hypocrite, il n'en reste pas moins que la peinture qu'il fait naître nous fait voyager vers une sensualité charnelle envoûtante qui est néanmoins adoucie par une fragilité latente.

par des blancs et ocres plus étendus et fluides. Ainsi, le corps capte la lumière et dégage une aura qui se transporte au-delà de l'espace clos. La lumière fait rayonner le voile de la visibilité et du sensible et à ce sujet Carbone cite Merleau-Ponty :

La lumière peut-elle être considérée comme de la matière ; mais la lumière est aussi autre chose, elle est subtile, elle pénètre partout, elle explore le champ promu par notre regard et le préparer à être lu. La lumière est une sorte de concept qui se promène dans les apparences ; elle n'a pas d'existence subjective, sauf lorsqu'elle devient pour nous. La lumière ne sait pas le monde, mais je vois le monde grâce à la lumière (2011 : 140).

On dira que la lumière vue n'est « qu'en nous ». Elle recouvre un mouvement vibratoire qui, lui, n'est jamais donné à la conscience. Appelons « lumière phénoménale » l'apparence qualitative, « lumière réelle » le mouvement vibratoire. Puisque la lumière réelle n'est jamais perçue, elle ne saurait se présenter comme un but vers lequel s'oriente mon comportement. Elle ne peut être pensée que comme une cause qui agit sur mon organisme. La lumière phénoménale était une force d'attraction, la lumière réelle est une *vis a tergo* (1967 : 5).

La lumière est l'enchantement qu'utilise Freud pour nous ouvrir un nouveau monde où les corps féminins se déploient vers des possibles jusqu'alors inconnus. Touché.es par celle-ci, nous percevons et ressentons une réalité nouvelle. L'application de la peinture a également un rôle important dans la révélation de l'invisible. Le changement de style qu'il opère dans les années 1960 se caractérise notamment par l'utilisation de pinceaux aux poils plus épais, plus durs et plus larges sans pour autant laisser au placard son chevalet, face auquel il se tient debout de longues heures. Il utilise par ailleurs le couteau pour sculpter et étaler la peinture. Ces outils<sup>48</sup> permettent une application de la peinture dont la gestuelle reste ancrée sur la toile. L'expressivité du corps du peintre s'unit à la peinture pour donner naissance à une nouvelle expressivité corporelle, celle des modèles féminins. L'application est dense, et dans cette charge pigmentaire Freud cherche à mettre en valeur la matérialité même de la peinture-chair.

Les modèles sont indispensables à l'expression créative de Freud, contrairement à Bacon qui ne peint pas à partir des modèles en chair et en os face à lui. Les œuvres de Freud retranscrivent un processus de longue durée où les corps sont marqués d'une lente et infinie

---

<sup>48</sup> La phénoménologie peut également être liée à la technique et à la technologie en l'occurrence les outils qui permettent la création. Ce point ne sera pas développé ici, néanmoins il est possible de trouver de solides pistes au sein des travaux de Don Ihde, notamment dans son essai *A phenomenology of technis* où il souligne la relation qu'entretient l'humain avec les objets techniques et technologiques et en quoi cela impacte leur existence au monde. Cette démarche le classe dans une post-phénoménologie.

évolution. Les traces du temps font partie intégrante des figures que représente l'artiste. Elles s'inscrivent pour l'éternité sur la toile laissant la chair à la fois vulnérable et entière. L'indélébilité des traces du temps s'exprime au travers des corps, de leur affaissement, jusqu'aux regards vides des modèles, lorsque les paupières ne sont pas fermées. C'est un processus d'amplification de la réalité que nous propose le peintre aux allures reptiliennes, grâce à toute cette technique picturale s'inscrivant dans la durée. Les poses font échos à cette dernière puisqu'elles regorgent de lasciveté, de relâchement voire d'ennui. Elles ont une teneur inédite dévoilant la majorité du temps un pudendum. Les jambes sont souvent relâchées d'un côté ou de l'autre, lorsqu'elles ne soutiennent pas étrangement le corps (Fig. 2.18). Les figures semblent à l'aise. Elles donnent l'impression d'avoir trouvé une position où leur poids apparaît pleinement pris dans un lit (Fig. 2.19), un canapé (Fig. 2.20) ou un fauteuil (Fig. 2.21). Néanmoins, si la masse corporelle prend à ce point racine c'est parce que les modèles sont soumis à des horaires de pose qui engendrent souvent de très nombreuses séances. Ainsi, la pose ne peut être immuable. Cependant, c'est la présence qui intéresse davantage Freud, celle qui se dégage lors de ces moments, où progressivement les figures se laissent aller, happées par l'atmosphère ambiante. Il est intéressant de souligner que pour peindre le décor qui entoure les modèles, Freud a besoin de leur présence. C'est parce qu'elles sont là dans la pièce que les objets environnants prennent chair, et qu'ils donnent à l'œuvre la dimension temporelle de l'espace fermé – l'atelier – au milieu duquel règne la figure. Cette dernière est en effet isolée dans les tableaux de Freud et occupe le centre de l'œuvre. La figure humaine n'échappe pas au regard du spectateur et de la spectatrice qui se trouve saisi.e par cette aura qui tient tant à cœur à Freud. C'est un réel retour à l'être humain en tant que singularité propre dans un commun partagé en référence à cette chair de la chair du monde. Les figures freudiennes incarnent cet autre merleau-pontien grâce auquel j'existe en tant que soi. Les positions des modèles ont une dimension inédite comme l'illustre par exemple *Standing by the rags* (1988-89). La figure est à la verticale plutôt qu'à l'horizontale et son corps se trouve, en quelque sorte, allongé debout. La position de cette figure permet de révéler l'expérience que son corps vit et ce avec une tangibilité particulièrement saisissable. Un partage de l'ordre de la sensibilité s'effectue alors avec le spectateur ou la spectatrice. La posture, quelque peu improbable, réinterroge les positions habituelles afin de prendre toute la mesure et l'expérience de la figure. La proximité qui se trouve dans les œuvres de Freud accentue la communion entre la figure et son public. En découle une révélation au sujet de notre propre corps. Dans le cas de cet exemple, la véracité est renforcée par la taille de l'œuvre qui montre une figure à taille humaine. Par ailleurs, il est possible de souligner un traitement égal des différentes parties du corps. Les parties n'ont pas

une importance moindre à l'entièreté du corps, au contraire elles accentuent la complexité que recèle le corps humain. Par là même, Freud tente de mettre au jour l'intimité profonde de la modèle dans l'idée de dégager la diversité humaine sur fond de chair du monde à laquelle nous appartenons. Le pudendum est très souvent accentué par des tons rouges, pouvant renvoyer aux articulations, aux mains ou aux parties plus sensibles que sont les tétons et les lèvres du visage. Les corps de Freud sont vivants malgré leur assoupissement. Les pieds, lorsqu'ils ne sont pas coupés – ce qui arrive souvent – sont généralement épais, notamment ceux de la figure de *Standing by the rags*. Ses pieds sont comme les piliers de son soutien et supportent l'ensemble du poids et de la fatigue de cette femme positionnée de manière incongrue. Ils sont également, par leur disproportion et leur densité, la racine dynamique qui élève le corps vers la blancheur et l'avenir. Les pieds mènent la danse, unis par leur talon respectif, ils forment l'ouverture harmonieuse du corps aux possibles futurs. Freud insiste sur cette partie du corps, double puissance, qu'il rend à la fois terrestre et aérienne portant l'identité de la modèle femme vers un devenir.

Daniel Klébaner a mis en relation la notion d'horizon avec les corps que peint Freud dans son ouvrage *Lucian Freud – le corps et l'horizon*<sup>49</sup>. Il met en avant l'idée que les corps humains représentés par l'artiste résultent de l'horizon, et ce grâce à la peinture (2010 : 26). Nous pouvons établir une relation avec Merleau-Ponty qui soutient l'idée que nous naissons dans un monde préexistant constituant l'horizon. Celui-ci est caractérisé par un ensemble de possibles infinis. La peinture possède la capacité de transmettre l'idée originale d'un corps de chair en train de se constituer à la rencontre de l'autre, sur un fond d'horizon. Klébaner défend ce dernier comme régisseur de la chair (2010 : 27). Le monde est l'horizon de toutes les perceptions. Ce dernier est toujours en train de reculer tout comme la chair du monde ne cesse de s'ouvrir. Les corps de Freud et l'expressivité qu'ils portent sont donc le reflet de cet horizon de possibilités prenant sa consistance dans la chair et donc dans le blanc Krems qui la matérialise. Le corps féminin apparaît comme l'évidence charnelle de ces horizons en tant qu'il est la voie d'une émancipation. Les modèles femmes de Freud, si prisonnières de l'atelier et du regard de Freud, voire de ses mains, incarnent par ailleurs le corps vécu merleau-pontien qui tente d'interrompre la relation soi/autre qui lui a été imposée pour en redéfinir une nouvelle dont nous, spectateurs et spectatrices, faisons partie. La profondeur des horizons est celle des

---

<sup>49</sup> Cet ouvrage peut également être trouvé sous l'intitulé *Lucian Freud – Le corps dans la lumière*.

corps féminins freudiens d'où émergent une infinité de possibles grâce à une certaine distance, cette fission de l'être par laquelle émergent la vision et la communication.

La peinture chez Freud a cette force expressive qui devient propriété même du corps. Ce dernier transmet alors un message englobant tout être humain. La modèle incarnée se situe entre la chair et la peinture révélée grâce à la couleur et aux touches picturales. Le processus créatif freudien a cette capacité de donner corps et vie à ses figures alors que celles-ci sont pourtant assoupies, voire endormies. Un souffle d'avenir et de devenir s'immisce dans les œuvres du peintre tout comme dans celles de Bacon. Si Freud est en contact incessant avec ses modèles lors de sa pratique picturale, c'est pour cerner une intimité à portée commune. La dimension phénoménologique semble évidente chez l'artiste puisqu'il met en peinture cette relation du soi à l'autre à travers le corps. Le peintre, physiquement présent, rencontre la modèle nue et c'est toute la tangibilité de cet échange humain, et plus encore, que Freud retranscrit dans ses œuvres afin de la partager. Bacon préfère pour sa part se détacher de la présence physique pour mieux la retransmettre. Il fait participer plus amplement son imaginaire et ses ressentis passés, actualisés au moment où il peint. C'est par la stimulation que provoquent les photographies avec lesquelles il travaille, ainsi que grâce aux souvenirs réanimés de ses modèles que Bacon exprime son vécu et celui des autres. Au risque que son expérience soit opprimée par une présence, mais aussi par peur de contredire celle-ci, il choisit de la reporter, de ses mains, directement sur la toile. Cette dernière prend vie et fait chair parce qu'en lui donnant son corps, Bacon lui permet d'exister de manière première. La réalité n'en est pas moins intense que celle que nous trouvons chez Freud comme nous allons le voir dans cette prochaine partie.

### **2.3. Francis Bacon : l'accident comme révélateur de l'être vivant féminin**

Francis Bacon est un peintre qui bouleverse les canons esthétiques en s'en prenant tout particulièrement à la figure humaine. Il provoque le malaise puisqu'il déforme cette dernière. Son univers apparaît comme difficile, bien qu'admirable. Toute la volonté de Bacon réside dans l'idée que peindre c'est refaire les apparences et ce n'est surtout pas illustrer (Bacon 1975). L'un si ce n'est l'unique leitmotiv du peintre est d'éviter de chuter dans l'illustratif tout en ne basculant pas dans l'abstraction. Pour ce faire, il privilégie un laisser-aller de l'inconscient, de l'imagination et du hasard. Il ne doit, sous aucun prétexte, arriver face à une toile en ayant déjà une idée précise. Au contraire, il compte sur les marques des coups de pinceau pour rendre le

sujet dans toute sa véracité. Il s'agit pour Bacon de figurer sans illustrer. Dans ce combat, il oriente les solutions vers des « hasards subjugués » et des « accidents purs » pour reprendre les termes de Michel Leiris utilisés dans *Bacon le hors-la-loi*. Ce dernier souligne l'utilisation par le peintre de moyens irrationnels – l'instinct – (1989 : 12) en tension avec la dimension rationnelle. L'utilisation de la peinture à l'huile permet à Bacon de provoquer l'accident, « celle-ci étant si subtile qu'un seul ton, un seul bout de peinture, qui mue une seule chose en une autre, change du tout au tout ce que l'image évoque » (Bacon 1996 : 24). La peinture lui donne la possibilité de peindre par touches plates ainsi qu'épaisses, mais également d'apporter assez de matière pour pouvoir la froter avec des chiffons, la broser directement sur la toile déjà peinte ou encore la marquer ou la jeter au milieu d'une forme<sup>50</sup>. L'éponge et le couteau sont également des outils de brouillage qu'il utilise afin d'atténuer le côté trop illustratif lorsque celui-ci surgit.

Je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y a peinture. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux, et de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire (Bacon 1996 : 22,23).

Ce laisser-aller, nommé accident par Bacon, permet de dégager une très grande vitalité au sein de ses œuvres. Cette sorte d'autonomie de la peinture rend plus « poignante » l'image, porteuse d'une inévitable réalité, qui peut ainsi frapper les spectateurs et spectatrices plus violemment, atteindre « le système nerveux » et les ramener à la vie, comme le souhaite Bacon (1996 : 18, 23). Merleau-Ponty a cette même volonté de ramener les êtres humains aux choses telles qu'elles sont avec toutes leurs possibilités. Bacon, tout comme Freud, semble parvenir à débrider les clichés et à écarter les œillères qui voilent les esprits de notre société. Ce n'est alors pas étonnant de savoir que Bacon avait pour souhait de voir ses œuvres encadrées sous verre. De ce fait, le spectateur ou la spectatrice peut se voir, se regarder et se reconnaître, son reflet se mêlant à l'image inscrite sur la toile. S'y retrouve alors la souffrance intérieure qu'Anzieu assimile au vide de la non-reconnaissance et à l'angoisse de l'effacement de soi (2001 : 58), qui explique les réactions de rejet du public face aux œuvres de Bacon. C'est parce que le peintre nous ramène au-delà des préconçus que le public réagit ainsi. Mais, en réalité, rien ne devrait

---

<sup>50</sup> Le traitement pictural de Bacon peut être qualifié de *malerischien* puisqu'il considère l'aspect sensible et matériel de la peinture. Ceci n'est pas sans rappeler la chair qui se fait peinture et inversement dans la théorie merleau-pontienne.

choquer mais plutôt libérer. Le panneau central de *Three studies for a crucifixion* (Fig. 2.22) réalisé en 1962 par Bacon ne provoque-t-il pas de l'effroi au point de nous faire clore les yeux ? Bacon affirmait que ses images étaient bien moins violentes que celles que nous sommes amenés à voir au quotidien, à la télévision ou dans les journaux<sup>51</sup>. Alors pourquoi tant de terreur, comme semble l'affirmer par exemple le témoignage d'Anzieu, face aux corps nus baconiens ? C'est leur véracité qui dérange. La figure de ce panneau semble avoir subi une violence meurtrière. Des morceaux de chair sont comme en lévitation au-dessus d'elle, ils s'envolent à la suite d'une explosion, celle de la rencontre avec un autre qui bouscule son être. La chair est à vif. Jamais elle n'a été aussi vivante et existante. Le processus de l'accident, qui s'inscrit dans une continuité, laisse un réseau de couleurs sur la toile (1996 : 97) qui renforce l'immédiateté de la peinture de Bacon. Grâce à celui-ci le peintre accède à ce qu'il n'aurait pu, sans cela, atteindre. Puis, l'immédiat se trouve à l'horizon selon Merleau-Ponty (2016 : 161), il se fait alors porteur de possibles. La figure qui se recroqueville sous sa chair laisse apparaître à droite du lit une ouverture lumineuse suggérant une renaissance, tel un phénix qui trouverait, grâce à ses cendres, de quoi revivre comme s'il n'avait jamais connu la mort. Bacon confie à Sylvester lors d'un entretien que l'« on peut faire sur la toile [...] des marques involontaires susceptibles de suggérer des voies bien plus profondes par lesquelles vous pourrez saisir le fait qui vous obsède » (1996 : 59). Le diagramme<sup>52</sup> est l'image que donne Bacon pour expliquer la structure où une multitude de possibilités de faits sont introduites grâce aux diverses marques infligées à la toile (1996 : 62, 65). Néanmoins, l'accident, qui arrive pendant l'acte créatif, n'est pas sans contrôle et le diagramme doit être neutralisé. Il faut savoir manipuler le hasard selon Bacon (Deleuze 1984 : 61).

Comme l'explique Deleuze dans *Logique de la sensation*, Bacon procède selon trois éléments picturaux que sont les aplats, la Figure et le contour aussi appelé lieu ou rond (1984 : 15). L'aplat prend le statut de fond tandis que la Figure adopte celui de forme le tout permettant de cloisonner l'espace (1984 : 11). Les couleurs vives en aplat structurent l'espace qui entoure la Figure. Elle apparaît au plus proche de nous et provoque la sensation haptique. L'aplat, quant à lui, permet le retrait de quelconque artificialité de perspective (Milon 2008 :

---

<sup>51</sup> Les œuvres de Bacon sont d'une actualité frappante. Il est alors ici possible d'ajouter les images vues sur internet.

<sup>52</sup> Le diagramme est cet ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs (Deleuze 1984 : 65). Il est notamment rediscuté au sein de l'article « From stuttering and stammering to the diagram : Deleuze, Bacon and contemporary art practice » écrit par Simon O'Sullivan. L'auteur reprend le principe de déterritorialisation maîtrisée qui s'effectue grâce au diagramme pour en souligner la valeur ontologique et ainsi l'appliquer aux pratiques artistiques contemporaines. Le prisme de la figure et de l'humain dans leur indétermination permet de penser ces dernières autrement.

51). Dans *Lying figure with hypodermic syringe* nous constatons les grands aplats rose, vermeille et noir, le rond-contour incarné par le lit ainsi que la Figure, allongée sur ce dernier. Le lieu fait office de plateforme d'échange entre l'aplat et la Figure faisant écho à la fission de l'Être merleau-pontienne. L'échange se fait dans les deux sens grâce à cette membrane de contact. Les objets de décor dans l'environnement proche des figures se trouvent être les ancrages de l'être dans la chair du monde. En présence d'autrui et des choses l'être existe. Ainsi, les intérieurs baconiens sont le moyen de renforcer la forme et l'existence humaine (Russell 1994 : 75). Dans *Female nude standing in doorway* (1972) (Fig. 2.23) la figure, qui semble nous sourire, nous attire. Elle se situe, comme le titre de l'œuvre l'indique, au cœur de l'embrasement d'une porte. Elle est arrêtée, appuyant son poids sur le bras calé derrière sa tête tandis que l'autre ondule proche de sa hanche. Les murs de cette pièce ainsi que le sol légèrement surélevé permettent d'encadrer la figure d'un fond noir la mettant en valeur. Elle dégage ainsi une présence indiscutable, papillonnante au creux de cet interstice abyssal.

Bacon fait surgir les couleurs en faisant d'elles la dimension du visible. Elles dépendent de l'expérience que l'on en fait et n'apparaissent qu'à travers nos corps vécus. Il utilise la peinture pour transmettre son expérience des objets qui l'entourent ce qui engendre une facture unique. La couleur n'a de bord qu'elle-même et fonctionne grâce à une puissance intensive (Kristeva, citée par Chare 2012 : 51) qui dépend de l'application de la peinture réalisée par l'artiste. Bacon libère la couleur du sens qui a pu lui être donné sans pour autant quitter toute symbolique ce qui amènerait l'œuvre vers le chaos<sup>53</sup> (Chare : 2012 : 54). Par là il souhaite un retour à un état originnaire et premier qui fait écho aux premiers temps de la vie humaine, selon Nicholas Chare qui reprend l'idée de Julia Kristeva dans laquelle avant d'assimiler le langage, l'enfant vit des couleurs dénuées de significations (2012 : 56). C'est là où Bacon nous emmène grâce au traitement des couleurs. Les corps nus féminins proposés par le peintre sont ainsi au cœur de cette étape où l'identité se construit, où l'état initial, dans lesquels ils se trouvent, offre un ensemble de possibles et de réalisables infinis, notamment vis-à-vis de leur sexualité – identité sexuelle. Chare, au sein du chapitre intitulé « Hues and cries, Francis Bacon's use of colour » qui se trouve dans l'ouvrage *New directions in colour studies*, souligne l'approche des couleurs chez Bacon. Il parle à juste titre de cette pré-étape où « the expression of a sexuality for which no pre-existing visual rhetoric was available » (2011 : 171). Cette idée trouvera toute sa force lors de la dernière partie de ce mémoire, mais prendra appui sur la phénoménologie et

---

<sup>53</sup> Cette idée de chaos mise en relation avec le nu féminin vacille-t-elle, par exemple, avec les toiles de Willem de Kooning pour qui les coups de peinture semblent encore plus instinctifs ; nombreux et désorganisés ?

non sur la psychanalyse qui néglige la dimension proprement corporelle à l'origine de l'expression identitaire. Comme l'auteur le remarque également, il existe une variation chromatique qui est minimale dans les œuvres de l'artiste (2011 : 179), notamment les aplats qui entourent la figure. À ce sujet, Deleuze constate que la chair appelle des tons rompus<sup>54</sup> qui permettent de donner corps à la figure à l'inverse des tons vifs ou purs qui donnent une armature à l'aplat (1984 : 91). La variation chromatique qui définit les tons rompus composant la chair insuffle l'idée du temps qui s'écoule à l'opposé des aplats qui s'ancrent dans une certaine réalité. Grâce à cette distinction entre la chair et les pans unis, Bacon fait exister la couleur et lui donne une certaine valeur ontologique. *Study for portrait of Henrietta Moraes* (1964) (Fig. 2.24) place la figure sur un lit lui-même posé sur un rond ocre entouré d'un fond rouge vif. L'unité du contour et de l'aplat donne une force vaillante à la figure qui trône de sa chair rompue entre les blancs, les noirs et les bruns. La technique picturale adoptée par Bacon renvoie à la chair, mais plus encore à la viande. Le peintre était sensible à la carnalité des corps. « [...] c'est sûr nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal » (1996 : 52) confiait-il à Sylvester. La viande est une source de couleur et se trouve le moyen d'échapper à l'illustration pour l'artiste. Elle est comme l'échappatoire nécessaire à Bacon pour peindre le corps humain. Le terme de viande apparaît dans le titre de l'ouvrage écrit par Alain Milon, *Bacon, L'effroyable viande*. L'analogie entre la chair et la viande est bien présente. Néanmoins, Milon évoque les œuvres de Bacon en préférant le terme de peau ou de chair à celui de viande puisque nous parlons bien de peau et non de cuir (2008 : 15). C'est de la viande en tant que chair humaine sur laquelle insistent Milon ainsi que Bacon. En effet, il est difficile ici de définir la différence entre ces deux termes tant Bacon est étonné de ne pas se retrouver lui aussi pendu aux côtés des carcasses qu'il voit chez le boucher. L'humain n'a pas plus de valeur que l'animal si l'on évacue l'anthropocentrisme d'ailleurs reproché à Merleau-Ponty par certains<sup>55</sup>. Le philosophe concentre sa théorie sur l'être humain sans négliger l'être animal parce qu'il est sûrement plus évident pour lui de prétendre à une compréhension de l'existence humaine plutôt qu'animale. L'ambiguïté est, chez Bacon, présente. *Fragment of a crucifixion* (1950) (Fig. 2.25) laisse voir ce qui pourrait être des chiens ou des babouins, principaux animaux que le peintre a représentés avec le taureau. Cependant, une bouche humaine rappelant le cri des papes se

---

<sup>54</sup> Les tons rompus sont des tons dont la luminosité et la vivacité sont adoucies par le mélange d'une autre couleur à la couleur principale (Adeline 1900 [1884] : 366).

<sup>55</sup> Par exemple, Pierre Montebello et Pierre Rodrigo sont deux auteurs qui reprochent à Merleau-Ponty son anthropomorphisme dans la revue *Chiasmi International*, numéro 13, « Merleau-Ponty cinquante ans après sa mort: éléments pour une biographie intellectuelle ».

dessine. Il n'hésite pas également à dresser le *Sphinx-Portrait of Muriel Belcher* (1979) (Fig. 2.26). Plus généralement, il est également possible de noter cette confusion sur l'ensemble des toiles baconiennes par le caractère corps-viande qui en ressort, c'est tout du moins ce que défend Deleuze lorsqu'il parle d'un « devenir animal »<sup>56</sup> (1984 : 23). Il s'agit ici d'assimiler la chair à la viande grâce à laquelle le traitement pictural baconien s'exprime. La viande ne fait qu'une avec la peau selon les dires de Milon (2008 : 16) et donne ainsi toute la matérialité aux corps de Bacon par le fait même qu'elle les incarne. La peau peut apparaître comme cette frontière entre le dedans et le dehors bien qu'elle soit diluée entre les deux. C'est cette dissolution que nous montre Bacon. Il semble ne pas y avoir de frontière délimitée par cette peau, mais plutôt un ensemble qui est libre de tout contour. Les œuvres de Bacon sont le reflet de la théorie merleau-pontienne en cela qu'elles sont en devenir continu où les corps trépidants ondoient. *Studies of a human body* (1970) (Fig. 2.27), triptyque du peintre, montre une figure de chair, un corps-viande. Il est mis en relief à travers des couleurs situées dans les mêmes tons rosés que le fond, mais marqué par des touches indistinctes plus sombres voire noires. La tête de la figure représentée sur le panneau de droite laisse une trace qui renvoie à la dilution d'un dedans et d'un dehors épidermique. L'harmonie des couleurs se réalise grâce aux rapports de celles-ci entre elles, qu'ils soient d'expansion ou de contraction, de chaud ou de froid (1984 : 96). L'hapticité qui en ressort donne à notre œil une ouverture vers des possibles. L'œuvre, chez Merleau-Ponty, permet à l'œil de réenvisager sous de nouveaux jours l'être et les choses. La réalité matérielle du corps rendue grâce à un « système lignes-couleurs » (1984 : 38) dépend de cet organe de la vision qu'est l'œil. La composition des œuvres de Bacon montre un dynamisme à la fois entre la Figure et le fond ainsi qu'entre nous, qui regardons l'œuvre, et cette dernière. Cette dynamique ne prend sens que dans un monde phénoménal ou perçu (Rey 1978 : 39). Les trois éléments évoqués par Deleuze bien que distincts affluent vers la couleur et dans celle-ci (1984 : 93). La modulation<sup>57</sup> est ce qui donne sens à l'unité de la toile où les éléments communiquent et agissent les uns sur les autres. L'utilisation par Bacon des tons

---

<sup>56</sup> Le devenir animal est, chez Deleuze, une phase de transition qui lui permet d'affirmer que les Figures de Bacon sont dans un devenir qui tend à les faire elles-mêmes disparaître (1984 : 23). Il n'y a pas de revendications affichées contre un éventuel anthropocentrisme de la part de l'auteur. Cependant, sa démarche propose de rapprocher la Figure et l'animal en ce qu'ils sont tous deux faits de viande. Peut-être est-il possible d'apercevoir ici une ouverture vers une phénoménologie de la vie animale et une éthique de l'animalité ? Jacques Derrida fait partie de ceux qui explorent l'être humain et animal et leur statut dans l'ouvrage *L'Animal que donc je suis* (2006), mais n'en développe pas une phénoménologie. Est-il seulement possible d'envisager une telle approche ? Merleau-Ponty ne le pensait pas puisque selon lui l'ontologie du sensible et la phénoménologie de la perception sont réservées à l'être humain parlant et symbolique, à celui qui a conscience d'être nu pour ne citer que quelques arguments proposés par le philosophe dans *La structure du comportement* (1942).

<sup>57</sup> Autrement dit, les rapports de la couleur (Deleuze, 1984 : 93).

rompus et de leurs coulées s'explique par une volonté de rester fidèle au corps et à sa chair en tant que viande (1984 : 95).

Chez Bacon, un système de plan est en place. Le second met en valeur le premier et l'ensemble rehausse la présence et la vivacité de la peinture et de la figure. Les entours des objets ou des êtres figurés s'installent dans une certaine neutralité qui permet de renforcer la réalité du corps représenté. La superposition de plans et d'aplats met en relief les antagonismes d'images qui se déroulent sur la toile (Leiris 1989 : 42). Les entours compensent la vitalité tourbillonnante de la figure humaine. Cette dernière est, chez Bacon, dotée d'une vigueur explosive pour emprunter les mots de Michel Leiris. Elle subit des distorsions de taille dans un espace souvent confiné où elle s'y retrouve isolée (1989 : 43). Néanmoins, une présence inégalable habite les œuvres de Bacon. Celle-ci provient d'une immédiateté et d'une instantanéité (1989 : 57) de la figure peinte qui s'adresse à nous au présent. Cette idée de présence sur laquelle insiste Leiris dans son ouvrage *Francis Bacon ou la vérité criante* se réfère à la « présence globale du tableau, présence illusoire de la figure et présence manifeste des traces du combat » (1974 : 14) que l'artiste a mené pour arriver au tableau. Grâce aux œuvres de Bacon, nous prenons conscience d'être présent.es à nous-mêmes (1974 : 15), parmi un ensemble de semblables vivant et partageant le même monde. La figuration est la possibilité de mettre en exergue la présence immédiate et actuelle d'un corps incontournable, ici celui d'apparence féminine. Bacon a pour volonté la saisie de la réalité de la vie sous sa forme « criante de vérité », expression choisie par Leiris pour intituler l'un de ses ouvrages dédiés à l'artiste. Le corps nu de la femme, chez le peintre, semble vouloir se défaire des stigmates que la société lui a imposés. N'est-ce pas une marque de résistance qu'incarne la figure de *Study of a nude with figure in a mirror* en nous faisant face sans donner l'impression de considérer le personnage assis à sa gauche ?

Par ailleurs, les couleurs aident à brouiller les lignes figuratives. Bacon prolonge celles-ci ou bien les hachure et crée de nouveaux rapports d'où émerge une similitude non figurative. Le programme de Bacon est celui de créer « la ressemblance avec des moyens non ressemblants » (1984 : 101). Grâce à ce processus de zone de brouillage, le corps féminin prend des tournures diverses et variées notamment grâce à une remise en cause de la hiérarchie des parties du corps qui dilue la sacralisation du corps réfuté par Bacon (Milon 2008 : 12). La lecture du corps féminin est revisitée grâce à un renversement des proportions. Le corps n'est pas un agrégat de parties tout comme il n'est pas réductible à une seule catégorie. Milon nous

dit que le corps de Bacon est plutôt cet amas singulier qui refuse tout contour (2008 : 13). La peinture a la vertu de brouiller les catégories. « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes » nous précise Merleau-Ponty (2013 : 35). La tournure des corps féminins de Bacon s'apparente à une matière souple, voire liquide, selon Jean-Louis Schefer, qui assimile la liquéfaction de la figure et de sa chair à la glaise des premiers êtres originaires<sup>58</sup> (2009 : 8, 9). Ceci fait écho aux paroles de Bacon : « je ne sais pas comment la forme peut être faite » (1996 : 17). Le peintre veut extraire l'authenticité première et pour cela l'instinct doit agir et capturer parmi l'infinité des possibles qu'offre la chose certaines possibilités ouvrant elles-mêmes, sur la toile, à d'autres ailleurs. Pour ce faire, Bacon ne procède pas de la même manière que Freud puisqu'il n'est jamais en contact avec ses modèles lorsqu'il est en train de peindre, ce moment lui étant réservé à lui seul. Bacon préfère utiliser des photographies de ses modèles, qui sont également ses amies, plutôt que leur présence physique qui inhibe sa créativité comme il le précise lors d'un entretien avec Sylvester : « [...] si je les aime, je ne veux pas opérer devant eux l'atteinte que je leur inflige dans mon œuvre. Je préfère opérer en privé l'atteinte par laquelle il me semble pouvoir enregistrer plus nettement leur réalité » (1996 : 46-47). Il défend aussi le fait que les photographies sont plus intéressantes, « si l'image était là, présente, je ne pourrais pas dériver aussi librement que par le moyen de l'image photographique » déclare-t-il (1996 : 44). En effet, il dit y voir davantage la réalité de la chose. Les photos de Muybridge, lorsqu'il tente d'enregistrer le mouvement humain, ont beaucoup servi à Bacon qui les mêle aux photos de ses amies ainsi qu'à d'autres, récupérées par-ci par-là dans des revues ou journaux. La décomposition présente dans les photos reflète l'instabilité picturale des figures de Bacon. *Figure turning* (1962) (Fig. 2.28) exprime cette sensation de mouvement, comme si elle était en train de sauter, de détendre et de plier ses jambes à l'image de *Figure hopping* (1887) (Fig. 2.29). La mémoire du peintre plus ou moins involontaire est également essentielle à son processus créatif qui, rappelons-le, s'appuie sur l'accident et l'immédiateté. « Ce que je veux faire, c'est déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence » (1996 : 46), affirme Bacon qui grâce aux photographies et à sa mémoire parvient à outrepasser les préconçus qui modèlent notre société. En rassemblant ce qui lui reste de palpable de sa modèle aux images diverses qu'il a sous les yeux, Bacon incarne le devenir perpétuel qui se trouve au cœur de la réversibilité charnelle merleau-

---

<sup>58</sup> Ceci rappelle l'argile humaine qui a ouvert l'introduction du mémoire.

pontienne. En effet, il lie une existence individuelle à de possibles devenirs issus d'une brume iconographique. Tout comme Merleau-Ponty redéfinit l'être au monde grâce au corps, le peintre montre des corps comme chair originaire. Le peintre anglo-irlandais veut animer la sensibilité d'un public trop souvent inhibé par un voile qui illustre, plutôt que stimulé par un fait qui montre. En voulant fuir les apparences tout en les montrant, Bacon cherche à souligner la vérité de l'être qui se trouve à sa fission, celle qui vacille entre le voyant et le visible et le touchant et le touché. Le champ des apparences chez Merleau-Ponty est premier (2016 : 119). Il défend par-là l'idée que le mystère de la visibilité, mais également du corps se trouve dans la peinture (2013 : 21, 26). Bacon s'accorde avec le philosophe puisqu'il déclare que « le mystère de la peinture aujourd'hui est la manière dont l'apparence peut être rendue. Cette chose peut être rendue de façon telle que le mystère de l'apparence soit capté dans le mystère de la facture » (1996 : 111). Bacon s'interroge sur ce qu'est vraiment l'apparence (1996 : 123). Milon parle d'un impératif de lutte contre les apparences puisqu'elles sont celles que l'on voit en premières chez l'individu. Par là il entend les apparences illusoire que Bacon et Merleau-Ponty se proposent de fuir pour en faire éclore de plus vérares. *Lying figure with hypodermic syringe* montre la volonté de Bacon de « clouer l'image plus fortement dans la réalité ou l'apparence » (1996 : 84). Il précise que la seringue sert à clouer la chair sur le lit et qu'elle apparaît plus judicieuse qu'un clou (1996 : 84). La chair, ou la peau, si nous employons le terme de Milon, est ce qui nous apparaît en premier lorsque nous regardons une personne. En cela, elle est couronnée pour son rôle indispensable au cœur de la lutte contre les fausses apparences. La chair bondissante de *Figure turning* est prise par l'arrière et elle tente de se débattre et de se défaire du support qui la retient. C'est elle qui s'arme du bouclier de la transparence afin d'échapper à « l'usage policé que l'on fait de notre corps » (Milon, 2008 : 14). En effet, la toile n'est jamais vierge, elle se compose d'un ensemble de clichés qu'il s'agit de renverser. L'acte pictural baconien rompt avec cet ensemble préexistant et nous invite à voir ses figures non pas comme monstrueuses, mais à les considérer « figuralement », autrement dit il nous encourage à nous détacher du point de vue d'une « figuration subsistante » pour déceler une sorte d'ordinarité originelle (Deleuze 1984 : 97). Celle-ci, comme nous l'avons compris, passe par la chair qui se compose d'une membrane mitoyenne communicante entre l'intérieur et l'extérieur. Cet apparaître est une sorte de tissu spongieux qui flotte indéfiniment (2008 : 14 ; 1996 : 126) entre le dedans et le dehors et qui divulgue l'expression corporelle ainsi que toutes les possibilités de vivre. L'incertitude du contour est également remarquée par Chare. Comme le son n'a pas de forme, les êtres de Bacon n'ont pas de délimitations précises puisqu'elles les détruiraient (2005 : 136). La dissolution vibratoire entre ses figures de chair et le fond de

l'œuvre proviennent d'une application des couleurs comprise comme chair vivante (2005 : 137). Parce que « voir est une mise en forme du monde » (2005 : 141) il s'agit pour Bacon de défaire la possibilité de voir, pour ne donner rien à voir, tout du moins rien qui n'eut déjà été vu. Il est possible d'appliquer la phrase suivante, issue de la pensée élaborée par Chare au sujet du tableau *Study after Velázquez*, aux œuvres de Bacon étudiées dans ce mémoire : « [They break] the skin – the spectator's cutaneous contour – and opens inside to outside, opens an outside to inside and outside, opens the I to the noise<sup>59</sup> » (2005 : 141). Les spectateurs et spectatrices se retrouvent eux et elles-mêmes pris.es dans un processus d'ouverture qui brouille les contours de leur chair pour la faire vivre plus intensément. Les corps nus des figures féminines de Bacon réactivent notre vision et nous engagent dans un corps à corps réversible. *Figure turning* nous fait réagir en cela qu'elle nous appelle. Ses hauts et ses bas sont l'expression d'une libération en train de se faire.

Merleau-Ponty soutient un monde de chair auquel nous sommes tous et toutes rattaché.es par la profondeur de nos êtres. Grâce au processus d'absorption mis en marche par l'amas de viande le corps réussit à se débarrasser d'une enveloppe qui n'a pas été choisie afin d'atteindre l'état premier (2008 : 11). Les figures féminines de Bacon veulent échapper à ce contour dans lequel elles ont été enfermées<sup>60</sup>. Peut-être est-ce cela que tente de faire la figure présente dans *Studies of the human body*. Bacon dit à Sylvester que « d'un fleuve de chair [...] [il] espère être capable de faire des figures surgissant de leur propre chair avec des chapeaux melon et des parapluies et d'en faire des figures aussi poignantes qu'une crucifixion » (1996, 167-168). Le fleuve de chair est sûrement cette chair du monde merleau-pontienne dans laquelle cette figure féminine tente d'exister en tant que corps vécu. La vitalité, renforcée par l'effet du triptyque, nous amène à la voie qu'emprunte Bacon et qui est celle de la sensation, comme le souligne Deleuze. La forme sensible est privilégiée afin de définir la Figure (1984 : 27) faisant écho à l'être-au-monde merleau-pontien qui se définit par la sensation. Elle se compose d'une ambiguïté par laquelle chacun devient et quelque chose arrive (1984 : 27) rappelant la réversibilité du corps propre à Merleau-Ponty. Bacon exprime cette exacte sensation. Elle s'incarne dans la figure qui se fait corps vécu expliquant la déformation des corps baconiens. À travers l'accident, Bacon nous réunit au cœur de cet être originaire universalisant. En faisant confiance aux hasards et en obéissant à sa seule sensibilité, il parvient à dégager une réalité

---

<sup>59</sup> Dans cet article Nicholas Chare établit un lien synesthétique entre la peinture et le son.

<sup>60</sup> Francis Bacon disait que la vie était bien plus violente que ne l'étaient ses toiles et accusait une société de consommation où les images circulaient en masse. La figure féminine est enfermée dans un carcan construit par un patriarcat consumériste et est souvent assimilée à la passivité de la femme-objet.

alliée à la fois à la peinture, mais aussi à la figure. Il nous montre à travers des forces sensationnelles que l'être est vivant. Ces tableaux sont à ressentir et sentir autant qu'ils sont à voir. Il s'agit de prendre à bras ouverts tout l'héroïsme de l'être-là (Sollers 1996 : 23) peint par Bacon qui nous emmène dans l'aventure d'être en tant qu'être vivant (Leiris 1989 : 58). La peinture baconienne consiste à délivrer l'être de son paraître et de lui prendre la main afin de l'orienter vers ces nouveaux horizons plus réjouissants qu'ils n'y paraissent. Cette dynamique est soutenue par une phénoménologie et une ontologie merleau-pontienne qui considère le corps vécu en perpétuel devenir, pris dans une réversibilité de la chair qui se veut libératrice.

Ainsi, j'espère avoir démontré que la philosophie merleau-pontienne apparaît pertinente pour une lecture nouvelle des œuvres de Freud et de Bacon mais également que les nus féminins de ces peintres déploient la philosophie de la perception et l'ontologie de la chair. Leurs œuvres trouvent un nouveau halo sous lequel elles semblent rayonner avec plénitude. La chair, picturale et humaine, incarne la réalité de l'être humain. Elle est l'origine du vivant et prend sa force dans le corps nu et originaire. Pourtant, la chair semble négligée, souvent oubliée. Son intentionnalité, instinctivité et sa subjectivité sont méprisés au détriment d'une rationalité prétendue établie par un peuple dominant. La réactualisation des nus féminins de Freud et Bacon peut-elle remettre en cause la corporalité préétablie dictée par la société patriarcale et hétérocentrée dans laquelle nous continuons d'avancer ? Il semblerait que leurs œuvres encouragent une certaine résistance faces aux normes qui cadrent les corps humains, voire engagent ceux-ci vers de nouvelles voies d'existence plus égalitaires, plus humaines et plus éthiques. L'idée n'est pas de voir la tendance s'inverser. Les aliéné.es ne deviennent pas les aliénant.es, iels prennent au contraire la forme d'éclaireurs.euses<sup>61</sup> afin de montrer le chemin vers la vérité humaine et originaire mais aussi vers la liberté d'être au monde.

Merleau-Ponty a réouvert les yeux sur la dimension charnelle de l'être humain parce qu'elle avait été oubliée alors que pourtant si évidente. Le corps, et notamment celui de la femme, a été emboîté dans un carcan devenu vérité à la place de la vérité. La représentation des nus féminins en histoire de l'art a commencé à être analysée de manière critique grâce à l'envol de la pensée féministe. Les femmes, parce que touchées par ce faux plein existentiel que la société occidentale leur a imposé, ont fait parler leur voix, mais aussi et surtout leur corps. Pour cela, certaines d'entre elles ont choisi comme point de départ la pensée merleau-pontienne qui redore la position centrale d'un corps vécu. Si elle n'est certes pas dispensée de critiques plus

---

<sup>61</sup> Je marque un changement dans l'écriture inclusive afin d'annoncer le dernier chapitre.

ou moins valables, la théorie de Merleau-Ponty apparaît comme le fondement de certaines voire même de toutes les pensées féministes et queers puisqu'elle considère ce par quoi les femmes et les minorités sexuelles sont à la fois opprimées et libérées, la chair. De ce point de départ, les défenseurs.euses des personnes brimées se chargent d'actualiser la pensée du philosophe en considérant la sexualité du corps vécu. Réalité actuelle, cette dernière doit être discutée. Pour ce faire, je décide de déployer l'enjeu charnel qui réside dans la phénoménologie féministe puis queer pour la faire communiquer avec les nus féminins, pas si féminins, de Freud et Bacon.

### 3. Des corps nus à la cime d'une éthique de l'identité sexuelle

Non seulement le corps se voue à un monde dont il porte en lui le schéma : il le possède à distance plutôt qu'il n'en est possédé. À plus forte raison, le geste d'expression qui se charge lui-même de dessiner et de faire paraître au dehors ce qu'il vise accomplit-il une vraie récupération du monde et le refait-il pour le connaître.

Maurice Merleau-Ponty

*Man with leg up* (1992) (Fig. 3.1) montre Leigh Bowery, l'un des plus célèbres modèles de Freud. Cet artiste de la performance a été introduit par Cerith Wyn Evans<sup>62</sup> au peintre. Cet homme relativement massif est allongé dans une position incongrue. Son pied droit pend, retenu par le tibia arqué. Le mollet s'écrase sur le matelas rayé d'un lit. On devine les boutons de celui-ci par des touches étalées légèrement plus claires que la couleur initiale de la rayure. Le vert se trouve passé, comme usé par le poids des personnes qui ont dormi sur ce lit. Le matelas semble dur puisqu'il ne subit pas une importante déformation malgré le relâchement de la jambe de Bowery. Son corps, situé au centre de l'œuvre, dessine une diagonale dont le coude réfléchit la courbe du pied droit et rappelle le pli de la jambe gauche. Le modèle s'appuie sur un tas de chiffons qui se termine au niveau de son fessier. La blancheur de ceux-ci donne au modèle une sensation de légèreté accentuée par la finesse de la main droite tombante. Cette dernière fait contrepoids et oriente le corps du côté du regard de Bowery. Certaines parties des chiffons rappellent celles du corps, comme si ce dernier laissait sa matière se diluer. Comme la main, le pénis du modèle est relâché, mais dans un repos qui laisse apparaître la rougeur de son extrémité contrastant avec la noirceur de sa cuisse droite et de ses fesses. Cette zone érogène communique avec le téton par une ligne transparente qui aboutit au visage. Le traitement presque lisse du décor – la porte, le mur, le sol et le lit – renforce la matière charnelle du personnage vivant. La vie circule ponctuée par des touches bleutées qui animent le corps et les yeux de Bowery.

La peinture de Freud montre un art corporel où la vivacité qui ressort du modèle peint ne peut que trahir celle du peintre. Comme la citation en début de chapitre le souligne, Merleau-Ponty n'hésite pas à faire de la peinture un art du corps. Dans cette lignée, Bacon et Freud, utilisent le corps pour interroger le visible. Du leur, à celui de leurs modèles, l'épaisseur d'une interrogation perpétuelle. L'infinitude des questions abordées sur leurs toiles s'est parfois terminée par la destruction de certaines d'entre elles. La tâche complexe qu'endossent ces deux

---

<sup>62</sup> Il est un artiste conceptuel gallois né en 1958. Il travaille et vit aujourd'hui à Londres. Il a d'abord été cinéaste et vidéaste, puis depuis les années 1990 il s'intéresse à la sculpture et met en place des installations visuelles et sonores.

peintres est réalisée avec passion et déterminisme, leur corps tout entier est concerné. Ils nous ouvrent les voies des possibles jusque-là inavoués et tout particulièrement ceux qui concernent le corps féminin. Grâce à la remise en cause de la vision, les deux peintres nous tendent un jeu de clés nécessaire afin de repenser l'être de chair au-delà de tout binarisme et d'étiquettes genrées. En accord avec le philosophe, Bacon et Freud érigent une visibilité aux facettes profondes et inédites par laquelle l'être-au-monde se définit. De l'intériorité du peintre et du monde jaillit « un visible à la deuxième puissance » (Merleau-Ponty 2013 : 22) qui rend compte de la phénoménalité d'un invisible. C'est en retranscrivant les ondulations du monde pour les faire devenir visibles que la peinture se fait chair. Un dialogue charnel se met en place et fait le constat d'un être qui prolonge le monde auquel il ne peut échapper. Dans cette lutte qui s'annonce entre ce qui est institué et l'infinité des phénomènes rattaché à l'être, les nus peints par Bacon et Freud incarnent une tangibilité et une mobilité inavouées jusqu'alors. Les regards ne peuvent se poser de manière définitive sur ces corps qui font l'expérience de la présence tout autant que de l'absence. Au cœur de ce paradoxe, un corps humain sexué mais pas d'une manière genrée ni binaire. Les figures freudiennes et baconiennes tentent d'exister au-delà des constructions sociales afin de tendre vers l'infinité et la diversité des possibles que leur corps leur offre. Au contraire de l'*Olympia* ou des *Demoiselles d'Avignon* (1907) (Fig. 3.2) qui sont vues à travers les yeux des hommes<sup>63</sup>, les figures nues de Freud et Bacon vivent pour elles-mêmes. Ce n'est pas la première fois que ce stigmate des sociétés occidentales est remis en cause, mais il ressort chez Freud et Bacon cette dimension picturale charnelle qui fait d'eux des exemples remarquables et uniques. En s'emparant du corps nu féminin, les deux peintres déploient une toile féconde aux pensées phénoménologiques qui succèdent à celle de Merleau-Ponty. Dans la première partie de ce chapitre j'établirai la pertinence de la théorie de ce dernier comme terreau favorable à certaines pensées féministes et queers. De leur union, je tenterai de démontrer que se dégage une approche pour comprendre la corporalité des nus féminins des deux peintres sous un nouveau jour. Ainsi, la deuxième partie sera consacrée aux œuvres de Freud et la troisième à celles de Bacon. Ces dernières parties tenteront de souligner en quoi chacun des deux artistes se propose de déconstruire et de reconstruire le nu féminin grâce à une ouverture du corps humain au-delà des préconçus identitaires genrés et sexuels qui dominent nos sociétés actuelles.

---

<sup>63</sup> L'art moderne se construit dans une société où la prostitution, bien que réglementée, est courante. À la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle, l'art moderne éclot et les peintres, pour la plupart des hommes, prennent pour modèles des prostituées. Celles-ci sont alors le reflet d'un éros que les bourgeois renient. Elles sont ainsi l'objet du désir masculin.

### 3.1. La redécouverte des nus féminins de Lucian Freud et Francis Bacon

Maurice Merleau-Ponty est le premier philosophe à positionner le corps comme structure du monde vécu comme nous pouvons le constater à travers la longue citation qui ouvre cette partie et qui est issue de *La Prose du Monde* (1969 : 110). Sa conception ontologique prend toute sa force au cœur du médium qu'est la peinture. La science a échoué à définir l'être-au-monde en choisissant l'objectivation et en se pensant comme vérité. Au contraire, le philosophe pose l'être-au-monde comme un problème et l'insère dans un ancrage corporel. La peinture endosse alors le problème qu'est l'être corporel et matérialise et actualise la réversibilité de celui-ci. Grâce à sa matière picturale, il est possible de saisir la réalité non plus objective, mais subjective qui se trouve au cœur des perceptions diverses. « Ma chair, dans sa vérité physique, est l'unité des perceptions possibles que tous les autres pourraient avoir de ma chair » (Husserl, cité par Franck 1981 : 97-98). Notre corps ne peut être perçu entièrement par nous-mêmes, c'est en cela que les autres ont accès ensemble à l'ébauche d'une corporalité globale de celui qui est vu. Paul Valéry dans ce sens écrit que « la nuque est un mystère pour l'œil » (cité dans Marzano 2011 : 7), sous-entendu notre propre nuque et œil. La chair est indispensable à toute perception puisqu'elle est l'intermédiaire révélatrice de l'être et de son existence. Dominique Rey parle d'une « reprise créatrice du monde naturel dans l'univers culturel humain » où la peinture est celle qui peut saisir la réalité intersubjective qui se trouve dans toute perception (1978 : 49). Bacon et Freud sont les repreneurs de notre monde dans ce qu'il a de plus originaire et les diffuseurs d'un être féminin miroitant dans nos sociétés. Notre chair et celle d'autrui existent l'une à travers l'autre et cela se situe à son paroxysme lorsque la nudité est présente dans l'équation. Le corps dépourvu de tout habit se laisse au regard, mais ne regarde pas. Lorsque le corps est nu, il est avec lui-même, s'égare, se cherche tout en étant exposé au regard d'autrui. La figure de *Study of a nude with figure in a mirror* partage avec elle-même les déformations qui la composent tandis que le personnage habillé la regarde. Elle est cependant là pour lui donner vie. Ce dualisme uni du regard sur le corps est particulièrement mis en exergue dans les nus féminins de Bacon et Freud. Leurs corps sont avec eux-mêmes tout en étant le résultat du regard de l'autre et continuant à y être exposé. Le pouvoir du nu réside dans l'apparition de l'être qu'il incarne, car dans lui se trouve l'originel supposé dénué des distinctions culturelles et sociales tendant ainsi vers une certaine dimension universaliste. Nous regardons d'en haut la figure *Lying by the rags* (1990) (Fig. 3.3), allongée sur le sol à côté d'une pile de chiffons. Où y voir le mensonge si ce n'est là où celui qui refuse la vérité regarde ? Le

reflet d'une lumière artificielle remue une partie du parquet qui fait écho à la luminosité du corps et du tissu blanc sali. En surplombant la figure nous l'accueillant de notre chair parmi les vivants. Le chiasme opère grâce aux touches foncées de peinture qui animent le sol de toute part et à celles plus claires qui nous attirent. Du silence de la modèle, Freud en a capturé tout l'invisible pour l'offrir en couleur. Nos pupilles s'activent à chaque mouvement, par exemple lorsqu'elle se pose sur l'incurvation du tibia droit de la figure (Fig. 3.4). Le mollet, rempli d'une chair délicatement rosée et traversé par des veines subtilement bleutées, embrasse gracieusement l'os saillant du tibia étiré entre le genou et le pied robustes. Les traînées de Krems s'épaississent sur la cuisse gauche, le ventre, le bas de la poitrine ou encore sur le cou. Quant aux chiffons blancs aux contrastes ombragés, ils donnent l'impression de tirer une haie d'honneur à ce corps, horizon possible pour un devenir ouvert. Jullien affirme que le nu est la forme de la vérité (2000 : 45). Par-là il assimile cette dernière au corps dépouillé d'apparets comme si la nudité avait une valeur incontestable de sincérité. Ce mémoire, en prenant pour sujet le nu, traite de l'être dans sa pure apparence pour en déceler toute la véracité de son existence. Parce que « c'est le corps qui montre et qui parle » (Merleau-Ponty 1945 : 230) il est essentiel de lui prêter attention et lui faire confiance. Grâce à l'incarnation les limites instituées entre le naturel et le culturel, le biologique et l'acquis ou encore la matière et l'esprit sont dissoutes (Mercury 2000 : 251).

Dans ce sens, certaines penseuses féministes ont fait le choix de suivre les pas de Merleau-Ponty afin de repenser le corps de la femme et son existence dans nos sociétés patriarcales occidentales. Le monde dans lequel nous apparaissions est déjà constitué, fait d'objets préalablement institués. Dans ce cadre nous fonctionnons par analogie. Or notre monde et plus précisément les sociétés occidentales sont orientés par la domination masculine ainsi que scientifique. C'est pourquoi le binarisme sexuel n'a jamais été remis en cause avant les premiers écrits féministes. Si une personne a des seins ainsi qu'un vagin, que serait-elle d'autre qu'une femme ? Simone de Beauvoir la première a réemployé la pensée merleau-pontienne afin d'affirmer que l' « on ne naît pas femme : on le devient » (2012 [1949] : 13). La civilisation occidentale est à l'origine de l'élaboration du féminin, car en aucun cas l'aspect biologique<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> À ce sujet les travaux d'Anne Fausto-Sterling, professeure américaine en biologie et études de genre sont très intéressants. Elle démontre que « la nature nous offre davantage que deux sexes » (cité dans 2014 : 1) et reconsidère le binarisme sclérosé imposé par une société scientifique patriarcale. Pour cela, elle souligne un continuum sexuel tout en préservant le dimorphisme qu'elle ne considère pas comme absolu. Ainsi, elle reconsidère les personnes intersexuées, mais également tous les caractères sexuels secondaires qui incarnent les chevauchements nombreux caractérisant nos corps et leur complexité (2014 : 3). Le sexe est bien un construit social et culturel au même titre que le genre et en cela la biologiste rejoint la féministe Judith Butler (*Trouble dans le genre*).

ou psychique ne porte en lui cette idée du féminin comme il est entendu socialement aujourd'hui. Il est certain que « la femme comme l'homme est son corps, mais son corps est autre chose qu'elle » (2012 : 69) affirme Beauvoir dans le *Deuxième Sexe I – Les faits et les mythes*. Elle ajoute d'ailleurs, afin de soutenir ses propos, une note de bas de page à la fin de la première partie de sa phrase citant Merleau-Ponty<sup>65</sup>. La notion de corps vécu s'avère primordiale dans les recherches féministes puisqu'elle prouve d'une part l'aliénation des femmes par les hommes et d'autre part la liberté d'action que la femme peut déployer. Le corps physique est celui qui est retenu par l'autre, qui appartient au-dehors tandis que le corps psychique se rapporte au-dedans de l'être (Marzano 2011 : 8). Les deux cohabitent à l'image de la déhiscence de l'être merleau-pontienne et cette conception remet en cause la notion de sexe et le binarisme sexuel qui en découle. La théorie de Merleau-Ponty considère le corps prépersonnel comme non genré même si les styles d'incarnations peuvent l'être. La nature ne définit pas la femme, « c'est celle-ci qui se définit en reprenant la nature à son compte dans son affectivité » (Beauvoir 2012 : 80). Cette femme dans *Woman on a red couch* n'hésite pas à dresser son œil tel un phallus et cacher son sein gauche sous la force de son bras. Merleau-Ponty en premier pose les bases d'un universalisme qui entend faire de notre corps un corps vécu et non un corps-objet maîtrisé par les normes et dictats imposés par la science et le patriarcat. Dans ce sens, Marion Iris Young souligne que les comportements du corps féminin, celui-ci souvent porté comme un fardeau (2005 : 29), sont révélateurs d'une existence féminine<sup>66</sup> opprimée, et Laura Mulvey, critique et réalisatrice de cinéma féministe, observe le rôle passif des femmes dans les films au cinéma par opposition au rôle actif du sujet mâle<sup>67</sup>. Le corps de la femme est en effet soumis à un certain nombre de constructions patriarcales le positionnant dans une passivité physique et morale. Ainsi, la phénoménologie apparaît comme une base évidente et indispensable au développement de la pensée féministe. L'existence des femmes prend une dimension incarnée nécessaire à l'élaboration future d'une éthique sexuelle

---

<sup>65</sup> « Je suis donc mon corps, du moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet-naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total » (Merleau-Ponty cité par Beauvoir 2012 : 69).

<sup>66</sup> Young, dans son essai « Throwing like a girl », précise ce qu'elle entend par existence féminine. Comme Beauvoir, la féminité n'est pas cette qualité mystérieuse ou une essence que toutes les femmes ont en vertu de l'aspect biologique. Il s'agit plutôt d'un ensemble de structures et de conditions qui délimitent la situation typique d'être une femme dans une société particulière, tout comme la manière typique avec laquelle est vécue cette situation par les femmes elles-mêmes. Mais ça ne veut pas dire qu'il y ait nécessairement des structures distinctives et des comportements typiques de la situation des femmes (2005 : 31).

<sup>67</sup> Elle traite de ce sujet notamment dans son essai « Visual pleasure and narrative cinema » publié en 1975 dans le numéro 16 de la revue britannique *Screen*. Il est l'un des articles fondateurs des études féministes du cinéma. Une traduction française seulement partielle est connue à ce jour dans le numéro 57 de la revue *Cinémaction* publié en 1993.

sortant la femme de son carcan sexué. Le corps et la chair permettent un retour aux apparences plus profondes jusqu'alors négligées dans nos sociétés occidentales. Le corps posé sur le sol maculé de l'atelier de Freud dans *Lying by the rags* désarçonne les regards malveillants parce qu'il vit pour lui-même et par lui-même sans rien d'artificiel que la lumière qui le fait vivre. Aucun rouge sur les lèvres, nul bas pour l'habiller, aucune tension pour la retenir, la figure de Freud au contraire de celles d'Egon Schiele par exemple (Fig. 3.5) prend vie grâce au détachement charnel engendré par la matière palpable et granuleuse de la peinture qui nous happe. De la chair à soi à celle du monde, un entrelacement se crée et une articulation se déroule, sous le flot d'expériences individuelles et collectives d'où émergent des possibilités plurielles quant au corps vécu bafoué de la femme, qui souhaite se libérer.

Merleau-Ponty a reçu diverses critiques de la part des penseuses féministes bien que sa théorie leur soit essentielle comme base à compléter<sup>68</sup>. Deux pôles principaux de critiques subsistent, l'une considérant le philosophe comme hétérocentré et l'autre soulignant son universalisme venant à négliger les distinctions au service du masculin. Néanmoins, ces critiques seront relativisées dans chacun des cas pour démontrer l'importance de la théorie merleau-pontienne comme base du féminisme. Le premier pôle, d'une part, est mené par la critique de Judith Butler qui connaît une évolution. Elle reproche, dans un premier temps, à Merleau-Ponty d'adopter un point de vue misogyne en considérant que l'hétérosexualité est la norme. Pour appuyer ses dires, elle donne le cas Schneider<sup>69</sup> évoqué par le philosophe. L'homme serait alors considéré comme normal et la femme serait le sujet perçu (1989 : 92). Le philosophe utilise le sujet mâle pour percevoir un corps de femme fragmenté selon Butler. Elle l'accuse ainsi de réduire le corps à ses zones érogènes et donc de morceler le corps de la femme. En réalité et comme le soutient Anna Petronella Foulter, dans un article où elle réunit Merleau-Ponty et Butler au sein d'une entente, la misogynie du philosophe et de Schneider que cette dernière met en avant n'est pas justifiée puisque le patient se trouve dans l'incapacité générale d'agir, et cela non pas sous l'égide de quelque norme misogyne. Foulter prend la défense de Merleau-Ponty en mettant en avant le fait que ce dernier souhaite déraciner la dichotomie entre essence et existence et rappelle que Schneider ne peut voir que des formes amorphes. Elle

---

<sup>68</sup> La publication d'ouvrages tels que *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty* édité par Dorothea Olkowski et Gail Weiss ou *Feminist Phenomenology* par Linda Fisher et Lester Embree prouve la volonté d'intégrer la phénoménologie merleau-pontienne, notamment, dans l'engagement féministe.

<sup>69</sup> Schneider a été un patient du neurologue allemand Goldstein et du psychologue Gelb à la suite de blessures à la tête dues à des éclats de mines. Merleau-Ponty réemploya ce cas dans *La structure du comportement* et *La phénoménologie de la perception* afin d'explicitier sa théorie de l'expérience corporelle. Dans cet exemple, Merleau-Ponty s'appuie sur le cas d'un homme dont la sexualité serait considérée comme anormale ou pathologique à la suite de son traumatisme puisqu'il ne ressent plus de plaisir à la vue du corps d'une femme.

souligne également la contradiction engendrée par Butler elle-même qui reproche à Merleau-Ponty d'étiqueter le corps comme un soi naturel<sup>70</sup> alors que par la suite elle met en avant l'aide que le philosophe peut apporter afin de renaturaliser le corps<sup>71</sup>. Par nature il entend cette étape où la signification du corps n'est pas affectée par la culture (2013 : 777). Ainsi, les points de vue normatifs au sujet de la sexualité sont évincés (Butler 1990a) par le philosophe qui s'oppose au modèle naturaliste de la sexualité et affirme que cette dernière est coextensive à l'existence (1989 : 87). Il offre à la théorie féministe de nouveaux chemins quant à la description de la sexualité et à la diversité sexuelle. Merleau-Ponty en affirmant que les expressions en acte, les pensées ou discours doivent être vus comme implantés dans un monde que l'être humain n'a pas créé, se présente comme un penseur utile au féminisme. La défaillance de Schneider fait de cette personne un être en dehors des normes et donc ne pouvant être à l'origine d'une pensée sexiste. Pour Foultier, lorsque le philosophe évoque la sexualité il donne l'élan pour développer une théorie sexuelle qui considérerait davantage l'être et son affectivité (2013 : 778). L'objectivité est réinterrogée par Merleau-Ponty qui propose un entre-deux de possibilités permettant le questionnement au sujet des sexes et des genres ainsi que des identités corporelles baladées entre le naturel et le culturel, reflet d'adaptations se déroulant tout au long de la vie d'un être. L'incomplétude infinie qu'incarne *Woman on a red couch* est la caractéristique même de la chair qui nous compose et qui rentre en mouvement perpétuel au contact de l'autre et du monde. Le dualisme sujet/objet est remis en cause grâce à l'ontologie qui inclue autant le visible que le tactile et qui permet l'exploration du domaine partagé qu'est la chair où toute catégorisation se dissout (1989 : 97). L'être humain est « une idée historique et non une espèce naturelle » (Merleau-Ponty 1945 : 199). Le corps vivant se fait ainsi la figure de proue à positionner au centre des études féministes afin que celles-ci prennent tout leur sens. Merleau-Ponty lance l'idée du corps genré bien que n'utilisant pas ce terme. Il ne s'attarde qu'assez peu sur le cas de la sexualité pour approfondir davantage toute l'expressivité et la spatialité du corps, aspect incontournable pour évoquer ce corps genré en communication avec le corps vécu. Ainsi, le rôle des féministes est de compléter la pensée merleau-pontienne en développant les pans qu'elle a négligés. D'autre part, le second pôle de la critique faite à la théorie merleau-pontienne, réside dans son aspect universaliste, amené à négliger les spécificités sexuelles (Butler 1989 : 98 ; Stawarska 2006 : 25 ; Irigaray 1984). Selon Butler le sujet universel et

---

<sup>70</sup> « he [Merleau-Ponty] generally tends to discount natural structures of sexuality, he manages to reify cultural relations between the sexes on a different basis by calling them 'essential' or 'metaphysical' » (Butler 1989 : 86).

<sup>71</sup> « Merleau-Ponty appears to offer feminist theory a view of sexuality freed of naturalistic ideology, one which restores both the historical and volitional components of sexual experience and, consequently, opens the way for a fuller description of sexuality and sexual diversity » (1989 : 85).

anonyme pose un problème, d'une part parce qu'elle considère que le genre est dévalué en tant que catégorisation dans la description de l'expérience du corps vécu, et d'autre part parce qu'il s'apparente à une pensée masculiniste<sup>72</sup>, construite par un sujet masculin qui impliquerait une dévaluation de la femme (1989 : 98). L'omission de Merleau-Ponty concernant les genres apparaît, pour Butler, comme une ignorance de l'historicité des corps et de la sexualité (1989 : 98). En effet, l'apport féministe à la phénoménologie et à l'ontologie merleau-pontienne permet d'actualiser la théorie et l'ancrer plus intensément dans la réalité palpable de l'existence humaine de la femme. Il permet également d'élaborer une éthique de l'être et de sa rencontre avec autrui ainsi que de la différence sexuelle à laquelle ils s'entrelacent. Comment appréhender l'autre sans le transformer ou le convertir à nos aspirations ? Freud et Bacon ont tenté de répondre à cette question mais plus encore de la mettre à la portée des autres. La chair et sa réversibilité sont des éléments qui permettent d'élucider cette interrogation puisqu'ils sont le signe d'une ouverture au monde et à l'autre et par la même occasion d'une « dépossession corporelle » qui infirme le solipsisme soulevé par Irigaray à l'égard de Merleau-Ponty (Murphy 2006 : 327). Plutôt que de s'appropriier le monde, l'être merleau-pontien s'adonne à l'autre et s'offre à son regard. Si Irigaray défend la réversibilité de la chair comme appropriation du féminin par le masculin, Butler proclame que la réversibilité merleau-pontienne est indéfiniment en suspens, miroitante à l'horizon. L'entrelacement est un fait d'ouverture de l'être incarné qui se trouve, à cette occasion, sujet à une réflexion éthique. Parce que Merleau-Ponty n'a jamais explicitement évoqué les considérations liées à la sexualité, au genre ou aux différences sexuelles, il a été critiqué. La sexualité chez celui-ci est abordée de manière générale. Il la lie à l'existence de l'être. Cependant, comme le démontre Stoller, sa théorie de l'expression du corps est comme le symbole de l'existence, car il la réalise et est son actualité (1945 : 164). Il est le lieu par excellence où l'existence entre dans l'existence, et il est ce qu'il signifie. Ainsi, ce qui est exprimé par le corps ne peut se séparer de l'expression, ce qui permet de souligner le rapprochement entre la performativité<sup>73</sup> de Butler et l'expressivité de Merleau-

---

<sup>72</sup> Judith Butler s'accorde sur ce point avec Luce Irigaray qu'elle critique néanmoins dans un article du numéro 10 de la revue *Chiasmi International* intitulé « Sexual difference as a question of ethics : alterities of the flesh in Irigaray and Merleau-Ponty ». Luce Irigaray a inspiré Butler notamment pour sa volonté de ne pas nommer masculin ou féminin certaines qualités, considérant le langage comme non neutre. L'ouvrage de référence d'Irigaray s'intitule *Éthique de la différence sexuelle* et concerne comme son nom l'indique des questions éthiques liées aux relations sexuelles entre individus. C'est pourquoi l'universalisation opérée par Merleau-Ponty est considérée par la féministe comme un exemple de masculinisme (Murphy 2008 : 325-326).

<sup>73</sup> Selon Butler, « gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed » (1988 : 527).

Ponty (Stoller 2010)<sup>74</sup>. À tort, Butler a critiqué<sup>75</sup> la notion merleau-pontienne qui se révèle être similaire à la sienne en cela que rien ni personne ne préexiste avant son expression ou acte expressif. La signification est le résultat de l'expression, mais en aucun cas ne la précède, elle émerge en même temps qu'elle est produite. Comme le peintre en train de faire naître la chair par couches, effacements et mélanges, la figure qui se déploie est toujours déjà en train d'exprimer des possibles. Ceci conforte l'idée que le corps vivant est un moyen de transformation, qu'il exprime le genre en tant que ce dernier se situe entre le volontarisme et le déterminisme (2010 : 102). Plutôt que dissoudre les différences, la théorie de Merleau-Ponty, grâce au corps anonyme, propose un éventail infini de ces différences – de genre (Kruks 2006 : 25-47). Kruks ou Oksala, par exemple, soutiennent la flexibilité de la conception merleau-pontienne en mettant en avant le corps vécu et la chair comme moyen de communication intersubjective permettant au corps de revendiquer une transformation face à l'oppression des autres ou de la société (Weiss 2006 : 7).

La pensée queer trouve également dans la phénoménologie merleau-pontienne une source signifiante pour le développement d'une pensée plus humaine. Butler a déjà été mentionnée, elle ne sera alors pas impliquée ici, néanmoins dans sa lignée nous trouvons l'autrice de l'ouvrage *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others* (2006). Sara Ahmed, en s'appuyant notamment sur des exemples donnés par Husserl ainsi que Merleau-Ponty quant à la spatialisation du corps, pose la question de l'orientation comme sujet phénoménologique. Par définition la phénoménologie met en avant l'orientation que nous avons aux choses, aux autres et au monde. Dans ce sens, l'autrice reprend la notion d'orientation pour notamment l'adapter à celle sexuelle. Nos points de vue donnent une direction vers laquelle nous tendons et ce quelque chose est spécifique à chacun d'entre nous afin de nous trouver soi-même et de forger notre identité, et ce de manière progressive et infinie comme le précise Ahmed dans un article intitulé « Orientations : toward a queer phenomenology » (2006 : 543). Le corps vécu et l'intentionnalité d'un individu ne sont néanmoins pas toujours en accord avec les « lignes » (2006 : 562) que la société hétéronormée a élaborées. Pour Ahmed, il y a un horizon corporel qui est le lieu d'action où apparaissent tel ou tel objet sur le chemin de notre

---

<sup>74</sup> Stoller démontre que les deux philosophes sont des partenaires intellectuels plutôt qu'en désaccord notamment sur la conception de l'être lorsqu'il s'exprime ou performe. Cependant, elle rappelle qu'il y a des distinctions. Là où Merleau-Ponty est davantage préoccupé par le corps vivant, Butler s'intéresse plutôt aux discours (2010 : 110).

<sup>75</sup> Selon elle, l'expression et la performativité sont différentes. « The distinction between expression and performativeness is quite crucial, for if gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured ». (1988 : 528).

vie (2006 : 562). Cependant, la dimension normative qu'imposent ces lignes en référence au corps hétéronormé ou *straight* fait de ceux qui ne suivent pas les lignes des désorientés. Elle illustre ses propos notamment avec le cas de l'homosexualité. Ahmed emploie le terme de désorientation (2006 : 543-574) afin de rendre compte de ces personnes dont les orientations sont en marge des lignes d'orientation établies et qui font éclore des déviations nécessaires à l'image des figures de Bacon. Pour mettre en évidence la pertinence de Merleau-Ponty comme terreau favorable à la phénoménologie queer, l'autrice prend l'exemple<sup>76</sup> donné par ce dernier dans *Phénoménologie de la perception* à propos du miroir qui reflète le sujet de manière « oblique » (l'auteur souligne) (1945 : 287). Il est intéressant de souligner la traduction qu'elle a faite de ce passage notamment du mot « étrange » (l'auteur souligne) (1945 : 287) qui devient « queer » (2006 : 561). À travers cet exemple, Ahmed prouve que Merleau-Ponty dynamise la pensée queer en mettant en évidence que ce qui importe est le corps en tant que « système d'actions possibles »<sup>77</sup> (trad. libre 2006 : 561) qui se dirige obliquement en tant qu'indéterminé vers de nouvelles possibilités d'être. Les corps nus peints par Bacon s'insèrent dans cette dynamique puisque toujours en mouvement ils ne peuvent adopter d'apparence « normale ». *Nude* (1961) (Fig. 3.6) se tient droite, verticalement soutenue par le sol et les murs. Et pourtant l'obliquité déborde de la toile. Les lignes droites délimitent une pièce qui se rétrécit, la couleur verte plus ou moins foncée donne au mur l'effet d'un feuillage qui bouge. On remarque aussi qu'elle entoure la figure qui s'est posée dessus. Les fils qui pendent dans leur verticalité gouteuse peuvent être les dernières traces de la société et de sa normalité. La figure n'a plus besoin de la lumière de cette dernière puisqu'elle est elle-même source de lumière. Le rose pâle réhaussé de blanc sur le visage, de bleu sous la poitrine ou de rose foncé au niveau des jambes donne la réplique aux deux petits éclats suspendus. Cette figure hors norme se verticalise face à la société pour mieux s'en détacher par l'oblicité de ses formes.

Enfin, Fabrice Bourlez, auteur d'un article intitulé « Queeriser la chair », après avoir évoqué les critiques qui ont pu être adressées à Merleau-Ponty, souligne la pertinence de sa théorie phénoménologique dans le développement de la pensée queer. Il met également l'accent

---

<sup>76</sup> Voici l'exemple donné par Merleau-Ponty : « Si l'on s'arrange pour qu'un sujet ne voie la chambre où il se trouve que par l'intermédiaire d'un miroir qui la reflète en l'inclinant de 45° par rapport à la verticale, le sujet voit d'abord la chambre "oblique". Un homme qui s'y déplace semble marcher incliné sur le côté. Un morceau de carton qui tombe le long du chambranle de la porte paraît tomber selon une direction oblique. L'ensemble est "étrange" » (1945 : 287). Ainsi que la version traduite par Sara Ahmed : « If we so contrive it that a subject sees the room in which he is, only through a mirror which reflects it at an angle of 45° to the vertical, the subject at first sees the room "slantwise." A man walking about in it seems to lean to one side as he goes. A piece of cardboard falling down the door-frame looks to be falling obliquely. The general effect is "queer" » (2006 : 561).

<sup>77</sup> « a system of possible actions » (2006 : 561).

sur la peinture en prenant pour appui *L'œil et l'esprit* et réalise ainsi un écrit novateur où la chair ouvre des possibles tant artistiques que féministes et queer. L'impératif qu'il suggère de queeriser la chair est pour rendre compte de la diversité humaine et des injustices qui subsistent à l'égard de certaines minorités, mais aussi de montrer que ces dernières sont à l'origine d'une dimension éthique de l'être sexué.

À l'image du monde, nous sommes faits d'une chair dont la matérialisation se négocie à chaque instant. Nos corps comme notre réel ne sont qu'effets de ces allers-retours. *Queeriser* la chair signifie alors insister sur l'excès de son plissement capable de toujours accueillir de nouvelles manières de se voir, de se dire et de se vivre (l'auteur souligne) (Bourlez 2011 : 160).

Cette citation n'est pas sans rappeler ce qu'évoque déjà Butler en 1988 dans son article<sup>78</sup> « Performative acts and gender constitution : an essay in phenomenology and feminist theory » où elle met en avant la négociation en acte dans la constitution du genre et de l'identité pouvant aboutir à des performances diverses et séditieuses.

If gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. Is the ground of gender identity is the stylized repetition of acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style (Butler 1988 : 520).

À travers cette idée, nous voyons les figures de Freud, mais surtout celles de Bacon qui incarnent picturalement cette négociation auxquels les deux, Bourlez et Butler, font référence. Dans *Portrait of Henrietta Moraes on a blue couch* (1965) (Fig. 3.7), Bacon soulève la figure grâce à une forme bleu foncé prenant l'apparence d'un canapé-lit sous les étendues beiges plus ou moins effacées. La porte, de cette même couleur, se distingue d'un cercle plein d'un jaune vif servant à son ouverture ou sa fermeture. Or, ici la figure ne semble pas vouloir s'en servir. Elle tente par sa main droite de s'accrocher au support-canapé qui donne l'impression d'avancer lentement. Il penche vers sa gauche ainsi que vers l'avant et forme une courbure qui retient la figure dans son sein. Cet effet de mouvement englobe la modèle qui est prise dans les plissements de sa chair. Son œil fermé salue de son ovale les coups de pinceau plus agités qui constituent le reste de la tête, où l'on devine un nez avec deux narines, sans réellement la définir.

---

<sup>78</sup> Elle n'utilise néanmoins pas les termes « queer », « queerisation » ou encore « queeriser ».

Les formes arrondies qui caractérisent la partie haute de la figure semblent la diviser en son milieu. Peut-être est-ce une poitrine de femme à l'horizon de ce mouvement ou bien seulement une poitrine ? La modèle tient entre ses jambes un tissu blanc qui continue son chemin à l'arrière du canapé. Il passe en dessous de sa jambe gauche tout comme il semble la traverser. Il se faufile entre les jambes pour couvrir le pudendum de la figure tout en prenant une forme phallique qui laisse ainsi le doute quant à son genre. Le cercle qui se dessine sur le blanc épais peut être le miroir qui reflète l'avenir ouvert de la figure. La subversion qu'incarnent ces déformations est l'expression performative de la figure en devenir.

Par ailleurs, le corps est cette chair qui fournit aux êtres humains les moyens de communiquer. En utilisant le leur, Bacon et Freud entrent dans l'univers d'une intersubjectivité créatrice qui grâce à la peinture peut transmettre une dynamique d'ouverture vers des possibles divers. Il s'agit ici de soulever ce qui n'a pas encore été abordé, et de lire les œuvres de nu féminin des deux peintres à l'aune de la phénoménologie féministe et queer. Les penseuses de ce courant n'ont à ce jour pas développé la dimension picturale de la philosophie merleau-pontienne<sup>79</sup>. Si « selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière » (Duchamp, cité par Sylvester 1996 : 111), il semble qu'il ait une place privilégiée au cœur des études féministes qui cherchent également une voie vers la lumière, celle qui éclaire la vérité quant à l'être humain. Nos sociétés, notamment celles occidentales, ont pris à cœur de taire les corps en leur imposant une image et un mode d'expression qui inhibe la réflexion et obstrue les perceptions. Philippe Sollers ajoute que, dans nos sociétés, les individus donnent de l'importance à leur particularité sexuelle « lorsqu'ils en ont une, du moins le croient-ils » (1996 : 81). Par-là il faut comprendre que nos corps rentrent dans des schémas qui nous ont été prédestinés. Cet ordre perceptif préétabli peut être redéfini par l'acte créateur. Ce dernier apporte les éléments nécessaires pour la modification de la perception qui, loin d'être fixée, se renouvelle. C'est une sorte de purification de la vision afin d'échapper aux vices des préjugés (Rey 1978 : 51). Les nus féminins de Bacon et Freud incarnent cette fuite et lutte contre l'image préconçue de la sexualité humaine et aussi contre le binarisme. Ce mouvement sous-entendu permet d'évaluer la présence du corps hors de la fixité qui lui est imposée – le binarisme sexuel et la féminité comme résultat d'un construit social. Que ce soit les figures de Freud ou de Bacon les corps sont en transit. L'image que l'on se faisait de celui-ci est déjouée par le devenir latent

---

<sup>79</sup> À l'exception de Fabrice Bourlez, penseur, qui fait l'ébauche de lien entre la peinture et la phénoménologie queer.

qu'incarne le corps vécu merleau-pontien repris à ce titre par certaines penseuses féministes. Les relations entre l'être voyant et celui vu s'établissent en situation, ce qui signifie qu'il n'existe aucune irréversibilité du sort de l'être humain. Young met en avant le fait que Merleau-Ponty situe la subjectivité sur le corps vivant et lui délivre ainsi le statut ontologique (2005 : 35). Le corps vivant est un lieu d'intentionnalité, pure présence au monde et incarne l'ouverture de ses possibilités.

De sa matière épaisse, la peinture de Bacon et Freud se fait le médium approprié pour une relecture féministe de la vision du corps de la femme. *Naked portait* (1972-73) (Fig. 3.8) de Freud incarne la force de la peinture et du peintre qui apparaissent au bas du tableau – le tabouret, le couteau, les pinceaux et le verre – ainsi que toute la puissance de ce corps de femme nue allongée sur son intimité dévoilée. Les œuvres des deux peintres agrandissent le champ de la tradition du nu féminin en jouant avec ses limites. L'œil du spectateur n'est plus seulement celui d'un homme et la femme n'est plus l'objet. Il s'agit d'orienter l'œil sur l'apparaître et son devenir afin de les réinsérer à l'être (Carbone 2011 : 24). En étant nus, les corps représentés par les deux artistes dégagent une atmosphère englobante où aucun obstacle ne persiste. Dans *Standing by the rags* la modèle est debout comme nous l'indique ses pieds collés au sol. Pourtant les bouts de tissu semblent l'accueillir d'un poids horizontal. La nudité de la figure ressort du marasme blanc qui la soutient pour offrir à notre œil une plongée dans sa profondeur. La figure de *Nude* (1960) (Fig. 3.9) de Bacon, s'impose également à notre regard par contraste au décor qui la porte. Elle est assise, au contraire de celle de Freud, mais la saillance de son corps semble verticale. Du bout de ses seins jusqu'à ses pieds en passant par son regard persistant, la figure nous touche par son apparence véridique et son être éloquent. En effet, en étant positionné.es ainsi nous ne pouvons échapper à l'existence face à nous, et ainsi avec nous, de cette figure humaine. Si les nus de Picasso réussissaient également à nous montrer une vérité cachée, sa facture n'était pas si vivante. *La dryade* (1908) (Fig. 3.10), par exemple, est faite de reliefs plus ou moins lumineux qui la rendent palpable. Son visage est plutôt une tête avec un minimum de gestes picturaux qui dessinent un nez et des yeux dans toute leur entièreté. Le décor autour d'elle l'accompagne rythmé par les bras qui se balancent. La position incongrue renforce, tout comme dans *Nude*, le sentiment de vérité. Cependant, Bacon va plus loin grâce à son traitement pictural d'une harmonie au bord du chaos. Il réussit à troubler la figure humaine pour en faire ressortir davantage de vérité que Picasso. Le décor de l'œuvre, dans son faux-semblant de stabilité, dégage un espace d'expression libérateur pour que la figure ressorte plus

vivante et comme autostimulée par sa chair picturale. Les gestes retranscrits sur la toile ne se figent à aucun instant dans nos esprits et deviennent chair du corps humain en général.

La chair dans sa nudité révèle la coappartenance du sentant et du sensible dans ce qu'elle a de plus pure. En appartenant à la chair du monde nous nous appartenons également et ainsi nos expériences peuvent être interactives, l'autre donnant sens à ma chair. Ici Bacon et Freud sont les autres de leurs modèles et inversement, tout comme elles sont l'autre des regardeurs et regardeuses au travers desquelles nous sommes autrement qu'avant. Parce que le peintre est l'unique qui puisse avoir un droit de regard sur toutes les choses (Merleau-Ponty 2013 : 14), Bacon et Freud nous guident tout au long de ce mémoire pour éclairer les phénomènes sociaux et culturels au regard des phénomènes plus ontologiques. Si notre identité n'est jamais fixée définitivement c'est parce qu'elle se précise lors de la rencontre avec la différence d'autrui, explicite Carbone en reprenant la pensée merleau-pontienne. Si l'entrevue a pu être celle du regard de l'homme sur la femme-objet, elle est modifiée grâce aux œuvres baconiennes et freudiennes qui posent des identités singulières et animées permettant de modifier nos perceptions. Ces deux peintres, comme je tenterai de le souligner lors des ultimes parties qui suivent, se rassemblent autour d'une émancipation tout autant artistique et créative que sociale, culturelle et éthique.

### **3.2. Les corps, horizons des femmes freudiennes**

La rougeur d'une joue révèle un corps qui semble s'être étreint à un autre peu avant. *Rose* (1978-79) (Fig. 3.11). La modèle est positionnée en diagonale pour être plus proche de nous. Un drap tombé sur les jambes indique que la température de l'atelier est chaude. Les bras souples se reposent, l'un sur le front cache une partie du visage, l'autre fait écho à la jambe pliée. Les yeux sont fermés, l'intimité de la modèle lui appartient plus que jamais bien qu'il soit également à nos yeux dévoilé. Son sexe, recouvert de poils, au contraire d'être dissimulé, est laissé libre. Le canapé accueille toute la pesanteur de ce corps léger, qui se laisse aller, sous les nuances de blanc, vers des horizons actifs. Si cette femme semble s'être abandonnée à Freud, elle n'en reste pas moins rayonnante d'une aura insoumise. Freud, ce peintre de l'intime, regarde avec insistance ses modèles jusqu'à leur épuisement, sûrement, mais aussi leur retour à soi, à leur corps, nous emportant alors avec eux. Les nus féminins de l'artiste appellent la phénoménologie en ce qu'ils ont de plus charnel. Si l'artiste a besoin d'un grand nombre de

poses, c'est pour capturer ce qui n'est plus sous contrôle de la modèle et qui est alors laissé à l'ouverture qui se révèle dans la réversibilité de l'être. Le touché du peintre sur le corps de la modèle rencontre le touchant offert par la figure abandonne consciemment son corps à Freud. Il s'agit de la vérité de l'existence, cette histoire de chairs qui s'entrelacent pour exister et communiquer. Les possibilités d'existence sont révélées multiples et infinies sous la facture lumineuse de l'artiste anglais. L'atelier de Freud renferme l'être humaine<sup>80</sup> défaite de sa position sociale ou bien même de l'apparence qu'elle renvoie aux autres. Le peintre veut ses modèles nues, sans aucun bijou, les chaussures laissées sur le bas-côté du lit. Il est impossible de retirer toutes les traces du monde extérieur, celui qui nous préexiste, puisque même nos corps et finalement surtout nos corps sont marqués par les constructions sociales et historiques. Cependant, Freud parvient à toucher cet être originel et pur qui est en train de se défaire d'un voile opaque pour laisser éclore un corps vivant de manière autonome. Il est impossible de passer outre notre histoire et notre culture, néanmoins il est possible d'envisager un être qui s'en détache grâce à un retour à son corps propre, celui même à l'origine de l'être et de son devenir identitaire. Ceci signifie que l'être originel n'a de sexuel ou genré, que ce que la société nomme ainsi, il est porteur d'une ignorance éclairée et bénéfique à sa constitution libre et propre. En nous confrontant à ses nus charnels, il souhaite agir sur nos perceptions et nous tend une main précieuse, celle qui nous amène au-delà des préjugés conventionnels et des catégorisations instituées au sujet d'une représentation voyeuriste et sexiste de l'être humaine (Lauter 2001 : 33). La solitude qu'éprouvent ses modèles et qui s'étend sur de longues heures renforce une subjectivité individuelle révélatrice d'un certain être-au-monde qui permet d'affirmer une représentation nouvelle et plus humaine de la femme. Un lit, un fauteuil, un canapé ou le sol pour seul calice, les femmes représentées par Freud sont la corolle qui se déploie héroïquement à autrui. *Pluto and the Batman Sisters* (1996) (Fig. 3.12) laisse apparaître un drap clair parsemé de taches ocre et grises toutes étalées sur quelques centimètres de la toile. Un matelas se trouve en dessous, à même le sol. Les deux figures y sont installées tandis que le chien y colle son dos arrondi, un niveau plus bas. Il est difficile d'identifier la chute de pluie nocturne au fond du tableau. Est-ce le sol qui prolonge la pièce ou un mur qui la clôt ? Ces larges coups de pinceau lumineux reflètent les corps des deux femmes et de l'animal qui rayonnent au centre de la toile. La composition de la toile rappelle certaines toiles de Freud où il se rapproche de la figure et coupe alors certaines parties du corps comme les jambes, les genoux ou les pieds. Ici, il décide de ne montrer que la partie inférieure de la figure allongée

---

<sup>80</sup> Ici, je reprends le terme de Camille Froidevaux-Metterie, expliqué plus bas.

sur son côté droit. Son ventre s'en trouve tordu par la pesanteur d'une chair peinte de blanc et de traces grisâtres, qui s'accroissent au niveau de l'os saillant de la hanche partant vers la cuisse. Son pudendum est discret, marqué par une légère fente pointant l'entre-cuisse ombragé. Les jambes sont prises en étau entre un pied et une main, celui et celle de la figure redressée. Un ton plus foncé, le corps de cette dernière se démarque par sa position centrale et son entièreté. Elle se trouve là, au regard solitaire, tenue de part et d'autre par ses mains. La gauche joue avec ses orteils et crée l'équivalent du contact charnel entretenu avec l'autre corps. La figure trouve un certain réconfort cristallisé par la présence du chien, qui contrairement aux femmes, se trouve habillé d'un collier. La composition du tableau, comme elle vient d'être décrite, mise en vie grâce aux effets d'ombres et de lumière, ne laisse aucun regard voyeur percer ce long instant puisque nous sommes emmenés derrière les corps vivants afin de les pénétrer de notre corps. De son regard statique, elle imagine les rencontres à venir, celles qui animeront le chiasme de sa chair et celle du spectateur et de la spectatrice d'un élan nouveau, dénué d'un préexistant perverti par les sociétés patriarcales et hétéronormées occidentales, et qui nous offrent ainsi des horizons plus larges pour le futur. Ces deux sœurs, comme l'indique le titre, suscitent une bienveillance que l'on retrouve dans les toiles de Freud parce qu'il entretient avec ses modèles des relations affectueuses, amoureuses ou amicales. Cette proximité permet à l'artiste de peindre et aux modèles d'évoluer dans une atmosphère de confiance. Ce partage affectif permet à Freud de rendre compte de vérités vraies individuelles qui sont le reflet de la chair de la chair du monde merleau-pontienne. Chaque être se compose d'une complexité qui construit son entièreté ainsi qu'il s'inscrit, comme tout autre être, dans la chair du monde. Les nus féminins de l'artiste parce qu'ils ont qualité d'intimité donnent au regardeur ou à la regardeuse la confiance de croire en la figure représentée et de ressentir toute sa présence. Si *Deux nus sur un canapé bleu* (1910-1920) (Fig. 3.13) de Ernst Ludwig Kirchner nous ouvre une certaine intimité par la nudité des corps qu'elle montre, ce qui s'en dégage est tout autre. Les deux femmes nous regardent, et font de nous le sujet. Elles se prélassent mais leur position et la mise en scène racontent déjà quelque chose. Le décor n'est pas neutre, les couleurs y sont nombreuses. Un tapis, une table, des bols occupent l'espace et nous mènent vers une histoire. Le corps des femmes en devient chosifié puisqu'elles s'offrent à nous dans un récit. L'hapticité de la chair est plus lisse ici que chez Freud, les nuances n'existent presque pas. De plus, l'une d'elle semble vouloir cacher son pudendum, l'objet du désir convoité.

Par ailleurs, la relation modèle artiste s'initie avec de l'affection et des sentiments de quelque portée qu'ils soient. La modèle est ainsi elle-même en confiance et, dans la durée, se

détache de son rôle de modèle pour se laisser être. Cet abandon est vécu de différentes manières selon la modèle. Certaines apparaissent plus timides comme la figure dans *Small naked portrait* (1973-74) (Fig. 3.14). La toile ne mesure que vingt-sept sur vingt-deux centimètres. Sa petite taille prend sous ses ailes ce corps recroquevillé paisiblement sur un matelas. La facture offre des lignes horizontales plutôt régulières et très granuleuses, ce qui donne vie au décor. L'atmosphère en ressort chaude et familiale, prête à accueillir ce corps paisible. Le traitement pictural de ce dernier se trouve dans la même dynamique que celui du décor comme nous pouvons le constater tout particulièrement sur la cuisse droite de la figure qui s'en trouve allongée. Les couleurs sont plus vives cependant, avec des roses, des bleutés, de l'orange et du violine que nous retrouvons sur le pied et la main droite ainsi que la jambe gauche. Même ce corps assoupi enfermé sur cette petite toile est vivant grâce aux touches énergiques de couleurs claires. *Naked girl*, tout comme la figure précédente se trouve dans une position discrète plutôt que débordante. Cependant, le geste artistique a changé laissant un corps plus lisse et doux. Les granules se font moins sentir et la toile est plus éclairée. Le décor est tout aussi réconfortant, voire davantage puisque l'oreiller permet à la figure d'y enfouir le haut de sa tête et son avant-bras qui cache une partie de son visage. La gamme chromatique des blancs et ocres utilisée ici par Freud est plus lumineuse. Elle donne des notes de brillance notamment au niveau de l'épaule et des côtes de la modèle, jusqu'à sa hanche. Le reste du corps qui descend vers le lit est généré par des traînées de peinture ocre qui suivent chacune des points de fuite différents. La couleur qui se fait remarquer ici est le bleu passé du sang qui circule activement sous la peau de la figure. Cette couleur trouve également sa place, de manière plus diluée et homogène, sur le mur et le drap. Une harmonie palpable, vivifiée par les cheveux et les poils qui se distinguent par leur teinte châtain foncé, entoure le corps d'horizons qui font fi de toutes agressions extérieures qui risqueraient de les limiter. Même assoupis ces corps prospèrent tout comme ceux plus béants de *Naked portrait* (1980-81) (Fig. 3.15), *Portrait on a grey cover* (1996) (Fig. 3.16) ou encore *Naked portrait and a green chair* (1999) (Fig. 3.17). Leur pubis poilu se trouve presque au centre de la toile et les jambes ne tentent pas de le recouvrir. Nous ne sommes pas non plus en face même de leur sexe, mais quelque peu en décalé. Ainsi, le dialogue avec les cheveux également plus sombre permet aux yeux de ne pas s'attarder sur ces éléments, mais plutôt de regarder tout autour la chair vivante. La première figure citée a des seins charnus définis par un rose pâle également présent sur la jambe pliée. La rougeur du buste et de certaines parties du visage s'explique sans doute par la chaleur de l'atelier qui a dû favoriser la pose simple du corps découvert. La seconde figure trouve une plus grande extension au niveau des bras dont l'un se laisse porter de son poids vers l'arrière. La main sur l'épaule arrête les doigts

qui permettent de soutenir le reste du bras. L'autre est plié, se reposant sur le haut du ventre. La disposition des bras montre une aisance de la modèle, qui n'a pas honte de laisser vivre son corps en dehors de tous préceptes moraux, et de l'artiste qui se moque de ceux artistiques. Le visage des deux figures sont relâchés, presque rabougri contre leur épaule. Il laisse voir l'intimité première, le désir enfoui d'être sans limites sociales ou culturelles prédéfinies. La dernière figure montre une poitrine divisée avec d'un côté une masse de chair sans téton. Ce dernier regarde de près le visage se délassant sur le matelas recouvert d'un drap blanc. Les bras et les jambes sont également détendus et tonifiés par de longues traces de bleu sur la jambe gauche et des pointes de rouge sur le bout des doigts. La dominante de jaune sur la zone gauche du ventre entraîne un effet d'animation du corps lourd de la figure. L'envahissement que pouvait provoquer la société à l'extérieur de l'atelier est évacué au profit d'un épanouissement corporel traduit grâce aux plis et contrastes qui révèlent la vie de la chair du corps. Les modèles livrent leur corps sans même s'en rendre compte, emplies d'honnêteté, la peinture les révèle à nos yeux autant qu'à notre corps. Freud résiste à objectifier les femmes qu'il peint notamment grâce au long temps de pose. En s'attachant aux détails des plis de la chair, le peintre oublie presque la femme au profit de l'être corporel. Au cœur de cette volonté obsessionnelle de rendre perceptible au public ce qu'il ne voyait pas, la chair qu'il dépose sur la toile grâce à l'entrelacement de sa perception et de son acte. Au moment même où il dépose les couches de peintures sur la toile dans l'idée d'en faire naître un nu, il les transforme en chair humaine. En y mettant lui-même toute la sienne et les ressentis qui s'y conjuguent, il est l'origine de corps autonomes. Les portraits de Sue Tilley sont éloquentes et remarquables tant elle semble de tout son poids là, mais de tous son esprit ailleurs. Parmi eux, *Benefits supervisor resting* (1994) (Fig. 3.18) montre Sue emportée par sa tête dans un sommeil qui réveille son corps. Sue incarne le laisser-aller comme sûrement aucune autre modèle. Les yeux fermés la majorité du temps, sa tête écrasée sur un bord de canapé dans *Benefits supervisor sleeping* ou sur la paume de sa main dans *Sleeping by the lion carpet*, la modèle aux formes très généreuses<sup>81</sup> semble en adéquation avec elle-même. Un épanouissement palpable ressort des plis de sa chair, pour nous indiquer que son corps hors-norme trouve toute sa place dans l'espace de l'atelier. Cette paix intérieure de la modèle permet à Freud de capturer le plus profond de son être, mais également de l'être

---

<sup>81</sup> Par l'emploi de ces mots je souhaite éviter d'employer les termes de « grosse » ou « obèse » qui sont perçus de manière péjorative alors que Freud cherche à faire rayonner cette « différence » qui en est une parce que nos sociétés occidentales alimentent le culte de la minceur. De plus en plus, les personnes obèses revendiquent le droit d'exister sans être stigmatisées et discriminées comme en atteste par exemple la parution de *Gros n'est pas un gros mot* écrit par Daria Marx afin de dénoncer la grossophobie. Je pourrai, après lecture, justifier de l'utilisation du mot gros ou grosse.

humaine en générale, puisque toutes et tous, sommes faites d'une chair vivante. Cette saisie de la profondeur se ressent et se sent grâce à la matière picturale qui ne peut trahir la vérité de ce corps. Même la modèle se redécouvre à travers la pose et son image. L'expérience créatrice que Freud réalise et nous fait partager ne ment pas puisqu'elle transgresse le temps tout en le pénétrant. Le relâché dû à l'épuisement est honnête et porte de ce fait une certaine pureté corporelle qui a évacué, grâce à l'isolement, le superflu culturel et social qui existe dehors. Sue ne rentre pas dans la norme physique de la femme occidentale que l'on veut lissée de tout défaut physique. Freud s'intéresse à ce corps parce que ce qui est hors des normes le fascine (Clair 2014). Ainsi, il donne au corps volumineux d'imperfections lyriques une place dans l'histoire du nu féminin et lui fait valoir toute son humanité. La position des jambes de Sue manifeste la fragilité humaine puisque, pliées, elles se serrent pour trouver le réconfort de la chaleur du corps. Le pied qui s'enfonce sous le coussin du canapé renvoie à la tête de la modèle et à son bras dont on ne devine la présence que grâce à l'extrémité des doigts de sa main. Peut-être est-il également possible de déceler à travers son visage une détermination certaine quant à son devenir. La dimension haptique, renforcée par les granules et l'application massive de la peinture, soutient l'idée qu'un pouvoir féministe émane des œuvres de Freud puisqu'elle ne peut mentir, passant directement par la sensation. Le corps n'est jamais aussi mieux mis en valeur que par la matière picturale et son relief, celle qui dessine gerçures, veines, plis, tâches ou gras. Freud offre ainsi des corps qui prospèrent (Freud et al. 2001 : 73). La dimension sexuelle n'échappe pas à nos regards, mais elle s'établit au cœur d'une certaine distance permettant de mieux la ceindre. Freud invite les regardeurs et regardeuses à se positionner à sa place. Plutôt que de peindre, ils dépeignent la toile et le corps qui y est inscrit. Cela leur donne existence à travers la présence inévitable et diffuse de la figure humaine. La perception esthétique retrace l'acte artistique déployant alors la déhiscence de l'être-au-monde. Bien que souvent endormies, les modèles de Freud sont actives par leur simple présence mise en valeur par un décor épuré. Chiffons ou autres tissus, meubles d'assise ou pour le coucher, autant de matières qui bordent les corps jaillissants de toute leur chair. Le contraste permet de mettre en valeur le corps dans un contexte familial, d'intérieur et intime par opposition à l'extérieur abrupt de la vie urbaine et sociale.

En outre, lors d'un entretien avec Leigh Bowery, qui a été l'un des modèles notables de Freud, l'artiste se confie sur le choix de représenter uniquement des femmes hétérosexuelles et des hommes homosexuels : « I'm drawn to women by nature and to queers because of their courage » (2001 : 73). Dans ce même interview, Freud se déclare féministe bien qu'il ait été

accusé de misogynie. L'historienne de l'art Linda Nochlin<sup>82</sup> souligne que le peintre a échoué à déjouer la tradition patriarcale et les stéréotypes et traite avec mépris les femmes et les gays en les considérant avec condescendance (Nochlin, cité par Wallis 2003 : 17,18). Au contraire Catherine Lampert, qui a participé au catalogue de l'exposition *Lucian Freud : recent work show* entre 1993 et 1994, affirme une égalité dans la relation entre l'artiste et la modèle. Ici, je prends le parti de considérer les nus peints par Freud comme une ouverture de l'être humaine, de la femme et de son corps tout en ayant conscience des rapports ambigus et de force qu'il a pu éventuellement entretenir avec ses modèles. L'artiste souhaite en exposant des corps nus, nous rendre témoin de notre propre situation et de nos propres expériences quelle que soit l'orientation sexuelle de la personne. Freud aimait les femmes, mais il ne semble pas impossible qu'il ait eu des relations bisexuelles tout au long de sa vie. De plus, il fréquente des personnes telles que Leigh Bowery qui faisait partie du monde de la performance, souvent ouvert à toutes les personnes, quelle que soit leur orientation sexuelle. Ainsi, cela offre une infinité de possibles quant à la lecture des corps qu'il peint. Le traitement pictural des hommes est identique à celui des femmes. La figure présente dans *Naked man on a bed* (Fig. 3.19) se blottit sous son propre corps, trouvant dans les plis du lit et de sa couverture le réconfort de sa propre existence. Il en est de même avec la figure *Naked girl* dont la tête et l'extrémité de son bras disparaissent dans l'oreiller. Son bras cache une partie de son visage qui souligne le contraste entre la rougeur vive de la partie supérieure de son corps et la blancheur du reste du corps. Sa position ne laisse pas de place à quelconque regard frauduleux. Le peintre et le regardeur ou la regardeuse sont en veille sur ce corps veineux et donc vivant, prêt à aller de l'avant. Il n'y a pas de déconsidération à l'égard de l'identité sexuelle de la figure qui incarne un horizon d'une blancheur qui débouche sur cet infini continu merleau-pontien. Freud parle de courage pour qualifier les femmes et les hommes homosexuels et pour cause, ne sont-ils pas parmi ces êtres qui tentent d'échapper à la conformité bien triste d'un patriarcat hermétique ? Freud convoque les regards à une ouverture sur la sexualité et les corps. Il précise qu'il ne peint pas les gens pour leur apparence, mais plutôt selon les composites qui font ce qu'ils sont (Freud, cité par Klébaner 2010 : 18). Les forces concentriques qui émanent de l'environnement dans lequel évolue un individu lui donnent des éléments participatifs de son être. La société, notamment, s'emploie à formater la femme, cependant dans les toiles de Freud, elles apparaissent libérées de ce joug, armées d'un

---

<sup>82</sup> Linda Nochlin est notamment l'auteurice de l'article « Why have there been no great women artists ? » qui la fait connaître dès sa publication en janvier 1971 dans *Artnews*. Traduit en français en 1993, « Pourquoi n'y a-t-il pas de grands artistes femmes ? » au sein de l'ouvrage *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*. Les nombreux articles trouvés sur internet ont altéré la traduction initiale en féminisant le mot « grand ». Dans ce texte Nochlin, lance une nouvelle dimension au sein de l'histoire de l'art, celle consacrée au statut de la femme dans l'art et son histoire.

bouclier qui les positionne sur un pied d'égalité à l'homme. Le devenir se nourrit des convictions personnelles et des autres. Celui des femmes freudiennes fait écho au devenir femme de Beauvoir. À l'initiative de cet avenir, un corps humain comme originel, prêt à tendre vers une existence nouvelle, épurée, humaine et éthique. Freud est peut-être le peintre qui a posé, sur le corps nu de ses modèles femmes, le plus de regards néanmoins ceux-ci ne tombent pas dans un voyeurisme et un sexisme qui déchargerait la femme de son aura et de sa dynamique d'indépendance. Les modèles femmes de Freud ont une puissance qui les rend autonomes et libres, bien que marquées par une certaine fragilité, celle que la société leur inflige. L'incarnation des corps suspend la figure au cœur d'une dimension originelle et l'éloigne d'une stabilité terre à terre. Cette distanciation permet de révéler l'intime commun à tous, la sexualité sans désignation, épurée du regard masculin et des carcans scientifiques. Les seins des femmes nues représentées par Freud sont un élément qui indique la non-ingérence érotico-voyeuriste de l'artiste. Qu'ils soient discrets ou plus volumineux selon la corpulence de la modèle, les seins sont lâches, dans un état naturel, parce que défaits des caractéristiques sexuelles secondaires rattachées à l'excitation masculine pour reprendre l'expression de Young dans le chapitre « Breasted Experience : The look and the Feeling ». Chez Freud, ils sont reconnus dans « leur charge érotique propre », pour réemployer les termes de Camille Froidevaux-Metterie (2015 : 290), ce qui valorise le corps féminin plutôt que de l'objectifier. *Night portrait face down* (1999-2000) (Fig. 3.20) montre une femme allongée de tout son corps sur le ventre, en diagonale d'un lit, laissant pendre ses cheveux d'une part, et le bout de ses jambes d'autre part. Un sein se laisse pourtant deviner, écrasé par le poids de la figure qui semble se retenir au matelas grâce à sa main. Un sein compressé sous sa volonté d'exister, un sein écrasé qui pointe son téton vers un avenir de libertés. Et le sein tombant de Sue Tilley dans *Benefits supervisor resting* d'une blancheur qui expulse tout regard mal attentionné hors du champ de la toile. Le blanc circule et offre une dynamique faisant écho à celle de la tête incarnée par un cou tendant vers le ciel et ses horizons. Le regard de Freud, au contraire d'objectiver ses modèles en les déshabillant d'un regard masculin, évacue les apparences pour laisser en exergue toute la profondeur de l'existence du corps.

La hiérarchisation sexuée des êtres humains est revisitée par Freud qui impulse un féminisme corporel. Le corps chez le peintre apparaît comme une situation et « affirmer que le corps est une situation c'est reconnaître que le sens qu'il revêt pour une femme est lié à la façon dont elle exerce sa liberté » (Moi, citée par Froidevaux-Metterie 2018 : 85). Cet élan libertaire se dessine grâce aux granules de Kremnitz qui composent les corps peints par Freud. Le blanc

est horizon (Klébaner 2010) d'une corporéité vécue par des femmes en lutte contre le sexisme, pour l'égalité des sexes et pour la liberté d'être. Les figures féminines de Freud font écho au positionnement de Young au sujet de l'asservissement ou l'ascension de la corporéité féminine à travers la liberté propre de l'expérience corporelle des femmes à répondre aux contraintes sociales (2018 : 87). Elles incarnent la fuite d'une certaine soumission et la poursuite vers des devenirs qui déjouent le genre et célèbrent l'incarnation de l'être. Le corps vécu sous-entend que l'individu, ici la femme, participe à sa propre existence et qu'elle est libre de se construire elle-même. Son expérience individuelle s'insère dans celle collective caractérisée par la contrainte. La chair des figures freudiennes fait l'expérience du collectif également, mais avec la chair du monde, ce qui implique un retour à une rencontre originelle, dénuée de toute oppression. La liberté qu'évoquent les corps nus féminins de Freud renvoie à celle prônée par Froidevaux-Metterie au sujet de l'être humaine. Elle entend par là « ce modèle inédit à l'échelle historique qui en termine avec la dualité théorique des états pour tenir ensemble l'esprit et la matière au sein d'un monde qui en a fini avec la hiérarchisation sexuée du vivre-ensemble » (2015 : 363). L'autrice, dans son ouvrage *La révolution du féminin*, met en avant une réhabilitation du sujet féminin qu'elle estime disparue sous la vulgate féministe (2015 : 215). Selon elle, le devenir de l'individu se traduit par une identité singulière qui se définit dans la relation avec autrui, reprenant la théorie merleau-pontienne tout au long de son ouvrage (2015 : 167). Le corps est ainsi marqué par l'aspect sexuel, quel qu'il soit. Pour redonner force et visibilité au sujet féminin, Froidevaux-Metterie se propose de réfléchir à la nouvelle dimension de l'existence des femmes à notre époque et inverse l'ordre qui prévaut alors dans la pensée féministe. Au-delà de l'individu abstrait se caractérisant par son genre<sup>83</sup>, elle souhaite une concrétisation du sujet en tant qu'être « éprouvant dans son rapport à soi, aux autres et au monde une expérience singulière relative à la dimension sexuée de son existence » (2015 : 251). Les femmes représentées nues par Freud embrassent cet aspect en laissant le temps dévoiler la profondeur de leur être, temps qui ne peut se séparer du corps nouant tout deux passé, présent et avenir (2015 : 285). Ce dernier façonne le temps plutôt qu'il ne le subit, nous dit Merleau-Ponty (1945 : 294). Voilà qui inverse ce que nous pensions voir au cœur des tableaux de Freud. Si les modèles subissent le temps de pose c'est davantage leur corps qui donne au temps sa durée et son visage. Les modèles sont dans un volontarisme qui les inscrit au creux d'une émancipation de l'image qu'elles souhaitent renvoyer. L'autrice féministe estime importante la revalorisation du corps féminin afin de développer une pensée sur cette facette de

---

<sup>83</sup> Camille Froidevaux-Metterie ne souhaite pas utiliser le terme de genre et montre la volonté de penser à côté de ce concept.

l'émancipation où les femmes s'éprouvent comme des « sujets *incarnés et libres* » (l'autrice souligne) (2015 : 258). Ainsi, l'incarnation prend tout son sens pour questionner le qu'est-ce que « se vivre femme aujourd'hui ? » (2015 : 261) où chacun se découvre « en situation » (Merleau-Ponty 1945 : 18). Parce qu'il semble que Freud a tenté de répondre à cette question à travers la sensation de sa propre chair, il donne à voir des femmes et plus encore des êtres humaines qui sont de la matière avant d'être une quelconque forme. L'être et l'apparaître se réconcilient sous le joug de l'expérience incarnée où le corps phénoménal est à la fois un champ de significations et le fondement de la relation à autrui (2015 : 271). Froidevaux-Metterie, au contraire du corps générique et donc affilié au masculin traité par Merleau-Ponty, suggère une existence féminine exaltée par la liberté innée propre aux femmes occidentales contemporaines. La subjectivité de leur existence fait corps sous l'élan libertaire de la naissance d'une « troisième femme »<sup>84</sup> qui est définie par Gilles Lipovetsky comme une « femme *indéterminée* dont tout, dans l'existence, est devenu choix » (l'autrice souligne) (2015 : 364). C'est également l'idée d'imprévisibilité, reprise par Froidevaux-Metterie, qui souligne tout le visionnarisme dont recèlent les femmes ayant été positionnées sous la domination masculine depuis la pomme d'Adam. Les femmes se doivent de prendre leur futur en main et il y a là quelque chose qui ne peut se prévoir que sous le courage, qu'évoquait Freud au sujet des femmes, nécessaire pour leur libre existence. L'être-au-monde féminin connaît une singularité non choisie puisqu'elle a été engendrée par la société patriarcale dans laquelle les femmes continuent d'exister.

Le processus de création freudien, qui se définit dans la durée et la répétition des séances de pose, engendre un mouvement des corps nus qui d'un moment à l'autre ne sont déjà plus exactement les mêmes. L'écorce du corps de la femme n'est jamais la même nous précise Froidevaux-Metterie (2015 : 289) en illustrant ses propos notamment pas les cycles menstruels. Ainsi, en reprenant cette idée, les femmes nues, face à l'artiste et aux regardeurs et regardeuses, imposent leur rythme en incorporant celui que Freud leur dicte. Le peintre ne peut déjouer le temps féminin et ce n'est pas ce qu'il cherche à faire, bien au contraire il souhaite capter cette « expérience temporelle d'une intensité singulière » (2015 : 362) que vivent les modèles féminins. Pour revenir sur *Sleeping by the rags*, la figure a pris le temps à bras le corps pour

---

<sup>84</sup> Ce terme apparaît dans l'ouvrage de Gilles Lipovetsky intitulé *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, écrit en 1997. Ce penseur de la postmodernité évoque la condition des femmes qui remettent en cause les institutions patriarcales. L'émancipation féminine est liée selon lui aux sociétés postmodernes qui privilégient la liberté de déployer sa personnalité et ses aspirations individuelles. Néanmoins, la démocratie peine, selon lui, à réaliser un bouleversement complet des positions de genre.

l'adapter à son être en devenir. Prête à se relever, elle jouit présentement de l'appui d'une liberté corporelle. L'autrice affirme que « le temps qui passe s'exprime en elle[s] » et qu'« être une femme, ce n'est pas avoir un corps féminin, c'est *être* ce corps » (elle souligne) (2015 : 304). Nous avons de ce fait face à nous des femmes qui sont leur corps dans toute l'unicité concrète qu'il représente.

Freud nous montre des femmes détachées de l'apparence maîtrisée par le monde, il surpasse la « donation première de l'apparence » (Dewitte, cité par Froidevaux-Metterie 2015 : 319). Ces femmes sont dans une réalité qui s'oppose à l'illusion d'une image que l'on souhaiterait d'elles. Il n'y a aucun contrôle de leur part, et c'est aussi pour cela que Freud peint dans la durée. En inscrivant sur un temps long la pose, le corps de la modèle peut dégager toute l'épaisseur de l'être humaine qui se cache sous le « corps-surface » (Froidevaux-Metterie 2015 : 313) froid où se collent les critères imposés par une culture dominante. Les femmes peintes par Freud incarnent une diversité d'être-au-monde féminin. De ses filles comme modèles à Sue Tilley en passant par Rosa l'une de ses amantes, des corps et des situations diverses pourtant tous réunis pour un même combat, celui de la liberté. Froidevaux-Metterie évoque une féminité comprise dans sa pluralité et ses contrastes sans qu'elle ait à subir de stigmatisation (2015 : 324). C'est ce qu'a compris Freud lorsqu'il décide d'intensifier l'existence des corps féminins ainsi que de leur sexualité. Les seins ne manquent pas d'apparaître et le pudendum est, dans la majorité des cas, au centre de la toile afin de souligner l'incarnation sexuée inévitable à l'existence humaine, quel que soit l'aspect de la sexuation sur l'identité de l'individu. Comme le soulignait Beauvoir, « la femme n'est individu complet, et l'égale du mâle, que si elle est aussi un être humain sexué. Renoncer à sa féminité, c'est renoncer à une part de son humanité » (2017b : 591). Freud ne désire pas répudier le sexe des femmes qu'il représente puisqu'elles-mêmes n'agissent pas dans ce sens et assument leur identité mouvante.

*Night portrait face down* montre l'arrière de son corps. La racine de ses cheveux sur le matelas déploie ses longueurs blondes dans le vide. Elle est posée sur un matelas dans lequel elle a glissé l'une de ses mains. Ce temps qu'elle prend à ressentir ses jambes tomber ou son pudendum frotter sur le coton usagé n'est qu'un moment transitoire où tout est déjà en train de se faire. Les blancs et les ocres l'évoquent avec vigueur, ce corps vivant assure ses lendemains. Elle s'écrase sur le support, la société, pour mieux s'en défaire. Consciente du défi que représente pour les individus la définition de leur identité singulière dans une société encore

soumise à des injonctions paradoxales<sup>85</sup>, Froidevaux-Metterie met en avant la mouvance des formes singulières qu'adopte l'identité de chaque femme tout au long de leur vie. L'être n'est pas fixe et encore moins la femme qui est aujourd'hui chargée de se libérer et par là même de détacher l'homme de son statut de dominant. Les femmes ont cette capacité « d'apprendre aux hommes ce que signifie cette nouvelle condition humaine qui fait de chacun de nous des sujets concrets autant que des individus abstraits », nous dit l'auteurice pour clore son ouvrage (2015 : 366). En outre, elle estime qu'il existe une féminisation de la sphère sociale qui doit s'accompagner d'une masculinisation de la sphère intime (2015 : 116). En annonçant ce phénomène, elle souhaite mettre en évidence la future convergence des genres à travers l'idée de singularités et non de différences. Selon elle, ce processus tend vers une neutralisation où les termes de masculin et féminin n'auront plus de raison de se manifester puisque nous *serons* simplement. L'être humaine peut émerger, selon l'auteurice, bien qu'elle ait conscience de la difficulté à atteindre cet idéal. Il s'agit en effet, pour les femmes et plus globalement pour « l'individu contemporain », de partir d'un champ d'horizon immaculé où ni modèle ni rôle ne prévaut et où lui seul détient le pouvoir de se définir de son intérieur propre pour rendre une image de lui au monde extérieur (2015 : 361). Froidevaux-Metterie parle alors d'un « vertige de la liberté d'être soi » (2015 : 361), d'une « liberté vertigineuse [qui est] celle qui nous délie de tous les impératifs biologiques et de toutes les normes sociales quand il s'agit de se présenter aux autres en tant que d'un certain sexe (ou pas) » (2015 : 366). Le contexte est inédit puisque c'est la première fois que les femmes sont autant amenées à redéfinir leur être-au-monde, impulsées par un souffle d'air purifié. Il s'agit selon l'auteurice de « l'avènement d'un nouveau stade dans l'histoire de l'humanité » (2015 : 362) déclenché par la révolution du féminin – titre de son ouvrage – qui a fait éclore un sujet englobant, incarnation de toute existence. Elle prône ainsi une déssexualisation du monde qui n'altère pas le sujet incarné sexué égal aux autres, tout comme Freud dépasse les limites d'une perception figée dans le temps et dans l'espace. Tous deux s'accordent sur un être humain.e qui *est* au-delà de toutes catégorisations sclérosantes du masculin et du féminin, qui si l'on continue de les employer pourront être attribués à n'importe qui.

Les figures de Francis Bacon incarnent également cette dimension et plus encore ce vertige de la liberté d'être soi qu'évoque Froidevaux-Metterie. La liberté d'être se réalise à travers la dimension ontologique que l'existence physique porte avec elle grâce au corps. La

---

<sup>85</sup> Elle entend ici la « dé-biologisation » de l'existence et la « valorisation de sa dimension corporelle », la « stigmatisation de la quête de la beauté » et l' « exaltation du souci physique que soi » (2015 : 365).

singularité sexuée s'efforce d'être afin de rendre une identité propre qui assouvisse l'épanouissement individuel. Les formes distinctes qu'elle prend évoluent néanmoins, loin d'être ancrées temporellement ou spatialement. Ce mouvement continu et inéluctable vers l'avenir de soi prend pleinement forme sous les chairs baconiennes. De la figure de *Crouching nude* (1961) (Fig. 3.21) peinte par Bacon à celle de *The painter's daughter Ib* (1977-78) (Fig. 3.22) réalisée par Freud, il y a un avant-gardisme à la fois artistique, social et culturel. Néanmoins, les figures de Bacon semblent aller plus loin que celles de Freud, tout du moins dans une direction légèrement différente. La toile *Crouching nude* semble montrer une femme comme nous le devinons grâce à la protubérance au niveau de son buste qui laisse discerner sa poitrine. Néanmoins, il est également possible de discerner une autre protubérance, celle qu'elle a plus bas, en dessous du bras et qui pourrait alors être assimilée à un sexe masculin. Alors que cette ambiguïté n'existe pas chez les nus féminins de Freud, elle est latente dans ceux de Bacon. Le devenir incarné de ses figures en temps qu'être sexué apparaît plus ouvert encore comme si elles étaient en cours de sexualisation.

### 3.3. Le devenir sexué des Figures<sup>86</sup> baconiennes pour aller au-delà du modèle binaire

En desserrant « les valves de la sensation » Bacon cherche à « renvoyer plus violemment le spectateur à la vie » (1984 : 23) et ainsi entend repositionner l'individu au cœur d'une relation humaine et éthique. Ses figures sortent des clichés et jouent avec leur corps en tant que celui-ci s'émancipe continuellement. Comme chez Freud, l'espace n'autorise qu'un temps en suspension (Leiris 1974 : 22), quelle qu'en soit sa durée. Cette mise en hauteur temporelle permet un recul nécessaire à l'interrogation et à la tentative de répondre à ce qu'est l'être humain. Pour cela, Bacon tente de faire de ses figures un *là* « en dehors de toute aventure comme de tout mythe, et montré[es] dans [leurs] attitudes plutôt que dans [leurs] gestes » (1974 : 22). Dans ce sens, les composants masculins et féminins font l'objet de « l'expérience cruciale » (1974 : 24) que tente de transmettre l'artiste. Nous nous trouvons face aux êtres comme face à nous-mêmes, tels qu'ils sont et tels que nous sommes dans notre existence la plus franche et captivante. Loin de négliger l'individualité et la personnalité du nu de ses modèles, Bacon, tout comme Freud, traite de l'intersubjectivité qui fait l'être. Il s'agit donc d'attraper le sentiment de la vie dans une « logique de la sensation » comme le souligne Deleuze dans son

---

<sup>86</sup> Le terme fait ici référence à la Figure dont Deleuze parle pour évoquer les personnages de Bacon dans *Logique de la sensation*.

ouvrage du même nom. Bacon redonne au vivant son importance, et ce à travers le corps vécu. C'est également dans l'isolement d'une pièce fermée que la plupart de ses figures se retrouvent cloisonnées. Il y a ici un moyen de désintégrer l'être social (Russell 1994 : 38) et de ne le faire exister qu'au travers d'un « corps sans organes », expression que Deleuze emploie pour désigner les Figures peintes par Bacon. Cependant, avant d'être isolées, les figures en tant que corps ont été le sujet aux dépens de l'Autre, car c'est bien lui qui lui donne forme. Or, ce que souhaite souligner Ernst van Alphen dans son ouvrage *Francis Bacon and the loss of self*, c'est justement l'isolement nécessaire à la libération des figures opprimées par une société hétéronormée (1992 : 115). De ce fait, à travers la peinture le corps développe toute sa capacité d'action et déclare la force de l'être humain. Nous nous retrouvons seul.es face à la figure, face à nous-mêmes. Dans *Bacon, l'effroyable viande*, Alain Milon nous dit que les corps peints par Bacon agissent comme des miroirs déformants. Par-là, le spectateur ou la spectatrice doit comprendre le besoin d'un changement, car « le corps bien formé, en supposant qu'il existe, nous prive des possibilités imprévues que le corps peut offrir » (2008 : 81). La figure de *Nude* (1961) est dressée au milieu d'une pièce étroite et est comme éclairée par l'ouverture qui la surplombe. L'aplat de rouge est entouré par un vert rabattu entourant la figure de toute part. Le rouge peut être interprété comme la société oppressante qui n'atteint plus la modèle englobée par le vert et protégée par le halo de lumière qui compose sa chair. Les déformations opérées sur ce corps sont humanisées par l'œil qui regarde au loin, vers les possibles que pourra incarner la figure.

Ainsi, les déformations et distorsions qu'emprunte Bacon pour faire naître ses figures lui permettent de symboliser la lutte contre le schéma de conscience qui assujettit et enferme l'individu, et d'offrir un moyen de l'en libérer. Cela passe par une organisation aléatoire et continue du corps. Florence Andoka reprend le concept deleuzien de corps sans organes<sup>87</sup> pour expliquer que les figures de Francis Bacon ne sont pas gelées dans un formol dénué de toute sensation, mais plutôt à la conquête des sensations que peut lui procurer son corps. Elle donne l'exemple de l'acte sexuel pour expliquer l'arbitraire des parties du corps (2013 : 137). Ces dernières peuvent en effet toutes devenir érogènes et donc se transformer en organes sexuels

---

<sup>87</sup> Dans son article « Gilles Deleuze : the aesthetics of force », Ronald Bogue discute le corps sans organes au regard de la phénoménologie et du corps vécu. Si la sensation définit les deux corps, il maintient, tout comme Deleuze, la différence entre les deux. À l'inverse, Dorothea Olkowski soutient leur similarité dans un article de *Chiasmi International* intitulé *Philosophy of structure, philosophy of event: Deleuze's critique of phenomenology*. Marion Rosselet quant à elle s'est positionnée entre les deux en écrivant une thèse intitulée *La peinture sous l'œil et la plus du philosophe – Peinture, Être et sensation chez Merleau-Ponty et Deleuze : zone de voisinage et points de discorde* (2016).

comme l'illustre particulièrement bien *Crouching nude* déjà évoquée. À ce propos, il est possible de déceler, à travers les œuvres et la pratique artistique de Bacon, une once de sado-masochisme comme l'a par exemple démontré Nicholas Chare dans son ouvrage *After Francis Bacon : Synaesthesia and sex in paint* (2012). Son argumentaire innovant développe la matérialité de l'œuvre sans toutefois aborder la dimension phénoménologique qui peut s'avérer pertinente ici. En effet, dans l'un de ses articles, Emma L. Turley illustre comment la pratique du BDSM, lorsque celle-ci est consentie, peut être interprétée comme un moyen de mieux saisir la corporalité à travers une « exploration incarnée » (2016 : 149, trad. libre)<sup>88</sup>. En effet, l'expérience de ces différentes pratiques sexuelles permet de découvrir des sensations physiques et émotionnelles qui ne peuvent pas être atteintes lors de pratiques sexuelles « conventionnelles »<sup>89</sup>. Son essai s'appuie sur la théorie phénoménologique de Merleau-Ponty ainsi que l'expérience vécue et le témoignage de plusieurs participants à l'étude réalisée à cette occasion. La réversibilité du corps-sujet est particulièrement valable au moment de l'acte sexuel et lors de la relation qui le précède. Les sensations sont multiples et les expériences diverses. Les corps qui pratiquent le BDSM prennent conscience d'une nouvelle manière d'être de leur propre corps (2016 : 154). Turley aboutit à un effet libérateur (2016 : 155) de la chair de ces corps qui s'incarnent dans le monde de telle manière à ouvrir les perspectives corporelles (2016 : 154). La transgression liée à la pratique du BDSM devient égale à une libération (2016 : 155) des corps puisqu'elle permet à ces derniers de vivre pleinement leur autonomie. L'expérience vécue atteint l'un de ses paroxysmes puisqu'elle est libre de toutes conventions morales et sociales. L'état corporel, caractérisé par la sensation, a tout intérêt à être reconsidéré et cela est le principal défi de Merleau-Ponty, mais aussi tout particulièrement de Bacon. Le « corps habituel »<sup>90</sup> (Merleau-Ponty 1945 : 97) des figures baconiennes s'estompe au profit d'un « corps actuel » (1945 : 97) qui aspire à la liberté de faire ses propres choix et d'explorer un plus grand nombre de possibilités (2016 : 158). Plus que la psychologie, la phénoménologie assemble le corps à l'esprit pour rendre compte d'un éventail infini de sensations et de devenir de l'être humain.e. Ainsi, la pratique artistique de Bacon qui se trouve hors des conventions<sup>91</sup> engendre des figures elles-mêmes en-dehors du système conventionnel qui voudrait que l'homme hétérosexuel ait des relations sexuelles avec une femme hétérosexuelle. Les plaisirs,

---

<sup>88</sup> Turley parle de « embodied exploration » (2016 : 149).

<sup>89</sup> L'autrice évoque le terme de « vanilla » pour parler des relations sexuelles qui ne sont pas du BDSM (2016 : 152).

<sup>90</sup> Il s'agit d'un corps qui a été formaté et orienté par des acquis sociaux et culturels.

<sup>91</sup> Ses manières d'appliquer la peinture par exemple lorsqu'il décide d'utiliser des chiffons ou les manches de sa veste pour étaler la peinture sur la toile.

au sein des relations BDSM, se détachent des seuls organes sexuels – le vagin et le pénis – pour explorer davantage la chair et ses sensations à l’origine de nos identités sexuelles. En cela ces pratiques sortent du modèle hétéronormatif et vont au-delà d’une sexualité binaire<sup>92</sup>. *Triptych August 1972* (1972) (Fig. 3.23), par exemple, ne nous montre pas de parties génitales et les autres parties du corps connaissent des modifications diverses. Sur le panneau de gauche, la figure – George Dyer – voit une partie de son torse et de son ventre disparaître dans le noir de l’ouverture du fond de la pièce. C’est aussi le cas sur le panneau de droite, où la figure – Francis Bacon – semble perdre dans l’ombre la partie gauche du haut de son corps. Ceci peut-il être le résultat de sensations procurées grâce à une expérience sexuelle qui ne s’inscrit pas dans le modèle prédéfini, celle qui est en train d’avoir lieu dans le panneau central ? Ce sont également les jambes des deux figures qui s’estompent au profit d’une fumée rose et violette. Serait-elle la sensation que ressentent leur corps, celle qui se cristallise dans le panneau central sous la forme violette ovale et unie ? Le centre du triptyque incarne une scène sexuelle qui semble tirer sa force de pratiques BDSM. La figure du dessus empêche celle du dessous grâce à son bras qui se plie avec l’énergie ovale et blanche de la peinture. Le mouvement et la confusion entre les deux figures, qu’il est notamment possible de constater au niveau de leurs pieds siamois, ne laisse pas penser à une simple relation sexuelle. Les corps s’unissent au cœur de nouvelles sensations qu’ils sont en train d’expérimenter à deux tout en modelant leur devenir identitaire propre. Si nous savons que les deux personnages sont des hommes, le panneau central permet néanmoins d’envisager une infinité d’identités corporelles et sexuelles possibles pour ces formes figurales qui se dessinent sous les coups de pinceaux baconiens. Dans ce sens, Bacon traite ses nus féminins et masculins de la même manière. Comme il a été possible de le constater et comme il le sera démontrer par la suite, les figures de Bacon ont une identité sexuelle ambiguë qui démontre un traitement identique entre les nus féminins et masculins. Bacon peint l’humain avant tout et lorsqu’il représente une femme ou un homme la facture apparaît similaire. *Figure Turning* (1962) (Fig. 3.24), *Figure in a room* (1962) (Fig. 3.25) ou encore *Study for portrait* (1961) (Fig. 3.26) sont des nus masculins qui semblent avoir reçus le même traitement pictural que les nus féminins étudiés dans ce mémoire. La couleur de la chair dans les tons rosés subit la même application et donne forme et mouvement à la figure masculine qui est également en devenir perpétuel. Le rebond insinué par les jambes de *Figure Turning* rappelle celui de la figure dans l’œuvre du même nom évoquée dans le deuxième chapitre. De même, la figure allongée dans *Figure in a room* se trouve sur un canapé bleu foncé qui peut

---

<sup>92</sup> Autrement dit, un rapport sexuel qui réunit un homme avec un pénis et une femme avec un vagin et qui néglige par exemple le clitoris de la femme au profit de la seule pénétration vaginale.

sembler flotter sur un point d'eau, une rivière qui l'amène vers des futurs possibles. Les traces beiges sur le mur du fond dessinent une ouverture, une porte à pousser. Si la tête de la figure ne regarde pas vers cette dernière, tout le reste du corps semble y courir. Les coulées rouge sang accentuent ce mouvement et aident le personnage à glisser sur la base fixe qu'est le canapé et qui pourrait représenter les carcans fixés par la société patriarcale et hétéronormée. Plutôt que d'être aspirée par le haut comme la figure dans *Nude* déjà mentionnée dans ce chapitre, celle de *Study for portrait* s'oriente vers un mur qui laisse passer la lumière d'un avenir hors d'une société prédéfinie. Les couches de rose et de gris foncés s'unissent dans des mouvements courbés qui marquent l'avancée de la figure. La forme noire dessinée en dessous du visage permet de marquer le détournement de la tête, de l'arrière – là où elle regarde – vers l'avant – là où elle va regarder –, dans la direction vers laquelle le corps se dirige déjà. Ainsi, une même dynamique picturale et philosophique anime les nus féminins et masculins de Bacon.

Le *Portrait of Henrietta Moraes* (Fig. 3.27) incarne cette transgression tant artistique qu'éthique et philosophique. Cette œuvre, réalisée en 1963, marque d'une nouvelle audace le travail de Bacon. En effet, dans les années 1950 le peintre utilisait souvent des aplats plus foncés. Le noir domine sa série *Pope* (1953), le bleu foncé celle de *Man in blue* (1954), tandis que le vert s'interpose dans *Study for the nurse in the film Battleship Potemkin* (1957). Il laissait également, dans certaines de ses œuvres, la toile non recouverte comme c'est le cas dans ses paysages, par exemple *Landscape* ou *Landscape, south of France* (1952), mais aussi dans ses représentations d'animaux telles que *Dog* (1952) ou *Study of a baboon* (1953). Puis, lorsqu'il utilisait des couleurs plus claires elles étaient froides à l'image du vert eau dans *Lying figure* (1959), blanchies comme l'aplat supérieur dans *Two figures in a room* (1959) ou tamisées dans la partie inférieure avec un pourpre bleuté. Elles pouvaient également être plus vives, mais elles restaient nombreuses et mélangées comme dans la série *Study for portrait of Van Gogh* (1957)<sup>93</sup>. De ce fait, le portrait de Moraes tient une place de choix dans l'œuvre globale de Bacon d'autant plus qu'il s'agit sûrement de la modèle qu'il a représenté le plus grand nombre de fois. L'artiste décide d'employer des aplats de couleurs vives et d'appliquer la peinture d'une telle manière que le corps de la figure s'exalte. Les touches de bleu qui sont visibles sur la jambe et sur le côté du matelas ont été appliquées en même temps que le rouge et définissent ainsi un même niveau (Fig. 3.28) sur lequel vient s'inscrire le violet dans toute son épaisseur (Fig. 3.29). La texture de cette couleur crée une surface haptique et ce grâce à la manche de la

---

<sup>93</sup> Brendan Prendeville, dans un article intitulé « Varying the self : Bacon's versions of Van Gogh », souligne la particularité de cette série par rapport aux autres œuvres de l'artiste.

veste de Bacon et au mouvement de son bras sur la toile (Katharine Arnold 2015). Toute la dimension phénoménologique de la peinture de Bacon prend sens lorsque nous sommes au plus proches de la toile tout comme l'était le peintre lorsqu'il peignait. En prêtant son corps (Merleau-Ponty 2013 : 16) à la toile, le peintre souhaite voir retranscrire toute l'existence de l'être à travers la matière picturale qu'il installe sur celle-ci. Le mélange entre sa perception et son acte donne naissance à un corps humain sensible. Il s'agit pour le peintre non pas d'éteindre ou d'objectifier la figure, notamment féminine, mais plutôt de la faire vivre et pour cela il doit la faire évoluer hors des normes. Moraes préside notre existence au contraire de l'*Olympia* qui bien que défiant certaines règles de l'époque, reste l'objet du désir, celui de Manet sûrement, mais surtout celui des bourgeois de l'époque. Ici, le corps est situé dans une pièce qui ne prend forme que dans le devenir. Il rappelle l'ancrage du corps habituel tout en l'amenant vers l'actuel. En effet, l'aplat de violet est scindé en son angle par le rouge qui descend et coule pour former le matelas et le sol. Plus encore, le rouge embrasse le corps, le porte et le soulève. Il constitue la figure. De sa jambe (Fig. 3.30) à sa tête chevelue (Fig. 3.31), le rouge est la première couche de peinture dont le recouvrement – par le blanc du drap ou les touches étalées de beige, de noir ou de rose sur le corps – permet de délimiter la chair de Moraes (Fig. 3.32) sans réellement la limiter. Cet entrelacement des couleurs, comprenant la manière dont elles ont été appliquées sur la toile, révèle le combat engagé par la figure pour résister ou évacuer les normes, ici les limites, que la société lui impose. De l'inspiration d'une photographie de John Deakin, Bacon en retient ce qu'il y a d'existant, prêt à surgir et à se dévoiler. Pour cela, il dilue les frontières et pose une ombre noire d'une vivacité sensuelle qui semble accrocher la gorge de la figure. Peut-être est-il possible d'y voir là un rapport sexuel hors des conventions ayant trait au BDSM ? Cette fumée noire<sup>94</sup> indéfinie cache l'entrejambe de Moraes en l'occupant. Elle ne laisse sur le côté qu'une partie de sein, auréolée d'un vert et d'un orange vifs (Fig. 3.33) dessinés par le mouvement rapide et impulsif du pinceau de Bacon. Les demi-cercles qui sont formés de chaque côté de la forme noire accueillent la décomposition de la tête de la figure tout à fait déjà en recomposition grâce à la rencontre des touches orangées, blanches, vertes et bleues qui circulent (Fig. 3.34). Ici, encore le corps s'offre à de nouvelles sensations que nous pouvons rapprocher de la pratique BDSM<sup>95</sup>. Cette figure est animée par une vive sensualité qui affirme une existence de choix et non cloisonnée. À tous les niveaux de peintures étalés sur la toile

---

<sup>94</sup> Il serait éventuellement possible de pousser l'idée du rapport sexuel non-conventionnel vers la zoophilie en assimilant la forme noire à un animal, peut-être le babouin que Bacon a eu l'habitude de représenter.

<sup>95</sup> Il est également possible de déceler une « attaque » sexuelle hors des conventions à travers les ovales ombragés très bien définis qui semblent se diriger tout droit vers le sexe de Moraes.

résident des possibilités d'existence identitaire. C'est le chiasme haptique de la chair que Bacon a trituré pour le faire éclore plus vivement aux yeux des regardeurs et regardeuses.

La dynamique de mouvement qui se dégage dans les toiles baconiennes représente la volonté d'émancipation de la figure comme nous avons pu le constater avec *Portrait of Henrietta Moraes*. Le déplacement de la figure dans *Studies of a human body* d'un panneau du triptyque à un autre montre l'exercice de funambule qu'elle a entrepris afin d'éviter l'enfermement conventionnel. Ce mouvement échappatoire est également cristallisé dans la transformation progressive qu'incarne picturalement la figure. Les possibilités offertes grâce à une expérience vécue libérée sont alors envisagées temporellement par Bacon. *Lying figure* qui est une toile isolée suggère le mouvement grâce aux ombres vert-eau qui reflètent l'aplat supérieur. Tout comme le rouge porte Henrietta Moraes, le vert enrobe la chair rosée de la figure tout en l'entraînant vers de nouveaux horizons, vers la gauche en tirant le coude et vers la droite en emportant le bras qui disparaît en dehors du champ de la toile et de ce fait d'un carcan qui risquerait de l'enfermer. Bacon le premier s'inscrit en marge d'une société trop sclérosée. Il a été renié par son père à son adolescence alors que ce dernier le surprit en train d'essayer les sous-vêtements de sa mère. À l'image de ses peintures, il est également cette figure qui a emprunté la ligne queer<sup>96</sup>. C'est un « corps résistant » (Milon 2008 : 48) pour sa liberté qui est exposé par l'artiste. Philippe Sollers parle d'un « tourniquet convulsif de la chair » que l'on retrouve notamment dans les œuvres *Figure Turning* et *Turning Figure* (1962) (Fig. 3.35). Ces deux figures de chair s'enroulent sur elles-mêmes en regardant au loin. Ont-elles la volonté de se protéger des dictats en agissant ainsi ? La première des figures est à la fois fixée sur l'une de ses jambes tout en étant comme assise sur elle. Une sorte d'assurance et volonté d'émancipation se dégagent de l'œuvre. La seconde nous apparaît liée, mais les gestes picturaux qui se sont posés pour former la figure lui ont donné toutes les possibilités de se défaire de sa prise. C'est une réelle impulsion, un rebond vers de nouveaux horizons qui se solidifie au cœur de ces œuvres, une présence vivante que Bacon refuse de fixer au risque de la tuer (Leiris 2011 : 481), préférant alors l'ubiquité des corps vivants. Bacon espère « être capable de faire des figures surgissant de leur propre chair » (1996 : 89). Ainsi, ce corps qui résiste et qui se trouve en perpétuelle avancée est retranscrit grâce à la chair et plus encore à la viande. Cette dernière est « l'état premier dans lequel le corps se trouvait avant d'avoir une enveloppe » (2008 : 11), autrement dit ce contour qui enferme le corps et dont les figures de Bacon

---

<sup>96</sup> Francis Bacon aimait se travestir par exemple.

cherchent à s'échapper. Loin de s'avachir les corps sont au contraire pleins d'une grande vitalité et puissance. Chez le peintre, il ne s'agit pas, contrairement à la tradition picturale, de traiter de la chair comme d'une matière noble, ni de la viande comme matière bestiale, mais bien d'une viande-chair vivante (2008 : 12-13). Bacon refuse toute sacralisation du corps, et ce afin d'éviter la hiérarchie et les proportions du corps, comme celles que l'on retrouve au cœur de la plastique grecque d'une beauté triste et sans vie. De nombreux artistes l'ont fait avant lui, Cézanne le premier suivi par Picasso ou encore Kirchner. Néanmoins, aucun n'a autant déployé l'idée de viande-chair comme expression première du corps, telle « une modulation sous oscillations »<sup>97</sup> (2008 : 19, 22). Jacques-Louis Lantoin empreinte à Spinoza l'idée que la viande que nous sommes est « un effort pour persévérer dans son être » (2009 : 1) et c'est pour cela que Bacon peint des tas plutôt que des corps contraints à une posture ou à une pose belle d'apparence. En évitant donc la proportion, la hiérarchisation des organes et des membres et en proposant des amas de viande, Bacon échappe aux allures, et entraîne le corps dans un processus actif d'effectuation (2008 : 26). Il engendre également une parcellisation de la vision qui nous apprend au mieux comment fonctionne le corps et qui provoque une multiplication du réel plutôt qu'une réduction de celui-ci (Letalleur-Sommer 2017 : 7). La viande est le corps en train de se faire selon Milon. Ainsi, la lecture du corps ne se fait plus à travers le prisme d'un ordre établi et ne se réduit pas à ses catégories ni à la somme de ses parties (2008 : 13). Si ce dernier semble en souffrance, c'est parce que, dans son oscillation, il lutte contre l'agression de l'extérieur – ensemble de préconçus – qui veut déteindre sur lui. Les jugements de valeur sur l'apparence n'ont pas leur place dans le travail de Bacon. Le peintre détruit les repères que nous sommes habitués à reconnaître dans les nus féminins que ce soit un visage proportionné ou une jambe, et ce afin de libérer l'œil du spectateur d'une organisation préétablie et de laisser voir un corps dans toute sa force et son entièreté. L'œuvre de Kirchner donnée pour exemple dans la partie précédente peut être réutilisée ici. Le peintre se détache de la tradition mais ne va pas assez loin tant par le décor trop présent que par la chair qui ne l'est pas assez. Les figures sont prises dans une narration que Bacon rejette pour la simple raison que celle-ci nous oriente vers un sentiment moins profond d'existence. Les amas en pleine émergence plutôt que des organes identifiables incarnent le refus des contraintes par Bacon qui nous livre ainsi son *conatus* (2008 : 23), selon les propos de Spinoza recueillis par Milon, autrement dit l'effort de

---

<sup>97</sup> Milon estime que la modulation est l'expression première de l'être et qu'elle est spécifique à chaque individu (2008 : 23). L'oscillation, quant à elle, est le mouvement « que la viande accomplit pour ne pas se laisser enfermer dans une posture précise », écrit l'auteur au sujet des figures baconiennes (2008 : 11-12).

persévérance qui permet de maintenir et d'augmenter sa puissance d'être. La viande loin d'être une chair morte est pleine de vie, elle a conservé l'histoire indémêlable de nos émotions. Bacon, en faisant de la chair et de la viande le corps, détourne l'ensemble des clichés reliés au corps humain, et donc au corps de la femme. Comme nous le dit Armelle Leturcq dans son article « Une esthétique de la crudité » publié dans *Les Cahiers du GRIF* en 1996, la viande est une chair extraite de toute attache à l'identité corporelle, une chair indifférenciée qui échappe aux signes de reconnaissance qui sont habituellement liés au corps (le sexe, l'âge, la beauté pour n'en citer que quelques-uns). La viande est de ce fait vue comme un élément d'émancipation selon l'autrice. Elle précise également que si la viande est ce qu'il y a de plus intime, elle est également ce qui est commun à tous.

Ainsi, les œuvres de Bacon nous permettent une autoscopie interne ou externe, selon les termes de Deleuze (1981 : 35), c'est-à-dire que l'on prend corps au sein de l'œuvre et bien qu'habillé.es nous nous voyons et nous nous sentons dans ces corps nus que nous regardons. Les forces qui animent les tableaux de Bacon, rendues visibles grâce aux traits et taches de peinture, mènent à la déformation. Celle-ci est l'incarnation d'une posture en devenir qui souligne la mouvance d'un corps non défini et non déterminé, mais sujet au temps et à la société dans laquelle il évolue, libre à lui de s'en défaire. Le flou qui se dégage des figures de Bacon montre le corps vécu, source de mouvements. Deleuze parle d'une échappée vers laquelle la figure tend, celle que cette dernière doit emprunter pour éviter d'être normée et rattachée à une condition qu'on a pu lui assigner jusque-là. Le parapluie présent dans le triptyque, *Studies of the human body* est l'objet par lequel le corps peut s'enfuir. La figure de ce triptyque avance sur une ligne située au-dessus de l'être même et de ses libertés. Elle apparaît solide, bien que suspendue dans un vide plein d'un rose de vie, et pour cause elle fait référence à celle dont parle Sara Ahmed, cette ligne d'orientation hors du commun qui s'éloigne des stéréotypes et autres préconçus<sup>98</sup>. Cette figure poursuit son chemin vers la constitution de son identité propre et sexuelle hors de toute ligne de conduite officielle. Ainsi, une multitude d'orientations est possible (Ahmed 2006 : 562) et c'est ce que nous pouvons constater à travers les figures féminines à tendance queer<sup>99</sup> de Bacon. Le décor des pièces fermées dans lequel s'insèrent les figures donne des points de repères qui guident leur orientation dans le monde. Ces objets repérables entourant la figure, parce que l'orientation est performative, sont impliqués dans un

---

<sup>98</sup> Sara Ahmed parle de « straight line » (2006 : 555) faisant écho à la fois à l'idée de droiture, mais également d'hétérosexualité.

<sup>99</sup> Afin d'avoir à l'esprit que le sujet est le corps nu féminin, j'emploie ici la terminologie de « figure féminine à tendance queer ». Cela permet également de souligner l'ambiguïté incontournable des figures baconiennes.

système de négociation et renégociation avec elle (Ahmed, citée par Bourlez 2011 : 161). Parmi ces objets, un parapluie, un fauteuil ou encore une seringue. Inattendus pour certains puisque Bacon fait le choix de ne pas suivre la ligne *straight* et donc de remettre en cause la norme perceptive et celle de l'apparaître tout comme les figures qu'il fait exister.

Le monde n'est jamais un simple « il y a » pré-existant où tout serait donné une fois pour toutes, mais une véritable "croisée des avenues" où langages, images, œuvres et objets façonnent nos corps, nos sexualités et même nos races (2006 : 161)

Francis Bacon est bien conscient de cela, embrassant la phénoménologie en tant que déploiement d'une vision révélatrice. Le décor est également le contour de la figure. La proximité des différents plans dans les compositions baconiennes révèle le cadre suspendu nécessaire à l'orientation de la figure, mais également à ses désorientations qui rythment<sup>100</sup> le mouvement continu et infini de la construction de l'être. Les figures de Bacon sont prêtes à être désorientées, elles le sont d'ailleurs déjà, éprises dans le mouvement des coups de pinceaux du peintre. Sous la couche picturale épaisse, elles dessinent leur propre chemin symbolisé par l'ouverture des possibles. Les minorités sexuelles et opprimées, celles qui ont leur corps en marge, donnent matière à la phénoménologie queer. C'est pourquoi, Bacon voyait en eux une source de créativité et de vérité comme il le précise dans un échange avec Michael Peppiatt : « Whenever I really want to know what someone looks like I always ask a queer because homosexuals are always more ruthless and more precise about appearance » (Bacon 2008 : 181). Bourlez rappelle à juste titre que nos corps et plaisirs sont dépassés par l'élément dans lequel ils s'enregistrent et c'est en cela que la chair est queerisée (2011 : 157). Cet élément prend une valeur anonyme dans laquelle l'hétéronormativité ou la domination masculine prétendue universelle n'ont plus de raison d'exister, laissant place à une infinité de possibilités (2011 : 157) pour n'importe quel être humain. D'une part, Bacon renverse la domination masculine pour redonner aux femmes toute leur puissance. Ernst Van Alphen offre pour exemple l'œuvre *Reclining Woman* (1961) (Fig. 3.36) et nous dit que la position de cette femme sur le canapé avec les jambes écartées et les cheveux en désordre ne fait pas de cette figure l'objet d'un désir sexuel puisqu'elle est elle-même cette incarnation du désir sexuel (1992 : 172). Le nu comme un discours de l'Autre, où ce dernier est le regard masculin posé sur la

---

<sup>100</sup> Henri Malviney développe la notion de rythme sous un angle phénoménologique dans plusieurs de ses ouvrages dont *Regard, parole, espace* (1973) et *L'art, l'éclair de l'être* (2003). Bogue, dans l'article déjà mentionné, établit un parallèle entre la théorie deleuzienne du corps sans organes rattachée aux œuvres de Bacon et la phénoménologie et son corps vécu.

femme, est déconstruit par Bacon. *Reclining woman* et *Nude*, sont deux œuvres incarnant cette idée du regard, nous rappellent la tête de la Méduse. Susan Bowers dans son article « Medusa and the Female Gaze » soumet l'idée que la culture patriarcale a fait de Méduse - et donc des femmes – l'objet du regard masculin, en cela les hommes s'épargnent d'être eux-mêmes objectifiés par le regard de celle-ci (1990 : 220). La figure féminine que Bacon peint se fait le reflet d'une méduse moderne non objectifiée et indépendante du regard de l'homme. Par ailleurs, Bacon a réalisé un nombre bien plus important de nus masculins ce qui permet de renverser la tradition perpétuée depuis plusieurs siècles. Les nus masculins semblent recevoir le même traitement que les nus féminins, tout du moins ils portent sur eux les marques plus ou moins visibles de l'ambiguïté de leur identité sexuée et ils sont également fragmentés et défigurés. De la tradition du nu, il en repousse les limites en contrant l'injonction qui force l'homme à rester dans les codes de la masculinité et la femme dans ceux de la féminité. Suzanne Valadon<sup>101</sup>, artiste moderne française, en avait déjà bouleversé les frontières dans ce sens. Plus que ses confrères masculins de la même époque, Valadon n'avait pas hésité à peindre des nus masculins qui étaient à l'époque peu les bienvenus, d'autant plus lorsqu'ils étaient réalisés par une femme. *Catherine nue allongée sur une peau de panthère* (1923) (Fig. 3.37) n'est pas sans rappeler les figures freudiennes, dont la position est par exemple très similaire à celle de *Naked girl asleep II*. La femme est allongée, elle semble vivre pour elle-même et ne se donner à aucun regard masculin. Le décor informe sur une chambre à elle<sup>102</sup>, loin des maisons closes de Toulouse-Lautrec ou des bars de Manet. Degas s'était intéressé au quotidien plus intime de ses modèles, notamment à leur toilette, mais nous ne voyions que rarement le visage de celles-ci. Il adoptait une position de voyeur dans ce sens. Valadon avec Catherine nous donne à voir un nom, une amie peut-être. Un lien existe entre l'artiste et la modèle et cela permet, tout comme Freud et Bacon, de toucher autre chose que la société voit. La facture de l'artiste fait encore penser à celle de Freud, puisque les extrémités sont tonifiées par des pointes de rose vif. Nous trouvons également des nuances d'ocre jaune et des ombres vertes pour animer la figure. Pourtant, l'hapticité de la chair de Catherine apparaît trop lisse pour en dire plus. Valadon peut apparaître comme une souffleuse d'idées pour Freud et Bacon, qui ont plusieurs années après tenté d'approfondir ce qu'était réellement un corps nu féminin.

---

<sup>101</sup> Suzanne Valadon est née en 1865 et morte de 1938. Elle a été modèle de Pierre-Auguste Renoir ou encore Henri Toulouse-Lautrec avant d'être encouragée par Edgar Degas à devenir elle-même peintre.

<sup>102</sup> En référence à *Une chambre à soi* (1929) de Virginia Woolf.

Aurait-elle encouragé Bacon vers la voix de l'effacement du binarisme qui domine les sociétés contemporaines ? *Reclining woman* et *Nude*, dont il était question, font le constat de l'ambiguïté des figures de Bacon qui se révèlent être non-genrées. De plus leur titre ne nous donne aucun indice. D'ailleurs pour Bacon les titres résident dans les images, et les spectateurs et spectatrices doivent pouvoir y lire ce qu'ils veulent (1984 : 207). Une femme avec un pénis ou bien un homme aux hanches généreuses ? Il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre si nous poussons les peintures de Bacon jusqu'à la déconstruction du langage, qu'il met en place à travers la chair de ses corps où le nez sur un visage n'est que le fruit d'un discours. Ces figures incarnent la volonté de Froidevaux-Metterie, évoquée lors de la partie concernant Freud, de dissoudre les termes de masculin et de féminin. Il est possible d'identifier dans certains tableaux « le genre dominant » des figures, autrement dit de présumer si elles sont plutôt un homme ou une femme. La majorité du temps, ce qui oriente la position que l'on pouvait avoir à l'égard du sexe d'une figure est le titre. Cependant, des exceptions existent comme le triptyque *Studies of the human body*. Le titre de l'œuvre ne laisse pas entendre qu'il s'agit du corps d'une femme, mais du corps humain. Et pourtant ce corps laisse apparaître des caractéristiques que l'on peut attribuer au corps féminin. Bacon n'impose pas le sexe comme une évidence, il le déconstruit. Lorsqu'il utilise le mot « nu » dans les titres de ses œuvres il peut l'allier au mot « féminin », mais nous ne le rencontrons pas avec le mot « masculin » néanmoins des œuvres telles que *Sleeping figure* (1959) (Fig. 3.38) laissent voir un corps nu d'homme, bien que son identification ne soit pas si évidente. Ainsi, même si le mot « nu » revient davantage lorsqu'il s'agit du corps de la femme, il n'est pas exclusivement réservé à celle-ci. L'autrice Macushla Robinson, de son côté, a écrit un article intitulé « Francis Bacon's gender trouble » (2013) et s'interroge au sujet du comment Bacon, un homme homosexuel, représente le corps de la femme qui n'est pas l'objet de son propre désir sexuel. Elle insiste plus particulièrement sur les représentations de Henrietta Moraes, une amie du peintre. En effet, selon elle, le travail réalisé à partir des photos de Moraes incarne une vérité sur le genre et la sexualité dans les peintures de Francis Bacon, celle d'un genre confus des figures d'une binarité masculin/féminin et queer/straight ébranlée. Robinson prend pour exemple *Lying figure* (1969) (Fig. 3.39) où l'on voit Moraes allongée sur un lit à l'envers laissant ses jambes pliées en V dévoiler ce que l'autrice estime être un pénis, « un pénis fantôme » (2013). Une figure semble être de sexe féminin et pourtant le traitement pictural réalisé par Bacon laisse des aspects féminins et masculins apparaître pour créer un croisement de genres. Robinson démontre également qu'une figure qui nous semble être un homme peut également avoir des traits féminins. Elle donne l'exemple de *Studies from the human body* (1975) (Fig. 3.40) où la figure du milieu, un homme a priori, adopte la même position de Moraes

dans *Lying figure*. Bacon, qui s'inspire de revues, de photos et d'images diverses, se serait ici appuyé sur une photo<sup>103</sup> de Moraes nue, la même qui a servi à *Lying figure*. Dans cette deuxième œuvre, le pénis est indéniable (Fig. 3.41), il n'est plus un flou ou une ombre, il permet de lire la figure comme masculine, mais pas sous les traits d'un masculin ancré. L'autre figure, debout, qui semble entrée dans la pièce possède des caractéristiques féminines, dont la poitrine est mise en évidence. Robinson souligne que, si de prime abord nous sommes face à un couple peint sous une structure hétéronormative, un corps masculin avec un pénis et un corps féminin avec une poitrine, une approche plus précise permet de révéler que la figure féminine est également ambiguë. Des traits masculins, semblent selon l'autrice, dessiner le visage de cette figure féminine (Fig. 3.42). On remarque une oreille protubérante ainsi qu'un col de chemise et une mâchoire marquée (Fig. 3.43). Une incomplétude permanente circule dans les figures de Bacon qui ont un genre infusé dans le doute. Les corps de Bacon sont entre les genres, « in-betweenness » (Robinson 2013). Les quatre œuvres qui viennent d'être évoquées incarnent le glissement des figures dans une faille où le devenir n'est pas ancré dans des identités fixes. Bacon déconstruit ces identités et laisse le genre de ces figures indéterminé pour leur permettre de s'en détacher et de trouver leur propre individualité sexuelle et identité. Voilà ce que nous dit la *Reclining woman* de Bacon. D'un trait épais et sombre creusant un gouffre autour de ce corps émancipé au contour direct, la figure féminine emprisonne notre esprit. Comme une tâche homogène aux diverses intensités, le corps nu ne peut se dérober. La justesse d'un corps ne se trouve qu'aux confins de la nudité carnée. Posé de son voile sur un vent cosmique, il ressort du vide qui l'entoure sur sa gauche puis disparaît sur sa droite où les membres s'accrochent et s'apaisent. C'est un corps sans posture ni territoire (Milon 2008 : 60) qui est interrogé par Bacon, un corps immature parce qu'il refuse la plénitude d'un monde qui n'est pas le sien, mais aussi un corps accompli qui n'a besoin de rien d'autre pour se proclamer (2008 : 91). La tête centralise les forces contraires d'un regard médusant. Qu'est-il en train de se passer au creux de ce corps en peine, mais aussi en joie ? Le mouvement pointe le bout de son pied en dehors de la zone qui contourne le corps, cet immense canapé. Une diagonale s'installe entre ses membres marqués par une douleur sombre, reflet de l'oppression extérieure. Le matelas souffre également de la pesanteur de ce corps, épousant de vagues les courbes définies de cette être qu'on dirait féminin. Horizons fixes éperdus, le support encadre temporairement les mouvements sourds d'une détresse consciente.

---

<sup>103</sup> La photographie a été prise par John Deakin vers 1963.

La figure semble arrêtée, un instant, au cœur d'une course où chacun de ses membres déplace la masse en rampant agilement sans jamais quitter la surface sur laquelle ils reposent. La ligne que suit cette figure ne sera pas celle d'une pensée commune et trompée. Peut-elle ainsi s'exprimer autrement ? Sa bouche effacée essuie-t-elle un cri permanent ? Le mouvement l'étouffe tandis que le regard le déploie. Nous sommes noyé.e.s dans un lac vermeil aux reflets déserts. Chaque être qui tente d'embrasser ce corps strident se retrouve disséminé au cœur d'un trouble magma. Il ne devient qu'une flaque parmi les flaques, une trace bientôt engloutie par les chimères. L'intime n'est pas un lieu clos, mais davantage cet entre-deux rappelant celui évoqué par Merleau-Ponty, où le corps donne à voir tout en offrant un éventail de possibilité à chacun (2008 : 92). Rien ne différencie les yeux du tapis. Ils se font échos à ce moment précis. Lui, au service du regard, le roi sur son trône. La figure est insaisissable et nous pousse à l'épuisement pour que nous saisissions ce qui est primordial. Elle avilit quiconque tenterait de l'enfermer dans la sphère cristalline aux lueurs amères. Les repères s'estompent alors que de nouveaux émergent. Ainsi, nous réapprivoisons le corps sous des cieux infinis. La figure est tous les possibles, cette liberté qu'il faut absorber, ces formes vivantes ouvertes à l'avenir. L'enveloppe de ce corps n'est que modulation en perpétuelle recomposition rendant ce dernier imperméable aux jugements de valeur. De la « violence lyrique du traitement des êtres » (Leiris 1974 : 37), Bacon parvient à intercepter les regards d'un public incertain afin qu'ils donnent à leur vie un sens nouveau (Russell 1994 : 59).

« La chair dessine [...] une éthique des corps en liberté où les rôles et les places ne sont jamais inscrits, mais toujours à ré-inventer » (Bourlez 2011 : 156-157). La fragmentation des corps de Bacon nous renvoie à la vérité vraie en déclamant une nouvelle subjectivité. Cette libération des corps, et notamment du corps féminin et queer, permet de s'éloigner de la binarité simpliste et d'embrasser un « complex crossings of identification and desire » (Butler, citée par Robinson 2013). Grâce à sa technique picturale unique et son mode d'enregistrement (Bacon 1996 : 62) à la fois hasardeux et contrôlé, les figures féminines de Bacon incarnent l'ambiguïté des identités et donc le mouvement de la vie de l'être humain.e.

Les œuvres représentant les nus féminins de Freud et Bacon semblent avoir été accompagnées par la phénoménologie à travers les années. La reprise et réactualisation de la théorie merleau-pontienne par des philosophes plus récents a donné une dimension nouvelle et nécessaire à celle-ci. Nos sociétés occidentales sont depuis plusieurs décennies remises en cause dans toute une variété de domaines. L'inégalité qui existe entre les hommes et les femmes n'est

justifiée que par des siècles d'histoire à l'origine des normes et conventions morales qui continuent de subsister encore pour la plupart. Dans ce contexte des esprits s'interrogent. Certain.es philosophes et peintres partagent les mêmes revendications. Celle qui s'est faite entendre le long de ces lignes entend débarrasser l'être humain.e d'un trop plein sociétal et culturel. La peinture des Freud et Bacon est apparue au cours de ce dernier chapitre comme l'une des clés à la compréhension de l'existence humaine dans ce qu'elle a de plus charnel. Nos corps portent notre identité sexuelle et celle-ci, selon penseuses et penseurs féministes et queers, doit être autonome et choisie librement. Sur ce chemin les nus féminins des deux peintres peuvent faire preuve d'exemple en cela que le médium qu'ils utilisent incarnent l'être même en devenir.

## CONCLUSION

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire.

Maurice Merleau-Ponty

La figure transsexuelle que Jenny Saville a peinte en 2004 incarne le *Passage*<sup>104</sup> (Fig. 10) à travers les genres, autrement dit le flottement<sup>105</sup> du corps dans l'existence humaine. Une fascination pour le corps humain, tel qu'il est possible de le voir dans nos sociétés actuelles, anime la peintre. L'« architecture contemporaine [de ce] corps » (trad. libre, 2015)<sup>106</sup> nous est montrée sur une toile de 336 sur 290 centimètres de dimension. Nos yeux n'ont d'autre choix que de s'engager à travers un voyage charnel où les coups de pinceau marquent le rythme d'une « normalisation » d'un sujet jugé « anormal »<sup>107</sup>. L'empâtement de la peinture sous des formes géométriques offre des points d'accroche et de glissement donnant au corps une harmonie particulièrement évidente. Encouragé à parcelliser, notre regard s'attarde inéluctablement comme hypnotisé, avant de reprendre conscience du tout et s'éloigner pour accueillir la figure comme un corps dont l'anatomie a tout d'humain. Le visage et le haut du buste, par leur retrait, offrent à la lumière le corps de chair dont les parties génitales sont leur reflet. Marqué par un ocre rabattu plus foncé, le pénis communique avec les zones plus claires qui l'entourent, notamment le ventre et les seins. Cette nuance éclaire la réalité organique de la figure qui nous ouvre ses jambes. La figure est assise sur le sol d'une pièce qui nous semble vide. Saville souhaite que notre attention se concentre sur le corps. Elle a pour cela donné des coups de pinceau vifs et rapides rappelant la facture plus précise de certains pans du corps. Plusieurs teintes de bleu, de la plus claire à la plus foncée, permettent une mise en valeur épurée de la figure. Le bleu est également, par touches plus toniques, présent sur la chair afin de la vivifier.

---

<sup>104</sup> Plutôt que de mettre en évidence le genre ou le sexe de la figure, Saville choisit des titres métaphoriques pour révéler une corporalité humaine qui ne s'était jusqu'alors pas dévoilée ainsi.

<sup>105</sup> Jenny Saville dans un interview avec Simon Schama (dont il est possible de trouver des extraits sur le site de la Saatchi Gallery) évoque au sujet du motif du travesti dans son œuvre l'idée d'un « floating gender that is not fixed ». Elle précise également que le travesti (« the transvestive ») avec lequel elle a travaillé avait un pénis naturel, mais que les seins étaient faits de silicone.

<sup>106</sup> « a kind of contemporary architecture of the body » (2015)

<sup>107</sup> La normalité renvoie ici aux normes et dictats imposés par les sociétés occidentales patriarcales et hétérocentrées.

Saville souhaite retranscrire la peinture en chair tout comme se sont attachés à le faire Freud et Bacon. Cette artiste britannique née en 1970 fait partie de la génération de jeunes artistes exposée lors de l'exposition *Beyond the human clay*, réalisée en 2012, trente-cinq ans après celle qui a ouvert ce mémoire. Les œuvres de Lucian Freud et de Francis Bacon dialoguent désormais avec celles de Jenny Saville. *All too human* les a également réunis cette année même. Rien d'étonnant lorsque nous savons que cette artiste a été fortement influencée par la figuration anglaise qui lui a transmis l'envie d'explorer les possibilités de la matérialité du corps humain. Contrairement aux deux artistes étudiés dans ce mémoire, Saville revendique l'approche féministe de son œuvre qui remet en cause le genre et la représentation du corps féminin dans l'art occidental. Elle-même femme, elle apporte au nu une dimension nouvelle. Pour ce faire elle n'hésite pas à mêler son corps, particulièrement son visage, aux corps d'autres femmes afin d'incarner sa peinture comme c'est le cas dans *Propped* (1992) (Fig. 11). Dans ce sens, Saville pousse la dimension ontologique de la chair picturale à son paroxysme. L'artiste se réapproprie le corps féminin et donne l'opportunité aux femmes d'en faire de même. La relation modèle/artiste est ainsi revisitée puisqu'incluse dans un processus de réversibilité. La chair, comme chez Freud et Bacon, est centrale, mais à la différence de ces prédécesseurs, la peinture propose une dimension haptique à la fois similaire et inédite. La facture de Saville, comme je l'ai précisé en analysant *Passage*, se définit par son application sur des toiles de très grands formats. L'appréhension de notre corps à corps avec la figure fait naître une chair picturale particulièrement palpable. Parce que le corps ne peut nous échapper puisqu'il est ce que nous sommes, Saville l'expose tel qu'il est en l'insérant dans son temps. Aujourd'hui, les sociétés occidentales sont de plus en plus sensibles aux réalités humaines et identitaires. Plus que de défendre la cause féminine, Saville s'engage vers une dimension plus inclusive de la corporalité humaine. *Passage* naît de cet intérêt qu'elle a pour les corps singuliers, notamment ceux qui ne pouvaient exister avant<sup>108</sup>. Grâce à son usage charnel de la peinture, Saville exprime les tensions que notre corps social ressent tout en libérant celui-ci de son carcan.

En cela, elle explicite ce que Freud avait touché et ce que Bacon avait initié, autrement dit ce vacillement identitaire<sup>109</sup> qui caractérise le corps humain. Pour tenter d'aboutir à une telle

---

<sup>108</sup> Je pense ici aux corps qui ont subi des modifications physiques grâce à la chirurgie esthétique comme la figure de *Passage*.

<sup>109</sup> Ce vacillement identitaire peut autant être celui très vif des transsexuels, que celui des femmes qui tentent d'exister dans une société patriarcale. Ce flottement identitaire touche n'importe quel être humain à un degré plus ou moins intense, y compris les hétérosexuels et cisgenres. En confrontation permanente avec ce qui est autre, la société nous a contraint.es à penser *par rapport* à cet autre, notamment de sexe opposé, plutôt que de penser *avec*, quel que soit le sexe de cette personne. En harmonisant les corps au-delà du genre, le vacillement est révélé et non opprimé, et il peut donner lieu à des identités diverses et singulières portées par une même humanité.

affirmation au sujet des nus féminins des deux peintres, ce mémoire a réemployé la phénoménologie de Merleau-Ponty. L'incarnation qui la caractérise est à l'origine du déploiement de l'être humain.e et de son identité. La chair est, chez Freud comme chez Bacon, la composition picturale de leurs figures. Elle est également le point nodal de la philosophie merleau-pontienne puisqu'elle est à l'origine de notre existence ainsi que de l'ouverture de soi à l'autre. L'intersubjectivité qui est mise en œuvre au cœur de la réversibilité charnelle se révèle être le fondement d'une relation éthique entre les êtres. Dans ce sens, Freud et Bacon, à travers leurs œuvres, ont mis en relief une corporéité tangible qui naît de la rencontre de leur perception et de leur acte, autrement dit de leur facture. Merleau-Ponty, philosophe du sensible, a accordé à la matière picturale une valeur ontologique significative. La chair-peinture et la chair humaine ne font plus qu'une, guidées par la sensation et le ressenti. Une telle mise en avant de l'aspect charnel par Freud et Bacon fait de ces peintres des perturbateurs de la tradition du nu féminin. Plus encore, et comme il a été tenté de le prouver dans ce mémoire, ces deux peintres ont proposé une ouverture corporelle qui remet en cause la conception sociale, mais également naturelle de nos corps. En effet, ceux qu'ont représentés Freud et Bacon incarnent le vivant, ainsi le corps vécu merleau-pontien s'est avéré pertinent pour élucider une partie de leur potentiel jusqu'alors non élucidé. L'autre partie relève des relectures féministes et queers qui ont été entreprises tout au long du 20<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Les nus féminins des deux artistes offrent à la figure humaine l'occasion d'un repositionnement identitaire qui apparaît aux marges de la société dans laquelle ils évoluent. Beauvoir est l'une des premières à avoir tenu les rangs d'une phénoménologie féministe, c'est-à-dire d'une philosophie qui considère le corps vécu sexué. Elle a été suivie par des penseuses américaines comme Butler ou Young et continue de l'être par des Françaises telles que Froidevaux-Metterie. Ces philosophes ont mis en avant le caractère patriarcal et hétérocentré des sociétés occidentales pour montrer l'oppression qui s'exerce sur les femmes et les minorités sexuelles, mais également pour soutenir la capacité d'agir qui réside dans le corps afin de le rendre maître de lui-même. À l'image de cette dynamique libératrice, j'ai voulu placer les œuvres analysées de Freud et Bacon tout au long de ce mémoire. La mobilité qui se dégage du traitement pictural chez chaque artiste est l'incarnation d'un devenir toujours ouvert et en train de se faire. Le flottement inévitable chez les figures de Saville, semblait déjà avoir fait son apparition au cœur de celles des deux artistes anglais. La peinture a puisé dans leurs nus en cela qu'ils lui ont évoqués la même réflexion qui a été développée dans ce mémoire, autrement dit la dimension émancipatrice des pratiques picturales ainsi que celle queer alors ébauchée par les deux peintres et aujourd'hui renforcée par Saville à travers ses toiles. *Two figures* (1961) (Fig. 12) de Bacon propose un duo

de figures qui ne semble faire qu'un. Celle qui est peinte de noir avec quelques reflet rouge sur les pieds, est-elle dans l'ombre de la première plus lumineuse ou est-elle l'ombre même de celle-ci ? La tête donne à voir un profil mais également une face. Il est, par ailleurs, impossible d'identifier le genre de ces figures. Leurs gestes font cheminer leur identité prise dans une danse charnelle. Ne montrent-elles pas cette fluctuation libératrice, et nécessaire à l'existence ? Ils auraient déclenché une lutte picturalement charnelle contre les préconçus normatifs qui inhibent et orientent les corps dans nos sociétés.

« Il y a toute une région de l'expérience humaine que le mâle choisit délibérément d'ignorer parce qu'il échoue à la *penser* : cette expérience, la femme la vit » (elle souligne, 2017b : 465) disait Beauvoir. Ce constat s'accorde parfaitement avec la logique artistique et intellectuelle menée par Saville. Néanmoins, à travers le parcours effectué tout au long de ce mémoire, il est possible d'affirmer que, d'un point de vue phénoménologique et ontologique, les peintres étudiés, qui étaient tous deux de sexe masculin, sont parvenus à penser l'expérience sexuelle du corps. En effet, Freud et Bacon en passant par la dimension haptique qu'offre la peinture, donnent à toucher ce qui s'apparente à cet être originel qui surpasse l'idée même de femme ou d'homme pour nous diriger vers l'être singulier, en devenir identitaire. Il n'apparaît alors pas impossible pour des hommes d'évoquer le vécu des femmes parce que plus que des « femmes », elles sont des êtres humaines égales aux êtres humains. Parce que plus que des « femmes » les figures de Bacon et de Freud incarnent des perspectives aussi diverses que variées et incluent plutôt qu'elles n'excluent. Plus que des nus « féminins », les nus baconiens et freudiens sont chair de la chair du monde. Alors que cette réalité est évidente, c'est parce qu'elle nous est donnée à voir et plus encore à toucher qu'elle prend toute sa puissance. À ce titre, Henri Malviney dans son ouvrage *L'art, l'éclair de l'être* écrit : « le réel c'est toujours ce qu'on n'attendait pas et qui, sitôt paru, est depuis toujours là » (2003 : 21).

Ainsi, l'existence humaine, qui est par définition chair de la chair du monde, se trouve ailleurs que dans les cases dans lesquelles les sociétés occidentales, patriarcales et hétérocentrées ont voulu l'enfermer. La vérité ne peut être imposée surtout lorsqu'elle est de l'ordre du sensible et de l'identité. Le corps nu, qui est au commencement et à la fin de l'être, à la limite de la perception, a été l'incarnation de cette nouvelle tentative d'exister évoquée à travers les œuvres de Freud et de Bacon, mais aussi celles de Saville. En sortant le corps de son quotidien social et en le mettant à nu, les peintres diluent les cadres préétablis pour montrer ce que nous sommes avant tout, des corps de chair. La nudité leur permet alors de trouver cet

entre-deux qui définit l'être humain, situé entre une forme interne et une forme externe. La première nous est propre et sensible, elle renvoie à notre identité singulière et entoure notre matière vivante afin de communiquer. La seconde est externe et invoque le genre entendu comme universel (Delobelle 2006 : 2), elle est la forme-idée, l'*eidos* ontologique que Merleau-Ponty qualifie comme le lieu de formation de la réversibilité propre au corps vécu. En harmonisant ces formes à travers la peinture, Freud, Bacon et Saville donnent à voir l'être dans un état continuel de formation identitaire. Ils encouragent la dissolution des cases normatives, qui ancrent les identités dans un binarisme et une hétérosexualité simpliste, afin de dévoiler un processus de construction qui ne s'arrête jamais. Le mouvement identitaire empêchera alors toute constitution conventionnelle de l'être vivant.

## BIBLIOGRAPHIE

- AHMED, Sara (2006). *Queer phenomenology : Orientations, Objects Others*, Durham : Duke University Press.
- AHMED, Sara (2006). « Orientations : toward a queer phenomenology », *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, no.4, p. 543-574.
- ALLEN, Jeffner, et YOUNG, Iris Marion (1989). *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Indiana University Press.
- ALPHEN, Ernst van (1992). *Francis Bacon and the Loss of Self*, London : Reaktion Books.
- ANDOKA, Florence (2013). « Qu'est-ce qu'un corps sans organes ? », *Philosophique*, no.16, p. 137.
- ANZIEU, Didier (2001), « L'image, le texte et la pensée », *Imaginaire & Inconscient*, no.1, p. 53-62.
- ANZIEU, Didier (2004). *Francis Bacon, ou, Le portrait de l'homme désespéré*, Paris : Seuil/Archimbaud.
- BACON, Francis, Lucian, FREUD, Jean-Louis PRAT et Fondation Maeght (1995). *Bacon – Freud : expressions : 4 juillet-15 octobre 1995, Fondation Maeght*, Saint-Paul : Fondation Maeght.
- BACON, Francis et David SYLVESTER (1996). *Entretiens avec Francis Bacon*, Éd. augm. Genève : Skira.
- BACON, Francis et coll. (2006). *Francis Bacon: The Violence of the Real*, London : Thames & Hudson.
- BARTHES, Roland (2015) [1953]. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.
- BEAULIEU, Alain (2002). « L'expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, n° 222 : 511-22.
- BEAUVOIR, Simone de (2017a) [1949]. *Les faits et les mythes – Le deuxième sexe 1*, Paris : Gallimard.
- BEAUVOIR, Simone de (2017b) [1949]. *L'expérience vécue - Le deuxième sexe 2*, Paris : Gallimard.

BOGUE, Ronald (1993). « Gilles Deleuze : The Aesthetics of Force », *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 24, no.1, p. 56-65.

BOURLEZ, Fabrice ([s. d.]). « Queeriser la chair », [En ligne], [https://www.academia.edu/26690077/QUEERISER\\_LA\\_CHAIR](https://www.academia.edu/26690077/QUEERISER_LA_CHAIR). Consulté le 7 mai 2018.

BUTLER, Judith (1988). « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, no.4, p. 519-31.

BUTLER, Judith (1989). « Sexual Ideology and Phenomenological Description – A Feminist Critique of Merleau-Ponty’s Phenomenology of Perception », Jeffner Allen & Iris Marion Young (eds.), *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Bloomington : Indiana University Press, p. 85-100.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Londres : Routledge.

CARBONE, Mauro (2011). *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris : J. Vrin.

CARBONE, Mauro (2013). « La déformation en tant que principe de déreprésentation – Le Cézanne des philosophes français », *Nouvelle revue d’esthétique*, vol. 2, no.12, p. 201-210.

CHARE, Nicholas (2005). « Regarding the pain », *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*, vol. 10, no.3, p. 133-143.

CHARE, Nicholas (2012). *After Francis Bacon : synaesthesia and sex in paint*, Londres : Ashgate.

CHARE, Nicholas (2012). « Colour Soundings : After the Tone of Francis Bacon », Chris Horrocks (ed.), *Culture of Colour – Visual, Material, Textual*, New York, Oxford : Berghahn Books, p. 171-180.

CHARE, Nicholas (2011). « Hues and cries – Francis Bacon’s use of colour », Carole P. Biggam et coll., *New Directions in Colour Studies*, Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

CHARE, Nicholas et Ika WILLIS (2016). « Introduction : Trans-: Across/Beyond », *Parallax*, vol. 22, no.3, p. 267-289.

CHISHOLM, Dianne, 2007. « Climbing like a Girl: An Exemplary Adventure in Feminist Phenomenology ». *Hypatia*, vol. 23, no.1, p. 9-40.

- CLAIR, Jean (1987). « Lucian Freud : la question du nu en peinture et le destin du moderne », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, n.35, p. 207-218.
- COLLIN, Françoise (1996). « La nouvelle cuisson », *Les Cahiers du GRIF*, Hors-Série-Chaire et viande, no.1, p. 7-13.
- COTTEN, Jean-Pierre (2000). « L’“expérience” de la chair chez le dernier Merleau-Ponty », *Philosophique*, vol. 3, p. 19-38.
- CRIPPA, Elena (2018). *All Too Human: Bacon, Freud, and a Century of Painting Life*, Tate Publishing.
- DAGEN, Philippe (1996). *Francis Bacon*, Paris : Cercle d’art.
- DAGEN, Philippe (2010). « Lucian Freud, peintre académique de l’obscène ». *Le Monde.fr*, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/11/lucian-freud-peintre-academique-de-l-obscene\\_1317671\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/11/lucian-freud-peintre-academique-de-l-obscene_1317671_3246.html). Consulté le 11 mars 2010.
- DEBRAY, Cécile et Centre national d’art et de culture Georges Pompidou (2010). *Lucian Freud : l’atelier*, Paris : Centre Pompidou.
- DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris : La vue, le texte, Éditions de la différence.
- DELCO, Alessandro (2002). « Phénoménologie et peinture », *Archives de Philosophie*, vol. 65, no.4, p. 609-615.
- DELOBELLE, André « Jullien François, Le nu impossible », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 37, no.1.
- DE WAELHENS, Alphonse (1950). « La phénoménologie du corps », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 48, no.19, p. 371-397.
- DUPOND, Pascal (2001). *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris : Ellipses.
- FAUSTO-STERLING, Anne (1993). « The Five Sexes », *The Sciences*, vol. 33, no.2, p. 20-24.
- FAUSTO-STERLING, Anne, et Priscille, TOURAILLE (2014). « Autour des critiques du concept de sexe. Entretien avec Anne Fausto-Sterling », *Genre, sexualité & société*, no.12.
- FOULTIER, Anna Petronella (2013). « Language and the Gendered Body: Butler’s Early Reading of Merleau-Ponty », *Hypatia*, vol. 28, no.4, p. 767-83.

- FRANCK, Didier (1981). *Chair et corps : sur la phénoménologie de Husserl*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Arguments ».
- FREUD, Lucian et coll. (2001). *Lucian Freud - Naked portraits / Werke der 40er bis 90er Jahre*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.
- FREUD, Lucian (2010). *Lucian Freud : l'Atelier*, Paris : Centre Pompidou.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille (2015). *La révolution du féminin*, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille (2018). « Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ? », *Cités*, no.73, p. 81-90.
- GALE, Matthew, Chris STEPHENS et Martin HARRISON (2009). *Francis Bacon*, New York : Skira Rizzoli.
- HOROWITZ, Gregg (2007). « Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art (Review) », *Modernism/Modernity*, vol. 14, no4, p. 773-74.
- HUFFER, Lynne (2001). « Review of What Is A Woman? And Other Essays by Toril Moi (Review) », *SubStance*, vol. 30, no.1/2, p. 262-266.
- HUGHES, Joe (2011). *Deleuze and the Genesis of Representation*, London : Continuum.
- HUGHES, Robert et Lucian FREUD (2008). *Lucian Freud Paintings*, New York : Thames and Hudson.
- HYMAN, James (2011). « The Human Clay », *Art of England*, p. 64-67, [En ligne], [http://www.jameshymangallery.com/pdf/beyond\\_the\\_human\\_clay.pdf](http://www.jameshymangallery.com/pdf/beyond_the_human_clay.pdf). Consulté le 18 août 2018.
- IHDE, Don (2010). « A phenomenology of technis », *Technology and Values : Essential Readings*, Craig Hanks.
- IRIGARAY, Luce (1984). *Éthique de la différence sexuelle*, Paris : Éditions de Minuit.
- JULLIEN, François (2000). *De l'essence ou du nu*, Paris : Seuil.
- KENNETH, Clark (1987). *Le nu*, Paris : Hachette, Coll. « Pluriel ».
- KLÉBANER, Daniel (2009). *Lucian Freud : le corps et l'horizon*, Neuchâtel, Suisse : Ides et Calendes.

- KRUKS, Sonia (2006). « Iris Marion Young, On Female Body Experience : “Throwing Like a Girl” and Other Essays », *Ethics*, vol. 117, no.1, p. 164-168.
- LANTOINE, Jacques-Louis (2009). « Bacon spinoziste : on ne voit pas ce que peut un corps », *Acta Fabula*, vol. 10, no.2.
- LAWRENCE, David Herbert (2017) [1929]. *La Beauté malade*, Paris : Éditions Allia.
- LEIRIS, Michel (1975). *Francis Bacon : ou, La vérité criante*, Montpellier : Fata Morgana, Coll. « Scholies ».
- LEIRIS, Michel (1983). *Francis Bacon : face et profil*, Paris : Albin Michel.
- LEIRIS, Michel (1989). *Bacon, le hors-la-loi*, Paris : Fourbis.
- LEIRIS, Michel (1996). *Francis Bacon ou la Brutalité du fait*, Paris : Seuil.
- LEIRIS, Leiris (2011). *Écrits sur l'art*, Paris : CNRS.
- LETALLEUR-SOMMER, Séverine « L'un et le multiple ou la question de l'intempestivité dans les triptyques de Francis Bacon », *Polysèmes*, vol. 17.
- LETURCQ, Armelle (1996). « Une esthétique de la crudité », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 1, no.1, p. 55-60.
- LORQUIN, Bertrand, Michael PEPIATT et Jill LLOYD (1998). *L'École de Londres : de Bacon à Bevan*. Paris : Fondation Dina Vierny-Musée Maillol : Réunion des Musées Nationaux.
- MALDINEY, Henri (2003). *L'art, l'éclair de l'être*, Chambéry : Éditions Comp'act.
- MARZANO, Michela (2011). *La philosophie du corps*, Paris : Presses Université de France, Coll. « Que sais-je ? »
- MERCURY, Jean-Yves (2000). *L'expressivité Chez Merleau-Ponty – Du Corps à La Peinture*, Paris : L'Harmattan.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1967) [1942]. *La structure de comportement*, Paris : Les Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine, psychologie et sociologie ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées ».

MERLEAU-PONTY, Maurice (1966) [1948]. *Sens et non-sens*, Paris : Les Éditions Nagel, Coll. « Pensées ».

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *Signes*, Paris : Les Éditions Gallimard, Coll. « NRF ».

MERLEAU-PONTY, Maurice et Claude LEFORT (2016) [1964]. *Le Visible et l'Invisible*, Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice et Claude LEFORT (2013) [1964]. *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio Essais ».

MERLEAU-PONTY, Maurice et Claude LEFORT (1969). *La prose du monde*, Paris : Les Éditions Gallimard, Coll. « NRF ».

MILON, Alain (2008). *Bacon, l'effroyable viande*, Paris : Belles lettres, Coll. « Encre marine ».

NEAD, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, New York : Routledge.

NOCHLIN, Linda (2000). « Jenny Saville », *Art in America*, vol. 70, no.3.

OLKOWSKI, Dorothea et Gail WEISS (2006). *Feminist interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park : Pennsylvania State University Press.

O'SULLIVAN, Simon (2009). « From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice », *Deleuze Studies*, vol. 3, no.2, p. 247-58.

PEI, Cheng (1987). *Le Problème du corps propre et de la chair dans la philosophie de Merleau-Ponty*, Thèse de doctorat, Paris : Paris IV-Sorbonne.

PEPPIATT, Michael (2006). *L'École de Londres*, Paris : l'Échoppe.

PRENDEVILLE, Brendan (2004). « Varying the self : Bacon's versions of Van Gogh », *Oxford Art Journal*, vol. 27, no.1, p. 25-42.

REY, Dominique (1978). *La perception du peintre et le problème de l'être: essai sur l'esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty*, Thèse de doctorat, Fribourg : Université de Fribourg.

REYNIER, Gérard (2011). « L'Homme déformé chez Bacon », *Champ psy*, vol. 1, no.59, p. 143-174.

RILKE, Rainer Maria, Paul CÉZANNE et Philippe JACCOTTET (1991). *Lettres sur Cézanne*, Paris : Seuil, Coll. « Le don des langues ».

RINGUET, Gilles (1987). *Le corps nu dans l'œuvre du peintre anglais Francis Bacon*, Thèse de doctorat, Paris : Paris IV-Sorbonne.

ROBINSON, Macushla ([s. s.]). « Francis Bacon's gender trouble », [En ligne], <https://macushla-robinson.squarespace.com/francis-bacons-gender-trouble/>. Consulté le 2 juillet 2018.

ROSSELET, Marion (2016). *La peinture sous l'œil et la plume du philosophe – Peinture, Être et sensation chez Merleau-Ponty et Deleuze : zones de voisinage et points de discorde*, Mémoire de maîtrise, Lausanne : Université de Lausanne.

RUCHTI, Elizabeth Simon (2008). « Review of Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others by Sara Ahmed », *College Literature*, vol. 35, no3, p. 192-95.

RUSSELL, John (1994). *Francis Bacon*, Paris: Thames & Hudson, Coll. « Univers de l'art ».

SALLE, Muriel (2016). « Hélène Rouch, Elsa Dorlin et Dominique Fougeyrollas-Schwebel (dir.), Le corps entre sexe et genre », *Clio – Femmes, Genre, Histoire*, Vol. 32.

SCALA, Mark W. et coll. (2009). *Paint Made Flesh*, Nashville, Tenn : Frist Center for the Visual Arts, Vanderbilt University Press.

SCHEFER, Jean-Louis (2009). *Laboratoire de la figure humaine sur Francis Bacon*, Tesserete (Suisse) : Pageine d'arte.

SIMMS, Eva-Maria et Beat STAWARSKA (2013). « Introduction : Concepts and Methods in Interdisciplinary Feminist Phenomenology », *Janus Head*, Vol. 13, Special Issue : Feminist Phenomenology, [En ligne], <http://www.janushead.org/fall-2014-volume-13-issue-1.html>. Consulté le 5 mai 2018.

SMEE, Sebastian (2005). *Lucian Freud, 1996-2005*, Paris : Editions de La Martinière.

SOLLERS, Philippe (1996a). *La guerre du goût*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».

SOLLERS, Philippe (1996b). *Les passions de Francis Bacon*, Paris : Gallimard, Coll. « Monographies ».

SOLLERS, Philippe (2001). *Éloge de l'infini*, Paris : Gallimard.

STOLLER, Silvia (2010). « Expressivity and Performativity: Merleau-Ponty and Butler », *Continental Philosophy Review*, vol. 43, no.1, p. 97-110.

STOLLER, Silvia (2000). « Reflections on Feminist Merleau-Ponty Skepticism », *Hypatia*, Vol. 15, no.1, p. 175-182.

TRÉGUIER, Jean-Marie (1996). *Le corps selon la chair : phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty*, Thèse de doctorat, Lille : Université de Lille.

TURLEY, Emma L. (2016). « “Like nothing I’ve ever felt before” : understanding consensual BDSM as embodied experience », *Psychology & Sexuality*, vol. 7, no.1, p. 149-162.

VASSELEU, Cathryn (1998). *Texture of Light – Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, New York, Londres : Routledge, p. 21-59.

WALLIS, Karen (2003). *Painting and drawing, a search for a realism of the body through phenomenology and fine art practice*, Thèse de doctorat, Bristol : University of the West of England.

## Émission

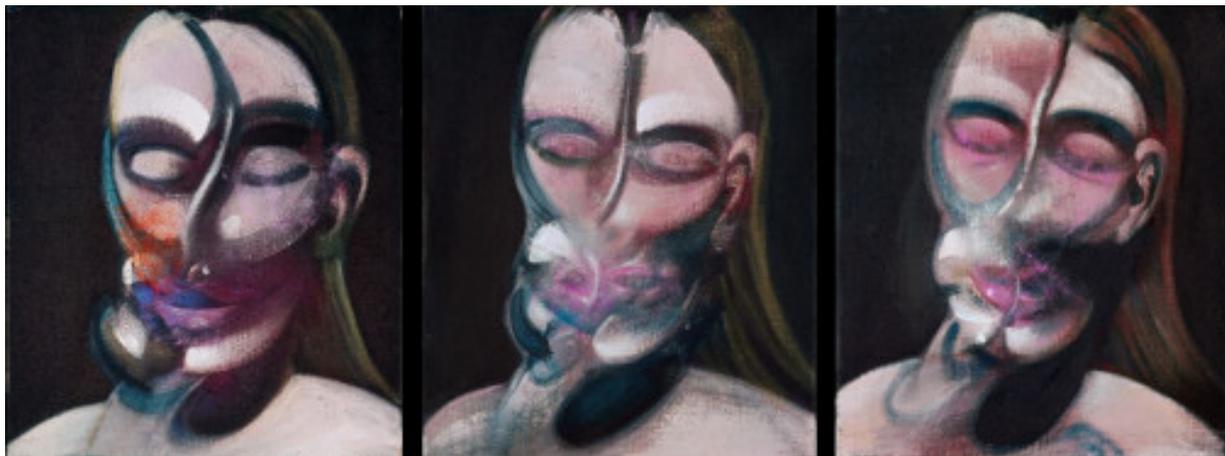
« Lucian Freud (1922-2011) », *Une vie, une œuvre* (2014). [En ligne], présentée par Christine Lecerf, le 12 avril, Paris : France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/lucian-freud-1922-2011>. Consulté le 2 juin 2018.

« Francis Bacon’s Portrait of Henrietta Moraes », Vidéo de Christie’s. [En ligne], présentée par Katharine Arnold, le 1<sup>er</sup> mai 2015, Londres : Christie’s, <https://www.christies.com/features/Francis-Bacons-Portrait-of-Henrietta-Moraes-6026-3.aspx>. Consulté le 15 juillet 2018.

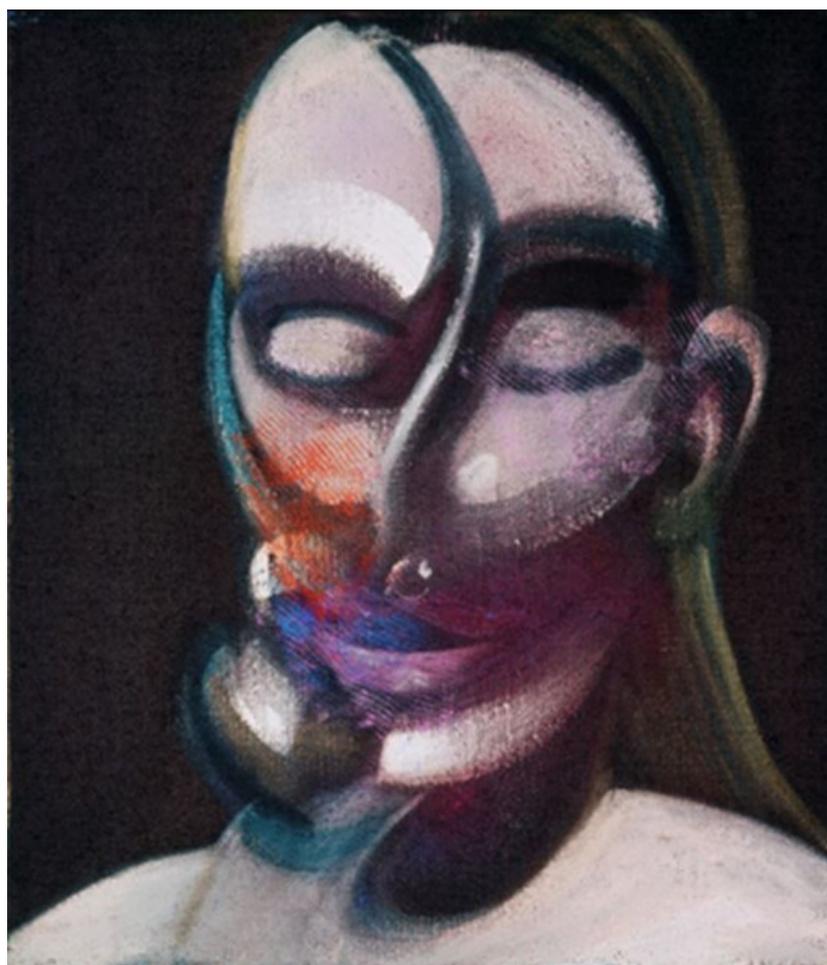
## Site

Saatchi Gallery, *Jenny Saville, Passage (2004)*, [En ligne], [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny\\_saville\\_passage.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_passage.htm). Consulté le 18 août 2018.

## FIGURES



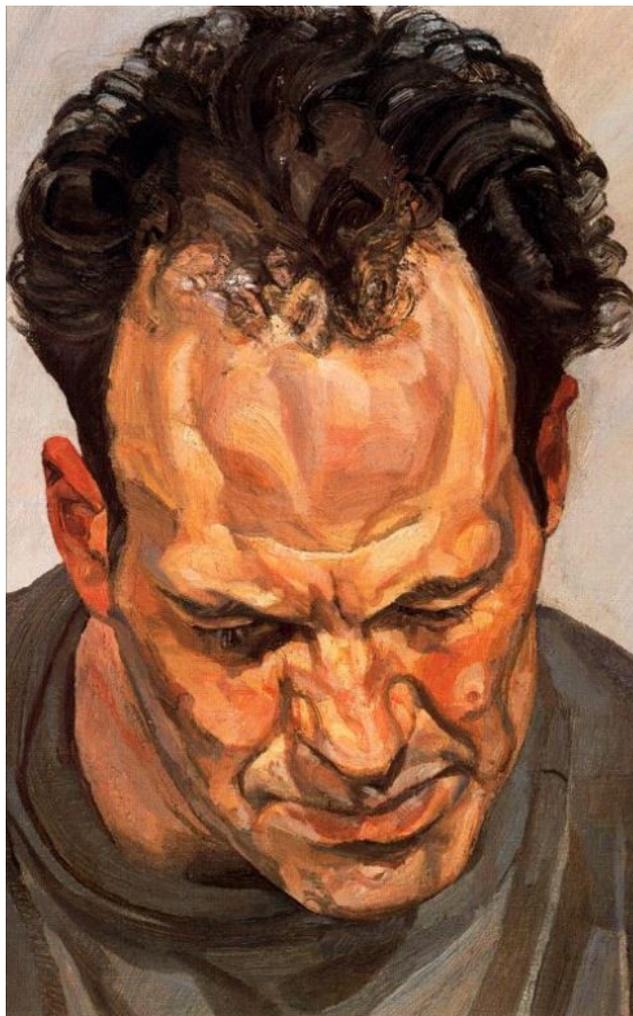
**Figure 1** – Francis Bacon, *Three studies for a portrait*, 1976, Huile sur toile, Triptyque, 53,5 x 30,5 cm chaque panneau, Collection privée.



**Figure 2** – Francis Bacon, *Three studies for a portrait*, 1976, Huile sur toile, Triptyque, 53,5 x 30,5 cm chaque panneau, Collection privée, détail.



**Figure 3** – Francis Bacon, *Three studies for a portrait*, 1976, Huile sur toile, Triptyque, 53,5 x 30,5 cm chaque panneau, Collection privée, détail.



**Figure 4** – Lucian Freud, *Frank Auerbach*, 1975-76, Huile sur toile, 26,5 x 40 cm, Collection privée.



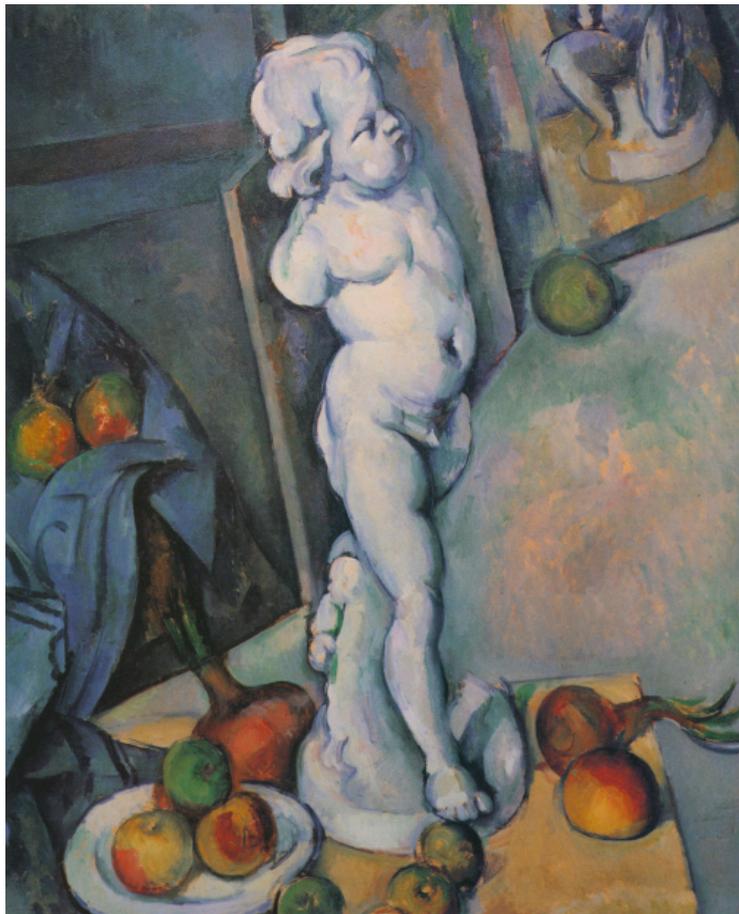
**Figure 5** – Lucian Freud, *Frank Auerbach*, 1975-76, Huile sur toile, 26,5 x 40 cm, Collection privée., détail.



**Figure 6** – Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris.



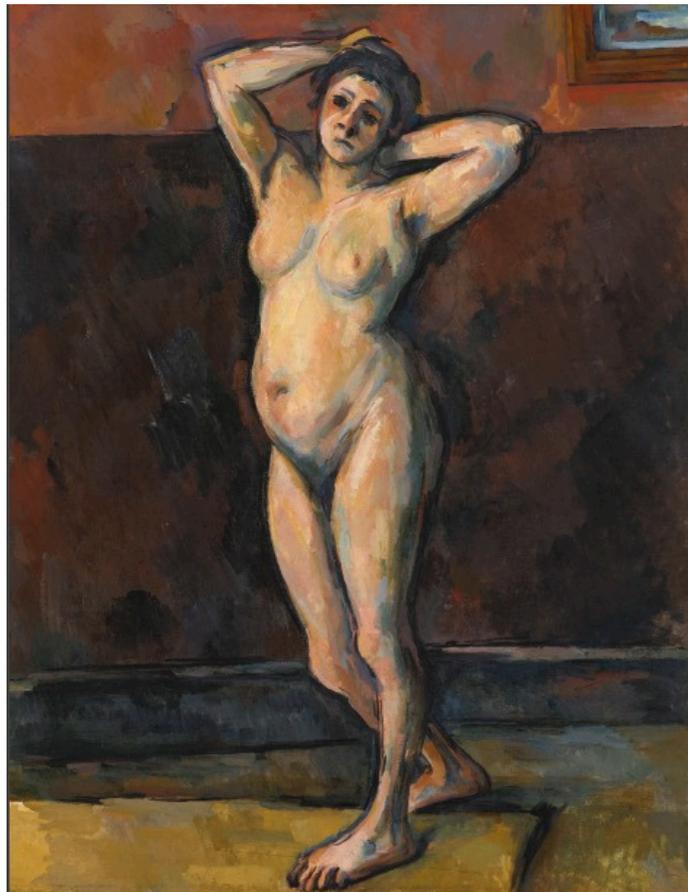
**Figure 7** – Edgar Degas, *Le tub*, 1886, Pastel sur carton, 60 x 83 cm, Musée d'Orsay, Paris.



**Figure 8** – Paul Cézanne, *Nature morte avec L'Amour en plâtre*, 1895, Huile sur papier, 70 x 57 cm, The Courtauld Gallery, Londres.



**Figures 9** – Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses*, 1894-1905, Huile sur toile, 210,5 x 250,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



**Figure 1.1** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée.



**Figure 1.2** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée, détail.



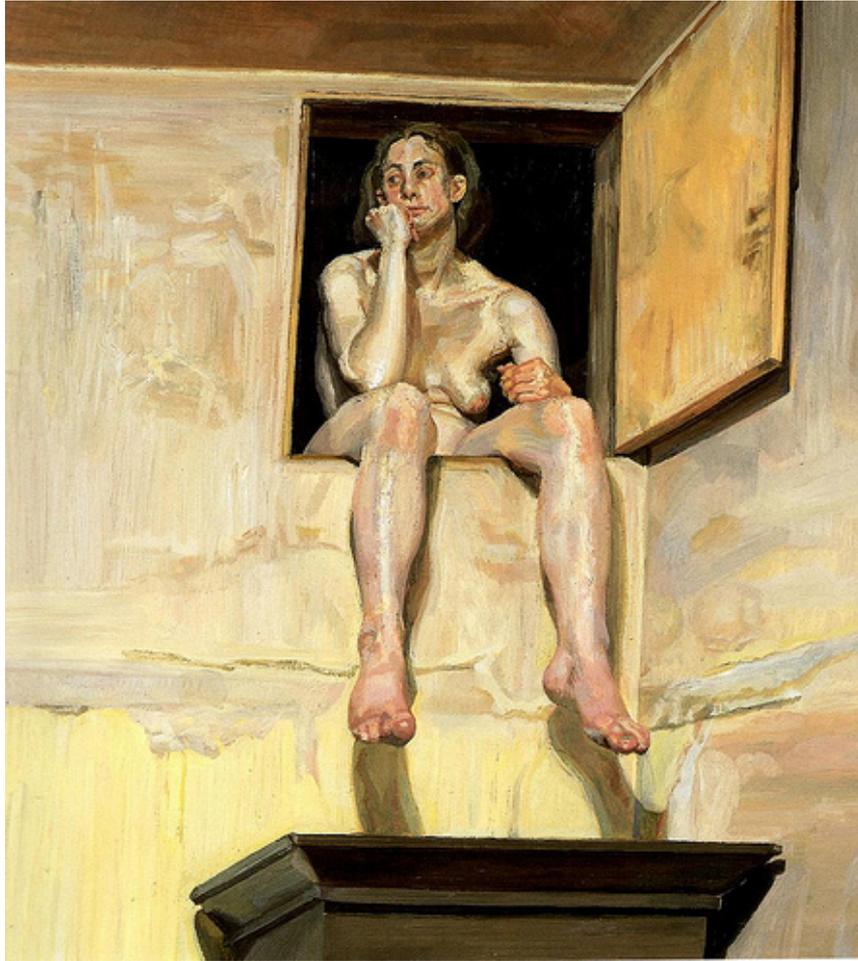
**Figure 1.3** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée, détail.



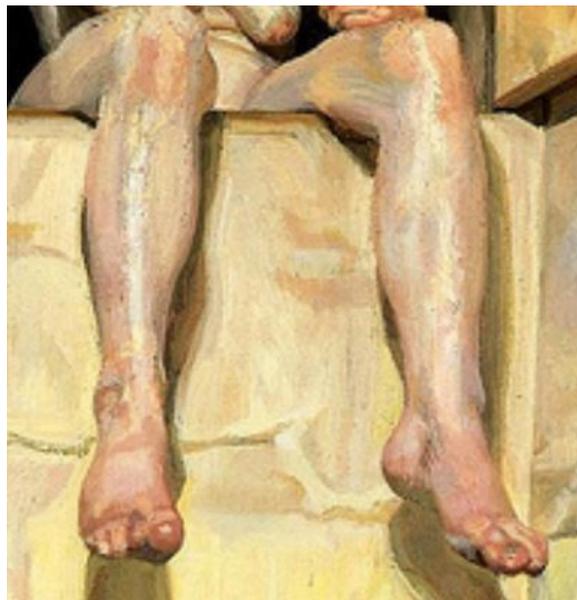
**Figure 1.4** – Paul Cézanne, *Femme nue debout*, 1898-99, Huile sur toile, 92,7 x 71 cm, Collection privée, détail.



**Figure 2.1** – Francis Bacon, *Woman on a red couch*, 1961, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée.



**Figure 2.2** – Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée.



**Figure 2.3** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.



**Figure 2.4** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.



**Figure 2.5** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.



**Figure 2.6** - Lucian Freud, *Girl sitting in the attic doorway*, 1995, Huile sur toile, 131,5 x 118,8 cm, Collection privée, detail.



**Figure 2.7** – Francis Bacon, *Study of a nude with figure in a mirror*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection privée.



**Figure 2.8** – Francis Bacon, *Study of a nude with figure in a mirror*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection privée, detail.



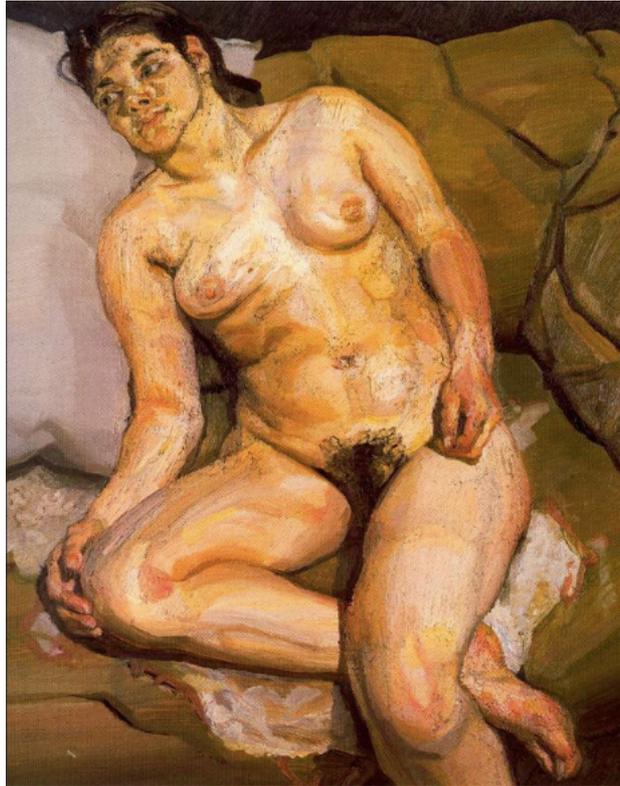
**Figure 2.9** – Francis Bacon, *Lying figure with hypodermic syringe*, 1963, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Collection privée.



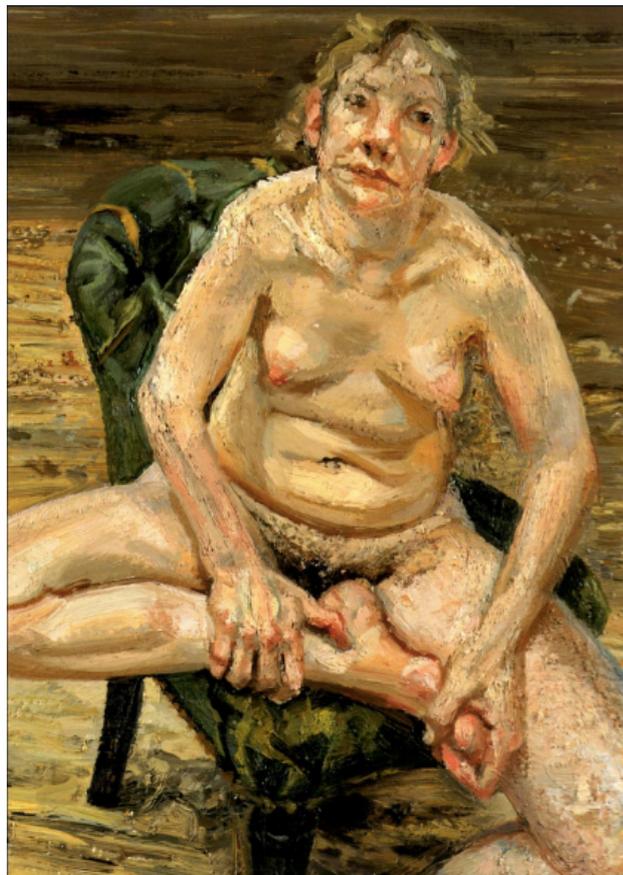
**Figure 2.10** – Lucian Freud, *Night portrait*, 1978, 71 x 71 cm, Huile sur toile, Collection privée.



**Figure 2.11** – Lucian Freud, *Flora with blue toe nails*, 2000-2001, 91,4 x 127 cm, Huile sur toile, Collection privée.



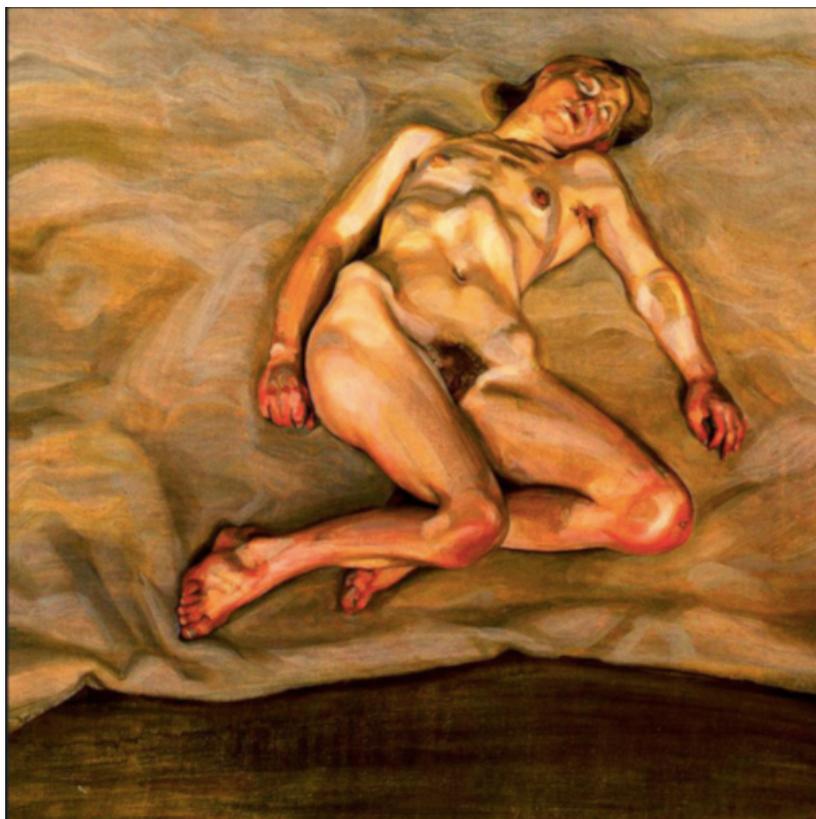
**Figure 2.12** – Lucian Freud, *Esther*, 1980, Huile sur toile, Private Collection.



**Figure 2.13** – Lucian Freud, *Resting on the green chair*, 2000, 40,64 x 30,48 cm, Huile sur toile, Collection privée.



**Figure 2.14** – Lucian Freud, *Blond girl, night portrait*, 1980-85, Huile sur toile, 71 x 71 cm, Collection privée.



**Figure 2.15** – Lucian Freud, *Naked girl asleep I*, 1967, Huile sur toile, 61 x 61 cm, Collection privée.



**Figure 2.16** – Lucian Freud, *Naked girl asleep II*, 1968, Huile sur toile, 55,8 x 55,8 cm, Collection privée.



**Figure 2.17** – Lucian Freud, *Naked girl asleep I*, 1967, Huile sur toile, 55,8 x 55,8 cm, Collection privée, detail.



**Figure 2.18** – Lucian Freud, *Standing by the rags*, 1988-89, Huile sur toile, 168,9 x 138,4 cm, Tate Collection.



**Figure 2.19** – Lucian Freud, *Naked girl*, 1985, Huile sur toile, 71 x 81 cm, Collection privée.



**Figure 2.20** – Lucian Freud, *Benefits supervisor sleeping*, 1995, Huile sur toile, 151,3 x 219, Collection privée.



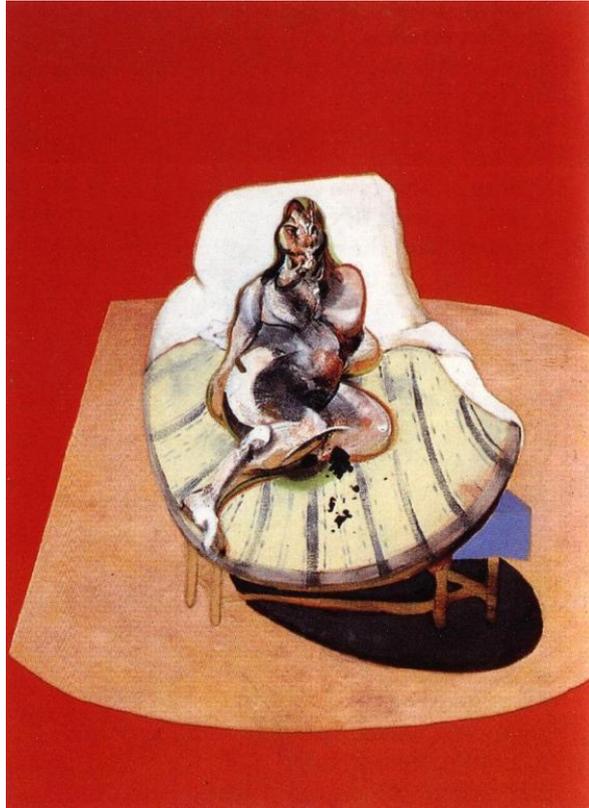
**Figure 2.21** – Lucian Freud, *Sleeping by the lion carpet*, 1996, Huile sur toile, 228 x 121 cm, The Lewis Collection.



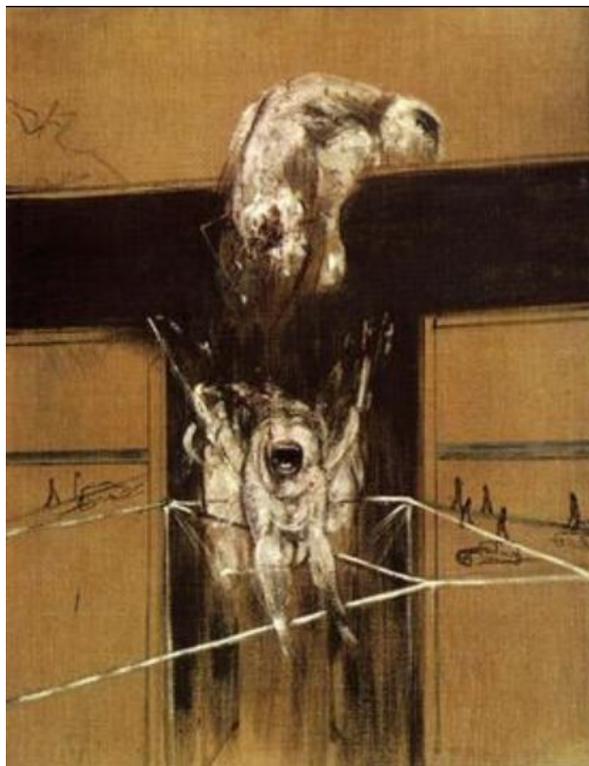
**Figure 2.22** – Francis Bacon, *Three studies for a crucifixion*, panneau central, 1962, Huile sur toile, 78 x 57 cm chaque panneau, Guggenheim Museum, New York.



**Figure 2.23** – Francis Bacon, *Female nude standing in doorway*, 1972, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Centre Pompidou, Paris.



**Figure 2.24** – Francis Bacon, *Study for portrait of Henrietta Moraes*, 1964, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Collection privée, Suisse.



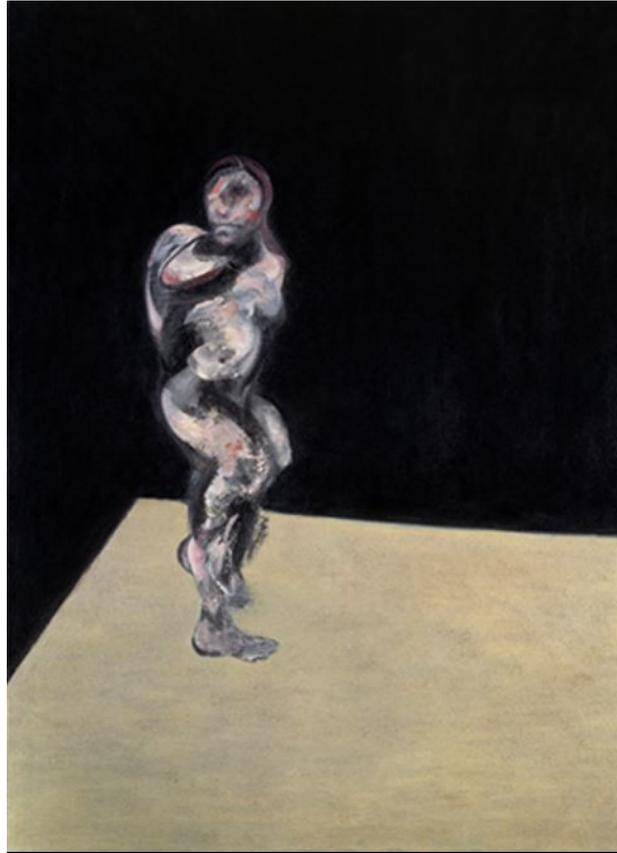
**Figure 2.25** – Francis Bacon, *Fragment of a crucifixion*, 1950, Huile et coton sur toile, 140 x 108,5 cm, Collection Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.



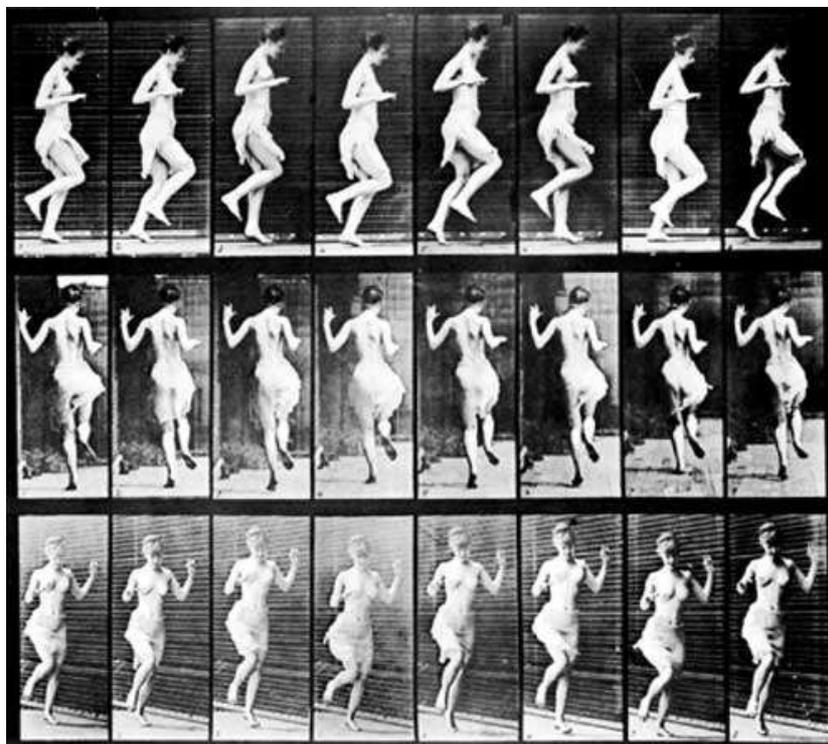
**Figure 2.26** – Francis Bacon, *Sphinx – Portrait of Muriel Belcher*, 1979, Huile sur toile, 198 x 147.5 cm, Musée national d'art moderne de Tokyo, Tokyo.



**Figure 2.27** – Francis Bacon, *Triptych – Studies of the human body*, 1975, Huile sur toile, 198 x 147,8 cm, Collection privée.



**Figure 2.28** – Francis Bacon, *Figure turning*, 1962, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée, Londres.



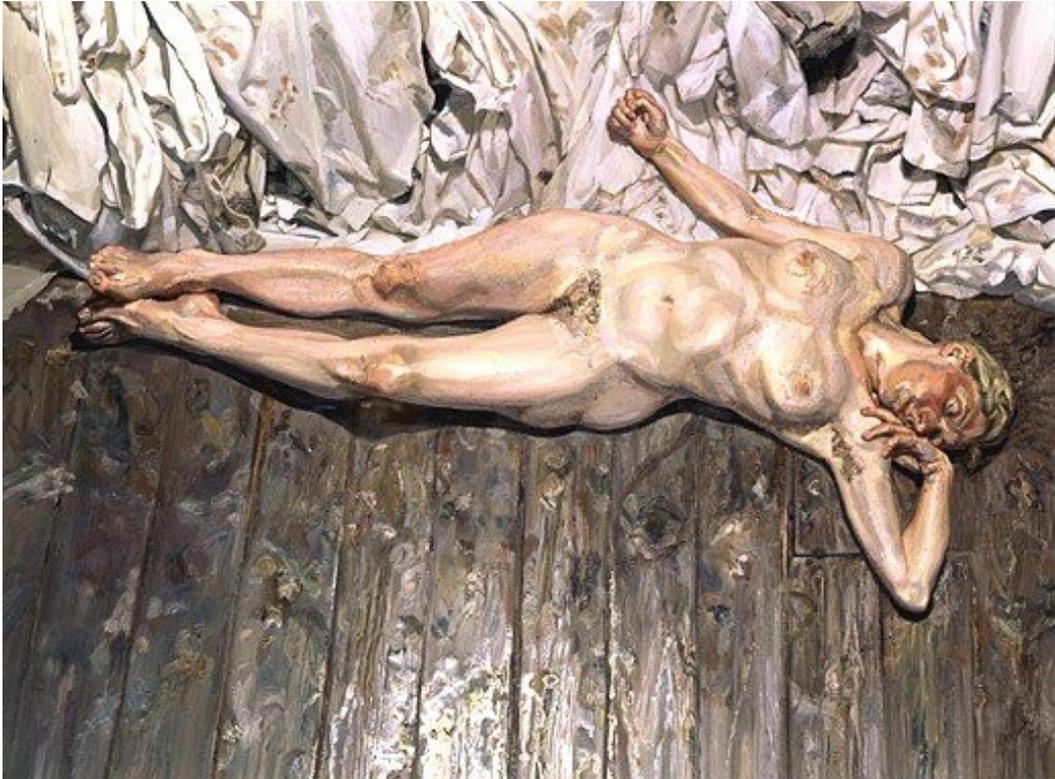
**Figure 2.29** – Eadweard Muybridge, *Figure hopping*, série de photographies, 1887, planchet de cyanotypes, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York.



**Figure 3.1** – Lucian Freud, *Man with leg up*, 1992, Huile sur toile, 183 x 228,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.



**Figure 3.2** – Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. Version O), 1911-1912, Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York.



**Figure 3.3** – Lucian Freud, *Lying by the rags*, 1990, Huile sur toile, 138,7 x 184,1 cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo.



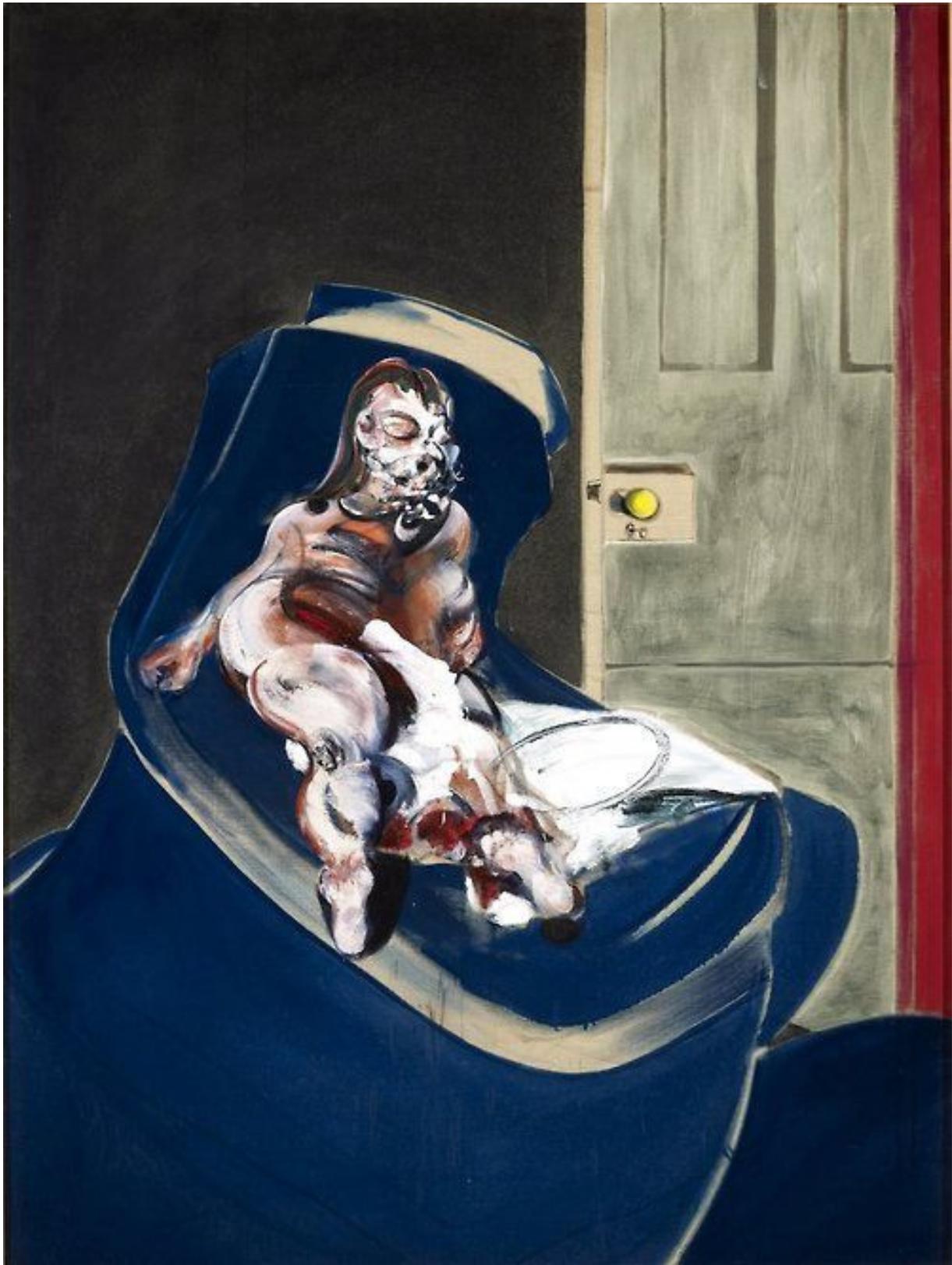
**Figure 3.4** – Lucian Freud, *Lying by the rags*, 1990, Huile sur toile, 138,7 x 184,1 cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, detail.



**Figure 3.5** – Egon Schiele, *Nue féminin avec jambe étendue*, 1914, Gouache et crayon sur carton, 47 x 30 cm, Musée Albertina, Vienne.



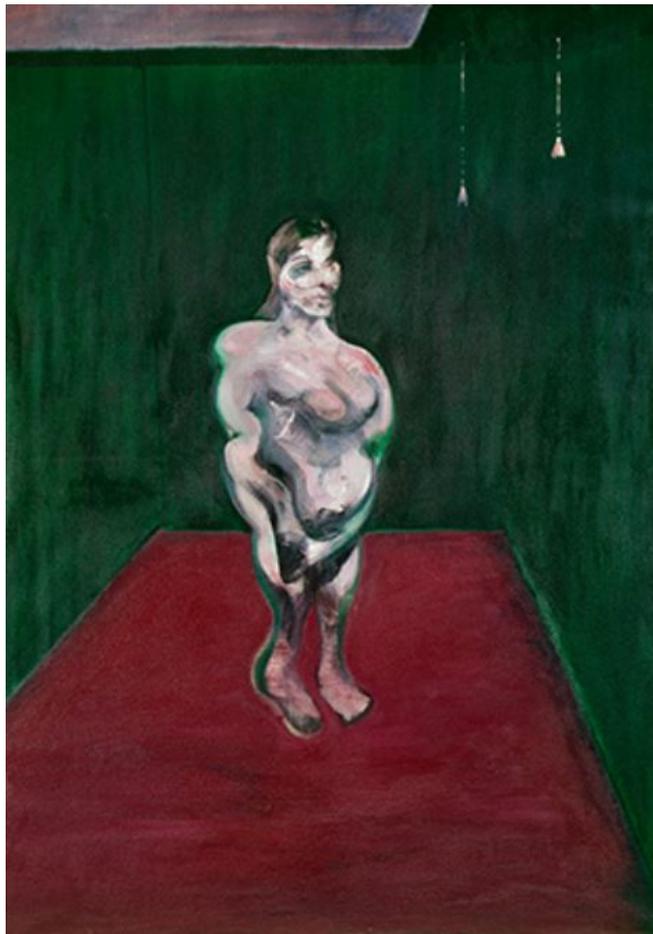
**Figure 3.6** – Francis Bacon, *Nude*, 1961, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée, Londres.



**Figure 3.7** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes on a blue couch*, 1965, Huile sur toile, 198 x 147 cm, Manchester Art Gallery, Manchester.



**Figure 3.8** – Lucian Freud, *Naked portrait*, 1972-73, Huile sur toile, 61 x 61 cm, Tate Collection.



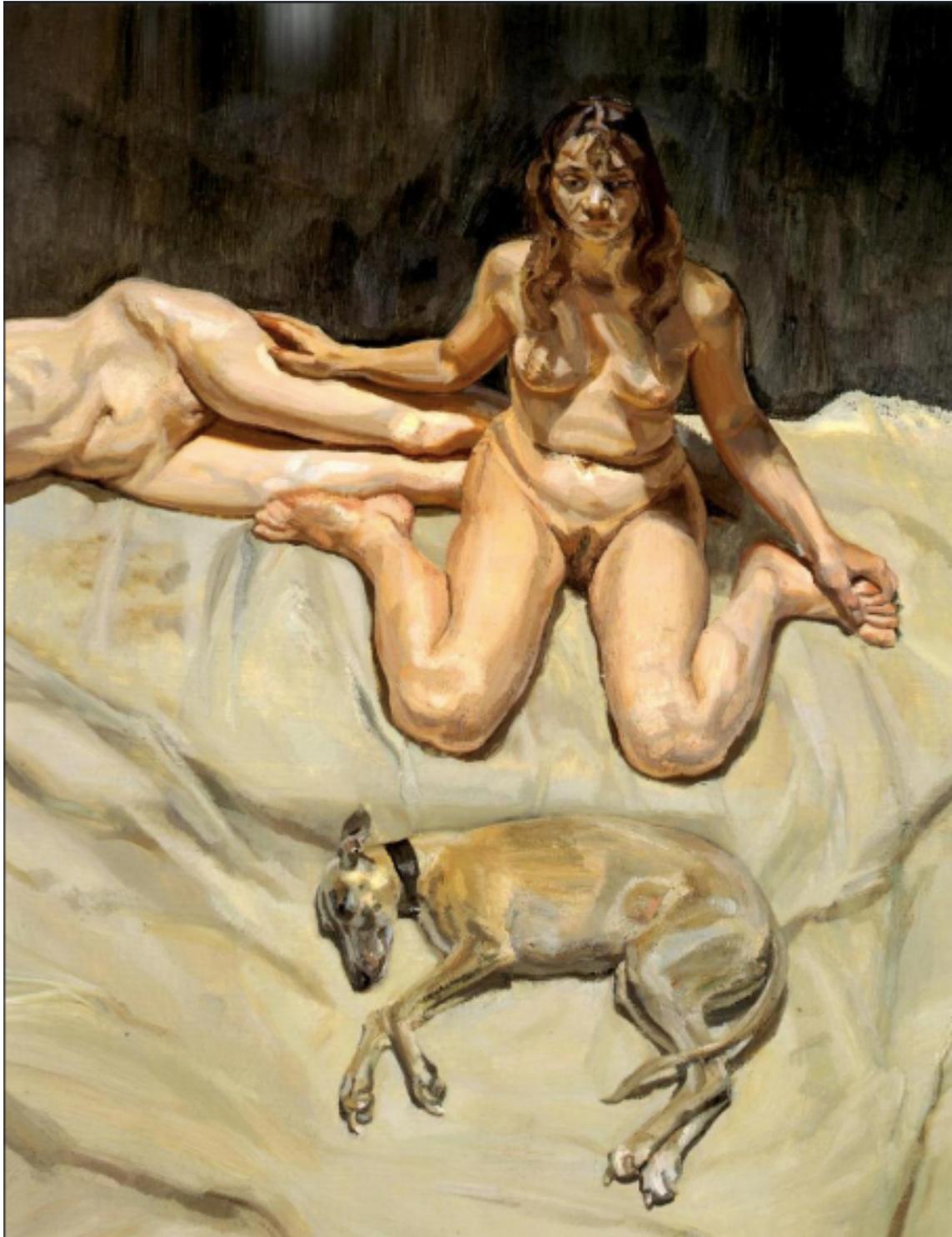
**Figure 3.10** – Francis Bacon, *Nude*, 1960, Huile sur toile, 152 x 115 cm, Museum für Moderne Kunst, Francfort.



**Figure 3.10** – Pablo Picasso, *La dryade*, 1908, Huile sur toile, 185 x 108 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



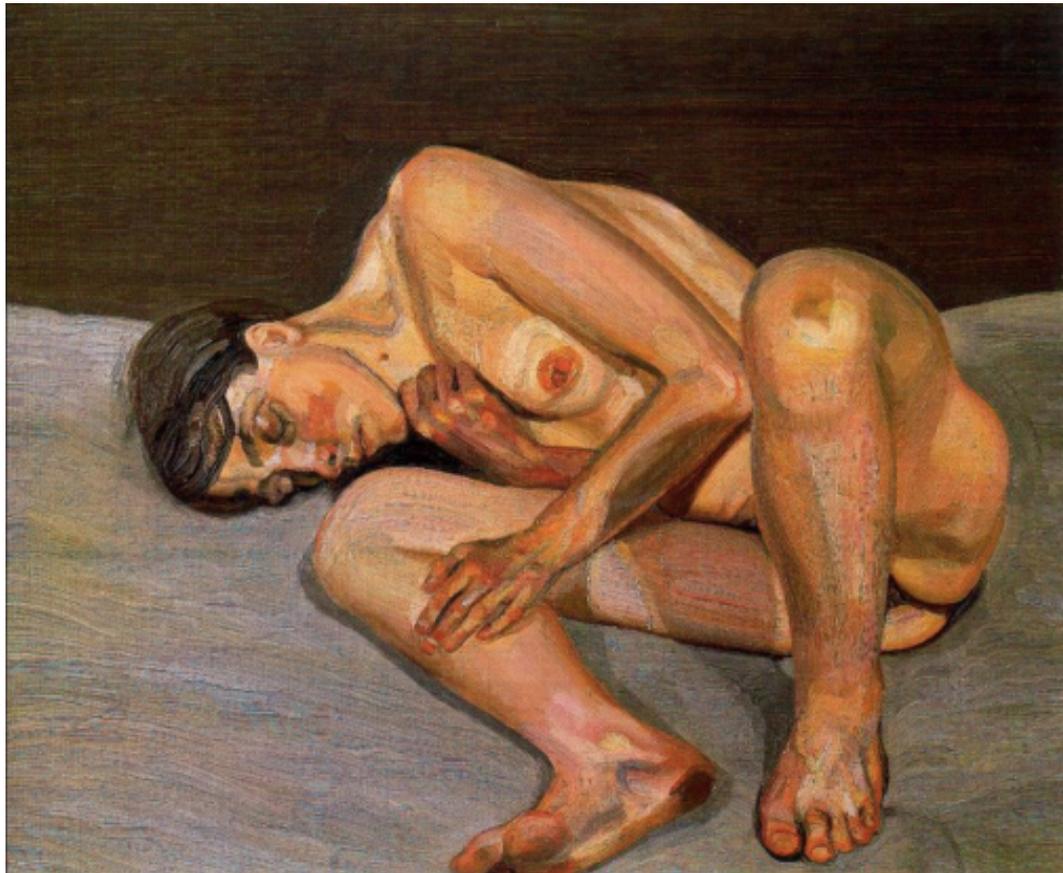
**Figure 3.11** – Lucian Freud, *Rose*, 1978-79, Huile sur toile, 91,5 x 78,5 cm, Collection privée.



**Figure 3.12** – Lucian Freud, *Pluto and the Batman Sisters*, 1996, Huile sur toile, 175 x 135 cm, Collection privée.



**Figure 3.13** – Ernst Ludwig Kirchner, *Deux nus au canapé bleu*, ca 1910-20, 50,2 x 70,5 cm, Musée Albertina, Vienne.



**Figure 3.14** – Lucian Freud, *Small naked portrait*, 1873-74, Huile sur toile, 27 x 22 cm, Ashmolean Museum, Oxford.



**Figure 3.15** – Lucian Freud, *Naked portrait*, 1980-81, Huile sur toile, Collection privée.



**Figure 3.16** – Lucian Freud, *Portrait on a grey cover*, 1996, Huile sur toile, 121,3 x 154,6 cm, Collection privée.



**Figure 3.17** – Lucian Freud, *Naked portrait and a green chair*, 1999, Huile sur toile, 161,2 x 155,5 cm, Collection privée.



**Figure 3.18** – Lucian Freud, *Benefits supervisor resting*, 1994, Huile sur toile, 150,5 x 161,2 cm, Collection privée.



**Figure 3.19** – Lucian Freud, *Naked man on a bed*, 1987, Huile sur toile, 76 x 56,5 cm, Collection privée.



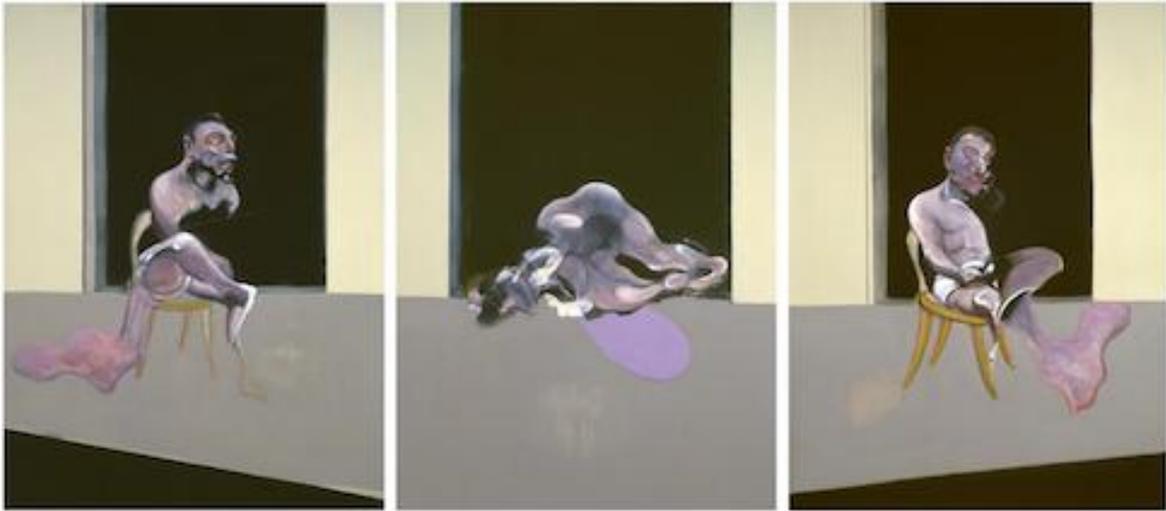
**Figure 3.20** – Lucian Freud, *Naked portrait face down*, 1999-2000, Huile sur toile, 151 x 156 cm, Collection privée.



**Figure 3.21** – Francis Bacon, *Crouching nude*, 1961, Huile sur toile, 197,5 x 142 cm, Collection privée.



**Figure 3.22** – Lucian Freud, *The painter's daughter Ib*, 1977-78, Huile sur toile, 40,6 x 30,5 cm, Collection privée.



**Figure 3.23** – Francis Bacon, *Triptych August 1972*, 1972, Huile sur toile, 217,5 x 166,8 cm, Tate Collection.



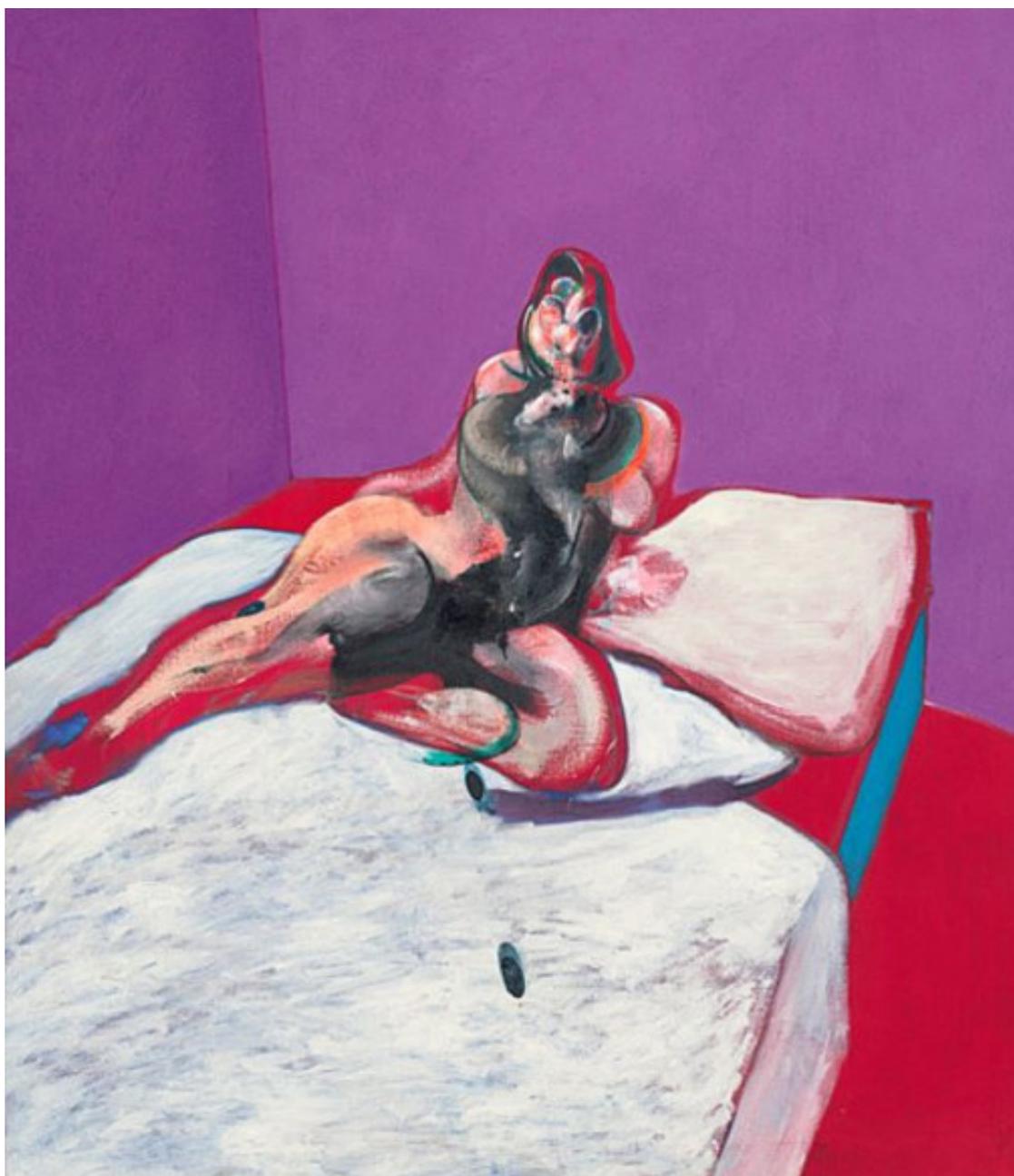
**Figure 3.24** – Francis Bacon, *Figure Turning*, 1962, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Collection privée.



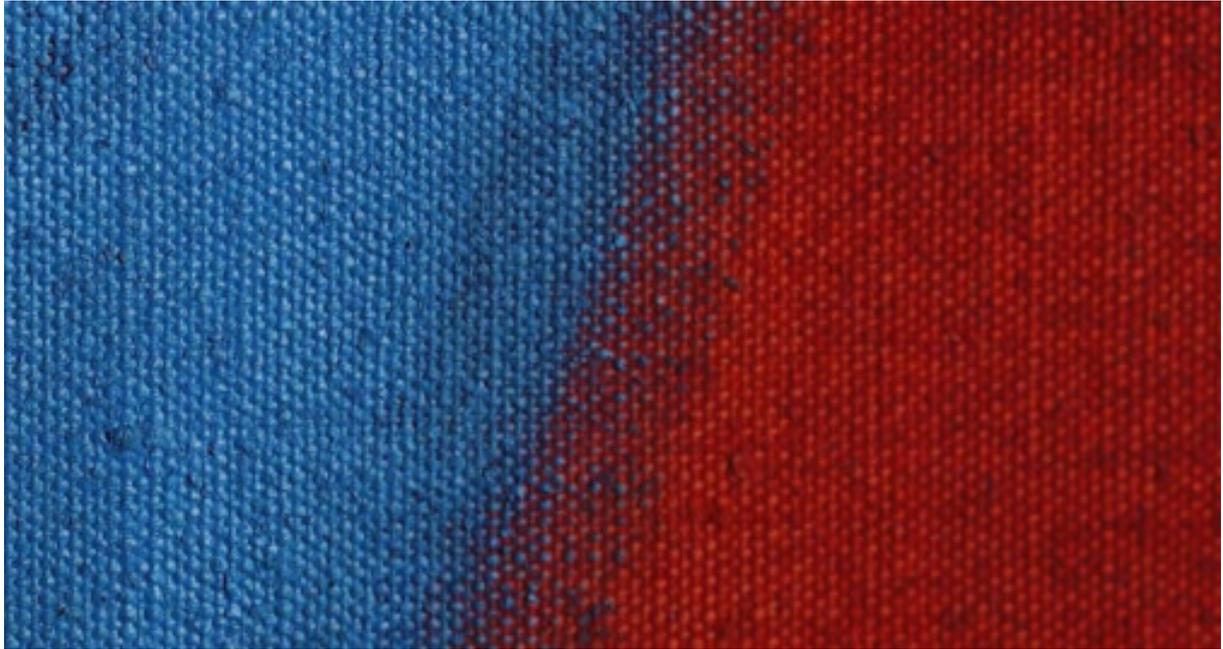
**Figure 3.25** – Francis Bacon, *Figure in a room*, 1962, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Leeum-Samsung Museum of Art, Seoul.



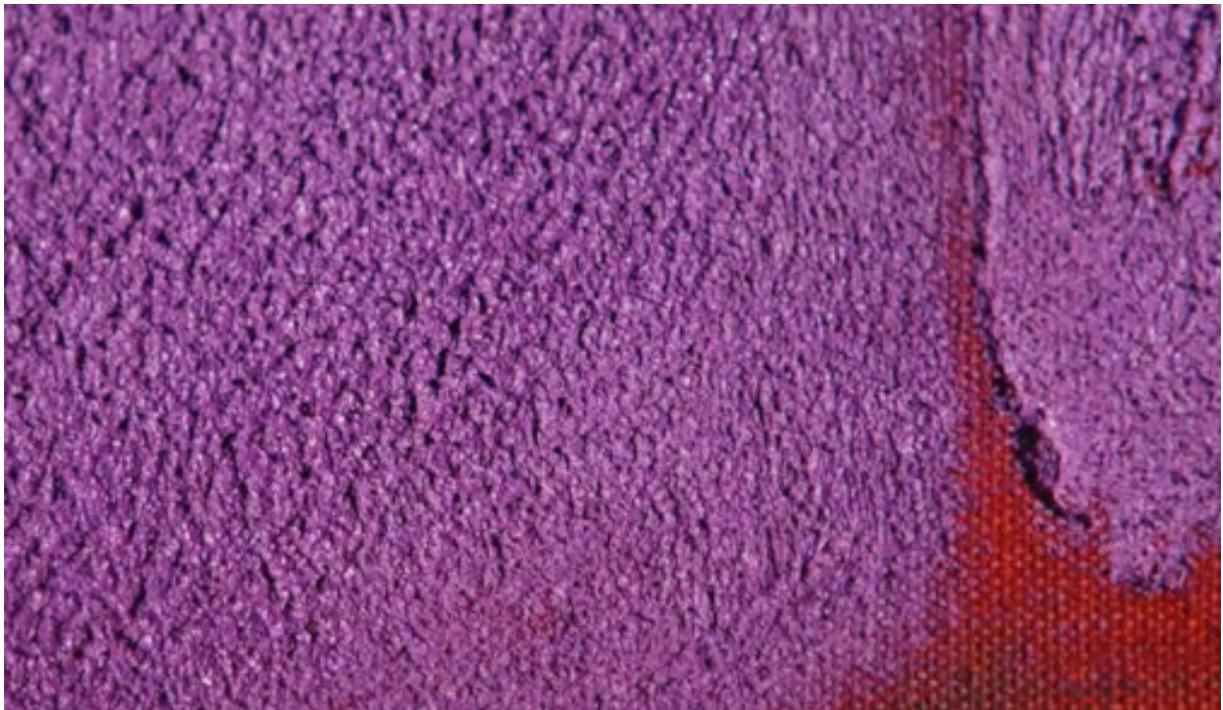
**Figure 3.26** – Francis Bacon, *Study for portrait*, 1961, Huile sur toile, 198 x 142 cm, Collection privée.



**Figure 3.27** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée.



**Figure 3.28** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.29** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.30** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.31** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.32** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.33** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



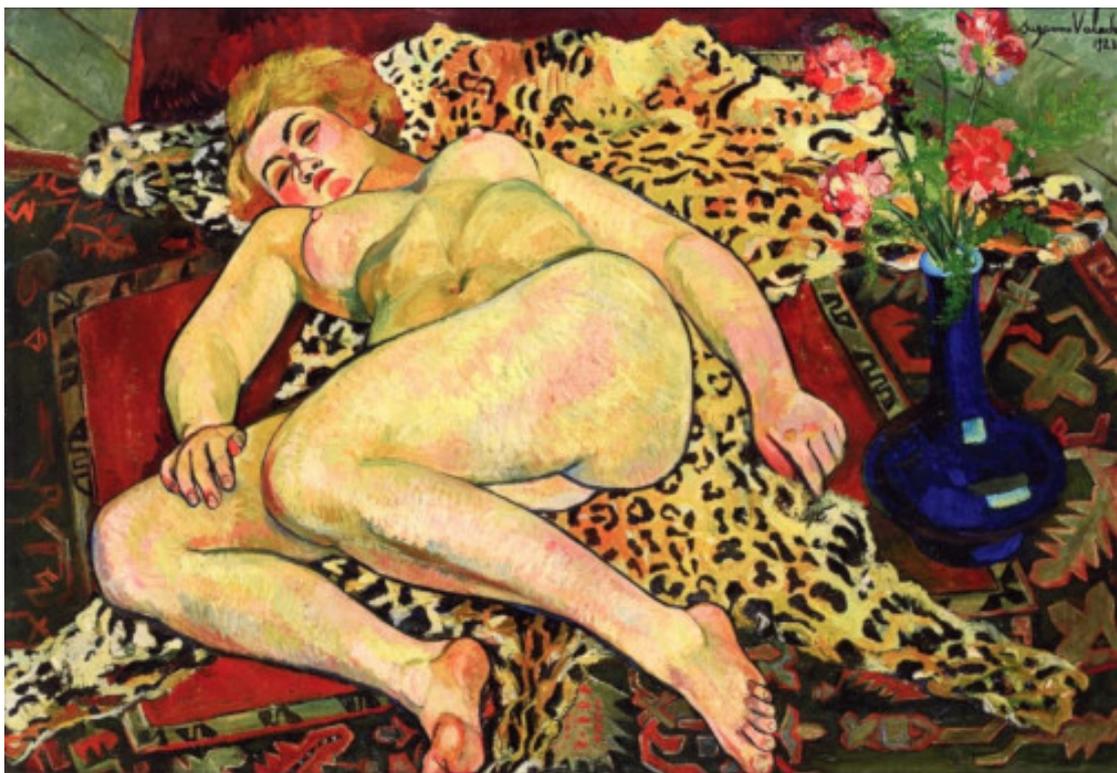
**Figure 3.34** – Francis Bacon, *Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, Huile sur toile, 165 x 142,5 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.35** – Francis Bacon, *Turning figure*, 1962, Huile sur toile, 198 x 145 cm, Collection privée.



**Figure 3.36** – Francis Bacon, *Reclining woman*, 1961, Huile sur toile, 198,5 x 141, 5 cm, Tate Collection.



**Figure 3.37** – Suzanne Valadon, *Catherine nue allongée sur une peau de panthère*, 1923, 64,6 x 91,8 cm, Collection privée.



**Figure 3.38** – Francis Bacon, *Sleeping figure*, 1959, Huile sur toile, 119 x 152 cm, Royal Academy of Arts, Londres.



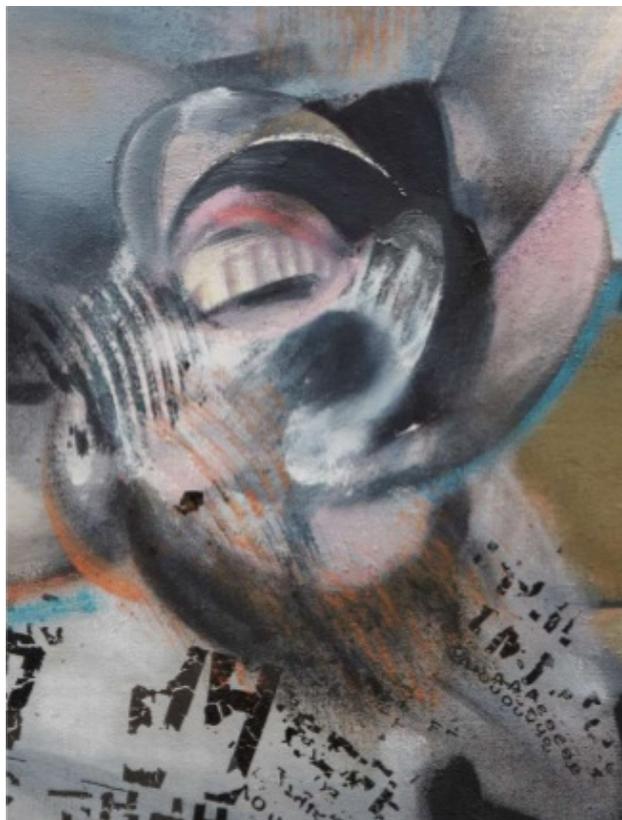
**Figure 3.39** – Francis Bacon, *Lying figure*, 1969, Huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Fondation Beyeler, Bâle.



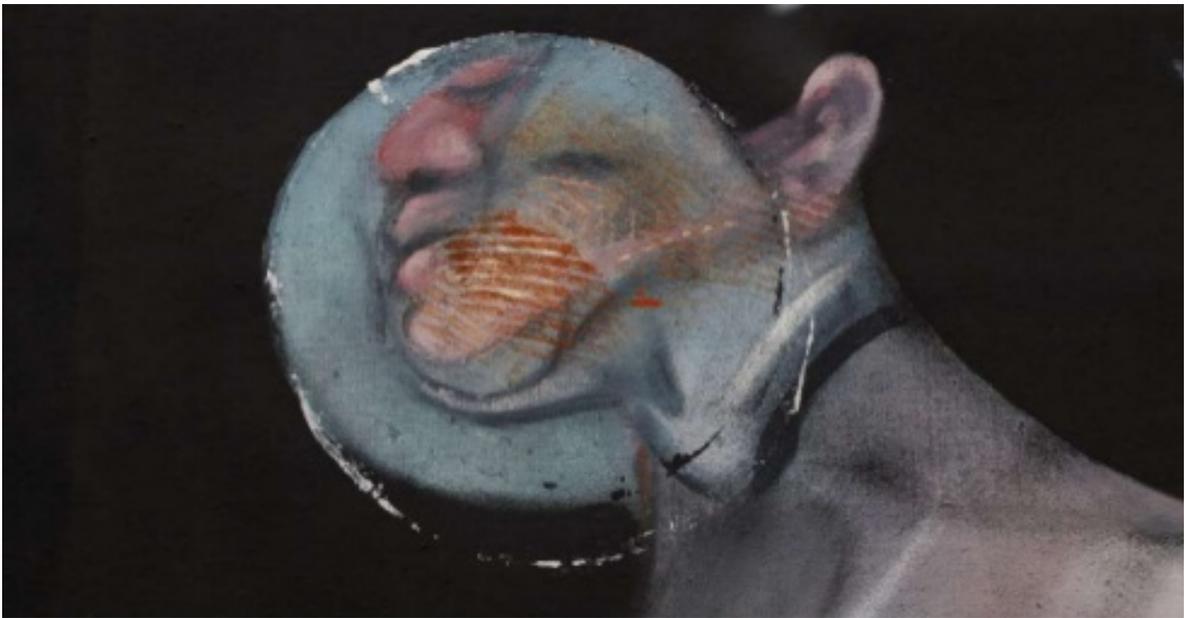
**Figure 3.40** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée.



**Figure 3.41** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.42** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée, détail.



**Figure 3.43** – Francis Bacon, *Studies from the human body*, 1975, Huile, pastel et lettrage par transfert à sec sur toile, 198,1 x 147,3 cm, Collection privée, détail.



**Figure 10** – Jenny Saville, *Passage*, 2004, Huile sur toile, 336 x 290 cm, Saatchi Gallery.



**Figure 11** – Jenny Saville, *Propped*, 1992, Huile sur toile, 213,5 x 183 cm, Collection privée.



**Figure 12** – Francis Bacon, *Two figures*, 1961, Huile et sable sur toile, 198,5 x 142 cm, Collection privée.