

Body, Perception and Visibility: Intermediality Between Painting and Phenomenology in Cézanne and Merleau-Ponty

Dr. Naima BOUCHERIT

DECTORANTE en philosophie à l'université Alger 2, mes recherches portent principalement sur la philosophie moderne et contemporaine, avec un intérêt particulier pour l'esthétique, la philosophie de l'art et du corps.

Received : 21/04/2024 ; Accepted : 17/10/2024 ; Ppublished : 14/12/2024

Abstract

The text explain how **Paul Cézanne's painting** and **Maurice Merleau-Ponty's philosophy** both try to rethink the relation between the **body**, the **world**, and **perception**. Instead of the classical idea that separates mind and body, both of them show that **the body is the main way we enter and understand the world**. Cézanne's "**The Large Bathers**" shows this very well: the bodies of the women almost mix with the landscape, like if nature and human figures was made from the same material. Cézanne does not try to copy reality exactly; he wants to show how the world appears in a **living, perceptive experience**.

Keywords: Body, Phenomenology, Philosophy, Art, Merleau-Ponty, Painter, Paintings, Paul Cézanne, The Large Bathers, Perception, Lived Body, Intermediality, Vision, Eye, Mind, Visible, Invisible, Experience, Language, Nature.

Corps, perception et visibilité : l'intermédialité entre peinture et phénoménologie chez Cézanne et Merleau-Ponty.

Résumé

Merleau-Ponty sees Cézanne as a kind of "phenomenological painter". In *Eye and Mind*, he says that the painter "lends his body to the world", meaning that painting is not only a technique but also a **bodily engagement** with the visible. The body is not just an object, but also a **living structure** that organize space and meaning.

The text also talks about Merleau-Ponty's ideas of **body schema**, **flesh**, and **inter corporeality**. The "flesh of the world" means that the subject and the world share the same texture. Our relation to others is based first on the body, not only on thinking. Finally, Cézanne's use of color

and light creates a unified perceptual field where figures and nature are connected. His painting shows the dynamic relation between the one who sees and the things that are seen, we look at the world, but in some way, the world also “looks back” at us.

Mots clés: Corps, phénoménologie, philosophie, art, Merleau-Ponty, peintre, tableaux, Paul Cézanne, Les Grandes Baigneuses, perception, corps propre, intermédialité, vision, œil, esprit, visible, invisible, expérience, langage, nature.

Introduction

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, la question du corps et de la perception occupe une place essentielle dans la pensée philosophique et artistique. Face à une conception classique qui séparait l’esprit du corps et considérait la peinture comme une simple imitation du réel, plusieurs artistes et philosophes ont cherché à repenser le rapport de l’homme au monde sensible. Parmi eux, le peintre Paul Cézanne et le philosophe Maurice Merleau-Ponty occupent une place particulière. Paul Cézanne, souvent considéré comme le précurseur de la peinture moderne, appartient au mouvement postimpressionniste. Cependant,

son œuvre dépasse largement les limites de ce courant artistique. Contrairement aux peintres académiques qui cherchaient à reproduire fidèlement la réalité visible, Cézanne tente de saisir la profondeur des choses à travers la couleur, la lumière et la perception. Ses tableaux ne représentent pas uniquement des objets ou des paysages ; ils traduisent une expérience vivante du monde.

Les séries des *Grandes Baigneuses*, réalisées entre 1898 et 1905, constituent l’une des expressions les plus importantes de cette recherche artistique. Dans ces œuvres, Cézanne met en relation le corps humain et la nature dans un même espace sensible. Les figures féminines semblent se confondre avec les arbres, l’eau et le paysage, comme si l’homme faisait partie de la même matière que le monde naturel. Ainsi, la peinture cesse d’être une simple représentation extérieure pour devenir une expérience perceptive et corporelle.

Dans le champ de la philosophie contemporaine, la question du corps occupe une place essentielle dans la réflexion sur la perception, l’art et le rapport de l’homme au monde. Longtemps considéré dans la tradition classique comme un simple objet soumis à l’esprit, le corps devient, avec la phénoménologie, le lieu même de l’expérience vécue. Cette transformation philosophique apparaît particulièrement dans la

pensée de Maurice Merleau-Ponty, qui rompt avec le dualisme cartésien afin de penser l'unité du corps, de la conscience et du monde sensible. Cette dimension perceptive de l'art intéresse profondément Maurice Merleau-Ponty. Philosophe phénoménologue du XXe siècle, Merleau-Ponty développe une réflexion centrée sur le corps vécu, la perception et le rapport sensible au monde. Contrairement à la tradition cartésienne qui séparait le corps et l'esprit, il affirme que l'homme habite le monde à travers son corps. La perception n'est donc pas une activité purement intellectuelle, mais une expérience incarnée qui engage le sujet tout entier.

Dans ses textes consacrés à la peinture, notamment *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty considère l'œuvre de Cézanne comme une illustration philosophique de la phénoménologie de la perception. Selon lui, le peintre ne copie pas le monde visible ; il cherche à révéler le processus même par lequel le monde apparaît au regard humain. Le geste pictural devient alors une médiation entre le visible et l'invisible, entre le corps du peintre et la profondeur du réel. Dès lors, plusieurs questions se posent comment la peinture de Cézanne permet-elle de comprendre la conception phénoménologique du corps chez Merleau-Ponty ? En quoi le geste pictural de Cézanne constitue-t-il, selon Merleau-Ponty,

une « ébauche de l'être » où le corps du peintre se fait médiation entre le visible et l'invisible ? Et comment cette pensée permet-elle de dépasser le dualisme traditionnel entre le corps et l'esprit ?

Pour répondre à cette problématique, nous analyserons dans un premier temps le rôle du corps comme médiation entre le monde et la peinture. Nous étudierons ensuite la manière dont la peinture de Cézanne transforme le visible afin de révéler une expérience perceptive incarnée. Enfin, nous montrerons que la philosophie de Merleau-Ponty permet de dépasser l'opposition classique entre le corps et l'esprit grâce à la notion de chair et à l'expérience de l'intersubjectivité.

. I. Le corps comme médiation entre le monde et la peinture

Dans cette première partie, il convient d'analyser la révolution paradigmatique opérée par Maurice Merleau-Ponty concernant la perception. Contrairement à la tradition intellectualiste qui réduit la perception à une activité de l'esprit, Merleau-Ponty affirme que « **le corps est notre ancrage dans le monde** » [1] La pensée de Maurice Merleau-Ponty accorde une place centrale au corps dans la compréhension du monde sensible. Contrairement à la tradition philosophique classique qui séparait le sujet pensant du monde extérieur, Merleau-Ponty affirme que le corps

constitue le point de départ de toute perception. Le sujet n'accède pas au réel à travers une conscience abstraite, mais à travers une expérience vécue et incarnée. Ainsi, le corps devient le médiateur essentiel entre l'homme et le monde. Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty affirme que « le corps est notre moyen général d'avoir un monde » [2]. Cette idée montre que le corps n'est pas un simple objet physique ; il est la condition de possibilité de toute expérience perceptive. En effet, percevoir signifie être engagé corporellement dans le monde. Le corps organise l'espace, oriente les mouvements et donne sens aux choses qui nous entourent.

Cette œuvre de Paul Cézanne illustre la relation entre le corps et le monde, Cette médiation est ce qui permet à l'artiste de transcender la distance entre le sujet et l'objet. L'œuvre de Paul Cézanne, notamment ses séries sur les **Baigneuses**, illustre parfaitement cette relation fusionnelle. Cézanne ne regarde pas la nature comme un spectacle extérieur, il s'y insère par son propre corps. Dans ses toiles, on observe que le corps humain n'est pas séparé du paysage par des contours rigides ; au contraire, il semble émerger de la même substance que les arbres ou l'eau. C'est ce que Merleau-Ponty appelle « **la chair du monde** ». Le corps du peintre et le corps des baigneuses partagent une même ontologie avec la nature, créant une unité où percevoir, c'est être en contact direct avec l'épaisseur du réel.



Figure 1 : Paul Cézanne, Les Grandes Baigneuses, 1905[3].

Dans sa dernière œuvre *L'Œil et l'Esprit*, Maurice Merleau-Ponty s'interroge sur la peinture de Paul Cézanne, en mettant en évidence le rôle fondamental du corps dans l'acte de peindre. En effet, le peintre ne se contente pas de représenter le monde ; il y engage sa propre vision, c'est-à-dire une expérience vécue qui passe nécessairement par le corps.

Ainsi, Cézanne met sur la toile non pas une simple reproduction de la nature, mais une structuration du visible à partir de son corps propre, lequel s'introduit au sein des choses et participe à leur transformation en peinture. Comme le souligne Merleau-Ponty, cette opération picturale suppose une immersion dans un « milieu coloré », où les rapports de couleurs sont transposés à travers une véritable activité corporelle [4].

C'est pourquoi, lorsque le peintre dessine, il « prête son corps au monde ». Cette expression, essentielle chez Maurice Merleau-Ponty, signifie que le geste artistique est une prolongation du corps dans le visible. La peinture apparaît ainsi comme une institution à la fois culturelle et corporelle, mais aussi comme un véritable langage, capable d'exprimer le monde tel qu'il est vécu. Dans cette perspective, peindre devient une manière d'habiter le monde. Le corps du peintre possède, selon Merleau-

Ponty, un « pouvoir général » qui lui permet de s'adapter à différents milieux et de traduire cette expérience dans l'œuvre picturale [5]. Cela signifie que la peinture n'est pas une activité extérieure au monde, mais une forme d'existence engagée dans le sensible.

De plus, l'artiste exprime un mouvement fondamental de l'être en relation avec le monde sensible. Le corps occupe alors une place centrale dans l'espace, non pas comme un objet parmi les objets, mais comme ce qui organise et structure le champ perceptif. Il ne se contente pas de percevoir les choses ; il les rassemble, les oriente et leur donne sens. Enfin, l'acte de peindre relève d'une opération expressive du corps qui commence dès la perception la plus élémentaire. Cette perception, loin d'être passive, simplifie et organise le réel en formes picturales. Dès lors, le champ des significations artistiques s'ouvre avec l'apparition de l'homme dans le monde, faisant de la peinture une activité fondamentale de l'existence humaine.

II. La transformation du visible dans la peinture de Cézanne

Le peintre est avant tout un créateur. Il ne se contente pas d'imiter le monde vécu ni de reproduire fidèlement les formes visibles de la nature ; il transforme le réel afin de faire apparaître une nouvelle signification du visible.

Cette transformation constitue l'essence même de l'acte artistique. Ainsi, la peinture ne représente pas simplement ce que l'œil perçoit extérieurement, mais révèle une expérience sensible plus profonde du monde. Cette conception de la peinture comme transformation du visible se manifeste clairement dans l'œuvre

Les Grandes Baigneuses de Paul Cézanne, réalisée entre 1898 et 1905 (figure 2). Dans cette toile, les corps féminins ne sont pas représentés selon une logique strictement réaliste ou anatomique. Les formes sont simplifiées, les contours parfois déformés, et les personnages semblent fusionner avec le paysage naturel.



Figure 2 : Paul Cézanne, Des Filles de Lot aux Grandes Baigneuses

Cependant, cette déformation ne doit pas être comprise comme une erreur technique, mais comme une tentative de restituer une perception plus profonde du monde sensible. Le corps n'apparaît plus comme une forme fixe et autonome ; il devient une réalité vivante en relation constante avec l'espace, la lumière et le paysage. Les arbres, le ciel, l'eau et les figures humaines appartiennent ainsi à une même unité perceptive.

Cette œuvre constitue un exemple privilégié pour comprendre la conception phénoménologique de la peinture chez Maurice Merleau-Ponty. En effet, Cézanne ne cherche pas à représenter fidèlement la réalité visible ; il tente plutôt d'en restituer l'expérience vécue à travers le corps et la perception. Le visible devient alors une expérience incarnée où le peintre traduit, par la couleur et le geste, son rapport sensible au monde. Dans cette

perspective, Maurice Merleau-Ponty affirme que « l'œil voit le monde et ce qui manque au monde pour être tableau » [6]. Cette citation montre que la vision du peintre ne se limite pas à enregistrer passivement le réel ; elle cherche au contraire à révéler ce qui demeure invisible dans l'expérience ordinaire.

Ainsi, l'œil devient un instrument actif capable de traduire l'impact du monde en traces visibles. Merleau-Ponty ajoute également que 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 » [7]. La peinture ne reproduit donc pas simplement le réel ; elle répond à une absence, à un manque, que seul le geste artistique peut combler. Dès lors, le tableau apparaît comme une réponse singulière du peintre à la sollicitation du monde sensible. Le geste de peindre devient une opération corporelle à travers laquelle le sujet transforme son expérience perceptive en création artistique. Cette idée rejoint la réflexion développée par Merleau-Ponty lorsqu'il affirme que le peintre « prête son corps au monde » [8]. Le corps du peintre n'est donc pas extérieur au visible ; il participe lui-même à la constitution du monde pictural.

Par conséquent, la peinture de Paul Cézanne peut être comprise, à la lumière de la philosophie de Merleau-Ponty, comme une expérience

perceptive incarnée, où le corps joue un rôle fondamental dans la construction du visible. L'œuvre picturale révèle alors l'unité profonde entre le sujet, le corps et le monde sensible. Le peintre est avant tout un créateur. Il n'imité pas le monde vécu ni la forme visible de la nature, mais il la transforme afin de faire apparaître un nouveau sens du visible. Cette transformation constitue l'essence même de l'acte artistique.

Cette conception de la peinture comme transformation du visible se manifeste clairement dans l'œuvre *Les Grandes Baigneuses* de Paul Cézanne (voir figure 2). En effet, dans cette toile, les corps féminins ne sont pas représentés de manière strictement réaliste, mais organisés selon une logique perceptive propre au peintre.

Tandis que cette œuvre de Paul Cézanne, en particulier *Les Grandes Baigneuses*, constitue un exemple privilégié pour comprendre la conception phénoménologique de la peinture chez Maurice Merleau-Ponty. En effet, Cézanne ne cherche pas à représenter fidèlement la réalité visible, mais à en restituer l'expérience vécue à travers le corps. Comme le montre cette œuvre (voir figure 2), les formes sont simplifiées et les contours parfois déformés. Cependant, cette déformation ne doit pas être comprise comme une erreur, mais comme une tentative de restituer une perception plus profonde du

monde. Le corps n'y apparaît pas comme une forme fixe, mais comme une réalité en relation constante avec l'espace et le paysage.

Dans cette perspective, Maurice Merleau-Ponty écrit que « l'œil voit le monde et ce qui manque au monde pour être tableau... » [9]. Cette citation montre que la vision du peintre ne se limite pas à enregistrer le réel, mais qu'elle cherche à compléter ce qui lui manque pour devenir une œuvre. Ainsi, l'œil devient un instrument actif, capable de traduire l'impact du monde en traces visibles. Autrement dit, la peinture ne reproduit pas le réel : elle répond à une absence, à un manque, que seul le geste artistique peut combler. Dès lors, le tableau apparaît comme une réponse singulière du peintre à la sollicitation du monde. C'est dans ce sens que la peinture de Paul Cézanne peut être comprise, à la lumière de Maurice Merleau-Ponty, comme une expérience perceptive incarnée, où le corps joue un rôle fondamental dans la construction du visible.

III. Le corps, la chair et l'intersubjectivité chez Maurice Merleau-Ponty

La réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur le corps ne s'arrête pas uniquement à la perception du monde visible ou à l'expérience artistique. Elle conduit également à une interrogation plus profonde sur la relation entre le sujet, autrui et le

monde sensible. En effet, le corps n'est jamais isolé ; il existe toujours dans un espace partagé avec les autres. Ainsi, la corporéité ouvre nécessairement à une expérience de l'altérité. Contrairement à la philosophie classique qui oppose le sujet à l'objet, Merleau-Ponty cherche à dépasser cette séparation. Le corps n'est ni une chose matérielle parmi les autres objets du monde, ni une conscience purement intellectuelle séparée du réel. Il constitue plutôt une présence vivante engagée dans le monde. Dans « Phénoménologie de la perception », il affirme que « mon corps est ce qui m'ouvre au monde ». Le corps devient alors le lieu même de l'expérience vécue.

Etude cette conception permet à Merleau-Ponty de développer la notion de « corps propre ». Le corps propre n'est pas simplement le corps biologique ou anatomique ; il désigne le corps vécu de l'intérieur, le corps tel qu'il est senti et expérimenté par le sujet. C'est à travers lui que l'homme agit, perçoit et entre en relation avec autrui. Dans cette perspective, autrui ne se présente pas comme un objet extérieur totalement séparé de moi. Le corps de l'autre apparaît comme une présence semblable à la mienne, capable de gestes, de paroles et d'expressions. Merleau-Ponty écrit ainsi que « l'évidence d'autrui est possible parce que je ne suis pas transparent pour moi-même » [10]. Cela

signifie que la relation avec l'autre s'établit d'abord au niveau du corps et de la perception avant toute réflexion intellectuelle. Cette relation entre les corps conduit progressivement à la notion d'intercorporéité. Mon corps et le corps d'autrui appartiennent au même monde sensible ; ils partagent une même expérience du visible et du tangible. Ainsi, l'intersubjectivité devient chez Merleau-Ponty une véritable intercorporéité. Les gestes, les regards et même les silences participent à cette communication corporelle.

1. Le corps comme fondement de la perception artistique

Dans les séries des *Grandes Baigneuses*, Cézanne met en scène une relation étroite entre le corps humain et la nature. Les personnages ne sont pas séparés du paysage par des contours rigides ; ils semblent au contraire appartenir à une même matière sensible. Cette fusion entre les corps, les arbres, l'eau et la lumière traduit ce que Merleau-Ponty appellera plus tard « la chair du monde » [11]. Cette idée apparaît clairement dans l'exemple célèbre des deux mains qui se touchent. Lorsque ma main droite touche ma main gauche, celle-ci devient simultanément touchante et touchée. Le corps révèle ainsi une expérience de réversibilité : il est à la fois sujet et objet de la perception. Cette expérience permet à Merleau-Ponty de dépasser

l'opposition traditionnelle entre le corps et l'esprit.

Donc, La notion de « chair » occupe ici une place essentielle. Dans « *Le Visible et l'Invisible* », Merleau-Ponty affirme que « la chair n'est pas la matière » mais une texture commune du sensible [12]. La peinture de Paul Cézanne permet également d'illustrer cette relation entre le corps et la chair du monde. Dans plusieurs tableaux, notamment « *Les Grandes Baigneuses* », les corps semblent appartenir au paysage lui-même. Les figures humaines, les arbres et la lumière partagent une même matière sensible. La nature et le corps humain cessent d'être séparés ; ils participent d'un même tissu perceptif.

Bien que la chair désigne donc l'entrelacement du voyant et du visible, du touchant et du touché. Elle exprime l'idée que le sujet appartient lui-même au monde qu'il perçoit. Alors que le visible devient un espace d'entrelacement entre le sujet percevant et le monde perçu. [13]

La peinture de Paul Cézanne permet également d'illustrer cette relation entre le corps et la chair du monde. Dans plusieurs tableaux, notamment « *Les Grandes Baigneuses* », les corps semblent appartenir au paysage lui-même. Les figures humaines, les arbres et la lumière partagent une même matière sensible. La nature et le corps humain cessent d'être séparés ; ils participent

d'un même tissu perceptif. Cette fusion entre le corps et le monde visible intéresse profondément Merleau-Ponty. Selon lui, le peintre révèle à travers son geste artistique une vérité perceptive que la pensée abstraite ne peut pas saisir

entièrement. Le tableau devient alors une manière d'habiter le monde sensible plutôt qu'une simple représentation extérieure de celui-ci.



Figure 3 : Paul Cézanne, «Les Grandes Baigneuses», détail des figures et du paysage.[14]

Par ailleurs, la relation à autrui ne passe pas uniquement par le regard ou le toucher ; elle se manifeste également à travers le langage. Merleau-Ponty considère que la parole est une expression corporelle. Le sujet parlant engage son corps dans la communication avec les autres. Ainsi, le langage n'est pas séparé de la pensée ni du corps ; il constitue une manière vivante d'exister dans le monde commun. Dès lors, la philosophie de Merleau-Ponty apparaît comme une tentative de dépasser définitivement le dualisme classique entre l'âme et le corps. Le sujet humain est un être incarné qui perçoit, agit

et communique à travers son corps. Celui-ci n'est donc pas un simple instrument de la conscience, mais la condition fondamentale de toute expérience humaine et de toute ouverture au monde.

Cette productivité et cette puissance de création apportent au corps de l'artiste une forme de vision renouvelée, comme un « nouvel œil » capable de prolonger la profondeur du monde et d'en révéler le sens. Il ne s'agit plus d'un simple regard, mais d'une manière de voir incarnée, à travers laquelle le sujet cherche à entrer en

contact avec la nature et à en saisir la structure sensible. Dans cette perspective, Maurice Merleau-Ponty affirme que « la peinture est seule à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation » [15]. Cette idée montre que la peinture possède une liberté particulière : elle ne juge pas le monde, mais elle le donne à voir dans sa richesse et sa complexité. Ainsi, la peinture engage le corps du peintre tout entier. Elle ne se réduit pas à une activité intellectuelle, mais constitue une expérience vécue, où le corps devient le lieu même de l'expression du visible.

1. Les femmes et les baigneuses : le corps féminin comme forme perceptive

La philosophie de Paul Cézanne peut être comprise comme une ouverture vers un système de signes et de significations qui s'expriment à travers le corps. En effet, l'usage de la couleur chez Cézanne ne sert pas seulement à représenter les formes, mais à mettre en mouvement ce qu'il contemple. La couleur devient ainsi un moyen d'accès au monde sensible. Comme l'exprime Maurice Merleau-Ponty : « la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses... » [16]. Cette citation met en évidence une idée centrale : le sujet qui voit est en même temps vu. Autrement dit, la perception est une expérience dans laquelle le corps est à la fois actif et passif. Avec cette motricité du peintre et sa

capacité à organiser l'espace à travers des signes picturaux - tels que les nuances de couleur - nous conduisent à réfléchir aux paradoxes de la vision. Celle-ci n'est pas un acte unilatéral, mais une relation réciproque entre le voyant et le visible.

Ainsi, le rapport entre le visible et le voyant ne peut être réduit à une simple observation. Il s'agit d'une relation dynamique où les frontières entre sujet et objet deviennent incertaines. On ne sait plus clairement qui voit et qui est vu [17], ce qui révèle la profondeur phénoménologique de l'expérience perceptive. Le corps n'est pas un simple objet physiologique, mais un "système de systèmes" ouvert sur le monde. Pour le peintre, cet engagement est total. Comme l'explique Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, le peintre « prête son corps au monde ». Cela signifie que l'acte de peindre n'est pas une copie mentale, mais une réponse physique aux sollicitations du visible. Le corps du peintre devient le lieu de passage où le monde se transforme en peinture.

Cette réflexion philosophique trouve une illustration privilégiée dans l'œuvre du peintre Paul Cézanne. En effet, Merleau-Ponty considère la peinture de Cézanne comme une expérience phénoménologique du visible. Contrairement à la peinture classique qui cherche à représenter fidèlement le réel, Cézanne tente de saisir le monde dans son

apparition immédiate, avant toute construction intellectuelle. Sa peinture ne reproduit pas simplement la nature ; elle révèle la profondeur sensible des choses à travers le regard et le corps du peintre. Ainsi, le peintre ne reproduit pas le visible de manière mécanique. Il engage son corps dans une relation dynamique avec le monde. Comme le souligne Merleau-Ponty.

Donc selon Maurice Merleau-Ponty, il est nécessaire de se référer à la notion de schéma corporel pour comprendre la perception. Celui-ci permet d'assurer une correspondance immédiate entre ce que le sujet voit et ce qu'il fait. Comme il le souligne : « le schéma corporel assure la correspondance immédiate de ce qu'il voit faire et de ce qu'il fait » [18]. Cette conception met en évidence l'unité du corps et de l'action. Le corps n'est pas un simple instrument, mais une structure dynamique qui organise notre rapport au monde. À partir de cette analyse, on peut conclure que Maurice Merleau-Ponty traite la relation entre le visible et le voyant non seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi philosophique, en utilisant l'œuvre d'art comme un moyen de penser cette relation.

IV. La vision, la couleur et l'unité du monde sensible chez Cézanne et Merleau-Ponty Dans la pensée de Maurice Merleau-Ponty, la vision ne constitue pas une simple activité optique ou

intellectuelle. Voir signifie avant tout entrer en relation avec le monde sensible à travers le corps. Le regard n'est donc pas extérieur aux choses ; il participe à leur apparition. Cette conception phénoménologique de la vision trouve une expression particulièrement importante dans la peinture de Paul Cézanne. En effet, Merleau-Ponty refuse de réduire la perception à une activité purement intellectuelle. Selon lui, la perception n'est pas une représentation abstraite du réel, mais une expérience incarnée qui engage le sujet tout entier. Le corps n'est donc pas un objet parmi les objets ; il constitue le moyen par lequel l'homme habite le monde et entre en relation avec lui. Comme l'écrit le philosophe dans *Phénoménologie de la perception*, le corps est « le véhicule de l'être au monde » [19] Ainsi, le corps devient la condition fondamentale de toute expérience perceptive. En effet, Cézanne cherche à peindre non pas l'objet tel qu'il est défini par la pensée abstraite, mais tel qu'il apparaît dans l'expérience perceptive. Le peintre tente de saisir le moment vivant où les formes, les couleurs et la lumière émergent dans le regard. C'est pour cette raison que plusieurs de ses tableaux présentent des contours instables, des perspectives parfois incomplètes et une organisation spatiale qui semble mouvante. La recherche apparaît clairement dans «Les Grandes Baigneuses» (voir figure 3). Dans cette

œuvre, les figures humaines ne dominent pas le paysage ; elles s'intègrent au contraire dans une même structure visuelle avec les arbres, le ciel et l'eau. Les corps féminins semblent presque

Figure 4 : Paul Cézanne, «Les Grandes Baigneuses», version de 1906, huile sur toile.[20]



Prolonger les lignes de la nature, ce qui crée une continuité entre l'homme et le monde sensible. L'usage des couleurs joue ici un rôle fondamental. Cézanne utilise principalement des tons bleus, verts et ocre qui permettent d'unifier l'ensemble du tableau. Les couleurs froides donnent une impression de profondeur et de silence, tandis que les touches plus chaudes introduisent une présence corporelle discrète. Il ne s'agit pas simplement de reproduire les couleurs naturelles du paysage, mais de construire une harmonie perceptive capable de transmettre une expérience sensible. Dans cette perspective, la couleur devient un langage du visible. Elle permet au peintre d'exprimer la

relation vivante entre le corps et le monde. Merleau-Ponty remarque d'ailleurs que la peinture révèle « une certaine manière de vibrer du monde » [21]. Ainsi, la couleur chez Cézanne ne sert pas uniquement à décorer l'espace pictural ; elle traduit une manière d'habiter le monde.

Vu que la dimension apparaît également dans d'autres œuvres de Cézanne, notamment ses paysages de la montagne Sainte-Victoire ou encore ses séries de baigneurs. Malgré les différences de composition, plusieurs éléments communs relient ces tableaux : l'importance de la lumière, la simplification des formes, l'absence de contours totalement fermés et

surtout l'unité entre les figures et leur environnement naturel. Ces caractéristiques montrent que Cézanne ne pense jamais le corps comme une réalité isolée. Les personnages appartiennent toujours à un espace plus vaste qui les enveloppe. Le paysage agit presque comme un prolongement du corps humain. Cette relation rejoint la notion de « chair du monde » développée par Merleau-Ponty dans «Le Visible et l'Invisible». Selon lui, le sujet percevant et le monde visible appartiennent à une même texture sensible. Par ailleurs, la vision du peintre possède chez Merleau-Ponty une dimension réversible. Le peintre regarde le monde, mais il a aussi le sentiment d'être regardé par lui. Cette idée apparaît lorsqu'il écrit que « la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses » [22]. Le visible n'est donc pas passif ; il agit sur le sujet et transforme son regard.

V. Intersubjectivité, langage et dépassement du dualisme corps-esprit chez Maurice Merleau-Ponty

Dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, la question du corps conduit progressivement à dépasser la séparation classique entre le corps et l'esprit. Contrairement à la tradition cartésienne qui oppose la pensée au corps matériel, Merleau-Ponty considère que l'existence humaine est toujours incarnée. Le sujet n'existe pas indépendamment du monde ; il habite le réel à travers son corps, ses gestes, sa perception et son rapport aux autres. Dans *Phénoménologie de la perception*, il affirme ainsi que « le corps est le véhicule de l'être au monde » La dernière apparaît clairement dans son interprétation de la peinture de Paul Cézanne. En effet, Cézanne ne représente pas le corps humain comme un objet isolé ou purement anatomique. Dans les différentes versions des *Grandes Baigneuses* (voir figure 5), les figures féminines semblent appartenir au même espace sensible que les arbres, le ciel et la nature environnante. Les contours restent parfois inachevés ou instables, tandis que les couleurs créent une continuité entre les corps et le paysage



Figure 5 : Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses, Grandes Baigneuses*», 1890, détail des figures féminines et du paysage (modalité de langage), Musée Granet ville d'Aix-en-Provence.

Les tons bleus, verts et ocre dominent la composition et participent à cette fusion perceptive entre le corps et le monde. Le bleu crée une profondeur silencieuse et presque méditative, tandis que les couleurs chaudes des figures humaines donnent l'impression que les corps émergent progressivement du paysage. Ainsi, Cézanne ne cherche pas à produire une représentation réaliste du corps féminin ; il tente plutôt de restituer une expérience vécue de la perception. À partir de la phénoménologie de Merleau-Ponty développe également une réflexion sur l'intersubjectivité. Le sujet n'est jamais seul ; il existe toujours avec d'autres corps dans un monde commun. Cette ouverture à autrui apparaît dans l'expérience perceptive

elle-même. En observant les *Grandes Baigneuses*, le spectateur ne contemple pas uniquement des figures humaines ; il entre dans une expérience sensible où les corps communiquent silencieusement entre eux à travers les gestes, les positions et l'espace partagé.

Cette conception du corps vécu s'inspire partiellement de la phénoménologie husserlienne. Edmund Husserl distingue déjà le corps physique (*Körper*) du corps vécu (*Leib*), c'est-à-dire le corps tel qu'il est éprouvé dans l'expérience perceptive [23]. Toutefois, Merleau-Ponty radicalise cette pensée en montrant que le corps ouvre directement sur le

monde et sur autrui. ouverture se prolonge dans le langage. Pour Merleau-Ponty, la parole n'est pas un simple instrument extérieur servant à transmettre une pensée déjà formée. Elle constitue une expérience corporelle vivante. Dans *La Prose du monde*, il affirme que « la pensée ne s'exprime que dans le langage » [24] Le langage devient ainsi un prolongement du corps et une manière d'habiter le monde avec les autres. En même manière que le peintre exprime sa perception à travers les couleurs et les formes, le sujet parlant exprime sa présence au monde à travers la parole. Il existe alors une continuité entre le geste pictural et le langage. Tous deux relèvent d'une même expressivité incarnée.

On trouve aussi la dimension expressive a également été étudiée par Mauro Carbone, qui montre que la réflexion de Merleau-Ponty sur Cézanne accorde une importance essentielle à la visibilité et à l'expérience sensible de la perception. [25] Ainsi, la peinture de Cézanne permet à Merleau-Ponty de dépasser les oppositions traditionnelles entre sujet et objet, corps et esprit, intérieur et extérieur. Le corps devient simultanément percevant et perçu, voyant et visible, parlant et écoutant. Cette réversibilité constitue l'un des fondements majeurs de sa phénoménologie.

C'est une réflexion montre que l'art n'est pas seulement une représentation esthétique du réel.

À travers la peinture de Cézanne, Merleau-Ponty découvre une véritable pensée du sensible où le corps, le langage et le monde participent d'une même expérience vivante et incarnée.

V. Schéma corporel, langage et dépassement du dualisme chez Merleau-Ponty

1. Le schéma corporel et l'intersubjectivité

Dans les tableaux de Cézanne, cette réversibilité se traduit souvent par une certaine ambiguïté entre les figures et le paysage. Le regard du spectateur circule difficilement entre les formes, les couleurs et les profondeurs du tableau. Cette instabilité visuelle produit une expérience perceptive proche de celle que décrit Merleau-Ponty dans sa phénoménologie du corps. Cette idée se manifeste de manière particulièrement visible dans les tableaux de Paul Cézanne. Dans les différentes versions des «Grandes Baigneuses» (voir figure 5), les figures humaines semblent intégrées au paysage naturel. Les corps féminins, les arbres et les éléments du décor partagent une même organisation visuelle. Le regard du spectateur circule difficilement entre les formes, les couleurs et les profondeurs du tableau, ce qui produit une certaine ambiguïté perceptive. On remarque aussi que les couleurs chez Cézanne ne sont jamais totalement fixes. Elles changent selon la lumière et selon la relation entre les objets. Cette mobilité

chromatique permet de montrer que le monde visible est toujours en transformation. La peinture devient alors une expérience du devenir perceptif plutôt qu'une représentation stable du réel.

Ainsi, les œuvres de Cézanne partagent plusieurs caractéristiques communes : la fusion entre le corps et la nature, l'importance expressive de la couleur, la déformation partielle des contours et la recherche d'une perception immédiate du monde. Tous ces éléments expliquent pourquoi Merleau-Ponty considère Cézanne comme l'un des peintres les plus proches de la phénoménologie. Cette relation entre le corps et le visible rejoint directement la réflexion phénoménologique de Merleau-Ponty sur la « chair ». Dans *Le Visible et l'Invisible*, il écrit que « le monde est fait de l'étoffe même du corps » [26] Le corps appartient donc au monde sensible autant qu'il le perçoit. Le voyant et le visible entrent dans une relation de réversibilité. Dès lors, la peinture apparaît comme un lieu privilégié où le visible, le corps et le monde sensible entrent dans une relation profonde. Grâce à la couleur, au geste et à la perception, Cézanne transforme l'espace pictural en expérience vivante, tandis que Merleau-Ponty y découvre une véritable réflexion philosophique sur la vision et l'existence incarnée.

Dans son ouvrage *L'Œil et l'Esprit*, il affirme que la perception du monde passe nécessairement par le corps. Celui-ci n'est pas un simple objet dans le monde, mais le moyen par lequel le monde se révèle à nous. De plus, cette réflexion conduit à la notion d'inter corporéité. Le sujet n'est pas isolé, mais toujours en relation avec d'autres corps. À travers la parole et le dialogue, il s'ouvre à autrui, ce qui révèle le statut du « sujet parlant ». La parole devient alors un prolongement du corps, permettant une communication entre les individus et l'émergence d'un monde commun.

1. Les modalités du langage

Cette expressivité corporelle s'effectue à travers le langage, qui autorise l'ouverture à autrui et rend possible la communication. En effet, la parole ne constitue pas seulement un moyen d'expression, mais une expérience vivante par laquelle le sujet entre en relation avec d'autres sujets. Ainsi, à travers ce que l'on peut appeler le paradoxe de la parole, le corps s'adresse à un autre corps propre dans un mouvement d'expression. Le sujet se présente simultanément comme parlant et écoutant, ce qui révèle que la communication n'est jamais unilatérale. Elle implique une réciprocité entre les interlocuteurs et met en évidence l'existence d'une intersubjectivité au cœur du dialogue. Maurice Merleau-Ponty souligne que la pensée est indissociable du langage. Comme il l'écrit, «

la pensée ne s'exprime que dans le langage... » [27] Cette idée montre que le langage n'est pas un simple instrument extérieur à la pensée, mais le lieu même où celle-ci se forme, se précise et se développe.

Par conséquent, le corps devient un médiateur entre le sujet et le monde. Il ne se contente pas de percevoir : il transforme, organise et donne sens à ce qu'il perçoit. De la même manière, le langage ne se limite pas à transmettre une pensée déjà constituée, mais participe activement à sa formation. C'est pourquoi la peinture peut être comprise, elle aussi, comme une forme de langage. Elle constitue une pratique corporelle à travers laquelle le peintre exprime sa perception du monde. Ainsi, il existe une continuité entre la parole et la peinture : toutes deux relèvent d'une même expressivité incarnée, fondée sur le corps comme lieu de signification.

3. Dépassement du dualisme corps/esprit

Selon Renaud Barbaras, la phénoménologie de Merleau-Ponty cherche précisément à penser la relation originaire entre le sujet et le monde sensible à travers l'expérience perceptive [28] Le corps n'est pas un simple instrument de l'âme ; il en est l'expression même. Inversement, l'esprit ne peut exister sans son ancrage corporel. Cette unité se prolonge dans la relation au monde, formant une structure tripartite :

corps – esprit – monde. La peinture de Paul Cézanne illustre cette unité en donnant à voir une expérience où perception, expression et réalité sont indissociables. Dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, le corps ne constitue pas une réalité isolée ou fermée sur elle-même. Il s'inscrit toujours dans une relation vivante avec le monde et avec autrui. Cette relation apparaît à travers ce que le philosophe appelle le « schéma corporel », c'est-à-dire l'unité dynamique par laquelle le sujet habite l'espace, oriente ses mouvements et entre en contact avec les autres corps.

Ainsi, la peinture ne représente pas simplement des corps féminins ; elle révèle une expérience perceptive où le sujet et le monde sensible participent d'une même « chair ». Cette relation explique pourquoi Merleau-Ponty considère Cézanne comme l'un des peintres les plus proches de la phénoménologie.

Conclusion

En définitive, l'analyse de la peinture de Paul Cézanne à la lumière de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty montre que l'art est avant tout une expérience incarnée. Le corps y joue un rôle central, non seulement comme instrument de perception, mais aussi comme vecteur d'expression et de sens. Ainsi, l'œuvre picturale apparaît comme une forme

d'intermédiation où se croisent perception, langage et monde. Elle révèle une nouvelle manière de penser la relation entre l'homme et le réel, fondée sur l'unité du corps et de l'esprit. À travers l'étude de la peinture de Paul Cézanne et de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, nous avons constaté que la question du corps occupe une place centrale dans la compréhension du rapport entre l'homme et le monde sensible. Contrairement à la tradition classique qui séparait le corps de l'esprit et considérait la perception comme une activité purement intellectuelle, Merleau-Ponty développe une pensée phénoménologique fondée sur l'expérience vécue et sur la corporéité.

L'analyse des différentes versions des « Grandes Baigneuses » de Cézanne a montré que la peinture ne consiste pas simplement à reproduire fidèlement la réalité visible. À travers les couleurs, les formes et les déformations perceptives, Cézanne cherche plutôt à révéler la manière dont le monde apparaît au regard humain. Le paysage, la lumière et les corps humains appartiennent alors à une même unité sensible, ce qui traduit une relation profonde entre l'homme et la nature. Cette dimension artistique rejoint directement la pensée de Merleau-Ponty. En effet, le philosophe considère que le corps comme un sujet ne perçoit

jamais le monde de l'extérieur ; il l'habite à travers son corps, ses gestes et son expérience sensible. Ainsi, la perception devient une relation vivante entre le voyant et le visible.

Etendu que la pensée de Maurice Merleau-Ponty s'oppose à la tradition cartésienne qui sépare le corps et l'esprit. Il propose au contraire une unité fondamentale entre ces deux dimensions.

Par ailleurs, la réflexion de Merleau-Ponty sur la notion de « chair » permet de dépasser les oppositions classiques entre sujet et objet, esprit et matière. Le corps humain appartient lui-même au tissu du monde visible. Cette réversibilité apparaît clairement dans la peinture de Cézanne, où les figures semblent se fondre dans le paysage naturel à travers les couleurs et les mouvements du tableau. L'étude de ces œuvres montre également que la couleur possède chez Cézanne une fonction philosophique et perceptive essentielle. Elle ne sert pas uniquement à représenter les objets, mais à construire un espace sensible où le monde se révèle progressivement. Les tons bleus, verts et ocre créent une continuité entre les corps et la nature, ce qui traduit visuellement la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty. Ainsi, l'art de Cézanne et la philosophie de Merleau-Ponty se rejoignent dans une même tentative de redonner au corps et à la perception une place fondamentale dans l'expérience humaine. La

peinture devient alors plus qu'une représentation esthétique : elle constitue une véritable manière d'habiter le monde et de révéler la profondeur du visible.

En définitive, la phénoménologie de Merleau-Ponty permet de comprendre la peinture de Cézanne non seulement comme une recherche artistique, mais aussi comme une réflexion philosophique sur la présence humaine au monde. Grâce au dialogue entre l'art et la philosophie, le corps apparaît comme le lieu vivant où se rencontre la perception, la nature et l'existence.

Bibliographie finale

1. Ouvrages de Maurice Merleau-Ponty :

Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.

L'Œil et l'Esprit, Paris, Gallimard, 1964.

Le Visible et l'Invisible, Paris, Gallimard, 1964.

La Prose du monde, Paris, Gallimard, 1969.

II. Ouvrages et études sur Paul Cézanne

Lawrence Gowing, **Cézanne: The Logic of Organized Sensations**, Londres, Thames & Hudson, 1978.

III. Études critiques et phénoménologiques

Edmund Husserl, **Idées directrices pour une phénoménologie**, Paris, Gallimard, 1950.

Renaud Barbaras, **Le tournant de l'expérience : recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty**, Paris, Varin, 1998.

Emmanuel de Saint Aubert, **Du lien des êtres aux éléments de l'être : Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951**, Paris, Vrin, 2004.

Mauro Carbone, **La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust**, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001.

Webographie

<https://www.societe-cezanne.fr/2025/02/05/reflexion-sur-les-baigneuses-et-baigneurs-de-cezanne-alain-madeleine-perdrillat/>

Philadelphia Museum of Art – The Large Bathers]
(https://www.philamuseum.org/collection/object/104464?utm_source=chatgpt.com)

National Gallery – Bathers (Les Grandes Baigneuses)
(https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paul-cezanne-bathers-les-grandes-baigneuses?utm_source=chatgpt.com)

[Barnes Foundation – The Bathers]
(https://collection.barnesfoundation.org/objects/7196/The-Bathers/?utm_source=chatgpt.com)

Metropolitan Museum of Art – Cézanne
Studies and Drawings]
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435882?utm_source=chatgpt.com)

Musée d'Orsay – Paul
Cézanne](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=000855&utm_source=chatgpt.com)

Revue en ligne

<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2002-4-page-609.htm>.

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.164.

[2] Ibid. p. 169.

[3] Paul Cézanne, Tableau «*Les Grandes Baigneuses*» 1905, huile sur toile.

[4] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, P 35

[5] Ibid.P117.

[6] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26.

[7] *L'Œil et l'Esprit*, op.cit., p. 27.

[8] Ibid., p. 16

[9] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, P 25-26.

[10] Maurice Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, op.cit. p. 406.

[11] *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 183

[13] Ibid., p. 184

[14] <https://www.societe-cezanne.fr/2013/11/25/des-filles-de-loth-aux-grandes-baigneuses/>

[15] *Le visible et l'invisible*. p.86.

[16] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, P 86-87.

[17] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris Gallimard, 1979, P183

[18] <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2002-4-page-609.htm>.

[19] Maurice Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, op.cit. p. 97.

[20] <https://www.societe-cezanne.fr/2025/02/05/reflexion-sur-les-baigneuses-et-baigneurs-de-cezanne-alain-madeleine-perdrillat/>

[21] *L'Œil et l'Esprit*, op.cit. , p. 63

[22] Ibid. p. 31.

[23] Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, p. 190

[24] Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 26.

[25] Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001, p. 52).

[26] *Le Visible et l'Invisible*, op.cit., 1964, p. 193.

[27] Maurice Merleau-Ponty: *L'œil et esprit*, op.cit., P58.

[28] Renaud Barbara, *Le tournant de l'expérience*, Paris, Varin, 1998, p. 74.