



LE GESTE CRÉATEUR CHEZ CÉZANNE : UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA PEINTURE COMME EXPRESSION INCARNÉE

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 28-06-2025 / Date de retour d'instruction : 04-07-2025 / Date de publication : 15-07-2025

Nadia CHAFAI

Professeur de l'enseignement supérieur de la Faculté des Lettres et des
Sciences Humaines

DHAR EL MAHRAZ- Fès

&

Oumaima SRITI

Doctorante au laboratoire SLLACH Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

DHAR EL MAHRAZ- Fès

Résumé : Le geste créateur de Paul Cézanne est ici analysé à travers la phénoménologie développée par Maurice Merleau-Ponty. Nous défendons l'idée que la peinture cézannienne constitue une expression incarnée du monde visible, où le geste pictural traduit une perception du monde intimement liée au corps propre du peintre. Cette thèse est soutenue, d'une part, par les écrits du philosophe (Phénoménologie de la perception, L'Œil et l'esprit...) et, d'autre part, par les témoignages de Cézanne et de Gasquet. L'analyse l'établit : le doute créateur de Cézanne, fait de refus et de recommencements, signale une quête, non de style, mais de « vérité en peinture ». Soit : faire coïncider la toile et l'expérience vécue. L'étude du Lac d'Annecy montre comment Cézanne cherche à faire advenir la chair du monde sur la toile, chaque touche vibrante, chaque modulation chromatique, chaque acquiescement aux fluctuations lumineuses traduit une vérité pré-conceptuelle : celle du corps s'engageant dans le visible. Quelle portée pour l'esthétique ? Que toute œuvre s'éclaire toujours à fleur de corps, dans ce pli fragile où le geste, le corps et le monde cessent de faire trois, dans tout processus de création artistique.

Mots-clés : Cézanne ; geste pictural ; phénoménologie ; perception incarnée ; visible.

THE CREATIVE GESTURE IN CÉZANNE: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO PAINTING AS EMBODIED EXPRESSION

Abstract: Paul Cézanne's creative gesture is examined here through the lens of Merleau-Pontian phenomenology. We argue that Cézanne's painting is an embodied expression of the visible world, where the pictorial gesture translates a perception of the world intimately linked to the painter's own body. This thesis is supported, on the one hand, by the philosopher's writings (Phenomenology of Perception, The Eye and the Mind...) and, on the other, by the testimonies of Cézanne and Gasquet. The analysis

establishes that Cézanne's creative doubt, made up of refusals and restarts, signals a quest - not for style, but for "truth in painting". In other words, to make the canvas coincide with lived experience. The study of Lake Annecy shows how Cézanne seeks to bring the flesh of the world to life on canvas. Each vibrant brushstroke, each chromatic modulation, each acquiescence to light fluctuations translates a pre-conceptual truth: that of the body engaging with the visible. What does this mean for aesthetics? That every work of art is always illuminated at the level of the body, in that fragile fold where gesture, body and world cease to be three, in every process of artistic creation.

Key words: Cézanne; pictorial gesture; phenomenology; embodied perception; visible.

Introduction

Certains gestes, au-delà de leur technicité apparente, révèlent une manière d'habiter le monde et d'en faire advenir la texture. Celui de peindre, chez Paul Cézanne, engage une telle profondeur d'être, il installe une relation originaire entre le corps et le visible. Ce geste s'inscrit dans une dynamique singulière : tendu par le doute, ralenti par l'exigence de fidélité à l'apparition, il n'a de cesse d'interroger l'acte même de peindre comme modalité d'accès au monde. Le tableau ne vient pas après la perception, il constitue au contraire ce qui permet qu'elle ait lieu. C'est cette opération, à la fois perceptive, incarnée et onto-génétique, qu'a justement cherché à penser la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Pour cela, elle a pris l'œuvre cézannienne comme lieu exemplaire d'une visibilité en train de se faire.

Il s'agit là d'une opération où peindre revient à faire apparaître le monde comme un visible en train de se former dans et par le corps voyant. « Instrument qui se meut lui-même, moyen qui s'invente ses fins, l'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main » (Merleau-Ponty, 1964, p. 26). C'est dans cette phrase que se condense une compréhension du geste artistique comme ce qui fait passer le monde à lui-même par le corps : la peinture, comme acte expressif est incarnée, phénoménalité à même la couleur. Elle est ce par quoi le monde advient à sa visibilité propre, comme champ de résonance charnelle, tissé entre d'un corps et d'une chose. C'est dans ce « pacte plus ancien conclu entre mon corps et le monde » (Merleau-Ponty, 1945, p. 294) que s'élabore l'espace même de la peinture.

Chez Cézanne, c'est dans la répétition obstinée, dans l'ascèse du regard et dans l'inachèvement assumé comme forme supérieure de vérité que se noue ce pacte. Loin de toute transparence, sa peinture engage un acte de vision où le monde ne se donne pas comme un tableau mais comme une chose en suspens dans sa « présence inachevée » (Merleau-Ponty, 1945, p. xvi). Le doute agit ici comme un dispositif critique, une modalité d'attention extrême à la venue de ce qui résiste à la capture : la minute du monde, pour reprendre la formule rapportée par Gasquet, que Cézanne



voulait « tent(er) un morceau de nature » (Merleau-Ponty, 1945, p. 21). Telle est la nature du geste pictural, constitué comme une mise à l'épreuve du visible, une épreuve qui engage le peintre non en surplomb mais l'implique dans l'épaisseur même de ce qui se montre.

La phénoménologie de Merleau-Ponty confère à cette opération une dignité ontologique, ce qui suggère l'émergence d'un sens antérieur à toute formulation, inscrit dans le rythme même du corps propre, plutôt que l'illustration d'un concept

Comme d'autres notions philosophiques, l'idée d'une pensée incarnée de la visibilité manque d'une définition explicite et partagée, et il est donc possible d'en reconnaître différentes formes, comme celle que l'on retrouve chez Cézanne, comme une pratique silencieuse du monde. « La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. C'est pourquoi ses personnages sont étranges et comme vus par un être d'une autre espèce. La nature elle-même est dépouillée des attributs qui la préparent pour des communions animistes : le paysage est sans vent, l'eau du lac d'Annecy sans mouvement, les objets gelés hésitants comme à l'origine de la terre. » (Merleau-Ponty, 1948, p. 30).

Partant de ce nouage entre l'œil, la main, le motif et le surgissement du visible, cette étude s'attache à saisir la portée du geste cézannien l'interroger depuis la phénoménologie. Cette perspective engage à l'acte pictural comme l'opération charnelle où le corps percevant et la chair du monde entrent en résonance. En faisant dialoguer les toiles tardives (Le Lac d'Annecy) avec la pensée de Merleau-Ponty, nous traquerons les conditions esthético-ontologiques de ce geste pictural, compris dans sa puissance d'exposition, de réserve et de manifestation. Le geste cézannien opère comme chiasme, où l'invisible trouve sa densité dans le visible, et où le monde, par la main du peintre, accomplit son propre avènement.

1. Le doute chez Cézanne : un ancrage phénoménologique de l'acte créateur

Le doute qui traverse l'œuvre picturale de Paul Cézanne n'est pas une faiblesse, mais la sève même de son art : il constitue une posture ontologique, un point d'ancrage pour une peinture qui interroge son propre objet, le visible. Maurice Merleau-Ponty ne cesse d'y revenir dans ses essais, notamment Le Doute de Cézanne, en dévoilant comment la pratique cézannienne subvertit les cadres représentationnels traditionnels tout en reformulant radicalement l'héritage cartésien. Ce doute, n'entraîne pas une mise entre parenthèses de la perception mais bien une intensification de l'expérience perceptive, qui fait de Cézanne le peintre de cet entre-deux où l'être demeure indivis entre sujet et objet.

Ce n'est pas un hasard si, en 1945, Merleau-Ponty commence son essai par une reformulation radicale du cogito : « Le doute de Cézanne entreprend d'invalider le doute de Descartes à son fondement, c'est-à-dire au cogito. La vraie cause de nos

erreurs, c'est la séparation de la conscience et du monde » (Merleau-Ponty, 1945, p. 25). Ce doute, loin d'être une stratégie méthodologique, est une expérience vécue, incarnée dans la difficulté même à peindre et dans une hésitation constitutive de l'acte créateur. Il n'éloigne pas du monde mais reconduit à son épaisseur et à sa densité muette.

Ce n'est pas pour se détourner du visible que Cézanne doute, mais pour le faire advenir dans sa prégnance. Son geste vise à faire taire les images convenues, les automatismes du regard, pour rejoindre ce que Merleau-Ponty nomme « le monde primordial » (Merleau-Ponty, 1945, p. 219). Cette texture originare du sensible que le peintre cherche à retrouver en « oubliant tout ce qui apparut avant nous » ((Merleau-Ponty, 1945, p. 22).). Cette exigence de retour aux assises géologiques du monde visible, notamment à travers les séries de la Sainte-Victoire, du Lac d'Annecy ou du Golfe de Marseille, Cézanne cherche à rejoindre « un fond d'expérience muette et solitaire » ((Merleau-Ponty, 1945, p. 26).) non pas absente de sens, mais antérieure au langage constitué.

Ce doute n'est pas réflexif : Merleau-Ponty note que l'œuvre de Cézanne « a le pouvoir étrange de s'enseigner elle-même » (Merleau-Ponty, 1945, p. 27), car le peintre ne se tient pas face au monde, mais s'y trouve immergé. L'effacement du « je » au profit du « il » dans l'analyse du philosophe indique une dépersonnalisation du sujet de la vision comme si la peinture devait faire le lieu d'une dépossession, d'une extériorisation où le regard ne se referme plus sur une intériorité, mais s'ouvre à la structure même du visible.

Merleau-Ponty poursuivra cette intuition jusqu'au Visible et l'invisible, où il affirme que « s'il y a réversibilité voyant-visible, c'est sans jamais coïncidence » (Merleau-Ponty, 1964, p. 173). Ce qui signifie que le regard ne ferme jamais totalement sur ce qu'il vise : il l'approche, le frôle, le creuse sans jamais l'achever. Et c'est ce qui confère à la peinture de Cézanne cette dimension d'inachèvement proprement phénoménologique, dans laquelle « chaque point du tableau semble avoir connaissance de tous les autres » (Rilke, à propos du Portrait de Madame Cézanne à la jupe rayée, 1907).

Le doute se donne comme la condition d'une ouverture qui ne conduit pas vers un ailleurs idéal, mais vers la chair du monde. Le peintre n'a pas pour tâche de reproduire une image conforme à la perception, mais d'exposer celle-ci dans son surgissement, dans sa fragilité, dans son balbutiement. C'est ce qui conduit Cézanne à rompre avec les dogmes de la perspective albertienne, critique que Merleau-Ponty articule à celle du cogito : « À l'illusion du cogito correspond l'illusion de la perspective en peinture ». Toutefois,

« Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre



regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre "les sens" et "l'intelligence", mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences. » (Merleau-Ponty, 1948, p. 24)

Ainsi, le doute chez Cézanne ne relève pas d'un relativisme esthétique, mais d'une posture ontologique qui engage la peinture comme surgissement du visible. Ce doute se donne comme paradigme d'une perception incarnée, perception qui ne se sait pas d'avance, qui ne s'adosse pas à des idées claires, mais qui explore, recommence, hésite et s'élanche. En ce geste s'ancre la phénoménologie de Merleau-Ponty, une phénoménologie qui ne prend pas appui sur la transparence d'un sujet, mais sur un corps percevant, traversé par le monde qu'il cherche à faire advenir.

2. L'expression incarnée : une parole silencieuse du visible

Chez Merleau-Ponty, l'expression incarnée ne résulte pas de la médiation d'un contenu mental par un signe corporel, mais du surgissement d'un sens au sein même du sensible, par et dans le corps. Le corps n'est pas un simple instrument d'expression d'une pensée préalable : il est le lieu même où le sens prend corps.

Dans *La Prose du monde*, Merleau-Ponty écrit « Il ne s'agit pas pour la parole de traduire une pensée déjà faite, mais de l'accomplir » (Merleau-Ponty, 1969, p. 62). Par ces mots, il affirme que l'expression n'est pas la traduction d'un sens conçu à l'avance, mais le lieu de sa genèse. Le philosophe entend par « expression incarnée » cette co-formation du sens et du geste, où le corps devient porteur d'un monde qu'il ne précède pas.

Dans le cas de la peinture, l'expression n'est pas le résultat d'une intention consciente, mûrie en amont dans l'esprit du peintre, comme si la main ne faisait qu'exécuter un plan déjà tracé dans l'esprit. Elle est au contraire le surgissement d'un sens dans et par le geste, un sens qui ne précède pas l'acte mais qui émerge de lui. L'expression n'est pas un vêtement appliqué à une pensée nue, elle est plutôt co-originale de cette pensée, sa condition de possibilité. Merleau-Ponty le dit dans *Le Visible et l'Invisible* : l'expression ne vient pas après coup habiller une pensée toute faite ; elle la fait naître en même temps qu'elle » (Merleau-Ponty, 1969, p. 52).

Dire que l'expression est incarnée, ce n'est pas dire que l'idée se recouvre d'un corps, comme d'un vêtement secondaire, mais dire le sens prend corps dans son mouvement, dans sa relation charnelle au monde. Le peintre ne représente pas ce qu'il voit, il le fait voir à travers un corps qui sent, qui perçoit, qui agit. Le pinceau, en tant qu'extension sensible de la main, n'exécute pas une commande cérébrale mais participe d'un monde vécu, d'une perception qui se cherche et qui se constitue au fil même du geste.

Peindre, dans cette optique, revient à faire surgir la visibilité même, à donner à voir ce qui, autrement, resterait inaperçu. La toile ne recueille pas la copie d'un monde déjà là, mais l'événement d'un monde apparaissant. Et c'est pourquoi Merleau-Ponty affirme que le peintre « apporte son corps [...]. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture » (1964, p. 16). La peinture n'est pas le prolongement d'une pensée projetée, mais l'inscription charnelle d'un corps qui se voit voyant, il se touche touchant d'un regard qui se voit voyant et qui se touche touchat. touche et d'une main qui, en agissant, pense.

Cette posture, chez Cézanne, se traduit par une mise à distance des règles héritées de la perspective, par l'usage de touches qui ne ferment pas la forme mais la laissent vibrer dans son inachèvement, par un abandon de la ligne continue au profit de juxtapositions colorées. Chaque tableau devient ainsi le lieu d'une expressivité originaire, non verbale, qui naît de la relation directe entre le corps du peintre et la chair du monde. Il ne s'agit plus de transposer une vision intérieure sur la toile, mais d'entrer en résonance avec la chose, de se laisser porter par elle, de « laisser les objets imposer leur forme ».

Ainsi comprise, l'expression incarnée ne relève ni d'un langage symbolique ni d'une mimésis descriptive. Elle est une manière d'être au monde qui se déploie dans la matière picturale. Elle est le geste par lequel le visible advient à sa visibilité non comme donné objectif, mais surtout comme événement phénoménal, comme chair partagée entre le peintre et le monde qu'il fait apparaître.

3. Le Lac d'Annecy de Cézanne : une phénoménologie de la réversibilité et de la corporéité perceptive

La toile *Le Lac d'Annecy* (1896) constitue une mise en œuvre de la vision cézannienne telle que Merleau-Ponty éclaire à partir de la phénoménologie de la perception et de sa réflexion sur l'expression incarnée. Ce tableau ne se contente pas de représenter un paysage, il propose une scène ontologique où le visible se donne comme tension, un espace que l'œil du spectateur est invité à parcourir. Dans cette œuvre, l'eau, la montagne, les arbres et le ciel ne s'agencent pas selon les canons classiques d'une perspective albertienne, mais dans un régime perceptif où les formes apparaissent dans une résonance mutuelle. Amauri Carboni Bitencourt observe que « Cézanne peint « La nature ... dépouillée des attributs qui la préparent pour des communions animistes : le paysage ... sans vent, l'eau du lac d'Annecy sans mouvement, les objets gelés hésitants comme à l'origine de la terre. C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine » (Merleau-Ponty, 1948, p. 21). Cette continuité des matières et des tons ne procède pas d'un esthétisme désincarné, mais d'une expérience corporelle engagée dans l'épaisseur du monde sensible.



Merleau-Ponty décrit justement cette expérience de la vision picturale comme coalescence du corps voyant et du monde visible : « Il n'y a pas coïncidence du voyant et du visible. Mais chacun emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre, est en chiasme avec l'autre. » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 310). La toile, dans son immobilité apparente, retient l'instant dans une tension silencieuse, une sorte d'attente vibrante, où le visible s'éprouve comme porteur d'invisible. Le Lac d'Annecy ne donne pas à voir un moment figé, mais un temps suspendu, une profondeur dans laquelle le regard s'abîme plutôt qu'il ne la traverse.

C'est cette absence de mouvement, cette densité presque tactile, qui manifeste l'assise phénoménologique du tableau : l'œuvre fait lieu d'expérience, elle institue une spatialité corporelle où le spectateur ne domine pas l'image, mais y entre. Sa peinture ne livre pas un monde entièrement donné : elle en retient la présence, elle en suspend l'apparition, elle en propose une approche lente, comme une gestation du sens qui ne s'accomplit jamais tout à fait. Selon Merleau-Ponty, « toute peinture est inachevée, et témoigne par-là de l'inachèvement de la vision » (Cézanne, 1906/1978, p. 324) Ce qui est en jeu n'est pas un défaut, mais un refus ontologique de clôturer le visible.

La réversibilité perceptive, entendue comme ce rapport originaire où le regardé me regarde, où le monde m'affecte autant que je l'affecte, s'incarne pleinement dans cette œuvre. Ce que Cézanne parvient à peindre est un entrelacs, un nouage charnel du sujet et du monde. La montagne, les arbres, les reflets, les verticales du bâtiment sur l'eau, autant de signes d'une sensibilité perceptive où l'artiste, tel un voyant silencieux, expose l'être sans le saisir.

Ainsi, Le Lac d'Annecy constitue un geste pictural qui matérialise cette idée que « voir c'est être au visible, ce ne peut être s'y installer » (Cézanne, 1906/1978, p. 324). Cette posture illustre la phénoménologie que Merleau-Ponty s'efforce de réhabiliter: un accès au monde non par la médiation des concepts, mais par le corps vécu, par l'ancrage sensible d'un regard qui ne surplombe pas, mais qui participe à ce qui se montre.

Conclusion

Le Lac d'Annecy se présente avant tout comme une épreuve du regard lui-même, une scène où la perception se donne dans son inachèvement. Non pas une toile à contempler de l'extérieur, mais une dynamique perceptive relationnelle avec le spectateur qui s'y trouve, d'emblée pris, happé, engagé dans l'épaisseur silencieuse de ce qui se donne tout en se voilant. Par cette approche plastique, par le travail de la couleur, par la fragmentation de la touche, Cézanne ne cherche pas à reproduire, mais à faire émerger cette texture sensible où chaque élément entre en résonance avec

l'ensemble . Ce faisant, il rappelle que la peinture n'a pas pour vocation de livrer une totalité achevée, mais d'ouvrir l'espace d'une expérience où e visible, toujours en réserve, se laisse entrevoir sans jamais s'épuiser. Et cette démarche picturale rejoint le projet phénoménologique que Merleau-Ponty construit : penser depuis un corps situé, traversé par le monde, exposé à une donation du monde toujours partielle Car peindre, pour Cézanne, c'est faire surgir la chair même du monde, cette matière sensible que la pensée abstraite peine à saisir . Ainsi, loin d'achever ce qu'elle montre, l'œuvre témoigne de l'inachèvement constitutif de toute vision, condition même de l'accès au monde : une traversée sans garantie, où voir signifie toujours déjà être affecté, déplacé, mis en demeure d'habiter ce qui se donne sans jamais se livrer tout entier.

Références Bibliographiques

Cézanne, P. (1978). Correspondance (A. Chappuis, Éd.). Paris, France: Grasset. (Lettre à son fils, septembre 1906, p. 324).

Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1948). Sens et non-sens. Paris : Nagel. (Contient « Le doute de Cézanne »).

Merleau-Ponty, M. (1964). L'Œil et l'esprit. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). Le visible et l'invisible (éd. C. Lefort). Paris : Gallimard. (Inclut les notes de travail inachevées.)

Merleau-Ponty, M. (1969). La prose du monde (texte posthume éd. par C. Lefort). Paris : Gallimard.

Rilke, R. M. (1982). Correspondance (t. I). Paris : Éditions du Seuil. (Lettre à Clara Rilke du 10 octobre 1907, pour la citation sur le « point du tableau ».) Cézanne, P. (n.d.). Lac d'Annecy (Lake Annecy). Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/lac-d%E2%80%99annecy-lake-annecy-paul-c%C3%A9zanne/HwFWkk3CZTEIvA?hl=en>