

Blandine Dubois

Université Toulouse - Jean Jaurès

blandinedubois@orange.fr

UFR Histoire, arts et archéologie

Année 2013-2014

Les aquarelles de Philippe Cognée (2001-2009) de l'intimité à l'universalité



Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de Brigitte Aubry

VOLUME 1. TEXTE

Mai 2014

Illustration de couverture :

Philippe Cognée, *Foules*
Aquarelle sur papier

Blandine Dubois

Université Toulouse - Jean Jaurès

UFR Histoire, arts et archéologie

Année 2013-2014

**Les aquarelles de Philippe Cognée (2001-2009)
de l'intimité à l'universalité**

Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de Brigitte Aubry

VOLUME 1. TEXTE

Mai 2014

REMERCIEMENTS

La conception, l'élaboration et l'aboutissement de ce mémoire sont issus d'un désir et d'un projet personnel, nés de l'intérêt inconditionnel pour le travail de Philippe Cognée et pour la peinture contemporaine en général.

La réalisation de ce travail universitaire a permis la rencontre de personnes que je remercie ici très vivement et chaleureusement pour la part d'enrichissement de la recherche et de la réflexion qu'elles ont favorisée, chacune à leur manière :

Luce Barlangue pour la pertinence de ses conseils méthodologiques et sa confiance,

Brigitte Aubry pour ses conseils, remarques et ses encouragements,

Stéphane Aouine de la médiathèque du Musée des Abattoirs à Toulouse pour son accueil et sa sympathie,

Macha Daniel et Jonas Storsve du cabinet d'art graphique du Musée national d'art moderne à Paris pour leur accueil,

le personnel des galeries Alice Pauli à Lausanne et Domi Nostrae à Lyon pour les informations apportées,

les artistes Rebecca Bournigault et Ivan Comas, pour la réactivité, la passion et la sincérité témoignées dans la description de leur rapport à l'aquarelle,

mes amis Delphine et Benoît pour l'impulsion de départ et le soutien logistique,

et surtout

Philippe Cognée, pour qui j'éprouve une amitié indéfectible, pour s'être rendu disponible, pour son extrême sympathie, sa verve, et dont je n'ai de cesse d'apprécier l'intelligence visionnaire du travail et la beauté de l'œuvre.

AVANT- PROPOS

La rédaction de mon mémoire de master 1 (2009) portant sur la violence dans le processus de création de Philippe Cognée m'a donné l'occasion d'étudier quelques dessins de cet artiste qui illustraient l'idée de destruction intéressant mon sujet de recherche à ce moment-là. Il s'agissait de dessins au fusain écrasé dans la peinture acrylique, œuvres sur papier relevant ainsi à la fois de la peinture et du dessin. Au cours d'un entretien avec Philippe Cognée dans son atelier le 2 janvier 2009, je découvris que l'artiste dessinait beaucoup et cet aspect de son travail méconnu piqua ma curiosité.

Constatant par ailleurs que le dessin contemporain faisait l'objet depuis le début des années d'une reconsidération par le marché de l'art, qu'il était conféré au dessin une nouvelle visibilité (comme le montrait l'émergence des salons *Slick dessin*, *Salon du dessin* au Louvre, *Drawing now*, le *Prix Canson* ou les revues spécialisées comme *Roven*) et cherchant un nouveau sujet pour cette deuxième année de master tout en souhaitant poursuivre l'analyse du travail de Philippe Cognée, je proposais à l'artiste d'étudier son œuvre graphique.

De plus, en contrepoint à sa monographie publiée en juillet 2009 consacrée à son œuvre pictural et ne montrant que trois gouaches sur papier, étudier une partie de son œuvre graphique, peu connu, exposé et commenté n'était pas dénué de pertinence.

Lors d'une rencontre dans son atelier en août 2009, je proposai à l'artiste le sujet qu'il accepta, envisageant justement à cette période de poursuivre et développer ce pan de son travail sur papier parallèlement à son travail à l'encaustique.

Outre quelques reproductions d'œuvres de ses dessins-peintures au fusain et à l'acrylique que je pouvais observer dans ses monographies, Philippe Cognée me fit parvenir par mail en septembre 2009 des photographies de certaines de ses aquarelles réalisées en 2006 et 2007. Il s'agissait surtout de figuration corporelle : portraits, autoportraits, corps nus et crânes. La particularité et l'intérêt de ce premier corpus résidaient dans le fait que la constitution de celui-ci relevait uniquement du choix de l'artiste.

Cependant, préparant une importante exposition de toiles à l'encaustique pour la galerie Daniel Templon à Paris pour l'automne 2009,¹ Philippe Cognée n'a pu poursuivre l'envoi de ces images. Ce premier corpus me donnait néanmoins un aperçu d'un aspect de son œuvre graphique et me permit de réfléchir à la fois sur la singularité d'un traitement plastique à l'aquarelle et sur la figuration du corps, du sexe et du portrait par l'artiste.

Afin d'établir un corpus plus conséquent, je rencontrai une nouvelle fois Philippe Cognée le 30 décembre 2009 dans son atelier de Vertou (Loire-Atlantique) et pris des clichés de ses œuvres sur papier - dessins, lithographies et aquarelles - conservées dans un meuble à plan situé dans son atelier.

Les photographies révélaient notamment des séries à l'aquarelle inédites : une série de foules floues, une série érotique, une série d'architectures réalisée pendant son séjour aux États-Unis en 2001, des crânes, des fenêtres, une série relative à l'illustration de la revue *Travioles* présentant des personnages étranges et quelques pièces hors-série : notamment un bouquet de fleurs, un Christ jaune, ainsi que des petits formats sur papier photo brillant.

L'œuvre sur papier de Philippe Cognée est permanent depuis le début de son travail dans les années 1980. Il a toujours été présent parallèlement à son travail sur toile ou sur bois, à ses photographies, vidéos et maquettes. Philippe Cognée est avant tout graveur, formé à l'École des Beaux-arts de Nantes dont il sort diplômé en 1982, et a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, section gravure. Il est par conséquent évident que la réalisation de multiples chez lui, notamment de lithographies, soit une partie non négligeable de son œuvre.

Six types de production peuvent être distingués dans son œuvre sur papier en fonction du médium ou de la technique utilisé : les lithographies et autres techniques de gravure, les acryliques sur papier Japon présentes dans les années 1980, les dessins au fusain sur papier, les encres sur papier ou sur papier photo, les lavis sur papier ou papier photo plus récents, et les aquarelles sur papier, ces dernières apparaissant en 1998.

Les lithographies, pour la plupart éditées par l'atelier du Petit Jaunais à Nantes où réside l'artiste, mais aussi par les éditions Item, Michaël Woolworth, Anthèse ou Tarabuste, fonctionnent pour bon nombre d'entre elles avec l'œuvre peint, en reprenant des thèmes que l'on retrouve sur les toiles à l'encaustique, comme les sujets mythologiques dans les années

¹ *Passages*, Galerie Daniel Templon, Paris, 31 octobre-31 décembre 2009.

1980, les containers, foules, crânes, architectures, carcasses, supermarchés et autoportraits notamment. Philippe Cognée n'en possède que très peu dans son fonds d'atelier ; elles ne seront donc pas étudiées ici. De même, certains des encres et lavis sur papier ou sur papier photo ont été exposés en 2013 à l'École nationale des Beaux-arts à Paris et publiés ; ils ne seront donc pas analysés dans ce mémoire.

Certaines œuvres à l'acrylique sur papier Japon des années 1980 et quelques dessins au fusain sur papier des années 1990 et 2000 ont déjà été précédemment étudiés dans le mémoire de master 1 qui s'intéressait à la destruction dans le processus de création du peintre. Dès lors, les acryliques sur papier s'avérant trop peu nombreuses et anciennes, les dessins au fusain ayant déjà été exposés et publiés, les lithographies étant éparpillées et conservées dans les ateliers des éditeurs de multiples, l'étude de l'œuvre graphique allait se circonscrire aux aquarelles uniquement, constituant au demeurant un corpus homogène, récent et suffisamment dense et diversifié.

L'objet de ce mémoire porte donc sur les aquarelles réalisées sur papier ou papier photo, ce qui tend à classer *a priori* son œuvre aquarellée dans la catégorie des arts graphiques, proche du dessin.

L'actualité des expositions montre que le pan graphique de son œuvre, méconnu ou plus confidentiel, bénéficie tardivement d'une première mise en lumière publique. En effet, même si quelques dessins accompagnaient sporadiquement ses expositions de peintures, comme les dessins au fusain écrasés dans l'acrylique en 1997 dans *Proliférations* ou en 2001 au musée de l'abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, les dessins sur papier ont fait l'objet d'une exposition en 2013 au cabinet de dessins Jean Bonna à l'École nationale des Beaux-arts de Paris où exerce par ailleurs depuis 2005 le peintre en tant qu'enseignant. À cette occasion, des séries consacrées à trois thématiques retenues par le peintre (containers, vanités et architectures américaines) ont été présentées.² Cependant, l'exposition ne montrait pas d'aquarelles. Comme le précise l'artiste dans le catalogue accompagnant l'exposition : « tout le travail d'aquarelles ou de peintures sur papier correspond à quelque chose de différent³ » que le dessin sur papier.

Effectivement, les aquarelles sont très rarement montrées : sporadiquement, des *Voile de Véronique* en 2000 à la galerie Saint-Séverin à Paris, quelques aquarelles à la galerie Alice

² Exposition du 22 mai au 19 juillet 2013. Un catalogue a été édité à cette occasion : Brugerolles Emmanuelle, *Philippe Cognée : dessins, exposition du 22 mai au 19 juillet 2013, Cabinet de dessins Jean Bonna*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, coll. « Carnets d'études », 27, 2013, 72 p.

³ Philippe Cognée, *op. cit.*, p. 18.

Pauli⁴ à Lausanne en 2002, des *Marie-Madeleine* en 2005, des autoportraits, vanités et aquarelles érotiques en 2007 à la galerie Domi Nostrae à Lyon et un bouquet de fleur de lys au musée des Beaux-Arts de Grenoble en 2012 ont été exposés mais n'ont pas donné lieu systématiquement à une publication ou une étude.

Le corpus d'étude ainsi constitué et circonscrit, un nouvel entretien avec l'artiste dans son atelier le 31 août 2010 permet de dater et mesurer quelques aquarelles, prendre des photographies de nouvelles aquarelles non repérées précédemment et d'interroger l'artiste sur cette pratique.

Ce corpus rassemble ainsi 133 aquarelles sur papier réalisées principalement en 2001, 2006, 2007 et 2009. Il s'agit presque exclusivement d'aquarelles inédites et originales photographiées *in situ*. Les aquarelles n'ont pas été vues une seconde fois après la constitution du corpus ; aussi à l'étude certaines questions n'ont pas trouvé de réponses et certains détails n'ont pu être fournis par l'artiste comme des dates, le format, le type de papier, des anecdotes ou le contexte exact de réalisation. De même, certaines aquarelles évoquées par Philippe Cognée ne renvoient pas à une illustration ici en annexe, n'ayant pas connaissance de certaines images (les *Voile de Véronique* et *Marie-Madeleine* notamment). Par ailleurs, la résolution de certaines aquarelles photographiées et placées en annexes ici ne permet pas un agrandissement qui favoriserait une lecture aisée de l'image, celle-ci conservant alors une très petite taille.

Par ailleurs, des changements dans ma situation professionnelle m'ont fait suspendre mon travail de recherche entre 2011 et 2013, avant de le reprendre en octobre 2013. Philippe Cognée étant parallèlement devenu moins disponible du fait de son actualité très riche, notamment ses nombreux projets d'exposition, le corpus étudié dans ce mémoire recouvre une dizaine d'années de création, entre 1998 et 2009, sans avoir pu prendre connaissance des œuvres que le peintre aurait éventuellement réalisées depuis.

Le mouvement de balancier ainsi que l'équilibre des contraires étant des notions fondamentales chez Cognée, surgissent alors de ce corpus aquarellé les idées d'intimité et d'universalité. Dès lors, au miroir des sujets abordés par le peintre ici à l'aquarelle et afin de documenter ce corpus et les thématiques s'en dégageant, les recherches ont porté sur les thèmes de l'autoportrait, de l'érotisme, des paysages et vanités dans l'art, sur les notions

⁴ *Accrochage : œuvres nouvelles des artistes de la galerie Peintures, sculptures, dessins et aquarelles*, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse.

d'intimité et de mémoire, et sur la technique de l'aquarelle, ses caractéristiques, son histoire et son usage par les contemporains.

Les interrogations qui ont orienté mes recherches ont également porté sur la spécificité du dessin, de l'aquarelle et du travail sur papier. Les catalogues d'exposition publiés par le cabinet d'art graphique du Musée national d'art moderne à Paris, la collection de dessins du Museum of Modern Art à New York ou le très récent catalogue de la collection graphique de la Fondation Guerlain s'attachent à dire la particularité d'inscrire un trait sur un support papier, la singularité du dessin, comment celui-ci est utilisé par les artistes du 20^e siècle et montrent l'extrême diversité du dessin et de l'aquarelle contemporains. Ces catalogues permettent de documenter l'aquarelle contemporaine, pratique discrète, apparemment obsolète, pas d'ouvrages récents étant spécifiquement consacrés à cette pratique, classifiée dans la catégorie des arts graphiques et non celle de la peinture.

La fréquentation de la bibliothèque Kandinsky du Musée national d'art moderne à Paris a permis de consulter une documentation unique : le dossier d'artiste de Philippe Cognée et le dossier d'œuvre de son œuvre graphique conservé au cabinet d'art graphique du musée, ainsi que la revue *Traviolas*, présente à Paris uniquement et illustrée par l'artiste dans certains de ses numéros.

Je n'ai pas pu rencontrer de nouveau Philippe Cognée après la constitution du corpus pour documenter celui-ci directement, l'artiste ayant une actualité très dense, notamment dans la préparation d'expositions. Cependant des échanges de correspondances électroniques, notamment des 14, 17 et 18 février ont permis d'apporter une réponse à certaines questions, d'autres restant en suspens.

Par ailleurs, des échanges avec des artistes utilisant notamment l'aquarelle comme Ivan Comas ou Rebecca Bournigault ont également constitué un éclairage passionné et direct sur la pratique de ce médium et de comparer leur pratique avec celle de Philippe Cognée.

Enfin, au-delà de la simple illustration anecdotique, les fréquentes citations de Fernando Pessoa dans ce mémoire extraites du *Livre de l'Intranquillité* illustrent la pensée intime de Philippe Cognée - l'artiste ayant été très marqué par la découverte et la lecture de cet ouvrage - et constituent ainsi une véritable clé d'accès à l'interprétation et la compréhension profonde de l'œuvre du peintre.

*Au fond notre expérience terrestre comporte seulement deux choses :
l'universel et le particulier*

Fernando Pessoa

*Une aquarelle n'est pas une histoire,
c'est la traduction d'une sensation, d'un souvenir, d'un état d'âme*

Hugo Pratt

INTRODUCTION

Technique picturale particulière, l'aquarelle est un mélange de pigments broyés très finement et de substances agglutinantes : gomme arabique, miel ou glycérine aujourd'hui, permettant d'éviter que les pigments ne se désagrègent et que le dessin ne s'efface. Se délayant dans l'eau, celle-ci en constitue le médium, le vecteur. La goutte d'eau colorée, posée puis étendue au pinceau, modelée au gré de l'artiste, dépose en séchant la couleur sur le support.

La couleur de l'aquarelle possède bien sûr une propriété de réalité chromatique mais elle est aussi une matière et une épaisseur. Le pigment blanc n'est pas utilisé : la lumière est produite par le blanc du papier laissé en réserve ou par la clarté du papier apparaissant au travers de la transparence de la couleur. Une aquarelle monochrome est appelée lavis.

Dès lors, les réalités mécaniques et chimiques des interactions entre papier, pigment, eau et poil de pinceau sont à prendre en compte, et constituent la particularité de l'aquarelle. Le choix du support conditionne ainsi le travail ; le grain doit être très fin pour donner aux teintes le maximum d'intensité. Le support idéal est le papier peu absorbant et lisse, le papier chiffon étant le mieux adapté, choix opéré par Philippe Cognée.

L'aquarelle exige une grande franchise, une exécution rapide, un travail direct, *alla prima*. Comme la fresque, elle ne permet aucun repentir. Le temps de l'aquarelle est par ailleurs double et paradoxal : à la rapidité de la dépose des couleurs sur le papier, s'oppose le temps de séchage où l'eau s'évaporant n'accepte pas toujours de fixer la couleur choisie par le peintre, car le pigment n'est jamais parfaitement dilué dans l'eau, il garde une certaine autonomie, favorisant une part de hasard dans le résultat. Ce jeu avec l'incontrôlable et l'indépendance de la matière ne peut qu'intéresser Philippe Cognée, appréciant par ailleurs fortement de travailler avec la lumière.

La rapidité de l'aquarelle permet ainsi d'être utilisée pour des études préparatoires ; elle est propice à la conservation des souvenirs, à la transcription d'impressions fugaces, à l'évocation des subtilités de la lumière et de l'atmosphère. Elle reflète une intention première et une spontanéité. L'aquarelle permet de surprendre un peintre dans son intimité, dans sa pensée. La peinture diluée dans l'eau a ce pouvoir : dire et inscrire. L'aquarelle est une

écriture plus qu'un langage. Quelles particularités possède-t-elle dès lors chez Philippe Cognée ?

L'œuvre à l'aquarelle chez Philippe Cognée apparaît comme singulier dans sa production sur papier. C'est en effet un œuvre paradoxal relevant à la fois du domaine de la peinture, issu du geste de peintre et de la pratique du pinceau, et de l'inscription sur le matériau papier, propre au dessin et aux expressions graphiques dans leur acception large. Il y a-t-il tension, à mi-chemin entre peinture et graphisme ?

Quelles sont l'autonomie, l'indépendance et la corrélation de ce corpus à l'aquarelle par rapport à l'œuvre peint ou sculpté, mais aussi à l'ensemble de l'œuvre sur papier ? Ces aquarelles sont-elles préparatoires ou sont-elles un pur exercice de liberté et d'imagination ? À quels moments le peintre a-t-il recourt à cette technique ? S'agit-il de moments libres, choisis ou imposés par un contexte particulier ? Quels rapports entretiennent-elles avec le réel : sont-elles peintes sur le vif, sans modèle, ou à partir d'une image préexistante ? Est-ce une production mineure, expérimentale, un jeu ? Quelle est la justification de l'aquarelle dans l'acte créatif de l'artiste ? Pourquoi le recours à l'aquarelle semble plus important chez lui au tournant des années 2000 ?

Par ailleurs, alors que Cognée fait paradoxalement montre d'énergie presque violente et destructrice dans ses sculptures sur bois à la hache ou la tronçonneuse et dans ses peintures à l'encaustique brûlée ou fondue, comment est traité le médium aquarellé, médium par essence fragile, léger, doux et transparent ?

L'aquarelle permet l'inscription rapide de la pensée, celle aussi du désir de peindre et de la nécessité viscérale de dire, de tracer. Cette spontanéité liée aux choix de thèmes personnels ici (autoportraits, érotisme, mort, souvenirs de voyages) donnent-ils accès à une part d'intimité, donc à une meilleure connaissance du peintre et de son processus créatif ?

Force est de constater, au miroir des très rares publications consacrées à l'aquarelle contemporaine et aux expositions récentes montrant des œuvres aquarellées que cette technique bénéficie d'une considération plutôt discrète. Cependant, elle a toujours été et demeure présente de manière non négligeable dans les pratiques picturales des artistes. Dès lors, est-ce aujourd'hui un médium considéré comme mineur, parallèle ou secondaire ? Quels sont le regard posé sur cette technique et son utilisation actuelle par les artistes contemporains ?

Les poudres diluées dans l'eau sont connues et utilisées depuis l'Antiquité. Elles sont connues chez les Égyptiens dès le 2^e avant J.-C., ainsi qu'en Chine et au Japon. L'aquarelle se développe timidement en Europe, au Moyen Âge dans l'enluminure comme complément coloré du dessin, puis dans le coloriage des premiers livres de gravure sur bois. Elle est aussi employée pour des dessins d'architecture, des cartons ou dessins préparatoires et les illustrations d'ouvrage de botanique ou de zoologie. Aux 14^e et 15^e siècles, elle sert surtout à rehausser les dessins à l'encre et est appréciée pour les notations en extérieur comme Albrecht Dürer pendant son voyage dans les Alpes et en Italie en 1490 réhabilitant cette technique considérée jusqu'alors comme médium pour travaux préparatoires. Elle est reprise au 16^e siècle par les peintres flamands pour rendre atmosphère et détails ; pour des portraits, comme chez Holbein, pour des planches naturalistes ainsi que par les peintres de fleurs et de paysages néerlandais (Avercamp, Van Goyen, Van Ostade) ou pour rehausser les dessins (Rubens Jordaens, Van Dyck, Rembrandt, Poussin).

À partir de la seconde moitié du 17^e siècle, l'aquarelle, qui a partie liée avec le genre du paysage pittoresque ou topographique, devient un genre très répandu et très prisé à travers toute l'Europe, de l'Italie à l'Angleterre surtout où elle va puissamment aider à développer un art du paysage qui s'épanouit particulièrement au cours du 19^e siècle. En effet, nulle part en Europe, l'aquarelle n'a été pratiquée avec autant de passion et de succès qu'en Angleterre, concrétisée par la fondation en 1804 à Londres de la Royal Watercolour Society.

Étant donné leur sensibilité à la lumière, les aquarelles étaient rarement exposées ; elles étaient conservées dans des albums, comme des souvenirs de voyage au 18^e siècle, ceci étant renforcé à partir de 1720 par la mode du grand tour en Italie, en Grèce et en Orient, où les jeunes aristocrates allaient parfaire leur culture. Ils notaient sur le vif leurs impressions et les effets de la lumière, comme dans les paysages de ruines en relation avec la mode antiquisante de Jean-Honoré Fragonard ou Hubert Robert ou plus tard le carnet du Maroc d'Eugène Delacroix en 1832.

L'aquarelle connaît également une plus grande diffusion à partir du 18^e siècle, quand Constable et Turner en font la technique privilégiée pour enregistrer les infinis changements de la lumière sur les choses et dans la nature, permettant d'abandonner le paysage purement pittoresque ou topographique, pour livrer une vision plus sensible de la nature ou du paysage urbain. Rapide et légère, la technique permet aux artistes d'exprimer leur sensibilité, leurs tendances profondes, auxquelles elle prête sa fragilité et sa transparence.

Elle connaît ainsi un remarquable essor au 19^e siècle, en raison de son emploi aisé, qui se prête à tous les sujets. À cette époque apparaissent les premiers traités sur l'aquarelle et est fondée à Londres la maison de fabrication d'aquarelle Winsor et Newton en 1834 qui influence les Français romantiques, comme Géricault et Delacroix, pour les croquis de paysage. Ces derniers furent initiés à l'aquarelle par les artistes anglais qui vinrent en France après la levée du blocus continental en 1814 et le rétablissement des relations franco-anglaises. Les Anglais apportent en effet avec eux des techniques et fournitures inconnues en France jusque-là : papiers de grain différents fabriqués par Whatman, couleurs durcies présentées en godets par William Reeves qu'il suffisait de délayer avec de l'eau pour les utiliser.¹

Dès lors, en France, en 1829 est forgé le mot « aquarelliste » et en 1879 est créée la Société des aquarellistes français. L'aquarelle est ainsi notamment utilisée par bon nombre de peintres (Gros, Géricault, Delacroix, Chassériau, Ingres, Daumier, Victor Hugo, Corot, Millet, Rousseau, Courbet, Manet, Boudin, Jongkind, Berthe Morisot, Renoir, Pissaro, Degas, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec ou Vuillard). Dès 1888, chez Cézanne, les aquarelles ne sont pas préparatoires, mais sont des œuvres définitives, exprimant « sa petite sensation ». Signac qui à partir de 1892 se donne à l'aquarelle, écrit même une lettre de protestation véhémente à la Sécession viennoise en 1900, revendiquant le droit pour « l'art à l'eau » de figurer dans les salons à côté de « l'art à l'huile.² » Signac consacrera d'ailleurs en 1927 une monographie à l'aquarelliste hollandais Johan Barthod Jongkind qui peut être considérée comme un traité théorique sur l'aquarelle, dans laquelle il prône l'utilisation d'un papier lisse qui permet à l'eau de « stagner quelques secondes en de petites mares où les jeux du séchage répartiront la couleur en dosage infiniment variés.³»

Au début du 20^e siècle, l'aquarelle est présente par exemple chez Rodin, Rouault, Kandinsky, Schiele, Nolde, Macke, Klee, Dufy, Redon, Daumier, Rouault, Chagall, Utrillo ou Masson. Cette technique se pratique par juxtaposition (chez Cézanne, Signac, Dufy où le blanc est important) ou par superposition comme chez Rouault, Chagall, Utrillo où l'aquarelle est une vraie peinture à l'eau utilisée comme un glacis qui permet densité et éclat. Elle est parfois accompagnée de rehauts de gouache.

Elle convient aussi à l'abstraction comme chez Wols, Kandinsky, Bryen et Beuys. Puis cette technique est quelque peu délaissée au fil de cette première moitié du 20^e siècle au profit d'autres matériaux mais requiert quelques lettres de noblesse dans les années 1960 avec

¹ D'après : Ivan Bergerol, *Eugène Delacroix, aquarelles et lavis*, RMN, 1998, p. 7.

² Ferretti-Bocquillon Marina, *Signac aquarelliste*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 59.

³ Paul Signac, cité dans : Ferretti-Bocquillon Marina, *Signac aquarelliste, op. cit.*, p. 94.

Zao Wou-Ki, Jean Bazaine, Maurice Estève ou encore Sam Francis, Mark Rothko et Henry Miller aux États-Unis.

Le catalogue de la récente donation de la Fondation Daniel et Florence Guerlain - effectuée en 2013 au cabinet d'art graphique du Musée national d'art moderne à Paris - présente de très nombreux artistes contemporains utilisant l'aquarelle dans leur travail graphique. Force est de constater que ce médium est très utilisé dans le travail sur papier. Cependant il est très rarement employé seul, étant presque toujours accompagné de trait à la mine graphique, de gouache voire de collages. Par ailleurs, les artistes représentés dans cette collection Guerlain peuvent se répartir en trois ensembles de générations d'artistes pratiquant ainsi l'aquarelle, souvent avec d'autres médiums ou parallèlement à d'autres techniques.

Un premier ensemble circonscrit ainsi les artistes nés entre les deux guerres mondiales ou autour des années 1940 : Zao Wou-Ki (né en 1920) Gilles Aillaud (né en 1923) Yayoi Kusama et Henri Cueco (nés en 1929) Gerhrad Richter (né en 1932) Jean Le Gac (né en 1936) Erik Dietman (né en 1937) Georg Baselitz (né en 1938) Pat Andrea ou Anne et Patrick Poirier (nés en 1942) Georges Rousse (né en 1943) ou Rebecca Horn (née en 1944).

Certains de ces artistes bénéficient par ailleurs d'expositions personnelles très récentes présentant des aquarelles pour elles-mêmes, comme si l'œuvre peinte et la renommée étaient maintenant suffisamment installés pour pouvoir montrer ensuite l'œuvre aquarellée dans son autonomie, comme c'est notamment le cas dans les années 2000 de Zao Wou-Ki⁴, Gerhrad Richter⁵ ou Georg Baselitz⁶.

Un second ensemble englobe les artistes de la même génération que Philippe Cognée (né en 1957) comme Pierre Ardouvin (né en 1955) Sylvia Bächli et James Rielly (nés en 1956) Miquel Barceló, Marlène Dumas, Philippe Favier, Tony Oursler et Yvan Salomone (tous nés en 1957) Valérie Favre et Atul Dodiya (nés en 1959) Christophe Vigouroux (né en 1962) Berlinde De Bruyckère (née en 1964) ou Martin Damman (né en 1965). Non présent dans la

⁴ Les aquarelles de Zao Wou-Ki ont été exposées en 2008 au musée de l'Hospice Saint-Roch à Issoudun.

⁵ L'œuvre sur papier de Gerhard Richter *Dessins et aquarelles, 1957-2008* a été exposé d'abord à la Tate Modern à Londres du 6 octobre 2011 au 8 janvier 2012, puis à la National Galerie de Berlin, du 12 février au 13 mai 2012, avant d'être montré au Musée du Louvre du 7 juin au 17 septembre 2012, accompagnant la rétrospective de son œuvre peinte au Musée national d'art moderne à Paris. Une centaine d'œuvre sur papier (monotypes, encre de chine, mine de plomb et aquarelles) ont été exposés ; l'œuvre aquarellée est donc présenté dans la catégorie des arts graphiques.

⁶ La galerie Thaddaeus Ropac à Paris (3^e) présente régulièrement dans son cabinet de dessins depuis le début des années 2000 des aquarelles de Georg Baselitz. En 2004, elle expose des aquarelles monumentales, en 2010 des aquarelles en même temps que des sculptures monumentales, des aquarelles seules en 2011 ainsi que des encres et aquarelles du 22 février au 22 mars 2014 intitulées *Vanitas*.

collection Guerlain, Peter Doig (né en 1959) voit aussi son œuvre aquarellée présentée en 2014 au Canada et en Écosse.⁷ Des artistes, cependant très peu nombreux, comme Yvan Salomone ou Marlène Dumas utilisent en particulier l'aquarelle comme médium exclusif ou principal.

Enfin, le catalogue montre que l'aquarelle est aussi très utilisée chez de plus jeunes artistes, nés notamment autour des années 1970 comme Barthélémy Toguo (né en 1967) Rebecca Bournigault (née en 1970) Damien Deroubaix (né en 1972) Marcel Dzama (né en 1974) Frédérique Loutz (née en 1974) Ulla Von Brandenburg (née en 1974) ou Fabien Verschaere (né en 1975 en France). Yvan Comas⁸ (né en 1987) non présent dans la collection Guerlain montre que l'aquarelle peut encore être une technique intéressante pour elle-même la jeune création, comme chez Rebecca Bournigault également qui en fait une technique d'expression privilégiée depuis les années 2000.

L'aquarelle aux 20^e et 21^e siècles est ainsi toujours présente chez les peintres et plasticiens, entre dessin et peinture, souvent à titre d'illustration, en montrant une très grande liberté d'utilisation souvent mêlée sur un même support à d'autres techniques mais assez peu considérée à part entière ou exploitée seule en tant que médium principal.

Quelle place occupe dès lors l'œuvre aquarellée de Philippe Cognée par rapport aux maîtres ayant utilisé cette technique, par rapport à son utilisation, à ses effets de transparence et de lumière présents dans la tradition académique ?

Au miroir des séries composant ce corpus, recourir à l'aquarelle chez Philippe Cognée permet de peindre l'essentiel, c'est-à-dire l'homme et son humanité, dans son intimité et son universalité.

Le corpus d'aquarelles étudié dans ce mémoire est composé de séries réalisées entre 2001 et 2009 et conservées pour la plupart dans l'atelier de l'artiste. Il rassemble 133 aquarelles, de format divers (20 x 30 cm, 46 x 30 cm ou 99,5 x 71 cm) sur papier blanc de coton aux

⁷ Peter Doig (né en 1959) bénéficie d'une rétrospective, intitulée *Nulle terre étrangère*, alliant peintures et œuvres sur papier, dont les aquarelles, au musée des beaux-arts de Montréal, Canada (du 25 janvier au 4 mai 2014) après avoir été montrée au Scottish National Gallery of Modern Art à Edimbourg, Écosse (du 3 août au 3 octobre 2013) et présentant des œuvres de la dernière décennie.

⁸ Yvan Comas, né en 1987, diplômé de l'École nationale des Beaux-arts de Paris en 2012, expose deux aquarelles de 2009 dans l'exposition *De leur temps*, Hab galerie-Hangar à bananes, Nantes, 12 octobre 2013-5 janvier 2014, qui montrent des personnages ressemblant à ceux de Philippe Cognée.

bords frangés *Velin d'Arches* ou *Arches Aquarelle grain satin* ⁹ ou de petit format (10x15 cm) sur papier photo mat ou brillant.

Ces séries sont les suivantes : vingt-trois autoportraits, vingt aquarelles composant une série érotique, vingt-cinq réalisées lors d'un séjour itinérant aux États-Unis en 2001 et représentant, mis à part un portrait isolé, des vues architecturales, huit s'attachant à la peinture de fenêtres, vingt-quatre se rapprochant de l'illustration de textes publiés dans la revue *Travioles* et figurant de curieux personnages, douze aquarelles représentant des foules, onze des crânes, ainsi que dix petits formats sur papier photo 10x15 cm montrant structures ou figures. Deux aquarelles sont isolées et n'appartiennent à aucune série : un bouquet de fleur de lys et une crucifixion.

Le travail par séries est fréquent chez Philippe Cognée, ce qui permet d'étudier les aquarelles dans des ensembles thématiques cohérents. À propos de la déclinaison par série d'un thème choisi par le peintre, celui-ci précise : « Je travaille presque toujours suivant un principe sériel et très souvent je reviens sur une thématique après plusieurs années en l'abordant sous un autre angle.¹⁰ ». Dès lors, les séries à l'aquarelle présentent-elles une correspondance avec les séries peintes à l'encaustique ? Ou bien ces séries sont-elles des espaces clos ?

Par ailleurs, ces séries à l'aquarelle correspondent à l'illustration des grands genres de la peinture classique : vanités, autoportraits, paysages, nature morte. Ici, Cognée s'inscrit dans une tradition de l'histoire de la peinture, mais quel est précisément son rapport à cette tradition ? De plus, quel trait commun peut lier entre eux, par-delà la technique employée, ces autoportraits, scènes érotiques, crânes et architectures contemporaines urbaines, foules, tous réalisés à l'aquarelle et conservés au sein même de l'atelier du peintre ?

Ce mémoire de master s'attache donc à définir et circonscrire la particularité, l'unicité, de la pratique à l'aquarelle chez Philippe Cognée à travers l'étude de séries cohérentes.

Il est composé de trois parties, qui analysent les thématiques de ces séries d'aquarelles sous différents angles en les regroupant et tentent d'apporter des réponses à un faisceau de questions sur la particularité de l'œuvre. Cette division en trois parties se justifie par la cohérence des ensembles qui se dégagent. Le fil conducteur choisi reliant ces ensembles s'incarne dans la notion de corps dans une acception très large.

⁹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste le 31 août 2010.

¹⁰ Philippe Cognée. *Dans* : Brugerolles, *op.cit.*, p. 20.

En premier lieu, c'est le corps dans sa corporéité humaine, peau et chair mis à nu, qui sera abordé dans une première partie, par la peinture de l'image de soi au visage défiguré et celle du corps en tant qu'objet et sujet de désir dans des figures sexuelles et postures érotiques ; la déliquescence de l'aquarelle permettant effectivement de dépeindre la défiguration de la chair et l'aquosité de l'aquarelle correspondant par ailleurs aux sécrétions corporelles notamment érotiques où énergies créatrices sexuelles et picturales se confondent.

La disparition de tout corps vivant étant inéluctable, et pour contrebalancer cette disparition du corps annoncée, l'aquarelle apporte aussi une réponse immédiate à l'idée d'effacement. Par son emploi aisé et rapide à la constitution de souvenirs, elle participe à la fabrication d'une mémoire, contrepoint au temps qui passe, par l'élaboration ici d'un carnet de voyage dans une traversée de paysages urbains. C'est ici le corps architectural qui prend forme sous le trait aquarellé. Par ailleurs, le corps du peintre en tant que pulsion créatrice anime l'aquarelle qui par sa spontanéité permet la projection de ce désir de peindre. Le médium léger favorise l'inscription et l'écriture de cette nécessité par le biais d'essais picturaux et ludiques sur des petits formats figurant structures architecturales et figures anthropomorphes, comme l'élaboration d'une genèse fondamentale. C'est donc le corps architectural, le corps mémoriel et la nécessité de peindre comme urgence de la fabrication d'une survivance qui seront évoqués ici dans une seconde partie.

Cependant, par delà ces corps de chair nus et ces structures architecturales vides, c'est de l'homme dont nous parle le peintre. Celui-ci dépeint une humanité universelle, dénominateur commun à tous, dans des séries de foules, corps désincarnés dans des silhouettes fantomatiques et des ensembles de personnages imaginaires, improbables et attachants, décontextualisés dans une difficulté à communiquer ensemble. L'homme disparaissant ainsi derrière cette volonté d'effacement, de dilution et de déformation, l'aquarelle permet aussi de dépeindre l'homme dans sa finitude la plus extrême : sous la forme de vanités, crânes et fleurs fanées ou crucifixions grotesques. Ce caractère d'universalité de la condition et de la finitude humaines fera l'objet de la troisième partie du mémoire.

Effectivement, la mort étant l'inéluctable devenir de l'homme, le choix de l'aquarelle comme technique légère et spontanée permet non seulement de dépeindre la fugacité du vivant, la fragilité de la chair, le corps décharné, mais aussi de peindre rapidement une trace avant sa propre disparition et avant la disparition du souvenir, de l'image. L'aquarelle chez Philippe Cognée devient ainsi elle-même vanité.

Première partie. Le corps intime : les figures de Narcisse et d'Éros

Les aquarelles de Philippe Cognée donnent lieu à des déclinaisons picturales de thèmes classiques de l'histoire de l'art qui ont toujours traversé son œuvre, avec une certaine visibilité comme celui de l'autoportrait ou *a contrario* plus discrètement comme celui de l'érotisme. Le peintre, en utilisant l'aquarelle, donne accès à une certaine part d'intime : aborder les figures de Narcisse et d'Éros lui permet aussi de faire montre de liberté et de recherche ludique.

A - L'autoportrait ou le visage défiguré

1 - L'autoportrait chez Philippe Cognée

a) La pudeur des premiers autoportraits

Philippe Cognée n'a jamais dérogé à l'exercice de l'autoportrait. Déjà en 1984, au début de son œuvre, alors âgé de 27 ans, il peint à l'acrylique sur papier *L'Explorateur*, considéré comme son premier autoportrait par Henry-Claude Cousseau,¹ où il se représente en pied, nu avec un chapeau d'explorateur, un peu timide et pudique, le sexe caché par un félin au premier plan. Le regard dirigé vers le spectateur, ce portrait est honnête mais déjà dérisoire. (Fig. 1).

La figure humaine et le corps sont des sujets qui posent questions pour le peintre. L'autoportrait permet d'aborder plus aisément ces thématiques. L'artiste précise :

« Je n'ai pas compris comment aborder la figure, le portrait. Je ne sais pas exactement où le placer pourtant je crois que c'est le sujet le plus intéressant. C'est pour cela que j'ai été voir l'expo Picasso aussi pour savoir comment lui, à un moment donné, l'a abordé. Et pour que cela soit en cohérence avec tout le reste du travail, c'est un casse-tête. C'est un sujet que je voudrais aborder mais je ne sais pas quand, sauf l'autoportrait qui vient parfois.²»

Cet autoportrait peut rappeler par exemple les autoportraits nus et en pied de Lucian Freud où la peau figurée avec force expression se confond avec la chair dans *Painter working*,

¹ Henry-Claude Cousseau. « Un monde dans l'éblouissement ». Dans : Henry-Claude Cousseau, Christian Bernard, *Philippe Cognée*, Paris, Daniel Templon, 2010, p. 15.

² Entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 500).

*Reflection*³, qu'il a peint à 71 ans en 1993 ou de Giorgio De Chirico, avec son *Autoportrait nu*⁴, peint à l'âge de 57 ans en 1945 dans lequel le peintre n'est qu'en partie dénudé, portant un pagne ou une serviette enroulée autour de la taille, et pose littéralement, le regard droit et dirigé vers le spectateur, comme Cognée et son bestiaire ici. L'autoportrait *L'Explorateur* de Philippe Cognée, œuvre de jeunesse, demeure plus timide que ce portrait de maturité de Freud ou de ceux que Cognée réalisera à l'aquarelle vingt-deux ans plus tard et étudiés ici.

En effet, les autoportraits, tant peints à l'encaustique qu'à l'aquarelle, apparaissent vraiment dans son œuvre à partir de la fin des années 1990, avec la mise au point et l'emploi de sa technique de peinture à l'encaustique, suivie du « floutage » au fer à repasser faisant fondre en partie la couche picturale. La réapparition de portraits plus nombreux à cette période et d'autoportraits coïncide avec l'apparition de thèmes personnels dans le choix de ses sujets, objets et paysages réels issus de son propre quotidien. Ceci confirme bien le basculement des thèmes abordés par Cognée dans la sphère de l'intime au tournant des années 1990, dans laquelle s'inscrit cette thématique de l'autoportrait.

Parallèlement, le traitement de ces autoportraits évolue : d'abord doux dans les années 1990, il apparaît plus violent dans les années 2000. Tous ces autoportraits sont principalement réalisés à l'encaustique, mis à part deux autoportraits isolés et monochromes – un rouge et un bleu – exécutés à l'aquarelle en 1998 et se révélant être le point de départ du développement de l'œuvre aquarellé de Cognée. Cependant, le développement de séries d'autoportraits à l'aquarelle ou sur lithographie apparaît vraiment en 2006 et 2007. L'expansion et l'approfondissement de cet intérêt pour l'aquarelle à ce moment là fait que ces autoportraits à l'aquarelle occupent ainsi une place particulière dans l'œuvre du peintre et donnent lieu à leur étude dans ce mémoire.

Plus précisément, le premier autoportrait ressemblant, peint à l'encaustique et titré comme tel apparaît en 1995, avec un autoportrait à la plage, de la série *Albufeira* (**Fig. 2**). Le portrait est réaliste, il s'agit d'une image photographique ou issue du caméscope transposée en peinture. La mise en scène de soi est sincère, modeste et réaliste. L'artiste est figuré, comme par pudeur, entouré d'un décor de plage, en tenue de bain, avec serviette de plage et lunettes noires, comme pour se protéger aussi du regard des autres. C'est un autoportrait timide, qui n'est pas animé par une mise en danger de sa propre image comme il le pratiquera par la suite.

³ Huile sur toile, 1993, 101,5 x 82 cm, coll. particulière.

⁴ Huile sur toile, 58 x 42 cm, coll. Fondation Giorgio et Isa de Chirico.

En 1997, l'*Autoportrait avec Guillaume* montre l'homme et l'un de ses fils à la plage (**Fig. 3**). Il s'agit encore d'un autoportrait sincère, teinté de réserve : l'artiste est coupé aux épaules, le visage de trois-quarts, placé dans un coin du tableau, comme une apparition discrète, une mise en lumière pudique de lui-même, sans mise en scène théâtrale, où la spontanéité du regard photographique amateur composant l'image initiale ayant servi de modèle sont conservés.

b) La mise en danger de l'image de soi

En 2001, le décor disparaît et le cadrage se concentre sur la tête dans une déclinaison de la figuration de soi en triptyque (**Fig. 4**) rappelant le triptyque *Trois études pour un autoportrait*⁵ (1979) de Francis Bacon. Le visage est posé sur un fond bleu ciel, ce qui met en valeur les tons chair et sanguinolents de la peinture à l'encaustique employée. La matière est torturée, le visage presque méconnaissable. Déjà, l'artiste propose son visage et ses épaules mises à nu, les oreilles et le nez très marqués, le regard noyé dans la peinture fondue, les yeux improbables, presque exorbités et le cou tendu. Le peintre offre ici sa propre image à la brûlure de la matière encaustique violentée et à une forme de destruction.

En 2002, la mise à nu est davantage poussée. L'artiste se représente en effet entièrement nu, sans décor particulier hormis celui de la lumière de la peinture même, dans une posture toute habitée de tensions : le cou tendu vers le regardeur, en position animale, à quatre pattes : il s'agit de *l'Homme-chien* (**Fig. 5**) ou accroupi, le sexe pendant, dans *L'Homme-grenouille* (**Fig. 6**).

Enfin, en 2006, l'expressionnisme de la représentation est davantage exacerbé. Dans quatre autoportraits *Autoportrait* et *Autoportraits 1, 2 et 5* (**Fig. 7 à 10**) l'artiste peint son visage très déformé, torturé, posé sur un fond de couleur rose dragée, jaune citron ou vert vif (comme, la même année, ses expérimentations de champ de vanités dans lesquelles des crânes sont posés sur des fonds jaune, rose ou multicolores) (**Fig. 221 à 223**). Ici, les rides sont très marquées, le visage est creusé tel un visage en décomposition, la tête en arrière comme repoussée par un coup de poing.

La même année, l'autoportrait est décliné en triptyque, avec *Autoportrait n°4* (**Fig. 11**). Dans ce dernier, la vue est en contre-plongée, comme surprenant le peintre, le rendant vulnérable. Le regard de l'artiste est tendu vers le spectateur, dominé par le regardeur. Le visage, les épaules et le torse sont nus, donnant lieu à l'exercice de la peinture de la peau. L'expression du visage est celle de la surprise ; l'artiste se représente ici aussi avec les rides du front, celles de la vieillesse ou de l'étonnement, marquées de sillons noirs. Le traitement du visage

⁵ Huile sur toile, 3 x 37,5 x 31,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

fait quasiment disparaître un œil de l'artiste et le nez dans la matière encaustique fondue, le visage est brûlé, le contour des épaules et le haut du crâne se délitent dans le fond jaune vif du tableau. Ici, l'artiste est nu et mis à nu, quelque peu vulnérable, ne laissant comme capacité de résistance que la figuration de la peau et un regard très franc et direct, comme si le vivant n'était que chair débarrassée de tout accessoire et se délitant peu à peu, ne laissant qu'un œil vif comme présence du vivant. Cette chair morbide est mise en exergue par contraste avec la vivacité de la couleur jaune employée pour le fond. Cognée livre ici une image de lui sincère, empreinte de fragilité, qui pourrait être commune à tous les êtres, mais quelque peu cynique : il se représente en vanité.

Présenter ainsi un visage défiguré fait écho à l'expressionnisme rouge ou noir des autoportraits d'Otto Dix, à l'expressivité torturée d'Egon Schiele ou celle très dense et épaisse de Lucian Freud mais aussi à la défiguration gestuelle des visages de Francis Bacon. Cette défiguration de la peinture de soi chez Cognée s'inscrit ainsi dans l'évolution de l'autoportrait au 20^e siècle qui est d'abord marquée par la projection violente et colorée d'angoisses chez les Expressionnistes au cours des deux premières décennies, puis par une crise de la représentation après l'effroi collectif engendré par la Seconde Guerre mondiale. Se représenter comme une vanité peut même devenir l'une des composantes majeures de l'œuvre, en se représentant par exemple à tous les âges de la vie comme dans l'ensemble photographique *Opalka 1965/1-∞* de Roman Opalka.

L'autoportrait pose en fait la double question de l'objectivité et de la subjectivité, c'est-à-dire du regard de l'Autre sur soi et de l'intimité. Quel regard sur lui-même Cognée nous donne-t-il à voir dans ce corpus d'autoportraits à l'aquarelle ? Par ailleurs, le nombre important de pièces dans cette série aquarellée indique l'intérêt et l'importance de ce thème pour l'artiste. Dès lors, s'agit-il d'une recherche, d'un jeu ou d'un moment de liberté ?

2 - Présentation du corpus à l'aquarelle

Le corpus d'aquarelles initial, composé de portraits masculins, mais aussi de crânes et d'homme nus à genoux, a été choisi et agencé directement par Philippe Cognée, qui a affiché au mur de son atelier un choix d'aquarelles réalisées en 2006 et 2007 dans le but de les photographier toutes en une seule fois⁶. L'artiste m'a envoyé par mail ces clichés les 15 et 23 septembre 2009 (**Fig. 12 et 13**) dont j'ai extrait une série d'autoportraits. Ce choix opéré par l'artiste même met en exergue ce que ce dernier souhaitait montrer en 2007,

⁶ Les photographies de ces ensembles, prises par l'artiste en janvier 2007, correspondent à la préparation d'une exposition à la galerie Domi Nostrae à Lyon en 2007 présentant notamment des aquarelles (autoportraits, pièces érotiques et vanités).

mêlant dans un même ensemble figures de soi, vanités et nus ; ce qui nous donne réellement accès à l'intimité du peintre et aux liens qu'il effectue entre ces thèmes.

Ce corpus d'aquarelles agencé par l'artiste présente un ensemble de vingt portraits d'homme de face ou de trois-quarts (**Fig. 14 à 33**) composé précisément de onze autoportraits, où le visage seul est figuré, de sept nus masculins, qui peuvent être également des autoportraits de l'artiste et seront étudiés comme tels et de deux portraits avec des crânes.

À cet ensemble choisi par l'artiste, est adjoint ici pour l'étude un autoportrait de 2007 publié dans la monographie *Philippe Cognée*⁷ contenant des reproductions de dessins et publiée à l'occasion de la double exposition rétrospective de 2012 qui a été consacrée au peintre à Grenoble et Dôle (**Fig. 34**).

Le lien entre les figures de Narcisse, Éros et Thanatos dans ces photographies prises et transmises par le peintre est frappant et dénote une complexité d'inter-relations étroites entre image de soi, image de la mort, image du corps et image érotique. Se mêlent en effet sur les deux photographies de l'ensemble des autoportraits (**Fig. 12 et 13**) des portraits, mais aussi des postures nues, un portrait de sexe et des crânes à l'aquarelle ou dessinés au fusain. Le peintre précise effectivement que le contexte de réalisation de certaines de ces aquarelles correspondait à un projet de mêler figures de vie et figures de mort dans le cadre d'une exposition⁸ :

« En 2007, à l'occasion d'une exposition à la galerie Domi Nostrae, avec laquelle je travaille depuis les années 1990, j'ai fait une série de portraits, d'autoportraits et de vanités. La volonté d'y inscrire un caractère plus violent dans un rapport avec la fragilité de l'être, l'aquarelle étant un vecteur de la fragilité, était la principale donnée de cet ensemble d'œuvres. De dimensions variables, en allant de petits formats, environ 20 x 30 cm à 120 x 160 cm, les œuvres se partageaient entre le thème de la vie et celui de la mort.⁹»

Le nombre important d'autoportraits ici, apparaissant de même facture, avec la même technique et l'emploi de couleurs similaires (rouge et noir) définissent une série. Le faciès de Philippe Cognée est reconnaissable : le visage plutôt allongé, l'artiste se représente souvent avec les oreilles légèrement décollées et ainsi voyantes comme il nous a habitués à le constater dans ses autoportraits à l'encaustique, rappelant par ailleurs cette considération

⁷ Guy Tosatto, Yves Peyré, Philippe Piguet, *Philippe Cognée*, Arles, Actes sud, 2012, p. 177.

⁸ Exposition *Œuvres sur papier, crânes, autoportraits, dessins érotiques*, Galerie Domi Nostrae, Lyon, 8 mars-12 mai 2007.

⁹ Philippe Cognée, correspondance électronique du 17 février 2014 (voir annexes, p. 517).

d'Henry Miller qui, dans son ouvrage *Aquarelles*, dit à propos de la particularité de la figuration des oreilles :

« Pour moi, les oreilles sont un cauchemar, tout comme les doigts et les cous. J'avais beau faire appel à toutes mes connaissances, elles ressemblaient toujours à des feuilles de chou (...) j'ai fini par les éliminer toutes entières.¹⁰»

Le fait que Cognée ait réalisé une série d'autoportraits montre son intérêt pour une expérimentation et une recherche dans l'expression de son propre visage et dans l'expression de soi.

Ces autoportraits à l'aquarelle présentent le visage, parfois le cou, les épaules dénudées et le torse de l'artiste. Le visage est de face dans une volonté d'objectivité ou de trois-quarts ou bien encore la tête est tirée en arrière. Le regard est souvent dirigé avec franchise vers le regardeur. La peau est nue, découverte. Seule la corporéité est figurée, sans fond, hormis celui de la feuille blanche, sans paysage, décor ou accessoire, à l'exception de deux autoportraits accompagnés de crânes. Les couleurs employées sont celles de la peau, de la chair et de l'ombre : le rouge et le noir.

3 - L'objectivité des premiers autoportraits à l'aquarelle

Dans l'histoire se dessinant de la pratique de l'aquarelle chez Philippe Cognée, on peut constater tout d'abord la présence de deux autoportraits peints à l'aquarelle et réalisés en 1998 (**Fig. 35 et 36**) avec pour chacun d'entre eux un seul pigment coloré employé : le bleu, couleur douce et apaisante (**Fig. 35**) ou le rouge (**Fig. 36**). Ils ont été réalisés à l'occasion d'une exposition à Châtelleraut en 1998 intitulée *Un Cognée peut en cacher un autre*.¹¹ Dans les deux cas, le cadrage est frontal comme si le peintre se regardait dans un miroir. Il fait parfaitement face au spectateur, le regard est direct et droit, rappelant les nombreux autoportraits de Picasso où les grands yeux sombres du peintre et le regard profond du maître captent et happent celui du spectateur. Ce regard franc, tant chez Picasso que chez Cognée, rend vivant et actif l'autoportrait, en instaurant un lien et un dialogue avec le regardeur.

La date de réalisation de ces deux aquarelles indique que ce sont les premiers autoportraits objectifs, sans décor, qui sont ainsi peints, par opposition aux autoportraits de la série

¹⁰ Henry Miller, *Aquarelles*, Paris, Arléa, 2010, p. 36.

¹¹ Philippe Cognée, correspondance électronique du 17 février 2014 (voir annexes, p. 516).

Albuquerque vus plus haut, où la volonté de se représenter comme principal sujet n'était pas le propos de l'artiste à l'époque : il s'agissait en effet de paysages, de travail pictural de matière et de lumière. Ici, aucun paysage, fond ou décor n'est ajouté. Ces autoportraits sont honnêtes, soutenu par une volonté d'un certain réalisme ou du moins d'une ressemblance certaine. La dextérité technique prime ici : le pinceau est manié comme un crayon, dessine des traits, avec justesse, aucun débordement ou d'accident de peinture ne peut être constaté. La matière aquarelle permet de moduler les ombres du visage, les creux des cavités oculaires et les arêtes du nez. L'expression est posée, sans particularité. La peinture des ombres produit une impression de sérieux, d'inquiétude et la marque du passage de l'âge. Le monochrome constitue ici une originalité chez le peintre, l'image apparaît ainsi comme une photographie en négatif, figeant le réel sur un support, telle une Sainte-Face, évoquant l'autoportrait de Picasso du 30 juin 1972, peinture d'ultime maturité, où les très grands yeux du peintre regardent la mort en face (**Fig. 37**).

Quelle place accorder dès lors à ces deux aquarelles ? Sont-elles des essais, des moments de repos, un retour sur soi, des préparations à un travail à l'encaustique ou l'exploration d'une nouveauté ?

Ces premières aquarelles présentent un traitement technique traditionnel et simple, où la figure comme simple trace, comme apparition, jouant avec les qualités de transparence et de lumière de l'aquarelle semble être privilégiée. Un aspect ludique apparaît dans l'analyse que porte l'artiste sur ce travail : ces visages ressemblent à « une bulle de savon ou une ampoule de verre centrée dans l'espace de la feuille de papier.¹²»

Cependant, huit années séparent la date de réalisation de ces deux aquarelles - où se dégage une certaine douceur - de la série exécutée en 2006, durée pendant laquelle l'expression personnelle s'est violemment affirmée dans cet exercice de l'autoportrait.

4 - Une figuration à vif

Effectivement, dans ce corpus à l'aquarelle daté de 2006 et 2007 proposé par l'artiste, sont présents onze autoportraits à l'aquarelle (**Fig. 14 à 24**) où l'honnêteté vue dans les autoportraits de 1998 est encore présente, mais la figuration est devenue très torturée et le travail de la matière plus expressif. Il ne s'agit plus de douceur comme dans les autoportraits monochromes de 1998, mais au contraire d'une sorte de maltraitance de la figure, de

¹² *Id.*

défiguration comme le peintre nous y a habitué avec le maniement de l'encaustique qui déforme les motifs et défigure toute tentative de représentation humaine.

Parmi ces onze autoportraits, seule celui de la **figure n° 24** présente un visage de face, comme ceux des aquarelles de 1998. Le regard est parfois dirigé vers le spectateur (**Fig. 14, 15, 16, 22 et 24**) même s'il ne s'agit que d'une impression car les yeux sont noyés dans la matière diluée. Mais le plus souvent, le visage ne fait pas directement face au regardeur, les autoportraits démontrent une volonté et une recherche, déclinées selon plusieurs essais, de figurer le peintre la tête tirée, contorsionnée ou penchée en arrière, dans une posture expressive et non posée. Le cou est tendu, comme tiré dans le fond de l'image, exprimant une tension en arrière. La tête apparaît comme recevant un coup de poing dans le menton, empêchant la pose statique et académique du portrait, dénotant dès lors une forme de violence à l'encontre du visage du peintre et imposant une tension dans la représentation. Ceci rappelle l'usage de la contre-plongée, fréquent chez lui, notamment dans ses autoportraits comme *L'Homme-chien* (**Fig. 5**) *Autoportrait* (**Fig. 7**) et *Autoportrait 5* (**Fig. 10**) où un coup de poing semble avoir été attribué au visage représenté. Ceci confirme le trait si caractéristique du peintre de briser les icônes, tout du moins de détruire ou d'instaurer une tension et un début de destruction, de défiguration, de distorsion dans la représentation académique.

Dans ces aquarelles, le fond ne bénéficie pas d'un traitement pictural, la figure est posée sur la surface brute du papier, laissée vierge ; l'attention du peintre est donc toute concentrée sur le traitement du corps. La représentation la peau nue est privilégiée, peut être dans une volonté de sincérité et de travail pictural de surface peau qui devient chair peinture.

Dans certaines aquarelles (**Fig. 14 et 18**) les quelques taches de peinture, de gouttes d'eau colorée tombées du pinceau en suspension autour de la figure sur la feuille immaculée ajoutent à l'impression de déflagration de la figure : l'accident, l'énergie du geste et le débordement jaillissent de ces images.

L'expression de défiguration du motif, de torture de la peau et du visage est produite par l'emploi des pigments rouge et noir, et sporadiquement jaune, pour figurer la réalité de la nudité. Ces couleurs contrastent avec le blanc de la feuille de papier laissé en réserve, utilisé comme valeur lumineuse ou comme couleur blanche. Quelques traces de bleu peuvent rappeler la représentation des veines à travers la transparence de la peau humaine. Le noir est utilisé pour dessiner le contour du crâne et des oreilles, les cavités oculaires et nasales,

la tension et le creux du cou, la ligne de la bouche, les pectoraux ou les tétons (**Fig. 15, 22 et 24**).

Ce noir, contrastant fortement avec le blanc de la feuille, fait basculer la figuration d'un visage humain du côté de la figuration d'un crâne blanc avec ses cavités noires. La peau blanche ici devient os du squelette. Peinte en rouge pâle, elle devient celle d'un écorché, la chair montrée à vif. Ici, la peau à presque disparu pour devenir et montrer ce qu'elle cache et protège : le squelette, la chair et le sang. Le visage semble ainsi écorché vif (**Fig. 14, 18 et 23**) ou ressemble très fortement à un crâne (**Fig. 24**) comme l'autoportrait à l'encaustique *Autoportrait 1* (2006) (**Fig. 8**).

Une aquarelle particulière (**Fig. 23**) montre un portrait en buste de face qui ne semble n'être qu'une carcasse de chair, de viande, traitée avec un pigment coloré rouge orangé, rappelant un sang asséché. Le contour du dessin est parfaitement délimité, aucun accident ou débordement n'apparaît ; ce qui prouve la haute maîtrise technique du peintre à manier la spécificité aqueuse de ce matériau. À l'intérieur de la forme se manifeste *a contrario* un ensemble de mouvements de gestes picturaux très fluides, de lignes noires diluées et fondues dans le fond orangé de la forme, du torse et du visage représentés. La forme n'est dès lors que silhouette, contours et chair : les détails du visage, des membres, de la peau et des cheveux sont annihilés. Seules les oreilles si caractéristiques de l'autoportrait du peintre sont esquissées. Les yeux ne sont que taches noires diluées.

Ici, la défiguration est évanescence et fantomatique, due à l'emploi de la douceur de l'aquarelle où la matière est diluée, légère et fuyante, à l'inverse de l'encaustique épaisse, aux plis marqués par le fer et à la peau picturale arrachée. La figure se dilue et disparaît dans la matière liquide de l'aquarelle.

La figuration de la réalité de l'humanité est évacuée, dépassée. Elle subit une distorsion, bascule dans la figuration de l'irreprésentable, de l'innommable, au-delà de l'écorché vif. Le projet d'autoportrait, de figuration et de monstration de soi portée au regard de l'Autre, ainsi que d'identification possible bascule dans la déshumanisation au profit d'une forme picturale brute.

Plus loin, ceci permet aussi de dire la vitalité de la peinture, celle-ci étant également une matière à sensation, comme la chair, la viande. Philippe Cognée peint ici la blessure, la chair à vif, comme l'écrit Gilles Deleuze à propos des peintures de Bacon ou de Soutine :

« La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et gardé pour soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie.¹³ »

Francis Bacon a également peint des autoportraits défigurés, laissant voir de manière improbable la chair par-dessus la peau et la viande, par l'emploi, comme chez Cognée, de couleurs rouge et blanche rappelant celles de la viande (**Fig. 38**). Dans les triptyques de Bacon, la bouche est fermée, dissoute dans un tourbillon de traits de pinceaux, comme chez Cognée où les traits du visage, à l'encaustique ou à l'aquarelle, sont emportés et parfois effacés dans la matière picturale. Comme pour les autoportraits de Cognée, les autoportraits de Bacon ne sont pas ressemblants,¹⁴ le peintre est néanmoins identifiable dans ce tourbillon de couleurs et la distorsion engendrée. Avec Bacon, « l'homme se regarde à l'état de viande.¹⁵ »

Cependant, à l'opposé des autoportraits de Bacon, Picasso ou Lucian Freud qui se représentaient aussi dans leur atelier, Cognée livre l'image de son visage en évacuant toute autre possibilité, arrière-plan ou évocation de l'atelier. C'est son visage et rien d'autre, flottant dans l'espace de la feuille, dans le vide. Cognée peint ainsi son humanité, son essence, avant toute identification à son activité de peintre qui pourrait le définir.

Peindre la peau comme chair, c'est accentuer la vivacité de l'organique mais aussi en même temps rappeler sa capacité à mourir. L'expression, la mise en scène, la représentation du moi est ici particulière : le cadrage allié à l'emploi de couleurs dramatiques, noir et rouge, et aux coulures de l'aquarelle ajoutent à l'effet d'effroi.

Comme l'analysait Jonas Storsve, conservateur au musée des Beaux-arts de Nantes en 1996, à propos des toiles à l'encaustique de l'exposition *Albufeira*, ces autoportraits sont ici comme « vitriolés », la peau est comme arrachée, laissant voir les chairs sanguinolentes, meurtries, avec l'expression du visage sans yeux, comme torturé :

« Écrasements, écoulements déforment les contours jusqu'à les faire parfois disparaître. Les formes perdent leur « définition », corps et visages semblent comme vitriolés ; une grenade aurait pu exploser en pleine figure des modèles sans qu'ils s'en rendent compte.¹⁶ »

¹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 29.

¹⁴ Comme *Autoportrait*, 1971, huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm, Musée national d'art moderne, Paris.

¹⁵ Thomas Schlessner. Dans : Stéphane Guégan, Laurence Madeline, Thomas Schlessner, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, Paris, Beaux-arts éditions, 2009, p. 227.

¹⁶ Jonas Storsve, *Philippe Cognée, Albufeira*, Nantes, Musée des Beaux-arts, 1996, p. [4].

Guy Tosatto, conservateur au musée des beaux-arts de Grenoble, le rappelle encore en 2012 :

« Le peintre élabore un terrifiant et douloureux chaos : une écriture du désastre. Celle d'une chair malmenée, violentée, torturée, prise dans l'engrenage d'une machine de mort que rien ne peut arrêter.¹⁷»

Cognée détruit en effet la figure, l'icône, il est destructeur mais n'annihile pas, il va jusqu'au point de tension, à la limite de l'explosion et de la disparition. Déjà, en 1998, Bernard Martin disait :

« Ils [les portraits] sont dessinés à la hâte d'un trait épais, contour approximatif, puis chargé de couleur dans un élan gestuel. Quand la forme initiale a été recouverte d'une trop abondante masse colorée, elle est redessinée en noir, fortement. Par cette description de combats de l'homme avec sa propre expression, de la torture de l'humanité sur le lit de Procuste de la forme, il bafoue et humilie l'essentiel du corps dans un réflexe d'iconoclaste.¹⁸»

Que veut nous montrer ici Philippe Cognée ? Quelle image de soi est donnée au regard ? Une figure défigurée, presque méconnaissable mais suffisamment maîtrisée pour que l'on devine les traits de l'artiste. Mais une figure humaine mise à nue, et plus encore, donnée à voir dans son devenir le plus cynique : la disparition et la mort. En effet, la fragilité de la matière aquarelle ici contraste très fortement avec la dureté des pigments noirs et rouges et avec l'idée de finitude commune à tout être humain. Ces visages semblent se décomposer et rappellent les tableaux du peintre figurant la chair : carcasses, cœurs et cervelles (**Fig. 60, 61 et 62**).

L'aquarelle permet ici d'atteindre très rapidement l'effet de défiguration propre à la pratique à l'encaustique du peintre et illustre encore une fois l'intérêt de l'artiste pour une vision désabusée du monde et de la condition humaine.

5 - La distorsion de l'image de soi : monstruosité et dérision

Dans ce corpus d'aquarelles photographié par le peintre sont également présents des représentations de l'artiste, nu, à genoux et les mains posées au sol (**Fig. 25 à 31**) dont l'une

¹⁷ Guy Tosatto. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguet, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 39.

¹⁸ Bernard Martin, *Entre nous*, Nantes, Joca seria, 1998, p. 35.

d'elles offre un visage particulièrement morbide (**Fig. 25**) ainsi qu'un portrait de sexe masculin qui sera étudié plus loin avec une série d'aquarelles aux motifs érotiques (**Fig. 78**).

Les épaules dénudées sur les autoportraits de Cognée à l'aquarelle comme à l'encaustique (**Fig. 4, 5, 6**) font ici écho à celles de Lucian Freud dans son autoportrait très sincère, *Reflection (Self portrait)* (**Fig. 39**) peint à 63 ans en 1985, à la technique picturale sculpturale où les marbrures du visage rendent la force vitale du personnage sans masquer les marques de vieillesse. Se représenter la peau nue permet d'aller à l'essentiel, donne accès à l'intimité, évacue tout discours, tout élément de narration, permet de capter la lumière dans la figuration de la peau et de transformer la peau en chair de peinture, en matière picturale, ce que font ici Lucian Freud et Philippe Cognée : la peau devient chair par l'emploi de la couleur rouge, elle devient avant tout matière picturale très creusée par la lumière.

L'artiste nous a déjà habitués à cette figuration de soi en position animale, à quatre pattes, avec deux autoportraits à l'encaustique : *Autoportrait, homme-chien* en 2001 (**Fig. 5**) et *Autoportrait homme-grenouille* en 2005 (**Fig. 6**) qui sont d'ailleurs conservés par l'artiste dans sa propre collection, signifiant ici l'importance et l'intérêt de ces deux autoportraits pour le peintre. Ceux-ci sont empreints de dérision : l'artiste se représente dans des postures inhabituelles, voire dévalorisantes car tendant vers l'animalité, mais il se représente nu. Il se veut donc mis à nu, dans son animalité, sa bestialité, non comme monstre mais comme animal non antipathique, chien et grenouille.

Philippe Dagen note la particularité et l'originalité de Cognée parmi ses contemporains à traiter ainsi sa propre image, il écrit à ce propos :

« Le cas des portraits et autoportraits très récents est remarquable : là aussi, il y avait la possibilité de s'inscrire dans une tendance internationale, de Katz à Rielly et à tant de photographes adeptes du cibachrome grand format. Au lieu de quoi, il complique tout et s'en va roder du côté de la « dérision » - le mot est de lui - et de l'effacement.¹⁹»

Les sept aquarelles ici (**Fig. 25 à 31**) figurant le peintre dénudé et à quatre pattes ou accroupi, montrent ainsi une figure humaine déshumanisée, sans pudeur, sans hypocrisie, sans respect d'un quelconque code social ou moral.

Les pigments utilisés comme pour les autoportraits des visages sont ceux qui signifient la chair : rouge dilué et noir pour les ombres. Le blanc du papier est largement utilisé comme

¹⁹ Philippe Dagen. Dans : Philippe Dagen, Benoît Decron, Éric Suchère, Jean-Charles Vergne, *Philippe Cognée*, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2002, p. 30.

couleur blanche permettant surtout une mise en lumière de la forme et facilitant la représentation de la peau. Ces portraits donnent lieu à l'exercice du jeu de l'ombre et de la lumière : le blanc de la feuille indiquant la lumière et le noir les ombres. En effet, pour cinq d'entre elles, chaque figure est accompagnée de son ombre noire (**Fig. 26, 28, 29, 30 et 31**). Comme pour les autoportraits de visage, la figure est posée seule sur le fond vierge de la feuille sauf pour l'une d'entre elle, où, très sombre, elle est posée sur une surface peinte en rouge vif et très légèrement ombrée de noir (**Fig. 25**).

Si le visage est généralement dilué, sans détails, s'il disparaît dans la matière - les yeux semblant même être bandés - il est notable que les détails du nez, des mains et des pieds sont peints avec finesse et précision (**Fig. 26**). Le modelé des muscles des bras, mis en valeur par le blanc laissé en réserve conférant une luminosité, bénéficie d'un soin particulier. Pourtant le visage est souvent tourné vers le regardeur, en signe d'appel, d'accroche, de volonté d'instauration de dialogue, inscrivant là un signe d'humanité possible, de communication, de lien, entre le peintre et celui qui le regarde. (**Fig. 26, 27 et 28**).

Les poses ne sont pas suggestives, le sexe est caché dans la posture, celle-ci n'est pas érotique comme les attitudes érotiques de la série éponyme peinte aussi à l'aquarelle par Cognée et étudiée plus loin dans ce mémoire.

Ces autoportraits défigurés font-ils écho à la passion de l'artiste pour les monstres et les personnages hybrides, mi-homme, mi-animal, qui étaient déjà présents dans son œuvre au début des années 1980, comme la figure du Minotaure (**Fig. 40**) mi-homme mi-taureau, figure virile à la fois créative et destructrice, utilisée aussi bien par Picasso au début des années 1930 et par Cognée dans les années 1980 ? Ce *Minotaure* est également conservé dans la collection personnelle de l'artiste comme la plupart de ses autoportraits, indiquant peut-être que ce *Minotaure* est justement une sorte d'autoportrait symbolique de l'artiste. Dans cette peinture, la bête à la tête de taureau et au corps d'homme est représentée dans une posture presque féminine, suggestive, nue et allongée, les membres très arrondis et gras, exposant au public corps, pieds et sexe. La force animale est enserrée et contrainte dans le cadre même du tableau. Cet animal mythique montre-t-il l'homme et le peintre à la fois, dans une figure détournée, pudique, le visage masqué mais avec la volonté narcissique propre aux artistes de s'exposer, ici dans une nudité pleine de dérision ?

Ces postures similaires à quatre pattes à l'aquarelle présentent néanmoins des divergences dans leur traitement, comme si le peintre expérimentait différentes manières d'utiliser l'aquarelle, tant dans la manipulation du pinceau, dans le geste, que dans l'emploi des couleurs et la densité de la dilution des pigments dans l'eau.

Ainsi, une des aquarelles est davantage réaliste que les autres : on reconnaît le peintre, vu en plongée comme souvent chez Cognée (**Fig. 26**). Le corps est nu, dessiné au pinceau, les modelés du corps sont réalistes. La figure a les yeux bandés par une ombre noire : une impression de domination de cette silhouette vulnérable par le regard du spectateur peut s'imposer. Le corps, très lumineux grâce à la forte présence du blanc et à l'ombre portée, démontre une volonté de réalisme dans la figuration tout en proposant une figure personnelle imaginaire. La frontière ici entre intimité de la nudité, camouflage du vrai soi derrière une figure ironique en dehors de normes sociales, et posture mise en lumière - au sens propre et figuré du terme - est ténue. Il y a-t-il intimité dès lors qu'il y a autoportrait, nudité, mise en danger de sa propre image? Ou il y a-t-il au contraire pudeur, le peintre cachant l'homme dans la mise en scène tout empreinte de dérision de ce personnage ici?

Cette figure de l'homme dans son animalité est reprise sans détails réalistes dans quatre aquarelles qui montrent les silhouettes de ce même homme-chien (**Fig. 28, 29, 30 et 31**). Il s'agit de silhouettes très lumineuses, marquées du blanc de la feuille gardé en réserve en guise de lumière (**Fig. 28 et 29**) ou de silhouettes noires pleines et peintes d'un seul pigment (**Fig. 30 et 31**) où l'on peut reconnaître les oreilles de profil et très décollées du peintre. Comme vu plus haut, ce signe distinctif grotesque est récurrent dans les autoportraits de Cognée, tant ceux peints à l'encaustique qu'à l'aquarelle.

Dans la **figure 28**, l'homme regarde le spectateur, alors qu'aucun détail du visage ou des yeux n'est peint. Le visage est entièrement rempli de pigment rougeâtre ; il est parfaitement laissé à imaginer par le spectateur.

Ici la silhouette est exercice de peinture. Il s'agit de poser une figure pleine sur la feuille blanche, accompagnée de son ombre, comme si la rapidité de l'exécution au pinceau était recherchée, dans un but d'atteindre l'essentiel du discours et de libérer rapidement une énergie créatrice tout en conservant une grande maîtrise du geste.

Dans les **figures 30 et 31**, la silhouette et son ombre se confondent, car peintes avec la même couleur, le même geste. Le corps est encore définissable, mais il est à la limite de la figuration et de sa disparition dans la peinture même (**Fig. 31**). Sur cette dernière aquarelle, sont ajoutées des taches et traces de peinture, dont certaines d'entre elles figurent l'ombre de la silhouette sur le sol, les autres forment un fond sur lequel se déploie la figure. Celle-ci semble en mouvement, l'homme se déplaçant à quatre pattes. On reconnaît une tête, les oreilles de l'artiste, les épaules, le dos, les fesses, une jambe ainsi qu'un bras, ce qui montre la volonté de figurer, d'émettre une forme, tout en disparaissant.

L'ombre sombre et le fond sur lesquels est posée la silhouette pourraient presque s'apparenter à une autre figure humaine. Cette silhouette à quatre pattes, nue, masculine, non identifiable adopte ainsi une posture presque érotique.

L'aquarelle (**Fig. 27**) représente aussi le peintre nu, à genoux, vu de profil légèrement de trois-quarts, mais la tête tournée à droite vers le regardeur, instaurant un désir de dialogue avec celui qui le regarde, avec son semblable. Les pigments utilisés sont brun, rouge, noir et jaune foncé, évoquant ceux de la chair, de la peau. Les détails sont évacués (traits du visage, dessins des doigts et des pieds, colonne vertébrale, fesses). Il s'agit d'une silhouette, aux contours maîtrisés, se détachant parfaitement du blanc de la feuille de papier, et remplie de traits de pinceaux larges noyés les uns dans les autres en un fondu de camaïeu couleur terre. Le visage ressemble davantage à un crâne avec ses taches plus noires pour figurer le nez, la bouche et les yeux. Cet aspect terreux fait pencher la figuration du côté de la sculpture, du modelage : ici la silhouette semble avoir été modelée dans la terre. Il s'agit ainsi d'une figure originale, brute, première, cette impression étant renforcée par la nudité et l'aspect creusé et mortuaire du visage.

Quelle image de lui donne le peintre ici ? Celle d'un homme dans la brutalité de sa propre matière, sa propre condition : tu es matière et tu retourneras à la terre semble-t-il nous dire.

L'autoportrait (**Fig. 25**) propose une vision particulièrement effroyable de l'homme : l'expressionnisme lié à un certain effroi est recherché : le fond est entièrement recouvert de pigments rouges. Ce fond n'est pas apaisé, il est comme en mouvement, explosif. En effet, les mouvements de pinceaux, énergiques, allant du centre vers la périphérie sont visibles. La figure est humaine et apparaît comme en décomposition. Le visage est celui d'un crâne. Les yeux ne sont que trous noirs qui pourtant fixent le regardeur.

Cette silhouette noire, comme brûlée, contraste fortement avec la couleur rouge du fond, deux couleurs liées en Occident au champ sémantique de la douleur, de la souffrance, du sang et de la mort.

Le corps subit ici une distorsion, les parties du corps se confondent entre elles. Cette silhouette est presque sans forme humaine. Le corps est de profil, les genoux à terre, la main posée sur le sol pour permettre l'équilibre. Le visage est tourné vers le regardeur ; la torsion de la tête ajoute à l'impression de torture et de corps brûlé car noirci. Le visage est particulièrement mortifère, les yeux n'étant que taches noires comme de profondes cavités oculaires d'un crâne. Cet aspect morbide renvoyé en pleine face au spectateur par ce regard vide semble n'être que la seule force de la figure, celle-ci étant nue, à genoux, donc en dehors de toute position agressive ou de défense. Cette silhouette lance un dernier regard à

l'Autre, pour entraîner ce dernier vers ce devenir inéluctable et commun à tous, avant de disparaître, consumé par sa propre énergie.

Quels échos ce traitement torturé du thème traditionnel de la peinture de soi trouve-t-il dans l'histoire de l'art ? Selon Stéphane Guégan, le recours à l'autoportrait a été primordial, prépondérant, dans la mouvance expressionniste allemande, belge, scandinave et autrichienne, dans les années 1908-1915, où le mal-être civilisationnel s'exprimait à coups de traits larges, de couleurs vives, de touches grossières, produisant une figure presque laide, comme dans les autoportraits d'Oskar Kokoschka, qui ont l'air de se dissoudre, ceux d'Egon Schiele exacerbant la vision de la chair et de la nudité, ou dans les années 1920, de Chaïm Soutine empreints de sauvagerie. Ces autoportraits montrent l'intensité d'une crise, d'un mouvement de l'âme.²⁰ Par ailleurs, comme il peut être rappelé, Philippe Cognée, à sa sortie de l'École des Beaux-arts de Nantes en 1982, apprécie l'énergie picturale des Expressionnistes, du mouvement Cobra et la densité de la matière peinture présente avec force notamment chez des peintres allemands comme Anselm Kiefer ou Georg Baselitz.

Le traitement quelque peu violent et la présence dense de la peinture dans ces autoportraits de Cognée durant les années 2000, tant à l'encaustique qu'à l'aquarelle, dénotent à la fois une maturité, une véritable maîtrise et rappelle ces influences picturales de formation.

La vision de l'homme proposée à l'aquarelle ici par Cognée est à vif, pétrie de chair. L'homme est vanité, mêlant douceur et lucidité. Guy Tosatto dit à propos de l'inclinaison de Cognée à peindre l'homme dans le côté effroyable de la vie :

« Force est de constater que surgit le vivant, homme ou animal, il se présente le plus souvent sous les espèces d'un corps supplicié, d'organes arrachés, de visages défigurés : contrepoint saisissant à l'approche froide et distinguée des autres sujets. Vivre c'est souffrir, semble penser l'artiste qui donne à voir des individus dans l'intranquillité de leur être. Il se met lui-même à nu et se livre dans l'impudeur du corps aux abois : mi-homme, mi-bête. Ou encore, dans le reflet du miroir, il s'observe et se peint, face décomposée, juste avant le néant.²¹ »

Il y a-t-il mise en scène de lui-même chez le peintre ? Celui-ci se donne à voir nu, dans des poses inconfortables, déformées, expressives, mais qu'expriment-elles justement ?

Le peintre semble mener une recherche picturale, ces séries d'autoportraits illustrant une déclinaison de possibilités offertes par l'aquarelle, une possibilité d'exploration d'un champ

²⁰ Stéphane Guégan. Dans : S. Guégan, L. Madeline, T. Schlessler, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, op. cit., p. 21.

²¹ Guy Tosatto. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguet, *Philippe Cognée*, op. cit. , p. 37.

nouveau mais toujours proche de ses préoccupations et obsessions qui jamais ne le quittent : le travail pictural sur la lumière et la peau montrée comme chair, une matière périssable devenant vanité. Ces recherches plastiques semblent davantage investir le travail à l'aquarelle qu'un quelconque mouvement d'âme.

Le moi donné à voir est ainsi montré dans son aspect le plus brut, dans son animalité. Ce parti-pris illustre cette définition de l'autoportrait contemporain par Stéphane Guégan : de cet autoportrait émane en effet une « inquiétante étrangeté entre ressemblance et dissemblance.²²»

Ici encore se constate le tropisme du peintre pour le décalage entre réel et représentation, ainsi que pour la distorsion du réel.

Ainsi, tout vivant n'est qu'énergie et vanité mêlées semble dire l'artiste qui paradoxalement est condamné à tendre avec vigueur vers la tragique inéluctabilité de son devenir.

6 - La représentation de soi comme vanité

Les autoportraits (**Fig. 32 et 33**) montrent l'artiste présentant au regardeur deux formes rondes que l'on peut identifier comme des crânes posés dans chacune de ses mains tendues vers le spectateur.

Les couleurs utilisées sont celles de l'ombre (le noir) et le rouge pour figurer la chair et la peau humaine. Les traits sont flous et fondus, les détails et la précision propres à l'art du dessin sont évacués, comme dilués dans la matière même de l'aquarelle liquide : le visage n'a pas de traits nets, les crânes ne sont que masses rondes d'ombres et de creux. Le peintre maîtrise néanmoins la représentation, la répartition des pigments dans l'eau et le geste au pinceau : on retrouve ici la particularité propre à la technique, au style de Philippe Cognée, c'est-à-dire l'élaboration maîtrisée d'une image floue mais lisible, entre apparition et disparition, entre figuration et déformation.

L'artiste est reconnaissable ici à la forme de son visage et en particulier à l'exagération de ses oreilles. Le visage, dans ces deux aquarelles, fait face au spectateur, le regard est droit et franc, dans une attitude de communication évidente, l'artiste s'adresse manifestement à celui qui le regarde. Ici, la représentation de soi, la peau nue, liée en même temps à la représentation de la mort, et volontairement exhibée au regard de l'autre, est indéniable. Ce lien entre peinture de soi et peinture de la mort est renforcé par le fait que les yeux de l'artiste sont peints en ombre noire, comme les deux orbites d'un crâne. Cet autoportrait se veut dialogue et dévoilement, sincérité – l'artiste se représente en effet nu, en dehors de tout

²² Stéphane Guégan. Dans : S. Guégan, L. Madeline, T. Schlessler, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, op. cit., p. 249.

accessoire qui le placerait dans un contexte d'époque ou d'espace définissable - la seule particularité étant de lier très étroitement sa propre identité à un certain cynisme, en arborant avec évidence et insistance deux crânes.

Cette image n'est pas sans rappeler *Self-portrait with skeleton*²³ de Lovis Corinth en 1896 ou *Autoportrait avec crâne*²⁴ d'Andy Warhol que celui-ci a peint en 1978 à l'âge de 50 ans. Cependant la mise en scène varie chez Cognée : les crânes chez lui sont proposés au regardeur dans un geste de don ou de monstration forcée et explicite. L'autoportrait est ici actif, il se veut communicatif, instaurant un dialogue avec le spectateur.

En effet, le peintre tend-il les crânes dans un geste d'évacuation, pour s'en débarrasser, comme pour évacuer sa propre peur devant la finitude inéluctable de l'humain, ou rappelle-t-il au regardeur, comme dans le sens classique de la vanité, que l'homme est mortel, que tous les êtres humains ont ce point commun fatal qui les relie ? Cognée ici en exprimant ses propres craintes, son propre cynisme, offre une part d'intimité qui pourrait être celle de tout un chacun. La caractéristique de son intimité est l'universalité de celle-ci.

Les autoportraits réalisés à l'encaustique en 2006 (**Fig. 7 à 10**) montrant une figure à la chair-peinture torturée sur des fonds de couleur vive (jaune ou vert) sont peints la même année que les vanités sur fond colorés et vifs. L'autoportrait et le crâne font ainsi l'objet par le peintre d'une même recherche sur le choc du contraste entre les couleurs vives et les motifs liés à la mort (vanités et ici autoportraits). À travers ces aquarelles, l'autoportrait, la monstration de soi et l'expression du visage donnés à voir sont liés à la peinture de crânes. Le visage serait-il voué irrémédiablement à faner puis disparaître par l'opération de la mort du corps ?

L'autoportrait ne serait-il alors qu'une vanité, comme l'a peint Picasso, réalisant cet ultime autoportrait, le 30 juin 1972, intitulé *Autoportrait face à la mort* (**Fig. 37**) où le visage, avec la forme du crâne très marquée et les yeux exorbités et immenses, se confond presque avec la figure d'un crâne, montrant la peur de l'homme face à la grande inconnue que représente la mort ?

À l'instar de Narcisse, qui se reconnaît et comprend qu'il ne s'emparera jamais de sa propre image et meurt de chagrin, l'autoportrait est depuis toujours placé sous le signe de la finitude. Chacun est voué à disparaître, l'image de soi permet de conjurer la mort en

²³ Huile sur toile, 66 x 86 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, Allemagne.

²⁴ Acrylique et encre sérigraphique sur toile, 41 x 33 cm, coll. Anthony Offay Gallery, Londres.

affirmant et en inscrivant durablement le moi, comme l'analyse ici Isabelle de Maison Rouge :

« C'est également de cette disparition que l'artiste parle, du désir d'arracher le souvenir d'un être humain à sa destruction et à l'oubli. Le mortel attache une authentique vénération aux portraits et aux autoportraits (...) Le travail de l'artiste prend tout son sens par l'obstination qu'il met dans cette collecte.²⁵»

S'attacher à peindre la figure de soi dans sa fragilité, grâce à la délicatesse de l'aquarelle, peindre son propre visage, vieillissant, dans un mouvement inextinguible et se métamorphosant jusqu'à la mort et la disparition, tel semble se dessiner le projet de Cognée ici : utiliser la mouvance et l'incontrôlable de l'aquarelle pour dépeindre la capacité de métamorphose du visage, de sa propre figure, de sa propre identité. « Le peintre s'inscrit ainsi par l'exercice de l'autoportrait dans une éternité.²⁶»

7 - La défense de la peinture

Il y a donc une volonté paradoxale du peintre de garder une trace de lui-même et d'en exagérer les traits, jusqu'au point de tension. L'aquarelle porte chez Cognée ce double enjeu : peindre la disparition par la transparence et inscrire durablement une image de soi en mouvement, en état vibratoire de métamorphose permanent.

« La représentation de soi, qu'elle apparaisse, solaire, ténébreuse, ou endeuillée, rejoint encore très souvent la défense de la peinture elle-même.²⁷»

Au miroir de cette analyse de Stéphane Guégan, surgit une sorte de jubilation de la part du peintre à expérimenter diverses manières de peindre sa propre figure.

Tel le rappelle Jean-Claude Pinson, écrivain et professeur de philosophie de l'art, à propos du dessin qu'il définit comme un « fouillis de lignes qui cherchent à capter l'existence qui

²⁵ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, coll. « Tableaux choisis », 2004, p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p.21.

²⁷ Stéphane Guégan. Dans : S. Guégan, L. Adeline, T. Schlessier, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, op. cit., p. 17.

palpite (...) où ce n'est plus d'enfermer dans un contour l'identité d'un être qu'importe, mais d'en faire parler la chair, la présence, la persévérance dans l'existence.²⁸»

Aussi, le recours fréquent à l'autoportrait chez Cognée, par-delà l'exercice traditionnel de peinture thématique, relève bien de considérations presque inquiètes sur son inscription *post-mortem* dans le champ du vivant, dans l'histoire *via* l'histoire de l'art et l'expression plastique. Dès lors, dire le soi ou dire la peinture sont une même chose, elles relèvent de la même urgente nécessité de s'inscrire dans le vivant et d'en faire parler l'énergie vitale.

Comme l'a montré précédemment l'ensemble d'aquarelles choisi, agencé et photographié par l'artiste, la figure narcissique de l'autoportrait est souvent liée à une peinture violente de la peau, de la chair, mais aussi de la nudité et de la sphère sexuelle.

B - Le corps érotique : une intimité universelle

1- L'érotisme dans l'œuvre de Philippe Cognée

Parmi les aquarelles de Philippe Cognée figure effectivement une série érotique. Pour la première fois dans son travail, le choix du sujet érotique amène l'artiste à se confronter pleinement au thème de la représentation du sexe, de l'érotisme et de la pornographie. L'étude de cette série permet d'aborder un pan de l'œuvre méconnu car très rarement montré, non publié et d'accéder ainsi à une connaissance plus intime du peintre.

En dehors de ces aquarelles où l'érotisme est le sujet principal, où le peintre affronte, prend à corps le motif sexuel, ce thème est fréquemment présent d'une certaine manière dans son œuvre peint ou sculpté. Cependant, il n'est pas traité directement mais toujours avec pudeur, retenue et discrétion.

En fait, une certaine forme d'érotisme est présent en filigrane dans son œuvre depuis le début de son travail, telle qu'elle peut être définie par le champ sémantique qui l'évoque ; c'est-à-dire par la figuration de lits, de chambres, de la peau, de la chair, du sang, de formes phalliques, de la nudité ou par l'emploi de matériaux et médiums possédant une certaine sensualité : baume à l'encaustique, bois sculpté, sculpture entaillée et, ici, aquarelle douce.

²⁸ Jean-Claude Pinson. Dans : Michel Luneau, Pierre Michon, Jean Lescure, Jean-Claude Pinson, *Seul le dessin, Fernando Canovas, Philippe Cognée, Éric Fonteneau, William Kentridge, David Ryan, Vladimir Velickovitch*, Nantes, Joca seria, 2002, p. 12.

a) Les premiers nus

Les premières références sexuelles sont présentes très tôt mais discrètement dans l'œuvre de Cognée. Il s'agit d'une nudité sans sexualité dépeinte. En effet, des nus d'hommes et de femmes peuplent ses premières peintures, comme dans *Le Labyrinthe* en 1982 (**Fig. 41 et 42**) le *Grand papier* en 1983 (**Fig. 43**) ou autres *Sans titre* (**Fig. 44 et 45**).

Des femmes nues sont également peintes à l'encaustique sur du papier Japon en 1984 (**Fig. 46, 47 et 48**). Ce sont des portraits en pied ou des bustes féminins nus et objectifs, couleur terre, à l'œil picassien, sans érotisme flagrant. Par ailleurs, un dessin de 1984, *Le couple*, très figuratif, montre un homme enlaçant une femme hésitante où le désir est présent mais la connotation érotique très timide (**Fig. 49**). De même, les hommes et les femmes représentés sur le *Grand papier* sont majoritairement passifs, debout, les bras le long du corps ou un bras plié devant le ventre. Les sexes d'hommes et de femmes, les seins, sont clairement dessinés. Mais cette nudité est dénuée d'érotisme en étant plus proche d'une mythologie, d'une recherche de primitivisme et de peinture d'une genèse que d'une narration à volonté érotique.

La peinture (**Fig. 50**) montre aussi un couple de figures primitives ou monstrueuses, à l'œil picassien, dont les corps s'enlacent comme des arabesques, signifiant le mouvement et l'énergie des corps désirants, les lèvres rouges et épaisses indiquant le baiser et la fusion amoureuse des corps, rappelant l'animation du coup de pinceau nerveux et les couleurs de *La Fiancée du vent (la Tempête)* (1914) d'Oskar Kokoschka, énergies et couleurs que l'on retrouve en 2014 dans une peinture à l'encaustique de Cognée figurant des ballets de poissons et intitulée *le Bal des poissons n°1*.

Le peintre accorde en effet une certaine place à la présence de femmes, sans préciser cependant de connotations érotiques qui leur seraient liées :

« Le Minotaure. Toutes ces peintures narratives, tous ces personnages mythologiques d'une mythologie que je me suis inventée, sont venus, où il y avait beaucoup de femmes aussi, sont apparus dans ces années-là, au début de la sortie des Beaux-arts et sont sortis comme une sorte de réminiscence, sont sortis de tout ce que j'avais accumulé dans ma mémoire. Il le fallait. C'était toute l'énergie qui se libérait (...) Alors je mélangeais tout ça et j'en faisais une sorte d'univers tout à fait personnel où les fantasmes... Ce petit monde commençait à exister. Et la matière devait forcément... Il y a toujours eu une histoire de peau, être un peu rugueux, exister de la même façon.²⁹»

²⁹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 489).

Les figures nues apparaissent également très discrètement en sculpture en 1987 et 1988, notamment dans ses *Portes n°6* (**Fig. 51**) et *Portes n°7* (**Fig. 52**) où l'on distingue surtout des bustes féminins, le dessin des seins étant accentué. Ainsi, la nudité prend aussi corps, mais toujours sans érotisme flagrant, dans la matière en trois dimensions, dans l'acte de graver dans la matière bois, dans la volonté d'inscrire l'importance de cette forme et de cette thématique comme origine de toute création.

b) Des métaphores sexuelles : pions et cônes

Sur ces *Portes* ainsi que dans le panneau de bois gravé et peint *Triptyque* (**Fig. 53**) apparaissent des formes plus coniques, phalliques ainsi que des formes abstraites très stylisées peintes en rouge et brun, en forme d'amande intaillée en deux, comme le dessin primitif ou synthétique d'une vulve. Le peintre précise ici la signification de ces symboles en commentant une de ses œuvres peintes :

« C'est l'idée du phallus qui ici trouve une tête d'oiseau, peut être moins visible d'une façon directe. Ici il est bouchon et phallus bien sûr et le cône étant la forme inversée du sexe féminin. C'est vraiment très sexuel. Ici aussi avec l'escargot, qui évoque le gouffre.³⁰ »

Là encore, la référence à une interprétation possible sexuelle dans son œuvre est présente mais est retenue dans la rigidité et la discrétion d'une certaine forme d'abstraction ou de primitivisme.

Des métaphores de formes sexuelles sont également décelables dans ses premières peintures et sculptures, comme dans les rondes-bosses de bois recouvertes d'encaustique *Sans titre* (**Fig. 54, 55 et 56**). Cognée peint et sculpte en effet des pions qui peuvent être apparentés à des phallus, comme le relevait déjà Olivier Kaepelin en 1988 parlant de « formes phalliques coupées ». Le critique notait aussi que « les phallus se dressent (...) animés d'une même humeur sensuelle, nocturne³¹ » confirmant ici une possible référence au domaine de la sexualité chez l'artiste, présente très tôt dans son œuvre, mais jamais exploitée comme telle et comme sujet de recherche principal. La référence sexuelle, discrète ou abstraite, s'apparente ici à une métaphore ou métonymie de l'énergie en tant qu'énergie vitale, en tant que flux et courant primordial permettant toute vie et toute apparition de

³⁰ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 491).

³¹ Olivier Kaepelin. Dans : Henry-Claude Cousseau, Pierre Gicquel, Remo Guidieri, Olivier Kaepelin, *Philippe Cognée, œuvres récentes*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1988, p. 31-33.

formes. L'érotisme indique un mouvement sous-jacent infini de la vie et de l'espèce. Au début des années 1990, le peintre affirme en effet une recherche de figuration volontairement suggestive :

« J'ai pris de la couleur rouge, j'ai peint la reine mais elle ne m'a pas plu, je l'ai transformé en Alice, une Alice assez sexuelle, pour finalement la changer en la figure d'une lapine, dont on peut voir le sexe féminin, accompagné d'un tout petit lapin qui se trouve à la périphérie.³²»

La référence sexuelle est ici clairement liée à une recherche par jeu, à une expérimentation ludique dans le processus de création picturale où la peinture permet de donner vie à une forme féminine en la transformant en un animal enfantin. Cet aspect ludique et cet appel à l'animalité dans le traitement des références sexuelles chez Cognée se retrouvent également dans les aquarelles étudiées ici.

c) Le pouvoir suggestif des lits défaits

Au début des années 2000, ses tableaux *Intérieur avec lit (Lit défait I)* (**Fig. 57**) *Lit* en 2001 (**Fig. 58**) ou *Chambre d'hôtel à Atlantic City* en 2003 (**Fig. 59**) s'accompagnent d'un pouvoir suggestif fort avec la représentation de lits défaits, dégoulinant de peinture verticale blanche, dans des chambres vides de présence humaine, à l'opposé du lit blanc sur fond noir de *Deux personnages*³³ (1953) de Francis Bacon où la peinture chute tout autant mais où le lit accueille un couple en lutte. L'œil est happé dans les toiles de Cognée par le blanc des draps remués, illustrant le champ sémantique d'intimité éventuellement partagée et d'imaginaires moments sexuels et suggérant au regardeur le lieu d'une histoire peut être érotique s'étant déroulée dans ce décor.

Ceci rappelle les *Lits défaits* peints à l'aquarelle d'Eugène Delacroix ou l'expérience intime de Sophie Calle en 1981 déguisée en femme de chambre et photographiant les lits des clients ayant passé la nuit dans un hôtel de Venise, afin de capter les restes d'une intimité à la fois imaginaire et réelle.³⁴

Ici, Cognée peint en creux dans une image dénuée de présence humaine directe, une image d'une intimité banale, où la figuration d'un lit défait, lié au traitement plastique flou et usant de coulures liquides, appelle l'imaginaire du regardeur à compléter, à inventer une histoire, éventuellement érotique. *A contrario*, les aquarelles érotiques de Cognée ne dépeignent

³² Philippe Cognée. Dans : Olivier Kaepelin, *Philippe Cognée*, Rome, Villa Médicis, 1991, p. [3].

³³ Francis Bacon, *Deux personnages*, 1953, huile sur toile, 152,5 x 116, 5 cm, collection particulière.

³⁴ Sophie Calle, *L'Hôtel*, février 1981.

aucun décor, elles ne permettent aucune fiction, en ne figurant que l'humain dans sa chair, sa peau, son anatomie et ses postures.

d) La chair et l'organique

Dans ses peintures à l'encaustique, l'érotisme et les connotations sexuelles sont aussi évoqués par la peinture de motifs organiques, de la peau, de la chair et des abats.

Ainsi, avec *Cœurs* (**Fig. 60**) et *Cervelles* (**Fig. 61**) le choix des motifs des cœurs et des cervelles traités en 1995 à l'encaustique lisse et brillante, rouge, rappellent les sexes de l'homme et de la femme³⁵ et font basculer la représentation du côté de l'érotisme comme le confirme le peintre ici :

« J'ai également choisi le cerveau parce que je vois dans ces circonvolutions l'image de sexes féminins et le cœur parce qu'en son extrémité on peut y déceler la figure de sexes masculins.³⁶»

- L'intimité du petit format

D'ailleurs, le choix d'un petit format comme celui d'un portrait intime et le fait que certains de ces tableaux soient restés dans la collection personnelle de l'artiste, volontairement conservés par ses soins, montrent la volonté d'une recherche d'intimité. Cette dernière, instaurée par la distance réduite entre le tableau de petit format et le regardeur, ajoute au traitement plastique du motif qui dépeint ainsi la palpitation de la chair, évoquant la palpitation de l'énergie sexuelle. Le choix d'un petit format pour *Cœurs* et *Cervelles* permet en effet de mettre en place un rapport d'intimité afin « que le spectateur puisse nouer une relation très étroite, presque sensuelle avec ces tableaux.³⁷» À propos du choix de la peinture de ces abats et de l'évocation de chair sexuelle que ces motifs permettent, le peintre ajoute :

« Ces formes hybrides sont des réserves de sensualité. Un cerveau ce n'est pas seulement un organe posé dans un espace clinique. C'est un lieu de projection intime et c'est pour cela que contrairement aux « objets-paysages » je veux qu'ils conservent leurs tailles réelles.³⁸»

³⁵ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier en août 2008, non enregistré.

³⁶ Philippe Cognée. Dans : Sylvie Couderc, Alain Bonfand, Olivier Kaepelin, *Philippe Cognée*, Amiens, Musée de Picardie, Nantes, Joca seria, 1995, p. 64.

³⁷ Philippe Cognée. Dans : Philippe Cognée, Olivier Weil, *Philippe Cognée, Bilbao*, Nantes, Joca seria, 2003, p. 49.

³⁸ Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op cit.*, p. 64.

Le choix du petit format par le peintre facilite ainsi le rapport d'intimité avec l'œuvre : « en effet, lorsqu'elle est grande une peinture s'impose au spectateur, c'est elle qui regarde le spectateur alors qu'un petit tableau exige un regard plus proche, intimiste en quelque sorte, il appelle le spectateur qui doit venir le regarder.³⁹»

- L'organique

La sensualité et la sexualité sont également présentes dans la peinture de la chair liée aux carcasses de viande où les couleurs rouge et blanc, évoquant la passion, la chair et le sang, peuvent être rapprochées de la peinture d'un motif sexuel, le sexe étant chair palpitante, peau rougie et violacée par la mécanique du désir. Dans l'extrait de cette série ici reproduit, la carcasse ouverte est habillée de chairs rouges rappelant une vulve ouverte (**Fig. 62**).

L'organique et le corps d'une manière plus large sont toujours très présents chez Philippe Cognée. Le cœur et la cervelle sont des organes essentiels au vivant, tout comme les ossatures, notamment celles des squelettes de carcasses de viande, des motifs architecturaux et des bâtiments aussi très fréquents chez le peintre.

Dès lors, peindre le corps dans ses aquarelles érotiques permet à l'artiste de développer une recherche, de se concentrer sur un thème qui anime en filigrane tout son processus de création depuis le début de son travail : peindre le corps, comme concentration palpable du vivant, du flux d'énergie vitale, à la fois transformateur et voué en même temps à la disparition et à l'extinction.

e) La sensualité de la matière peau

De même, l'emploi par l'artiste du mot « peau » est fréquent pour décrire son travail pictural. Ce que rappelle le peintre ici, avec un vocabulaire qui s'accorde à la fois à la description de l'acte sexuel et l'acte créateur du peintre, en parlant de violence, de désir, de substance humide, de passage, d'encensement et de main qui cherche :

« J'éprouvais un désir charnel. J'étais obsédé par l'idée de « peau », de la peinture comme peau. Avec une violence qui était, dans mon esprit, une violence guerrière, je creusais dans la substance encore humide. Le geste était agressif, mais je cherchais aussi la marque d'un passage. Je pensais à un champ, à un labour, à une main qui fouille mais qui trace un sillon, qui laisse une graine. La trace du fusain donnait lieu sens au champ de peinture. Il y avait là la guerre et l'encensement, un rapport très primitif à la matière affirmant l'acte de création. Mes

³⁹Philippe Cognée. Dans : Paul Ardenne, Christine Besson, Philippe Dagen *et al.*, *Philippe Cognée, Transit*, Angers, Musée des Beaux-Arts, Archibooks, 2005, p. 53.

bas-reliefs en terre cuite étaient du même ordre, j'agressais et je modelais la terre. J'étais entre la peinture et la sculpture dans une même substance sensuelle mais avec des gestes différents. En sculpture, je serrais, j'écrasais la matière, en peinture au contraire, j'avais le sentiment d'une caresse.⁴⁰»

La peau est un organe, un espace et une surface à la fois érotique et morbide. Elle est en effet vouée au flétrissement, au vieillissement, au changement et au pourrissement. Elle peut être porteuse de scarification, condamnée à la disparition, en même temps qu'elle peut être le principal vecteur érotique en offrant une possibilité de contact et de rencontre avec l'Autre dans une relation intime. Elle est ainsi interface, membrane et chair visible, tactile et figurable.

Comme organe vivant, la peau est capable de produire et faire ressentir des sensations, ceci est présent en filigrane chez Cognée. L'encaustique a ainsi d'abord été utilisée par le peintre comme un baume pour panser les blessures du bois sculpté dans ses premières œuvres en trois dimensions. L'encaustique est également employée comme peau permettant des plis, des rides, des arrachements, sous la brûlure du fer à repasser, comme celles de la peau humaine. L'aquarelle permet d'évoquer la douceur de la peau qui cependant devient peau si fragile qu'elle disparaît sous la transparence du médium aqueux pour montrer la chair humaine vivace, saignante, que la peau cache et protège pourtant chez l'homme.

Déjà, à propos des sculptures de l'artiste, l'éditeur Bernard Martin note que l'emploi de la matière encaustique est « chargée d'une sensualité propre.⁴¹» L'encaustique possède en effet une qualité de sensualité, tout comme l'aquarelle, où la douceur du geste au pinceau se laisse deviner, caresse glissante des poils animaux du pinceau, qui dépose gouttes d'eau et pigments humides sur la peau vierge du papier. Cognée confirme d'ailleurs qu'il appréhende la matière picturale comme une source de plaisir, le plaisir étant condensé dans la tension du geste corporel :

« Quand on peint à l'huile, ce que je referai peut être un jour, il y a un véritable plaisir à faire glisser le pinceau ou la brosse sur la toile, une sorte de jubilation à déposer la peinture.⁴²»

L'aquarelle permet donc à une certaine sensualité d'être convoquée et de s'exprimer dans l'acte de peindre. Mais quelle sensualité, quel érotisme se dégagent de ces aquarelles érotiques de Philippe Cognée ?

⁴⁰ Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 55.

⁴¹ Bernard Martin. Dans : Bernard Martin, *Entre nous, op. cit.*, 1998, p. 73.

⁴² Philippe Cognée. Dans : P. Cognée, O. Weil, *Philippe Cognée, Bilbao, op. cit.*, p. 46.

2 - Présentation du corpus à l'aquarelle

Le corpus étudié ici se compose de vingt aquarelles relativement homogènes par leur thématique, leur traitement et les couleurs employées (**Fig. 63 à 78 et Fig. 85 à 88**). Elles ont été photographiées le 30 décembre 2009 dans l'atelier de l'artiste. Cette série érotique réalisée en 2006 et 2007 a été très rarement montrée et n'est pas publiée. Certaines de ces aquarelles ont été exposées à la galerie Domi Nostrae à Lyon en 2007. L'artiste précise ici son rapport à la thématique et la justification de la réalisation d'aquarelles érotiques :

« Il y a plusieurs séries, 2006, 2007, j'en ai aussi fait en 2008, elles correspondent à plusieurs recherches, pour des textes d'écrivains, pour l'exposition de Domi Nostrae, pour le plaisir que procure ce sujet et dans le rapport à la chair et aux corps (...) J'aime beaucoup le travail de gravures de Picasso ainsi que certaines de ses peintures sur le thème de l'érotisme. Le travail que j'ai pu faire est à la fois une tentative de réponse aux maîtres qui ont traité ce thème mais aussi un plaisir de traiter ce sujet ; ça fait partie de la vie et j'ajouterai que ça occupe une place importante pour l'être humain.⁴³»

Même si Cognée la nomme lui-même « série érotique », cette dernière est ici davantage une série ouvertement sexuelle et plus que suggestive. Elle montre le corps nu, la peau dans sa couleur chair et sang, les organes génitaux, les postures dans une dimension sexuelle, avec objectivité, sans cependant tout montrer, le traitement pictural noyant parfois le motif. Dans ces aquarelles, c'est réellement la thématique sexuelle qui est abordée et explorée, de par le choix de pigments bruns ou rouges, rappelant la couleur de la peau et de la chair à vif, de par les postures et les gestes des personnages figurés, relevant éminemment de la sphère de l'acte sexuel et de la pornographie. Cependant, comme chez Picasso⁴⁴ notamment, il s'agit d'un rapport au sexe réduit à la gestuelle, sans mystère ni effroi.

En effet, chez Cognée, seuls les corps sont représentés, en dehors de tout décor et contexte narratif. Le corps ne repose sur rien, il est posé sur un espace vide, hormis celui de la peinture et de la feuille blanche. Il s'agit bien de peindre le corps nu, érotique, animé de désir. L'artiste peint ainsi l'énergie du désir. Une certaine volonté de réalisme est notable : on reconnaît en effet des pieds, orteils, jambes pliées, fesses, sexes, torse, cheveux et têtes. Mais il n'y a ni mains, ni visages, ni expressions du visage. Seuls le sexe et le corps dans sa

⁴³ Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014 (voir annexes, p. 518).

⁴⁴ L'exposition *Picasso érotique* s'est tenue du 20 février au 20 mai 2001 à Paris et présentait 335 pièces (peintures, dessins, sculptures, gravures) méconnues. Picasso dépeint tous les stades du désir, de la sensualité à la pornographie, de la gourmandise à la scatologie.

chair, dans sa masse repliée, dans la plasticité des postures et la peau couleur chair empourprée par le désir sont dépeints. Une impression de chaleur des corps, d'action, de mouvement actif, d'explosion, d'énergie, de vie est donnée par ces postures diversifiées et par les quelques éclaboussures d'aquarelle animant l'espace du papier.

Ainsi, le médium aquarelle, léger, permet de représenter la douceur, la fragilité de la peau, de la chair et la nudité de la matière et des corps. De même, le médium aqueux convient, tel une métaphore, à l'humidité des sécrétions corporelles liées à toute activité du corps, notamment sexuelle.

Cette série de vingt aquarelles peut se décomposer en trois ensembles :

- onze aquarelles proposent des postures individuelles féminines ou masculines où le personnage est souvent à quatre pattes. Il s'agit de la figure de l'homme-chien (six aquarelles **(Fig. 63 à Fig. 68)** déclinée aussi dans une version féminine, avec trois portraits de femme à genoux et penchée en avant comme une femme-chien **(Fig. 69 à Fig. 71)**. Trois portraits d'homme ou de femme sont également peints, représentés sur le dos, les quatre membres levés, tels des insectes renversés cherchant à se relever **(Fig. 72 à Fig. 74)**. L'homme est ici dépeint dans son animalité.
- quatre portraits de sexes, telles des études de sexe masculin ou féminin, qui pourraient être une déclinaison masculine de *l'Origine du monde* de Courbet **(Fig. 76 et 78)** ou de *l'Origine de la guerre* d'Orlan **(Fig. 75 et 77)**.
- quatre aquarelles montrent des scènes à deux personnages dont trois scènes de fellation **(Fig. 85, 86 et 87)** et une scène de lutte corps à corps **(Fig. 88)**.

3 - Une condition humaine dérisoire : les postures animales

*Mon personnage humain, considéré d'un point de vue extérieur, était d'un ridicule achevé,
comme tout ce qui est humain, vu dans l'intimité*⁴⁵

Comme l'écrit ici Fernando Pessoa, écrivain très apprécié de Cognée, l'humain peut parfois être grotesque. Au cours d'un entretien dans son atelier,⁴⁶ Philippe Cognée justifia la présence de la série érotique en disant que « tous les artistes avaient fait une série

⁴⁵ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, 3^e éd., Paris, C. Bourgois, 1999, p. 62.

⁴⁶ Entretien non retranscrit avec Philippe Cognée dans son atelier le 30 décembre 2009.

érotique » et qu'ici, pour lui, il s'agissait de s'amuser « un peu à la Reiser.⁴⁷ » Cognée instaure ici une distance sous couvert de pudeur dans son commentaire sur son rapport à la sexualité dans l'art. Il ne dit pas « je », mais « j'ai fait comme d'autres avant moi ». Se lier ainsi à d'autres maîtres au pluriel dénote la mise en place d'une certaine distance avec le thème. Le peintre ne donne pas de fait sa vision intime, personnelle, du sexe dans la vie ou dans l'art mais nous livre une vision possible du traitement pictural de l'érotisme, du corps, de la pornographie sous couvert de jeu et de dérision, comme dans ses autoportraits à l'aquarelle.

Dans cette série d'aquarelles érotiques, l'artiste semble ainsi s'attacher à dépeindre l'humain dans son aspect animal tel que la sexualité peut justement le permettre. Les postures d'hommes et de femmes à quatre pattes ou sur le dos sont les attitudes les plus fréquentes dans cette série. Effectivement, douze aquarelles sur les vingt de la série déclinent cette thématique comme si Cognée explorait ici un thème particulier.

Les figures sont peintes avec une économie de moyens, à l'aide de seulement un ou deux pigments : le rouge et, sporadiquement et avec parcimonie, le noir. Les tons sont ceux de la chair, les figures sont donc nues. La figure est posée sur la feuille blanche, sur un sol invisible et imaginaire. De format moyen, les feuilles de papier sont de qualités diverses, elles ne possèdent pas la texture et le grain qui reçoivent habituellement l'aquarelle. Ici, le papier est bleuté et glissant, très légèrement brillant. L'aquosité extrême sur un papier glissant ne permet pas les détails, renforce l'aspect de tache et de dilution du pigment de la touche picturale et n'autorise aucun repentir. Les silhouettes sont réalisées directement sur le support, sans trait au crayon dessiné au préalable, sauf pour certaines figures féminines (**Fig. 71, 74, 85 et 86**). Le geste au pinceau est donc parfaitement sûr et montre la grande maîtrise du peintre. Il indique aussi un parti-pris libre, rapide, énergique et gestuel. Certaines figures sont redondantes, déclinant la même posture, tout en étant chacune unique. Ceci laisse à penser que cette série est expérimentale, motivée par une recherche et réalisée comme un essai. L'esprit de réalisation ludique de ces aquarelles est ici précisé par le peintre :

« La fluidité est dans ce cas très intéressante, ainsi que la spontanéité de la technique pour ce thème. Certaines aquarelles sont à la limite du grotesque et de la caricature, c'est dans une idée de jeu et de jubilation que je les ai réalisées ainsi.⁴⁸ »

⁴⁷ Jean-Marc Reiser (1941-1983) est un auteur de bandes dessinées français. Son dessin est simple et a pour but de faire rire. Il a réalisé de nombreux dessins érotiques burlesques et grotesques.

⁴⁸ Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014 (voir annexes, p. 518).

Ainsi, trois aquarelles déclinent une figure humaine à quatre pattes, la tête orientée vers la gauche, vue de profil et placée au milieu de la feuille blanche sans autre décor (**Fig. 63, 64 et 65**). Ces figures sont sans visage, asexuées, sauf l'une d'entre elle où le sexe masculin pend entre les jambes (**Fig. 65**). Les silhouettes semblent être avoir été posées rapidement sur le papier sans hésitation. Elles ne sont formées que de larges traits de pinceaux qui dessinent les contours mais ne remplissent pas les corps. Des vides, des blancs, sont laissés au cœur même de la silhouette, ce qui produit un effet de fragilité, de déstructuration du corps, de désossement. Même si le corps est peint nu, l'érotisme, dans sa définition de provocateur de désir, n'est pas flagrant. C'est l'homme nu, dans un dénuement, dans un contexte non social, dans une posture animale, primitive, sexuelle qui est dépeint. Dès lors, c'est l'énergie créative et celle du désir dans un même souffle léger qui jaillissent de ces aquarelles.

a) L'homme-chien

Il en est de même avec trois autres aquarelles (**Fig. 66, 67 et 68**) qui montrent cet homme-chien où l'artiste est reconnaissable, comme il nous a habitués dans ses peintures à l'encaustique en 2001, en se figurant avec ses oreilles décollées. Dans ces autoportraits érotiques, la silhouette est à quatre pattes ou à genoux avec les mains posées au sol, comme prête à bondir ou en position d'attente. Le sexe est figuré, indiquant la nudité du personnage. Aussi, la rapidité de l'exécution qui se devine produit un corps ébauché dont parfois les membres ne se touchent pas invitant le regardeur à recomposer la silhouette, à lui adjoindre une identité humaine (**Fig. 66**). Les tons rose et rouge connotent par ailleurs le désir latent et insistent sur la carnation de la peau. Une aquarelle semble figurer la position du coït, le corps de l'artiste étant au dessus de traits aquarellés noirs dessinant une figure non identifiable (**Fig. 68**). S'agit-il d'une silhouette autre ou de sa propre ombre ? Par ailleurs, bien que le visage ne soit pas clairement peint avec les détails attendus, le regard de la silhouette de l'artiste se devine et appelle celui du regardeur. Il y a ici comme une ouverture, une mise à nu ; le regard du spectateur étant invité dans l'image par le regard de la silhouette peinte, une relation d'échanges, d'exhibition et de voyeurisme se crée.

L'homme est aussi dépeint dans une figure de renversement, la tête et les quatre membres relevés, comme agités, tels ceux d'un insecte cherchant à se relever (**Fig. 72 et 73**). La silhouette est disloquée, les articulations entre les membres sont inexistantes, les membres se devinent plus qu'ils ne sont donnés à voir (**Fig. 72**). La tête est éclatée, le visage impossible. La figuration est chaotique, la multitude de larges traits de pinceaux insufflent du mouvement dans la représentation.

Dans ces aquarelles où l'homme est dépeint dans sa nature animale, c'est-à-dire énergique, l'essentiel est donné à voir : un corps nu en position active, dans une figuration éloignée des corps nus hiératiques des premières peintures de l'artiste en 1982. L'aspect érotique de ces aquarelles est ainsi dû à l'emploi de la couleur rouge, évoquant le désir, la peau nue, la chaleur et l'énergie. La rapidité de l'exécution sied à l'énergie propre de l'acte sexuel. Acte créatif et acte sexuel, désirs de création dans les deux cas, ne sont-ils pas animés de la même énergie vitale ?

Il y a ici de la part du peintre un jeu, un déplacement dérisoire et non pornographique, n'ayant pas pour but de susciter le plaisir ou le désir. Il s'agit de vider la structure de son sens, comme l'artiste vide les structures urbaines et architecturales de toute présence humaine. Le peintre évacue les signes d'humanité pour ne garder que le sens décalé, essentiel et flou. Cognée peint l'humanité en privilégiant ses caractéristiques d'universalité et en rappelant sa mortalité. Il nous montre une condition humaine dérisoire, une vanité. Ce goût du jeu et de la dérision, du renversement des valeurs, de l'iconoclastie, le tout traversé par un plaisir dans la réalisation, est propre au peintre comme il celui-ci le commente ici :

« J'ai eu envie de jouer en espérant que le jeu m'emmènerait ailleurs. Le jeu peut être léger ou grave, peu importe, il crée des objets vivants. Il est une preuve que nous sommes en vie. Je relance toujours les dés. Je ne présuppose rien, j'agis.⁴⁹»

Ainsi, la thématique érotique lui permet d'aborder une vision personnelle de l'humanité et de l'universel. « Certaines blagues permettent de dire beaucoup. Notre condition me faisait sourire⁵⁰ » dit-il encore. Annie Lebrun, dans *Picasso érotique*, ajoute : « Je veux parler de cette tradition d'atelier où le nu échappe à la pose pour devenir nature vive ou convulsive, si ce n'est humoristique ou caricaturale.⁵¹ »

4 - La figure féminine

Par ailleurs, la femme n'est pas épargnée par le traitement dérisoire à l'aquarelle. Trois aquarelles dépeignent en effet des femmes vues de dos, à genoux, le buste penché en avant, les cuisses écartées, les fesses ouvertes, offertes et données à voir au regardeur (**Fig. 69, 70, 71**). Une autre aquarelle dépeint la figure féminine sur le dos, les cuisses très

⁴⁹ Philippe Cognée. Dans : O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. [3].

⁵⁰ Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 53.

⁵¹ Annie Le Brun. Dans : Gérard Régner, Dominique Dupuis-Labbé, *Picasso érotique*, Paris, Musée du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 28.

larges et ouvertes, le sexe figuré par une ombre noire, les seins et les cheveux bruns volontairement marqués (**Fig. 74**). Le sexe est ici exhibé, figuré par un trait à l'aquarelle plus sombre mais sans détails anatomiques précis, l'anus et la vulve étant noyés dans la matière floue. Tout autre détail du visage ou des mains est exclu.

Là se situe la maîtrise et la particularité de l'art pictural de Cognée : peindre un motif entre *mimèsis* du réel et abstraction, quelque soit la technique employée, aquarelle, encaustique, dessin à l'encre ou lavis. La rapidité d'exécution est rendue visible par les gouttes d'eau colorées et les traits qui habillent le fond accidentellement, accentuant l'effet d'énergie du geste du peintre. La volonté est ici d'exhiber le sexe féminin, de le montrer sous son angle le plus érotique et charnel.

Le modèle de figure féminine, réel ou imaginaire dans cette série, semble unique et reconnaissable à ses cheveux mi-longs et bruns, que l'on retrouve sur certaines aquarelles (**Fig. 69, 70, 71, 85, 86 et 87**). Si l'épouse de Philippe Cognée, Sandrine, est identifiable dans la série à l'encaustique *Albufeira*, avec ses cheveux blonds qui ajoutent à l'effet de lumière, le personnage féminin ici aux cheveux bruns est inconnu, les aquarelles ayant été très peu ou pas exposées. Cette figure féminine justifie sa présence justement par la part de féminité et de complémentarité du masculin qu'elle permet. Elle est le partenaire de jeu sexuel, l'objet pictural permettant toute liberté de représentation du mystère féminin. Une certaine part d'autobiographie est aussi présente dans ces aquarelles comme l'avoue le peintre :

« Autobiographie ? Dans certains cas oui, quand ça touche à ma vie de près, autoportraits, parfois motifs érotiques, certains motifs dans mes déplacements... une sorte de carnet de bord. L'aquarelle, légère permet ce travail de notation des détails de la vie.⁵² »

Philippe Cognée livre à l'aquarelle une vision érotique et classique de la femme, ainsi qu'une vision globale et traditionnelle de la sexualité, hors des possibilités sans limites offertes par le traitement artistique du corps aux 20^e et 21^e siècles, c'est-à-dire en dehors de toutes les potentialités offertes par la pornographie contemporaine, de toutes limites morales ou possibilités plastiques. En effet, ni saphisme, ni homosexualité, ni autoérotisme, ni scatologie ne sont donnés à voir ici chez Cognée. Ces dessins ne montrent pas de scènes de jouissance ou de masturbation, comme les figures libres et féminines à l'aquarelle d'Auguste

⁵² Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014 (voir annexes, p. 519).

Rodin⁵³ et d'Egon Schiele, ou, plus contemporaines, comme les peintures à l'huile et les aquarelles de Marlène Dumas avec *Fingers* (1999) où la femme échappe au regard du public en se réfugiant dans l'intimité de la masturbation. D'ailleurs, la description de figures féminines de Marlène Dumas ci-dessous correspond aux figures féminines de Cognée, où le pinceau marque la feuille d'un seul trait et le passage de la brosse est unique :

« La peinture de Marlène Dumas est une nudité (...) Quelque chose dans le geste d'un *all over*. Un élan qui rend la peinture brute. Même lorsque la couleur diffuse sur la détrempe du papier et fait les visages et les membres se dissoudre de couleurs secrètes, le dessein est tenu. Le projet chez Dumas est abouti, violent. Les questionnements de la peinture sont là réglés.⁵⁴»

La figure érotique à l'aquarelle chez Marlène Dumas ou Philippe Cognée est ainsi animée par une même énergie et un même désir. Chez Cognée, le féminin est exacerbé : les fesses sont offertes et, sur la **figure 71**, le trait au crayon inscrit avant la mise en peinture indique la finesse et la sensualité recherchée dans la figure. En effet, une grâce et une certaine sensualité surgissent par le dessin du creusement léger des reins.

Les **figures 69 et 70** sont quasiment identiques, seules quelques taches d'aquarelle sur l'une d'entre elles (**Fig. 70**) permettent de les différencier. Sur ces deux aquarelles, une tête, un coude plié, deux jambes repliées, ainsi que des fesses offertes au regardeur, permettent de montrer l'objet du désir masculin. Une économie de moyens recherchée indique le thème sans préciser de détails, entre figuration et suggestion, en allant à l'essentiel : elle permet de montrer à la fois l'objet, c'est-à-dire le sexe féminin, et la gestuelle dynamique, le corps de désir énergétique, tous deux propres à l'acte amoureux.

À l'instar de Picasso, pour qui art et sexe relevaient de la même énergie et du même désir, Cognée peint la femme érotique à la fois comme un motif cristallisant l'énergie créatrice et la vie et aussi comme rejet de la mort :

« Comment dire cette furie incessante de connaître les femmes, d'entretenir les sens, de garder l'éveil, de pouvoir encore et encore sursauter, tressaillir, rugir, de ne pas accepter qu'on commence de mourir, dès l'instant qu'on a mis pied sur cette terre?⁵⁵»

⁵³ L'exposition des dessins aquarellés de Rodin *Rodin, les figures d'Éros*, tenue du 25 octobre 2006 au 18 février 2007 à Paris, présentait 140 dessins exécutés entre 1880 et 1917, simples nus ou nus érotisants, surtout jaune et rose, couleur de la chair, et montrait des femmes ensemble ou se masturbant. L'œuvre aquarellé de Rodin n'est pas préparatoire, mais autonome et libre, sans retenue ni pudeur.

⁵⁴ Catherine Flohic, « Marlène Dumas », *Ninety*, 32, 1999, p. 10.

⁵⁵ Jean Clair. Dans : G. Régner, D. Dupuis-Labbé, *Picasso érotique, op. cit.*, p. 15.

L'exposition *Féminin, masculin, le sexe dans l'art*, tenue en 1995 au Musée national d'art moderne à Paris, distingue deux généalogies artistiques opposées concernant la représentation du sexe dans l'art contemporain : l'une représentée par Picasso (de tradition classique, différenciant les sexes), l'autre emblématisée par Duchamp, de logique asymétrique, « faisant circuler les intensités masculines et féminines sur un mode proliférant qui opère une déterritorialisation des entités anatomiques, identificatoires et formelles.⁵⁶» Au regard de cette alternative, Cognée, à l'instar de Picasso, propose une vision classique, de différenciation des genres. La femme chez Cognée étant alors corps et sexe exhibés, offerts et ouverts.

5 - Les portraits de sexes, source du désir et de la création

Quatre aquarelles illustrant aussi la thématique érotique mais n'appartenant pas à la même série, étant peintes sur un papier différent et de format différent, présentent par ailleurs des portraits de sexes en plan très rapproché (**Fig. 75, 76, 77 et 78**). Ces quatre aquarelles permettent des points de vue diversifiés : le sexe est ainsi vu comme de dessous (**Fig. 75**) ou légèrement de dessus (**Fig. 76**) ou bien encore de face (**Fig. 77 et 78**). Les plans sont très rapprochés tout en évitant le gros plan afin de quand même inscrire ces sexes dans un corps : les cuisses, ventres, fesses et têtes sont ainsi laissés visibles.

Ces aquarelles montrent le sexe dilué dans la peinture. Ce sont ici des figures d'exhibition, des portraits de sexes. La dilution de la figure empêche d'identifier le genre : il semble que les sexes soient féminins (**Fig. 76 et 77**) masculin (**Fig. 78**) ou non identifiable (**Fig. 75**). L'érotisme étant lié au pouvoir imaginaire du regard, « l'éros c'est la vue⁵⁷», Cognée livre ici l'objet du désir, le sexe à la vue, dans une exhibition paradoxalement non pornographique mais seulement suggérée. Ces aquarelles sont dès lors autant de jeux avec la déliquescence et l'aquosité de la matière. En effet, le peintre précise, à propos du rapport ludique entre le médium aquarelle et la thématique érotique :

« Il y a bien sûr une métaphore de la chair, de l'enlacement et de l'échange des fluidités de ces corps. Il y a aussi cette lutte amoureuse de ces corps qui me paraît intéressant de traiter.⁵⁸»

⁵⁶ Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, *Féminin-masculin, le sexe de l'art*, Paris, Gallimard, 1995, p. 11, cités par Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2002, p. 109.

⁵⁷ Patrick Roegiers. Dans : G. Régner, D. Dupuis-Labbé, *Picasso érotique, op. cit.*, p. 72.

⁵⁸ Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014 (voir annexes, p. 519).

« Peindre est un état qui s'accompagne de sécrétions, de pénétration.⁵⁹ » ajoute Bernard Noël. Au miroir de la citation de cet écrivain et de celle de Cognée ci-dessus, la particularité de ces aquarelles est le traitement pictural qui met en exergue l'aquosité du médium. Sur deux d'entre elles sont en effet présentes des taches et gouttes de peinture qui ajoutent à l'aspect aqueux de la figure (**Fig. 76 et 77**). Sur la **figure 77**, les auréoles de peinture se confondent avec les organes : l'ombre noire du sexe n'est-elle qu'ombre ou est-elle le sexe érigé ? De même, les auréoles, les taches transparentes de peinture s'étalent **figure 76** et noient les détails du corps dans la dilution et l'aquosité. Ces taches et auréoles permettent l'évocation, notamment sur la **figure 76** où la tache noire fait penser à l'extrémité du sexe masculin et accentue l'érotisme de l'image. De plus, les sexes ne sont pas dessinés de manière anatomique, chirurgicale, avec des détails mais se devinent par la posture du corps représenté. Par exemple, le portrait de sexe de la **figure 77** pourrait être une figure abstraite si la figuration du corps, avec ses évocations de têtes et de pieds, n'aidait pas à contextualiser le motif.

a) « L'érection de l'œil »

Dès lors, ce pouvoir d'évocation trouve écho dans la perception du regardeur, qui achève l'image *in petto*, Cognée laissant l'imaginaire, la suggestion poursuivre le pouvoir de dire de l'image, s'inscrivant dans cette analyse du corps contemporain par Catherine Grenier :

« Ni académique, ni naturel, le corps est soumis à une expérience de vérité d'un genre nouveau : bannissant l'introspection, refusant l'esthétisation, ce corps contemporain s'affirme comme un corps flou, indécis, irréductible à la forme. Un corps refusé au spectateur au jugement duquel il se soustrait, qui se montre sans se laisser voir. C'est alors moins sa représentation qui est l'objet d'une approche nouvelle par l'artiste, que l'implication du regardeur, à qui il est demandé de lire entre les lignes de ce corps.⁶⁰ »

L'érotisme se réalise ainsi davantage dans le regard du spectateur que dans l'image même peinte : « le regard est l'érection de l'œil.⁶¹ »

Ainsi, la **figure 75** montre un corps dont l'orifice sexuel, anus ou sexe féminin, fait face au regardeur, tel un œil placé au centre de la feuille. Le regard est happé par cet orifice. Le corps figuré est disloqué, improbable, les jambes et la tête ne semblent pas appartenir au même personnage. La figure peut être celle de deux personnages dans l'acte sexuel dont on

⁵⁹ Michel Steiner, Bernard Noël (préf.), *Peindre intime*, Valence, s. n., 1984, p. 6.

⁶⁰ Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, J. Chambon, 2003, p. 41.

⁶¹ Jean Clair, cité par Patrick Roegiers. Dans : G. Régnier, D. Dupuis-Labbé, *Picasso érotique*, p. 72.

ne voit que le visage pour l'un et le sexe et les jambes repliées pour l'autre. Ici, Cognée joue avec la représentation, en ne figurant que quelques parties du corps, en représentant frontalement le sexe, vu du dessous comme Egon Schiele (**Fig. 79**) Francesco Clemente ou Hans Bellmer le représentaient aussi. La représentation chez Cognée s'attache alors au visage : les éléments essentiels sont ainsi le regard, l'œil et le sexe alliés aux couleurs choisies qui font que l'aquarelle ressemble à du sang séché. L'œil et le regard, ainsi que la relation avec le regardeur sont ici dominants.

Par ailleurs, cette volonté d'exhibition franche de l'intérieur des fesses, du sexe et en particulier de l'anus, se constate également dans les figures féminines peintes à l'aquarelle de Marlène Dumas comme *Dorothy D-Lite* (**Fig. 80**) et *Under the volcano* (**Fig. 81**) ou encore *Head Rest* (**Fig. 82**). Ces cadrages et postures, tant chez Dumas que chez Cognée, confirment que la manipulation du regard du spectateur est un élément constitutif de la représentation érotique. En effet, «le pornographique est porté par l'encadrement, qui nie le reste du sexe et/ou du visage et par le guidage du regard, du public.⁶²»

b) La désublimation du sexe

La **figure 78** est également une peinture très déliquescente présentant un portrait de bas-ventre masculin où le sexe, mou, pend entre les cuisses. Comme *l'Origine de la guerre* d'Orlan, il s'agit d'un portrait de sexe. Celui-ci est en effet traité tel un visage, le cadrage étant celui d'un portrait, de face et centré sur le motif. Le sexe masculin est au repos, informe, plus rouge que le reste du corps et entouré d'ombres noires, sans doute les poils pubiens. Ce phallus se devine plus qu'il ne se voit, centré entre les hanches, le haut des cuisses et le bas-ventre représentés. Le dessin de la forme globale semble se liquéfier, tomber, ce qui correspond parfaitement à la particularité aqueuse de l'aquarelle permettant justement de faire déborder la peinture, de la faire couler, de laisser la forme se déformer, passer au-delà de ses propres contours dessinés, guidée par le hasard. La peau aussi semble couler, chuter, avec la matière qui l'incarne. Celle-ci se transforme en chair, cette évocation étant due au choix des couleurs rouge diluée et blanche de la feuille rappelant celles de la chair.

Une impression d'effroi se dégage ainsi de l'ensemble, car le traitement de la peau humaine est malmené, la peau est figurée en pleine déliquescence, elle paraît épaisse, emportant avec elle des lambeaux de chair. Le sexe offrirait dès lors une possibilité identificatoire,

⁶² Georges Molinié. Dans : Stéphane Guégan, Bernard Marcadé, Pierre Sterckx *et al.*, *Sexes, images, pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Paris-Musées, Beaux-arts magazine, coll. « Livres », 2004, p. 72.

comme caractéristique d'une humanité, comme une essence de l'homme. Mais le sexe est ici sans discours. Ce sexe mou évacue une quelconque charge érotique, il est comme un organe mort, noyé dans le reste du corps, un peu plus rougi que le reste de la peau pour le signifier. Cognée peint ici un organe et une partie du corps, de la chair, de la peau, une anatomie, comme il peignait à l'encaustique les carcasses, les cœurs et les cervelles. En effet, l'emploi des pigments rouge et noir, l'absence de finesse, la matière torturée, orientent cette image vers un portrait de chair plus que vers toute peinture de corps érotique. Comme les autoportraits à l'aquarelle vus plus haut, ce traitement pictural convoquant l'effroi rappelle celui des peintures de corps de Francis Bacon ou de Chaïm Soutine, faisant écho aux notions de « viande » de Gilles Deleuze et d'animalité de Georges Bataille commentant tous deux Francis Bacon.⁶³ « Peindre les chairs, c'est désormais courir le risque de considérer la peinture comme un organisme vivant et, donc, à ce titre, envisager sa décomposition.⁶⁴» Dominique Baqué analyse ici cette impossibilité d'une fabrication d'un érotisme quand le sexe est désesthétisé :

« Quant au sexe mis à nu, mis à vif, il n'ouvre à aucun imaginaire, aucune mythologie⁶⁵ (...) La dé-sublimation de la sexualité rend problématique la possible élaboration d'un érotisme.⁶⁶»

Ainsi, au-delà de l'érotisme, c'est bien le lien intrinsèque entre peinture liquide et corps moite de sécrétions dues à l'activité sexuelle et au désir qui fait l'objet de ces aquarelles. C'est le sexe en tant que motif pictural qui est abordé, comme l'analyse Paul Ardenne :

« Le sexe objet de scandale a fait son temps, en lieu et place va s'imposer le sexe comme motif ⁶⁷ (...) Le sexe tel que l'art du 20^e siècle le met en figure fait de moins en moins rêver ou fantasmer.⁶⁸»

Les nus masculins de Marlène Dumas comme *Pink Erection*⁶⁹(1998) *Things men Do* (2001) ou *Male Beauty*⁷⁰ (2002) montrent une sexualité plus directe d'hommes peints en érection, s'exhibant ou se masturbant. Chez Marlène Dumas, les « coulures, accidentelles, ou voulues, lui permettent de dire de façon inédite la beauté du corps humain, mais aussi sa

⁶³ Didier Ottinger (Dir.), *Georges Bataille : une autre histoire de l'œil*, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, coll. « Cahiers de l'abbaye Sainte-Croix », 69, 1991, p. 57.

⁶⁴ Bernard Marcadé. Dans : D. Ottinger (Dir.), *Georges Bataille : une autre histoire de l'œil*, op. cit., p. 92.

⁶⁵ Dominique Baqué, *Mauvais genre(s)*, op. cit., p.19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁷ Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2001, p. 247.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁹ Lavis d'encre et aquarelle sur papier, 63 x 56 cm, coll. privée.

⁷⁰ Acrylique sur papier, 125 x 70 cm, coll. de l'artiste.

décrépitude, sans jugement, sans pudeur non plus.⁷¹» À propos de cette artiste sud-africaine - de la même génération que Cognée et ayant aussi d'abord vécu en Afrique avant de s'installer en Europe - Jonas Storsve⁷² remarque que « la sexualité n'est plus exclusivement réservée au sujet, elle est dans la matière même du dessin.⁷³» Cette réflexion s'applique également au travail aquarellé de Philippe Cognée.

Par ailleurs, l'emploi du pigment rouge comme fond pour poser la figure corporelle couleur chair ou pour dessiner l'aquosité évoque les aquarelles d'Auguste Rodin, qui, à l'érotisme discret, utilise pourtant davantage que Cognée la déliquescence, l'humidité de l'aquarelle pour évoquer la palpitation de la chair, la moiteur et les sécrétions du corps et fluidifier la forme même. Chez Rodin aussi la forme disparaît dans la matière au profit de l'évocation du flux d'énergie vitale (**Fig. 83 et 84**). Rodin et Cognée dans leurs aquarelles évacuent tous deux le contexte pour dire l'universalité du corps nu et peindre par la même la métamorphose et illustrer l'idée de mythe.

Aussi, Philippe Cognée, de par ses peintures de corps nus et de chair, retrouve une origine : celle de la création. Peindre l'intimité permet d'accéder à l'universalité, à ce qui fait à la fois l'humanité et l'animalité de l'homme. Il peint en effet avec ses portraits de sexes noyés dans le mouvement de la peinture, la source même du désir, de l'énergie, de la guerre et de la lutte.

6- Le corps à corps, métamorphose de la création

Les scènes à deux protagonistes sont moins nombreuses dans ces aquarelles que les postures ou portraits individuels. Seulement quatre aquarelles donnent à voir l'humain dans un rapport intime à l'Autre (**Fig. 85, 86, 87 et 88**). Celles-ci montrent une scène s'apparentant à une scène de lutte (**Fig. 88**) ainsi que trois scènes de fellation : une aquarelle où une femme brune est à quatre pattes devant un homme debout dont elle tient le sexe d'une main en approchant la bouche (**Fig. 85**) une autre scène de fellation où une femme est à genoux, penchée sur les cuisses d'un homme et portant à la bouche son sexe (**Fig. 87**) ainsi qu'une dernière scène de fellation en gros plan où seuls sont représentés le visage, les cheveux, la bouche d'une femme brune et ce qu'on peut supposer être un sexe d'homme tendu dans sa bouche (**Fig. 86**). Ces images sont bien entendu très éloignées de

⁷¹ Jonas Storsve, *Marlène Dumas : nom de personne*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 2001, p. 14.

⁷² Jonas Storsve est actuellement conservateur au cabinet des arts graphiques du Musée national d'art moderne à Paris. Il a aussi été conservateur au musée des Beaux-arts de Nantes où il a été le commissaire d'une exposition de Philippe Cognée en 1996, *Albufeira*.

⁷³ J. Storsve, *Marlène Dumas : nom de personne*, op. cit., p. 16.

la pudeur du dessin de 1984 *Le couple*, très figuratif, où le désir est présent mais la connotation érotique retenue (**Fig. 49**).

a) Les scènes de fellation ou la tension

Les trois scènes de fellation sont ici autant de déclinaisons de ce thème. L'homme est néanmoins effacé, la figure essentielle est celle de la femme dépeinte dans l'action de prendre le sexe masculin tendu dans la bouche. La présence du masculin est effectivement moindre, l'homme n'est qu'un trait de peinture vertical (**Fig. 86**) il est très effacé (**Fig. 85**) ou schématique (**Fig. 87**). La femme est dessinée avec une certaine grâce sur la **figure 85** : le trait au crayon est posé avant la mise en peinture, le dos est creusé très sensuellement, le corps ne bénéficie pas de jeu avec l'aquosité débordante de l'aquarelle comme vu précédemment dans les portraits de sexes masculins. Le sexe et les testicules de l'homme sont précisés. Cette pièce relève du dessin érotique réalisé à l'aquarelle.

La **figure 87** aborde un autre mode de peinture de la figure : il ne s'agit plus de dessin mais de figures schématiques au large trait de pinceau. Ici, le corps se fait articulations, jambes repliées, bras pliés et buste penché. Le trait monochrome rouge pâle ne s'arrête sur aucun détail, l'action est autant créée par le trait que par l'imagination du spectateur qui comble l'absence de réalité. En effet, la bouche, le visage et le sexe ne sont paradoxalement pas visibles mais se laissent deviner. Cette action n'est que désarticulation des corps et fluidité des matières corporelle et picturale mêlées. Par ailleurs, la similitude de traitement pour les deux corps actants transforme ces deux corps en une seule figure. Cognée peint ici la fusion des corps, une superposition de membres, l'acte de fellation étant évoqué en creux.

La dérision est également convoquée dans la scène **figure 86** qui dépeint en gros plan une fellation : une bouche grande ouverte, aux lèvres très charnues accueille un sexe masculin gonflé. Le visage de la femme est peint comme rapidement, il est grotesque, malgré les traits de crayon inscrits au préalable. Cognée peint ici une image « à la Reiser⁷⁴ » proche de la bande dessinée humoristique, aux traits grossiers et caricaturaux. Le peintre contourne le registre de l'obscène, de la pornographie en traitant le sujet par la dérision.

Ainsi, ces trois scènes de fellation sont autant d'essais ludiques et d'expérimentations de représentation de la même action. L'aquarelle permet de mener une recherche, avec légèreté.

⁷⁴ Philippe Cognée, entretien, non enregistré, dans son atelier le 30 décembre 2009.

b) La lutte comme rapport à la matière

Une autre déclinaison de la relation à l'Autre, du couple, dans un rapport charnel de corps à corps est dépeinte **figure 88**.

Ici, deux silhouettes sont penchées l'une vers l'autre, dans une attitude de tension. Elles semblent lutter. Une ombre noire et ronde figure une tête, des jambes et des pieds se devinent mais la figure reste à la lisière de l'abstraction. Aucun détail ne permet en effet d'identifier les silhouettes, de raconter ces personnages. Le personnage de gauche, au corps tendu, droit, oblique et penché vers l'autre silhouette instaure une tension dans le rapport entre ces deux personnages. La figure de droite est peu humaine. Elle est disloquée, n'est que forme informe, membres qui se laissent imaginer par le regardeur.

Ainsi, Philippe Cognée choisit le moment où les deux corps nus se touchent, sont en relation, mais peint davantage une lutte, une relation de pouvoir, qu'une étreinte ou une fusion entre deux êtres, à l'instar de Michel Foucault qui « définissait la sexualité non comme une pulsion naturelle, mais comme un dispositif, un point de passage particulièrement dense pour les relations de pouvoir.⁷⁵ » L'artiste peint plus une différence entre deux êtres, un point de tension, le moment du rapprochement qu'un moment de fusion, comme Picasso faisant « éclater la sphère platonicienne, et change la douce libido lisse et agglutinante de l'Éros platonicien, l'union du même au même, en une fureur inapaisable : l'impossible union de deux corps à jamais différents.⁷⁶ » Il s'agit ici d'une relation de pouvoir où le peintre montre la puissance des corps et du désir, la tension de la rencontre entre deux êtres. La tension est renforcée par le fait que la puissance des corps est peinte avec la légèreté de l'aquarelle, matériau qui connote davantage la douceur. L'aquarelle et sa caractéristique d'aquosité permettent de donner corps à la peau, la chaleur et la moiteur des corps prenant forme ici dans le médium rouge et liquide. De plus, la tension se fait aussi jour dans le regard même posé sur cette figure, tension due au contraste entre la posture tendue des silhouettes et la douceur de la couleur liée à la transparence légère de l'aquarelle.

⁷⁵ Pascal Le Brun-Cordier. Dans : S. Guégan, B. Marcadé, P. Sterckx *et al.*, *Sexes, images, pratiques et pensées contemporaines*, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁶ Jean Clair. Dans : G. Régnier, D. Dupuis-Labbé, *Picasso érotique*, *op. cit.*, p. 23.

c) L'étreinte, métaphore de la création

En fait, l'étreinte des corps (**Fig. 88**) s'apparente ici à une métaphore de la création, comme Cognée le précise dans l'analyse de son rapport à l'aquarelle où le vocabulaire du rapport de force est employé :

« Il y a bien sûr une métaphore de la chair, de l'enlacement et de l'échange des fluidités de ces corps. Il y a aussi cette lutte amoureuse de ces corps qui me paraît intéressant de traiter. (...) C'est un combat qui dure le temps que s'évapore toute l'eau qui surnage sur la surface de la feuille de papier.⁷⁷»

Effectivement, le désir sexuel ou le désir de création artistique sont mus par la même énergie, la même volonté de puissance. Selon Paul Audi commentant Nietzsche, la forme créée est d'abord le témoignage d'une force, la recherche d'états explosifs, tout comme Van Gogh parlait de la nécessité de « mettre sa peau » dans l'acte de création. Cette volonté de puissance correspond à l'essence la plus intime de l'être et se phénoménalise toujours avec ardeur, violence et par opposition. Cette scène de lutte à l'aquarelle chez Cognée apparaît dès lors comme métaphore de la lutte du peintre avec l'acte même de créer, avec les matériaux et les outils qui permettent la création. En effet, dans *Le Crépuscule des Idoles*, Nietzsche s'arrête sur la notion d'ivresse ayant puissance d'art : « avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive, de même que l'ivresse qui accompagne tous les grands désirs, toutes les grandes émotions, l'ivresse de la fête, de la lutte, de l'acte de bravoure, de la victoire, de tous les mouvements extrêmes, l'ivresse de la cruauté, l'ivresse dans la destruction (...) enfin l'ivresse dans la volonté. ⁷⁸» Une nouvelle mission est alors attribuée à la création et à l'existence de l'œuvre d'art : il s'agit de libérer et d'exalter le sentiment de vivre.

Chez Philippe Cognée le rapport amoureux physique, l'étreinte des corps et la nécessité viscérale de peindre, animés d'une même énergie comme le décrit Paul Audi, s'apparentent ici au travail de Picasso :

« Le coït lié à l'embrasement des sens, à l'impulsion de l'instinct, est le véritable propos pictural de Picasso (...) Délivré de la « pudeur », idée chrétienne, Picasso veut peindre le plaisir, la violence et la frénésie de l'acte sexuel, l'odeur même des corps et la jouissance de l'orgasme, car pour lui peindre et faire l'amour sont une même chose. La sexualité - quel est

⁷⁷ Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014 (voir annexes, p. 519).

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, cité par Paul Audi, *L'Ivresse de l'Art*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 2003, p. 80.

au fond le sexe de la peinture - est indissociable de la créativité artistique et la finalité de l'Éros est l'union physique, la fusion, la symbiose entre deux êtres.⁷⁹»

Peindre des figures érotiques constitue dès lors une métaphore du geste créateur, que Cognée décrit ici :

« L'image est la proie. Je traque le sujet et les formes pour essayer de « sortir » une œuvre. C'est une lutte, une recherche conflictuelle de soi-même, une guerre avec les figures, avec sa propre vie. C'est en ce sens que j'ai peint une série de peintures intitulées Héliogabale en référence au texte d'Antonin Artaud où se mêlent la terreur, la cruauté de l'ironie, les excès permettant de créer des signes suffisamment significatifs et violents. J'ai travaillé sur cette scène où des sexes masculins sont coupés et jetés à la foule. Ce geste hystérique, anarchiste m'a permis de peindre. Quelle fable livre-t-il sur l'acte créatif ? Il y a un chaos où j'ai puisé ma force. Il apprend qu'un artiste ne doit jamais rien s'interdire, qu'il doit aller vers la plus grande des libertés, qu'elles que soient les surprises ou les douleurs provoquées. Il faut savoir entretenir des relations directes avec les éléments, quelle que soit leur intensité. J'ai toujours été attentif aux réactions de la matière. Notre relation au monde, aussi spirituelle soit-elle, a besoin de cette mesure charnelle. Dans mes lectures, je suis toujours sensible aux descriptions de nos rapports avec la substance, la boue, l'indistinct avant la forme.⁸⁰»

Cette aquarelle dépeint par conséquent plusieurs contrastes : entre la douceur du médium et la figuration de la puissance des corps, entre l'apparence des corps peints et l'abstraction des formes transformées sous les coups de pinceau. La forme semble ainsi surgir de l'informe. Dans cette aquarelle nous assistons ainsi à la naissance d'une forme qui surgit de la lutte entre deux éléments, entre deux corps, entre le peintre et l'acte même de peindre.

L'aquosité de l'aquarelle permet ainsi parfaitement de suggérer les sécrétions des corps, de déformer les membres en ne figurant aucun détail, en noyant la forme dans l'auréole de peinture. L'aquarelle sied à l'évocation érotique des images peintes en faisant appel au regard imaginaire du spectateur pour compléter l'image ainsi troublée. Le thème érotique est donc un prétexte à laisser s'exprimer le désir de créer. Il confirme que « l'invention de la forme [a] essentiellement à voir avec le surgissement du désir.⁸¹»

⁷⁹ Patrick Roegiers. Dans : G. Régnier, D. Dupuis-Labbé, *Picasso érotique, op. cit.*, p. 73.

⁸⁰ Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 56.

⁸¹ Annie Le Brun. Dans : G. Régnier, D. Dupuis-Labbé, *Picasso érotique, op. cit.*, p. 28.

Philippe Cognée, déclinant l'aquarelle en exploitant toutes ses possibilités et animé en permanence et profondément par ce désir de poser la matière peinture, utilise aussi la technique de l'aquarelle pour la notation rapide et spontanée de souvenirs de voyage ou pour solliciter avec un amusement presque enfantin, comme la réactivation d'une mémoire essentielle de peintre, les gestes premiers de l'expression picturale.

Deuxième partie. Le corps architectural : le dessein d'une survivance

*Vivre de flou et de vestiges*⁸²

Ce corpus d'aquarelles présente également deux séries s'opposant par leurs sujets à la peinture du corps, Philippe Cognée fonctionnant par balancier entre thèmes complémentaires. Il s'agit d'une série de vues architecturales et urbaines accompagnée d'une série de fenêtres. Le corpus contient aussi des petits formats sur papier photo alternant figures anthropomorphes et architectures.

A - Les paysages urbains américains : un carnet de voyage

*Jusque dans mes paysages intérieurs, tous parfaitement irréels, c'est toujours le lointain qui m'a attiré, et les aqueducs qui allaient s'estompant, presque à l'horizon de mes paysages rêvés, avaient une douceur de rêve*⁸³

Les aquarelles de Philippe Cognée présentent également une série de vingt-quatre peintures réalisées aux États-Unis en 2001 illustrant la thématique de la ville et du paysage urbain. L'artiste avait alors été invité en résidence pendant l'été par la Fondation Joseph and Anni Albers à Bethany, près de New Haven dans le Connecticut. De sa découverte et ses déplacements sur le territoire urbain américain, il a enregistré sur film vidéo les paysages traversés et pris un bon nombre de photographies dont sont issues les aquarelles réalisées *in situ* dans l'atelier mis à disposition du peintre par la fondation.

Cette série à l'aquarelle est particulièrement importante car elle a permis le développement de l'œuvre aquarellée de Cognée, en servant de déclencheur, en offrant les conditions idéales et nécessaires à un travail à l'aquarelle.

Le contexte de la réalisation de ces aquarelles fait basculer cet ensemble du côté du carnet de voyage, captant rapidement ce que l'œil voit, rappelant la pratique du grand tour en Italie aux 18^e et 19^e siècles. Chez Cognée, la captation du réel passe par le corps en déplacement mais surtout par le regard, par l'œil et est ensuite filtré par le triple pouvoir de transformation de l'enregistrement au caméscope sur un film vidéo, de la mémoire et de la peinture même.

⁸² Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 74.

⁸³ *Ibid.*, p. 127.

Le paysage a toujours été présent chez le peintre. Où se positionnent dès lors ces aquarelles entre trace et mémoire restantes une fois le voyage achevé ? Est-on du côté de la transcription du réel ou de l'imaginaire ? Quelle place occupent-elles par ailleurs dans le traitement toujours évolutif du paysage urbain chez Cognée, très présent dans son œuvre ?

1 – Le paysage urbain chez Philippe Cognée

a) Les premiers paysages

Le paysage a toujours été présent chez Philippe Cognée comme corollaire et symptôme du voyage vécu ou imaginaire. Il en est sa retranscription en langage plastique, surtout en peinture, mais aussi en sculpture sur bois, en vidéo avec son film *American Dream* en 2001⁸⁴ et dans la réalisation d'une maquette de ville imaginaire de 40 m², d'abord en plâtre en 2000 puis en marbre blanc pour un projet de vidéo en 2006 (**Fig. 89 et 90**).

Les premières références à la figuration d'éléments paysagers se constatent dans quelques œuvres de la période africaine ou première période, de 1982 à 1991, avec la présence d'éléments végétaux dans ses peintures comme dans, par exemple, *Le Labyrinthe* en 1982-1983 (**Fig. 41**). Cependant, il ne s'agit pas encore de paysage comme thème principal.

Enfant, grâce à l'éducation de Cognée à l'art, les paysages classiques lui sont connus et constituent une thématique privilégiée :

« Moi j'ai toujours aimé peindre. Mon père nous amenait de temps en temps dans les musées. Petit à petit, je me suis approché de l'art, des peintures naïves, des paysages, quand j'étais tout petit, des Chagall, Matisse et Van Gogh, ceux qu'on doit regarder à un certain âge, les Impressionnistes, les paysages beaucoup, puis le nu.⁸⁵»

En fait, le paysage prend d'abord la forme de sculptures en bois à la tronçonneuse comme *Paysage* (1988) (**Fig. 91**) puis suivent les paysages de peinture labourés et d'éclis de bois mêlés, très matiéristes, comme *Paysage* (1992), *Paysage* (1993) ou *Grand paysage au printemps* (1993) (**Fig. 92**). Ce sont des paysages proches de l'abstraction, des paysages de peinture.

⁸⁴ Film de son voyage aux États-Unis de 3 minutes projeté à l'exposition *Philippe Cognée*, au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, du 10 novembre 2001 au 13 janvier 2002 et au FRAC Auvergne, à Clermont-Ferrand, du 7 mars 2002 au 27 avril 2002.

⁸⁵ Entretien avec l'artiste le 2 janvier 2009 réalisé dans son atelier de Vertou (voir annexes, p. 489).

À partir de 1992-1993, apparaissent les premiers paysages naturels issus du réel, peints à l'encaustique, transcription de ce que l'artiste voit autour de lui : des champs de colza (**Fig. 93**) vaches dans un pré (**Fig. 94**) et paysages verts, avec un ciel bleu pâle et des arbres jaunes comme *Paysage* (1993) ou *Paysage* (1995) (**Fig. 95**). Ces premiers paysages évoquent chez Henri-Claude Cousseau une « recherche de fluidité plane » et une « recherche de platitude⁸⁶» que l'on retrouve ici dans ses aquarelles de 2001. Il s'agit de faire primer la peinture.

Cependant, c'est le paysage urbain qui obtient la préférence de l'artiste, en abandonnant tout signe végétal et naturel à partir de 1996 et le réintroduisant quinze ans plus tard en 2011.

b) Le paysage urbain, corollaire du voyage

- Le retour à Nantes

En effet, à partir de 1996, apparaît à l'encaustique le paysage urbain dans l'œuvre du peintre. Cela correspond à un changement radical dans sa vie, dans les thèmes abordés et la mise au point de sa technique à l'encaustique floutée.

C'est en 1991-1992 que le peintre quitte Rome et s'installe dans la banlieue nantaise, d'abord à Rezé puis à Vertou. Dès lors, Philippe Cognée réinvente son propre monde, tant personnel que plastique. Il abandonne tout sujet imaginaire pour se tourner vers le réel.

Il peint ainsi ce qui l'entoure. Après les paysages de champs, il s'intéresse aux structures isolées urbaines comme *Containers* (1995) (**Fig. 96**) et *Cabanes de chantier* (1996) (**Fig. 97**) et aux immeubles environnants avec *Paysage urbain* (1996) (**Fig. 98**) *Immeuble (Château de Rezé)* (1997) (**Fig. 99**) *Immeuble Beaulieu I* (1997) (**Fig. 100**) *Immeuble Beaulieu Nantes* (1997) *Immeuble* (1997) *Immeuble à Saint-Herblain* (1997) et *Grand immeuble II* (diptyque, 1999) qui montrent tous des quadrillages de petites fenêtres noires, recherche que l'on retrouve ici à l'aquarelle à la fois dans les bâtiments peints et la série des fenêtres. Les titres des tableaux indiquent par ailleurs le lieu dépeint et inscrivent le sujet dans une réalité concrète et identifiable. Cognée inscrit le réel en peinture comme il le fait ici pour ses aquarelles, certaines étant nommées par la ville dépeinte : Bethany, New York, Harlem ou Boston.

⁸⁶ Henry-Claude Cousseau. Dans : H.- C. Cousseau, C. Bernard, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 21.

L'artiste représente aussi à l'encaustique les routes qu'il emprunte au quotidien et nomme le lieu de la même façon que les bâtiments : *Périphérique-pont* (1997) *Entrée sud de Nantes* (1997) ou *Pont à Roissy* (1997) (**Fig. 101**). Ce sont des sujets que l'on retrouve dans cette série à l'aquarelle de 2001. Les titres encore une fois sont liés à son quotidien réel et vécu.

Ce thème des routes ne le quitte pas et il y ajoute l'impression de vitesse à partir de 2000, comme dans *Autoroute* (2000), tableau presque abstrait, *Gare Montparnasse* (2000) (**Fig. 102**) ou encore *Vue d'un train* (2000) (**Fig. 103**). Ces préoccupations de représenter au tournant des années 2000 le mouvement et la vitesse se retrouvent dans ces aquarelles ici où deux d'entre elles sont spécifiquement des vues de routes empruntées et d'autres impliquent la représentation de la notion de vitesse. Force est de constater qu'en 2012 cette recherche sur la vitesse est de nouveau explorée avec *Paysage vu du train n°1* et *n°2* (**Fig. 104**).

À partir de 2000, la figuration des immeubles fait davantage montre de maltraitance volontaire. Cognée maîtrise en effet de plus en plus sa technique à l'encaustique et met en danger l'image, comme avec *Beaulieu* (2000) où la tour est dissoute ou encore *Deux tours* (2000) image qui semble animée de mouvements de dissolution et d'effondrement proche (**Fig. 105**). Ici, la territorialité est évacuée : ces tours peuvent être de tout pays. Ceci se retrouve aussi dans cette série d'aquarelles où tout signe distinctif permettant assurément de lier ces images aux États-Unis est inexistant.

Le peintre affectionne les villes, du bâtiment à la vue panoramique, comme le rappelle Philippe Piguet ici, lors de l'exposition *Urbanographies* consacrée spécifiquement à l'importance du thème urbain chez Cognée :

« Cognée aime les villes. Depuis une quinzaine d'années qu'il a choisi de se saisir de motifs qui soient à portée de sa main, sinon de son regard, il n'a de cesse de vouloir aller à la découverte d'autres géographies, d'autres paysages.⁸⁷ »

- Le voyage

Enfin, l'année 2001, année de réalisation de ces aquarelles aux États-Unis, inaugure la peinture de paysages à l'étranger. C'est un moment important dans l'évolution de sa peinture de paysage urbain qui introduit ainsi la notion de voyage, relevant du mouvement, du

⁸⁷ Philippe Piguet, *Philippe Cognée, Urbanographies*, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2006, p. 9.

transport, de la perte de repères, de la découverte de l'ailleurs et de l'Autre, de la différence et de la ressemblance, ainsi que de l'uniformisation.

La réalisation de ce corpus à l'aquarelle en 2001 joue par conséquent un rôle très important dans cette évolution de la représentation du paysage urbain. Il correspond à la volonté de l'exploration par l'artiste de cette nouveauté : peindre l'ailleurs, la ville contemporaine, universelle, partout dans le monde. L'opportunité de voyager fréquente lui rend ce tropisme possible.

La vue urbaine embrassée en peinture à l'encaustique s'élargit. Ce sont des paysages larges et panoramiques qui apparaissent, notamment dans la série américaine faisant suite aux captations du réel dans cette série à l'aquarelle comme *New York II* (2001) *Twin Towers* (2001) *New York* (2001) *Atlantic City* (2001) *Boston* (2001-2002) ou *Seattle* (2002) (**Fig. 106**) qui sont toutes des vues panoramiques et comme le portrait de bâtiment *La Tour* (2002) (**Fig. 107**).⁸⁸

Ce thème de la ville devient un thème de recherche central pour le peintre en ce début des années 2000 et il en est même le thème de l'exposition *Villes* présentée à la galerie Laage-Salomon en 2001 à Paris. Une autre exposition personnelle en 2006, intitulée justement *Urbanographies*⁸⁹, montre l'importance du thème de la ville dans le travail de Cognée.

Les titres des œuvres permettent toujours de lier l'image à un lieu réel, lieu vraiment éprouvé dans une expérience personnelle de voyage ou lieu découvert sur *Google Earth* ou *Google Streetview*. Un tour du monde prend ainsi peu à peu corps : États-Unis, Le Caire et Istanbul en 2001, suivront entre autres Jérusalem et Hong Kong en 2002, Macao et Fès en 2003, Mexico, puis l'Inde en 2012.

Les pays traversés, les séquences de voyage vécues donnent lieu à des expérimentations, des recherches, des nouveautés dans le traitement à l'encaustique. Ainsi, la sensation de désert et de chaleur de l'Égypte se retrouve dépeinte dans *Le Caire rouge* (2001) repris en 2002 avec *Le Caire* (2002) (**Fig. 108**) et, en 2004, avec *Sans titre* et *Le Caire face aux pyramides*. Ici, la ville est basse, écrasée et brûlée à la fois par la chaleur du désert

⁸⁸ Toutes ces œuvres citées ne nécessitent pas un renvoi systématique à une illustration dans ce mémoire, elles peuvent être vues dans les catalogues d'exposition. Dans des séries à l'encaustique déclinant un même thème comme ici les vues panoramiques urbaines et américaines de 2001, une seule œuvre bénéficie d'un renvoi à une illustration dans ce mémoire à titre d'exemple pour illustrer le propos.

⁸⁹ Exposition *Philippe Cognée. Urbanographies*, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex (Annecy), Château d'Arenthon, 28 juin-29 octobre 2006.

suggérée et par celle de l'encaustique. Ce médium fondu et flouté sied parfaitement à la sensation retenue par l'artiste, celle du mirage, à la lisière de la disparition et de l'abstraction, que l'on retrouve aussi dans ses aquarelles.

De même, un voyage à Istanbul en 2002 fournit l'opportunité de s'essayer à la figuration de structures et de fenêtres en juxtaposant plusieurs images, comme plusieurs points de vue à la manière cubiste : *Istanbul I* (2002) et *Istanbul II* (2002). C'est une thématique de recherche que l'on retrouve aussi dans *Hong Kong* (2002) *Deux tours au Caire* (2003) *Le Caire, destruction n°2* (2002) ou *Hong Kong Amalgame I* (2003) (**Fig. 109**). Ces essais sur la présence forte de rectangles noirs en guise de fenêtres peuvent aussi être constatés dans ces aquarelles américaines où la priorité accordée à la structure et à la figuration de petites fenêtres noires et multiples recueille la faveur du peintre.

À partir de 2002, les points de vue prennent peu à peu de la hauteur, annonçant la prise de hauteur maximale qui verra son accomplissement à partir de 2007 avec les vues prises depuis *Google Earth*. Ainsi *Jérusalem* (2002) est une vue de dessus, comme vue d'avion, tout comme *Hong Kong I* (2002).

En 2002-2003, des bâtiments à portée symbolique sont déclinés comme *Mosquée à Istanbul* (2002) *Bilbao* (2003) *Beaubourg I* et *Beaubourg II* (2002) le triptyque *Beaubourg* (2003) et *Saint-Pierre de Rome* (2003).

L'année 2003 voit aussi la recherche de déstructuration de bâtiments, en recomposant une image préalablement décomposée comme dans *Bilbao* (2003) *Hong Kong II* (2003) *Deux tours à Hong Kong* (2003) ou *Macao* (2003).

La ville même peut être ainsi décomposée et recomposée en multiples images comme dans *Hong Kong* (2002-2003) *Médina* (2003) *Médina Fès* (2003) *Fès I* et *Fès II* (2003) et *Médina noire* (2004). Ces expérimentations sur la prolifération des villes et la déconstruction de bâtiments symboliques ne trouvent pas écho dans les aquarelles ici, mais prennent corps dans l'étude du thème de la médina qui sera poursuivie particulièrement à partir de 2009 et où ces notions de prolifération, de réseau, de monstruosité infini du développement urbain et de la complexité d'organisation de la structure interne passionnent l'artiste, comme dans *Médina* (2009) (**Fig. 110**). À propos de ces médinas, l'artiste en précise, dans un entretien en janvier 2009, l'intérêt pictural :

« L'histoire des réseaux est assez proche de notre monde contemporain. Tout marche par réseau (...) La façon dont sont construites les médinas. Les médinas, c'est un système aussi qui pourrait être de l'ordre du chaos d'ailleurs (...) Parce que lorsqu'on voit la médina de Fès, on a l'impression d'un labyrinthe dans lequel on ne voit quasiment pas. C'est monstrueux. On se perdrait très vite dans ces espaces-là, et on se perd très vite effectivement. Mon travail consistait à faire des découpages de photos, à les recomposer, toutes sortes de choses qui sont encore plus explosées, encore plus éclatées, superposées, et où, du haut en bas, ce que je trouvais intéressant, qu'on soit ici où qu'on soit là, c'est qu'on est à la fois sur l'idée de la médina avec une logique de construction mais ce plan-là n'est pas plus lointain que celui-là. Donc l'idée de perspective ici n'existe pas. Elle n'existe qu'au niveau de chacun des éléments, et cela fait qu'on est dans le rapport pictural, bidimensionnel et pourtant l'idée de tridimension existe. C'est ce jeu-là qui m'intéressait.⁹⁰»

La notion de prolifération, de villes notamment dont l'extension est sans limites, annonçant à la fois le progrès, la disparition et la fin de la civilisation, donne le titre et le thème de l'exposition *Prolifération* en 1997-1998 qui montrait principalement des dessins au fusain écrasé dans la peinture acrylique blanche de portraits de bâtiments (**Fig. 111**). Cette notion de prolifération prend aussi corps dans la réalisation de maquettes de plâtre ou de marbre dont l'extension peut être sans limites, chaque brique de matériau blanc pouvant être copié et ajouté à l'ensemble à l'infini (**Fig. 89 et 90**).

Les grandes villes fascinent ainsi le peintre, tels les *Labyrinthe* imaginaires de ses premières peintures à l'acrylique en 1982 (**Fig. 41 et 42**). Elles permettent d'embrasser une sensation de vertige, font écho à une réflexion personnelle et existentielle sur l'angoisse de l'évolution et de la disparition de notre civilisation :

« Pour moi, c'est une chose qui me fascine. Ce sont les mégalofoles. L'impossibilité de compter à un moment donné. C'est une chose qui nous dépasse dans tous les sens du terme, que ce soit devant la vue d'un désert, d'une mer ou d'une ville gigantesque, notre échelle d'être humain devant Tokyo, même à Paris, dans ces grosses villes. C'est pour cela qu'elles me fascinent. Ou au Caire. On se dit : « Il y a tellement de monde partout, c'est comme des fourmis, ça grouille, des termitières, quand on est tout petit comme ça, c'est quelque chose qui n'en finit pas d'être gigantesque. Et on n'en voit pas les bouts. Et je voulais que ma peinture, que mon travail parle un peu de cette idée du nombre. C'est une des angoisses de notre société. C'est pour cela qu'il y a cette idée du chaos qui vient juste après. Parce que cela ne pourra pas durer indéfiniment. Il y aura forcément à un moment donné quelque chose qui va se régler (...). Quand on regarde les images, on ne voit pas les détails.⁹¹»

⁹⁰ Entretien avec l'artiste le 2 janvier 2009 réalisé dans son atelier de Vertou (voir annexes, p. 482).

⁹¹ *Id.* (voir annexes, p. 494).

Par ailleurs, l'aspect dilué, flou, quelque peu onirique de ces aquarelles de 2001 se retrouvera dans les encaustiques en 2005 comme *Mirage* (2005) (**Fig. 112**) où l'encaustique fondue permet de peindre la notion de rêve, de diluer l'image et de dépeindre l'impression de flou et de fugitivité. Ici, l'aquarelle possède ce point commun avec l'encaustique : elle permet de diluer l'image, le trait et de dissoudre la forme. Elle permet donc de peindre le rêve et l'impression mémorielle.

Cognée fonctionnant par ruptures et retours, déclinaisons de thèmes en séries, le paysage végétal réapparaît en 2011 avec *Paysage indien 1, 2 et 3* (2011) et *Portrait d'un arbre indien 1* (2011) (**Fig. 113**) qui rappellent les premiers paysages à l'encaustique de 1993 et 1995 (**Fig. 95**) avec l'emploi de la couleur végétale verte, la mention d'un horizon et d'un ciel, ainsi que la présence d'une profondeur de champ.

Le focus sur le bâtiment isolé, thématique abordée à l'aquarelle dès 2001, en particulier la maison même avec ses fenêtres noires et vides, ses lignes de boiseries ou de détails architecturaux (grille de balcon, escalier...) ressurgit aussi en 2010 et 2012 avec des séries à l'encaustique telles que *Maison indiennes* (2010) (**Fig. 114**) ou *Deux maisons quelque part dans la banlieue de Chicago* (2012) qui sont des images issues des possibilités de voyage virtuel offertes par *Google Streetview*.

- Le voyage virtuel : Google Earth

En effet, dès 2005, le voyage virtuel fait son apparition chez Cognée permettant de peindre ce que le corps ne peut pas expérimenter. Le peintre ne se déplace pas mais utilise les possibilités offertes par l'application *Google Earth* pour déplacer son regard via l'écran de l'ordinateur tout autour du monde et de choisir lieu et angle de vue. L'artiste peint ainsi des vues de dessus comme : *Chicago I* (2005) *Google L.A.* (2006) *Google Chicago* (2006) *Google Washington* (2007) *Google New York* (2007) *Triptyque rouge Google* (2007), *Google HIU* (2007) *Google* (2007) *Google Detroit 42N 830, n°1* (2006) *Google Detroit 42N 830, n°2* (2007) *Google New York 40N 74W* (2007) *Google New York n°1* (2008) (**Fig. 115**) et *Google Philadelphie* (2008) *TNYP* (2010) ou *Google C.I.E.U.* (2012). Cependant, l'aquarelle ne participe pas de la fabrique de ces images.

Cognée conquiert de nouveaux espaces imaginaires en arpentant de nouveaux espaces réels comme l'analyse Philippe Piguet :

« Telle attitude vaut surtout par le désir de gagner de nouveaux territoires d'espaces, de temps et d'imagination. Des territoires pleinement visuels, dont la traduction en peinture l'entraînerait à toutes sortes de métamorphoses, de projections et de visions.⁹²»

Cependant, avec *Google Earth*, il n'est plus question de sensation éprouvée sur le terrain. La vision objective prime. Est-ce que recherche vraiment le peintre ? *A contrario*, ces aquarelles ici appartiennent en partie au domaine de la sensation éprouvée et du paysage réellement vécu, alors que dans la collecte d'images sur Internet, c'est le pouvoir de l'œil, un certain voyeurisme, une pornographie qui apparaît :

« J'éprouve une véritable fascination pour les villes et plus encore pour les mégalofoles, c'est-à-dire pour tout ce qui constitue notre monde d'aujourd'hui. *Google Earth* nous en offre une vision passionnante parce que cela nous place dans un rapport qui est presque du voyeurisme, voire pornographique dès lors qu'on opère en grossissements de plus en plus importants et, avec la qualité des images, est digne de la plus incroyable science-fiction.⁹³»

Dès lors, que représente le voyage pour Philippe Cognée ? Sans conteste, le voyage, le déplacement ont pétri viscéralement l'artiste enfant, ayant passé son enfance et son adolescence, les temps fondamentaux de la construction de soi, entre le Dahomey et la France. Le peintre s'est-il construit par conséquent dans la séparation, la rupture, le déracinement, d'une part et dans le mouvement continu et la recherche de l'ailleurs d'autre part ? Le voyage serait donc un rappel, une poursuite de ce déracinement éprouvé et un mouvement perpétuel vers un ailleurs.

- La mémoire

Aussi, la construction d'une mémoire, rassurante, s'échafaude par la mise en image et en peinture des expériences de territoires traversés et de voyages éprouvés. En effet, le symbolisme de l'intérêt du peintre pour les structures architecturales correspond à une recherche de construction, de mise en place de fondations de sa propre maison, de son propre lieu d'existence ; la maison étant le symbole de la construction de ses propres repères, de sa propre identité.

Paradoxalement, diluer l'image, par l'aquarelle ou l'encaustique fondue et détruire la construction est un rappel des déracinements successifs vécus par le peintre.

Plus loin, l'effacement de toute identité, de tout contexte culturel ou spatial et le recours à des éléments intemporels et universels ne sont-ils pas le moyen pour le peintre de survivre,

⁹² Philippe Piguet, *Philippe Cognée, Urbanographies, op. cit.*, p. 10.

⁹³ Philippe Cognée. Dans : P. Piguet, *ibid.*, *op. cit.*, p. 63.

à défaut d'avoir une terre maternelle unique et individuelle pour la construction de sa propre identité ?

2- Contexte et description du corpus à l'aquarelle

*Je fais des paysages de ce que j'éprouve*⁹⁴

a) Contexte de la réalisation du corpus

Ces aquarelles ont la particularité d'avoir été effectuées pendant le séjour de Philippe Cognée aux États-Unis durant l'été 2001 où il avait été invité en résidence par la Fondation Josef and Anni Albers. Le peintre fait part de la genèse de la réalisation de ces aquarelles dans un entretien avec l'amateur d'art Olivier Weil :

« J'avais effectivement décidé de profiter de ce séjour à la fondation Josef Albers pour rayonner dans toute la région. Au cours de mes déplacements, je filmais avec une sorte d'avidité les paysages que je traversais, et lorsque je revenais à l'atelier que la fondation avait mis à ma disposition, je transcrivais le plus rapidement possible, dans une sorte d'urgence, toutes ces notes dans des dessins très énergiques ou des aquarelles exécutées à la hâte. Il fallait que cela aille vite et pour cela le dessin était particulièrement adapté. Je ne voulais pas d'un travail de peinture, plus lourd, qui aurait demandé beaucoup plus de temps. Et puis je crois que je n'avais pas envie de reproduire mon atelier dans un autre lieu. Si bien que la peinture sur les sujets est venue plus tard, lorsque j'étais de retour et réinstallé dans mon atelier, et peut-être aussi après que je sois parvenu à digérer toutes ces images. De les avoir dessinées m'y a certainement aidé.⁹⁵»

Lors de ce séjour, Philippe Cognée exécuta également dans le même contexte des dessins, sur lesquels Benoît Decron, conservateur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix, qui les a exposés en 2001, apporte un éclairage ici :

« Récemment, lors d'un séjour aux États-Unis, il a filmé à l'aide d'une petite caméra vidéo, à la dérobée, sans préparation, des ambiances de mégapoles : immeubles, ponts, rues, vitrines... dans le mouvement d'un trajet, au fil du temps. L'apparition fugace, vite évanouie, de quelques images sur son écran de contrôle, un mouchoir de poche de cristaux liquides, lui a suggéré des sujets qu'il dessina au crayon gras, d'abord imitation, puis de mémoire. *Fa presto*. Étonnants de gestualité, imposés par la contrainte, ces dessins composent de

⁹⁴ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 51.

⁹⁵ Philippe Cognée. Dans : Emmanuelle Brugerolles (Dir.), *Philippe Cognée, dessins*, Paris, ENSBA, 2013, p. 22.

sombres sédimentations, celles de villes mentales aux lignes fracturées, profondes. Ces exercices deviennent des signes puissants ou plutôt des indices, entre construction et déconstruction.⁹⁶»

Benoît Decron décrit ici l'urgence de transcrire le réel et la sensation, procédé qui peut s'appliquer à la réalisation des aquarelles ici.

Ainsi le recours à l'aquarelle ne paraît pas prémédité mais spontané ; c'est-à-dire que ces aquarelles ne font *a priori* pas partie d'un projet de conception et de réalisation d'un corpus à l'aquarelle autonome qui aurait vocation à être exposé. Par ailleurs, le peintre en parle tardivement, en 2012 seulement, alors que les dessins au fusain réalisés à la même période dans le même contexte ont bénéficié d'une exposition au musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne dès 2001, accompagnée d'un catalogue. Les dessins et aquarelles réalisés sur place aux États-Unis constituent à la fois un corpus autonome et sont un exercice préparatoire à l'exposition de peintures à l'encaustique réalisées aussi en 2001 au retour du peintre en France et ayant pour thème les architectures américaines. Ces encaustiques ont aussitôt intégré le marché de l'art, les expositions muséales et des publications les accompagnant,⁹⁷ laissant dans l'ombre ces aquarelles qui constituent pourtant leur genèse.

Le peintre confirme dans une correspondance récente la caractéristique préparatoire de ces aquarelles :

« Je voulais de la légèreté. Dans mes déplacements, je filmais et le soir en rentrant à l'atelier-appartement, je dessinais et je faisais des aquarelles à partir de mes *rushes*. Je voulais quelque chose de rapide et de léger. Ces aquarelles et dessins seront les préparations d'une série de tableaux sur les bâtiments des villes américaines que je montrerais en octobre 2001 à la FIAC dans un *one man show* dans la galerie Alice Pauli.⁹⁸»

Le processus de création des aquarelles prend ainsi naissance dans les propres images photographiques du peintre et non dans les « images des autres.⁹⁹» Cognée dépeint sur ces

⁹⁶ Benoît Decron. Dans : P. Dagen, B. Decron, É. Suchère, J.-C. Vergne, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 19.

⁹⁷ Exposition au musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, du 10 novembre 2001 au 3 janvier 2002. Le catalogue accompagnant l'exposition contient des reproductions des œuvres peintes à l'encaustique et ayant pour thème des paysages urbains et immeubles américains, ainsi que quelques dessins au fusain.

⁹⁸ Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014. Les peintures à l'encaustique étaient en effet également présentes à la FIAC en octobre 2001 sur le stand de la galerie Alice Pauli (Lausanne, Suisse) notamment *New York II*, *Twin Towers II* (81 x 116 cm, collection particulière) ou *New York* (81 x 116 cm). L'ensemble exposé s'intitulait *Rêveries américaines*.

⁹⁹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier, non enregistré, le 31 août 2010.

aquarelles le mouvement même et les nombreux déplacements qu'il a éprouvés physiquement pendant son voyage aux États-Unis.

Pendant ce séjour, Philippe Cognée s'est également livré à des exercices plus libres de peinture à l'aquarelle de portraits notamment, qui ne sont pas étudiés ici, les figures étant des expérimentations très isolées, comme *Guillaume à New York* (**Fig. 116**). Il est habituel chez l'artiste de peindre des portraits, des figures vivantes comme dans un mouvement de contre-balancier face à la peinture de ces paysages architecturaux déshumanisés.

Ce corpus à l'aquarelle relève donc entièrement du processus intime, secret, de création de l'artiste. Il n'a pas pour destination à être donné à voir dans un système marchand ou institutionnel. Néanmoins, quel écho fait-il avec l'œuvre peinte à l'encaustique ?

Ces aquarelles relèvent du domaine du carnet de voyage car elles ont été réalisées *in situ* à l'atelier mis à disposition par la Fondation Albers à Bethany, mais avec un très léger décalage dans le temps pour des raisons d'ordre pratique. Il ne s'agit en aucun cas de peinture de chevalet sur le vif, comme pouvait le faire Paul Signac par exemple, mais d'une transcription en atelier d'une vision, d'un regard, réels et éprouvés sur le terrain et enregistrés sur un support filmique. Elles sont à la fois issues de la mémoire du peintre et d'un film, deux sources de captation d'un même réel. Dès lors, quelle part d'imagination, de liberté est apportée par rapport à l'image initiale ? Que retient Cognée en peinture des paysages vus ? Donne-t-il une vision réelle, d'un témoignage visuel et documentaire ou fournit-il également une impression du vécu ressenti ?

Le peintre témoigne ici du vecteur traversant toutes ses peintures et dessins réalisés dans un contexte de voyage réel et vécu, à savoir la mémoire, comme il le précise ici :

« C'est l'idée du voyage, de la mémoire, qui ressurgit à travers un élément.¹⁰⁰ »

Les notions de voyage et de mémoire sont donc intrinsèquement liées chez l'artiste. Peindre, ici très rapidement à l'aquarelle, chaque aquarelle ayant été réalisée « comme une espèce de jeu, en 3-4 minutes¹⁰¹ » permet de conserver une part de vécu, de donner forme à sa propre mémoire *in petto* et de constituer une mémoire extérieure à lui, qui prend vie dans la peinture et dans sa propre formation, c'est-à-dire dans le geste de peindre. Au-delà du cliché photographique, du compte-rendu objectif et uniquement visuel, Cognée transcrit également

¹⁰⁰ Philippe Cognée, France Culture, émission radiophonique *Le Rendez-vous*, 4 janvier 2013.

¹⁰¹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier, non enregistré, le 31 août 2010.

la perception et l'impression. Mais quelles formes prennent-elles ? À quels niveaux se situe cette perception ?

b) Description du corpus

Ce corpus aux motifs architecturaux et urbains se compose de vingt-quatre aquarelles de format 30 x 46 cm. Les vues dépeintes sont très variées : ce sont surtout des vues de rues et d'ensembles d'immeubles (**Fig. 117 à 123**) des vues de loin montrant des tours et immeubles hauts (**Fig. 124 et 125**) ou des bâtiments isolés (**Fig. 126 à 128**). La série contient aussi une image de clôture (**Fig. 129**) des vues de routes (**Fig. 130 et 131**) jusqu'au dessin d'un élément architectural, l'escalier (**Fig. 132 à 134**) ainsi qu'un espace intérieur (**Fig. 135**). Sont également peints cinq paysages complètement abstraits (**Fig. 136 à 140**).

Certaines d'entre elles sont datées, signées et titrées au crayon à papier. Elles s'intitulent ainsi *New York*, *Boston* ou *Harlem* et sont datées d'août 2001.

Le traitement est diversifié : la ligne est très rarement un trait simple et noir comme pour un dessin sauf sur une aquarelle où le trait est fin et l'aquarelle monochrome (**Fig. 123**). Le trait est au contraire toujours relativement large, il est trace de pinceau et dépose de plusieurs couleurs très diluées et légères, masses d'aplats transparents. La ligne se fait large trait de couleur noyant la figuration. Une seule aquarelle montre des traits au crayon à papier préalablement inscrits avant la mise en couleur à l'aquarelle (**Fig. 131**).

Les couleurs sont minimales ; elles sont celles de la terre, ternes, brun, noir, jaune, et celles de la rêverie, notamment le bleu. La palette est celle des couleurs primaires où dominant le jaune et le bleu et des valeurs de gris et brun. Les couleurs vives et secondaires sont exclues, à part quelques traits de bleu pur (**Fig. 130, 135 et 140**) ou jaune (**Fig. 132**). Le noir n'est jamais profond, l'aquarelle le diluant et atténuant sa densité.

Peu de contrastes sont notables, même si le monochrome n'est pas recherché (sauf pour la **figure 123** où seul le noir dilué est utilisé tel un lavis) toutes ces aquarelles montrent des jeux entre le brun, le jaune et le bleu.

Hormis les **figures 124 et 125** qui montrent des tours et gratte-ciels, le peintre ne cherche pas à rendre le gigantisme propre aux paysages réels des États-Unis. Quelles particularités, quels éléments intéressent dès lors l'artiste dans ces paysages ? Quels paysages vus montre-t-il ?

Les motifs sont centrés, posés au centre de la feuille blanche. Les fonds sont très rares : seul un voile d'aquarelle grise très pâle est parfois posé derrière le motif, c'est le cas de la **figure 131** où la route s'enfonce dans ce paysage d'ombre pâle, de la **figure 126** montrant une bâtisse marron posée sur un fond verdâtre et de la **figure 129** inscrivant la barrière sur des ombres légères gris pâle. Les fonds ne constituent donc pas l'essentiel du paysage, ce ne sont pas eux qui permettent la profondeur de celui-ci. Seul l'isolement du motif est dépeint. Le motif est extrait du réel pour être déposé, retranscrit dans son essentiel.

En effet, si la plupart de ces aquarelles posent le motif sur un sol, force est de constater qu'il n'y a ni fond, ni ciel. Les formes flottent parfois dans le vide de la feuille blanche, ce qui accentue leur abstraction et l'impossibilité de leur identification, comme pour les motifs abstraits (**Fig. 136 à 140**).

Pourtant, Philippe Cognée précisait en 1995 qu'un paysage se compose d'un ciel et d'une terre, en donnant ici sa définition du paysage :

« Un paysage est toujours l'expression d'une relation entre un ciel et une terre. Les deux éléments sont toujours proposés à la perception. Si je ne regarde que le sol, je suppose malgré tout l'existence d'un ciel. Si je veux peindre un paysage je dois savoir cela. Le premier problème à résoudre est l'organisation des propositions entre ces deux éléments. Toute l'histoire de la représentation de la nature pose cette question. Après cela on peut décider de ne peindre que l'azur ou le sol, faire un monochrome, mais on les peindra à partir de ces rapports précédemment imaginés. Nous entrons en une fiction qui produit un nouvel espace et le paysage contient un grand nombre d'espaces virtuels. Le paysage est un lieu de réflexion qui ne cesse de dépasser sa propre description.¹⁰² »

Si le peintre place en effet ses motifs au centre du support, il ne figure pas systématiquement le sol et le ciel, laissant au regardeur le soin de recomposer l'image.

L'absence de fond, de paysage complet, inscrivant le motif dans un contexte spatial, fait écho au fait que, comme dans les paysages à l'encaustique, ces portraits de bâtiments et éléments architecturaux sont vides de présence humaine. Ces paysages urbains américains semblent déshumanisés, inhabités, comme Cézanne excluait l'homme de ses paysages aquarellés. Seule la **figure 124**, intitulée *Boston*, donne à voir trois arbres sur la ligne d'horizon qui indiquent par contraste le gigantisme des tours peintes à leur côté et laissent

¹⁰² Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 62-63.

une place exigüe à la présence du végétal. Guy Tosatto analyse à propos de la déshumanisation des vues urbaines de Cognée :

« Dans le regard du peintre, on lit moins la puissance des sociétés qui les ont édifiées que la solitude, l'anonymat, la déréliction des hommes qui doivent y vivre.¹⁰³»

Dès lors, ces aquarelles, dans son travail en général, apparaissent comme des exercices de peintre, exercices de dessin pictural, inscrivant dans l'urgence lignes, structures, jeux d'ombres et de lumière, mais aussi rendant l'impression absorbée par le vécu, par la mémoire.

Le peintre français Yvan Salomone appartient à la même génération que Philippe Cognée : il est né en 1957 à Saint-Malo. Depuis le 5 août 1991, il réalise chaque semaine une aquarelle très colorée et violente, contrastant avec la douceur du matériau (**Fig. 141**). Salomone peint aussi des aquarelles urbaines, des paysages vidés de toute présence humaine, zones portuaires et industrielles, terrains vagues, chantiers, gares et containers. Comme Cognée, il travaille à partir de clichés qu'il réalise lui-même et dépeint aussi des sujets orientés vers l'idée de transit. Chez ces deux peintres de la même génération, le phénomène de dilution de l'aquarelle va servir l'idée de dislocation, de l'effondrement.

3- Dessiner au pinceau

Par ailleurs, les figures peintes montrent l'importance accordée aux lignes, parallélipipèdes, structures et fenêtres. Pas ou peu de lignes courbes sont tracées. L'essentiel réside dans l'intérêt plastique des formes vues, comme le souligne Philippe Piguet :

« Cognée n'est évidemment insensible ni à l'histoire, ni à la beauté des lieux traversés mais il est surtout curieux d'en capter la spécificité plastique, celle-là même qui fait tout à la fois sa singularité et son universalité.¹⁰⁴»

En effet, le geste est économe. Il s'agit de dire, de montrer, avec le minimum d'effet, de détails, en fournissant l'essentiel nécessaire à l'identification. La volonté du peintre est de déposer une trace de pigments liquide, d'inscrire une ligne, de dire avec rapidité et assurance. Les lignes sont des traits de pinceau simples. Rarement le pinceau est utilisé comme un crayon, à l'exception de la **figure 123** où l'artiste dessine, où le trait est noir et

¹⁰³ Guy Tosatto. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguet, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁴ Philippe Piguet. Dans : P. Piguet, *Philippe Cognée, Urbanographies, op. cit.*, p. 9-10.

délicat, sûr, peu nerveux, proche de celui du crayon, comme une écriture posée. Le peintre y inscrit des lignes simples et fines pour figurer les voitures, fenêtres, façades, trottoirs, poteaux et antenne de télévision sur le toit ; des lignes obliques pour indiquer la perspective et la profondeur et des lignes verticales pour figurer les façades de bâtiments.

Le trait fin et noir permet aussi de figurer les détails, tels les lignes de fils électriques (**Fig. 121 et 122**). Il en est de même sur la **figure 119** où le peintre dessine une clôture, quadrillage de lignes horizontales, verticales et obliques pour marquer la perspective. Dans ces quatre cas évoqués ci-dessus, le trait à l'aquarelle est celui d'un dessin, il est utilisé pour dessiner des formes. Les lignes sont très peu nombreuses, il s'agit de dire avec le minimum de moyens plastiques.

Le jeu avec les ensembles de lignes parallèles, avec la répétition de lignes est aussi présent avec la figuration de marches d'escaliers (**Fig. 132, 133 et 134**) de murs autoroutiers (**Fig. 130**) et la barrière (**Fig. 129**).

La ligne tracée au pinceau par ailleurs dessine aussi des formes cubiques en trois dimensions, des bâtiments, le trait du contour est très marqué et la forme ainsi ébauchée est remplie par un aplat transparent. Cognée dessine des cubes et les teinte. C'est notamment le cas des **figures 121, 126, 127, 128, 135 et 131** qui donnent à voir des essais de peinture de bâtiments cubiques et simples. Ici, dessiner des formes cubiques et des structures simples prime.

De même, le motif de l'escalier semble être un prétexte à varier les intensités de pigments, ou opposer deux couleurs contrastantes et ainsi figurer marches, contremarches et rampe. Ces escaliers flottent dans le vide de la feuille et parfois le point de vue est basculé (**Fig. 131**) ou le peintre s'attache à figurer le tournant de l'escalier (**Fig. 133**) ce qui rend le motif, composé d'une structure simple et de jeux d'ombre et de lumière, décontextualisé, sans environnement architectural l'englobant. C'est une figure isolée, presque abstraite et purement géométrique. L'aquarelle ici soutient un geste simple de peinture : tracer des lignes simples et poser des ombres.

Ainsi, cet ensemble d'aquarelles montre l'intérêt du peintre pour les formes architecturales. Les paysages ne sont que des bâtiments : immeubles, maisons, éléments architectoniques (escalier, clôture) qui appellent justement la ligne droite. Mais, le plus souvent la ligne est celle du trait de pinceau, large, et inscrit bien ces aquarelles dans le domaine pictural et non dans celui du dessin. La peinture à l'aquarelle est ici davantage utilisée en tant que ce

qu'elle offre comme possibilités picturales. Effectivement, elle permet au-delà du trait du dessin, de jouer avec les masses colorées, c'est-à-dire les aplats, les jeux d'ombre et de lumière pour figurer.

4 - Structurer par le vide et l'ombre

En effet, davantage que la ligne, c'est l'aplat et l'ombre qui permettent de figurer. Cognée dessine par l'ombre, par la présence de brumes de peinture, utilise l'effet de dilution de l'aquarelle. L'ombre se fait ainsi présence.

Dès lors, les immeubles des **figures 117, 118, 119, 120, 124 et 125** sont identifiables grâce à la répétition de petites ombres carrées qui donnent corps aux fenêtres. Sans ces ombres indiquant les fenêtres, l'identification serait difficile voire impossible, notamment celle de la **figure 120** où le trait de pinceau est si large que le sujet sans ces petites fenêtres serait totalement abstrait. De même, le volume du bâtiment de la **figure 128** est montré par la présence d'une façade entièrement à l'ombre.

Il y a ici une suggestion par le vide, les fenêtres et les angles des bâtiments font la figure, en creux. Il en est de même **figure 118** où la voiture est figurée par ses fenêtres, donc ses vides, et par ce qui l'entoure : une masse indéfinie qui pourrait être celle d'un sol ou d'un parking avec sa couleur grise évoquant celle du béton et du sol urbain. De même, les escaliers sont reconnaissables grâce à la différence de densité de la couleur qui indique marches et contremarches (**Fig. 132, 133 et 134**).

D'ailleurs, toutes les fenêtres sont sombres, sauf l'une d'entre elles qui est éclairée (**Fig. 126**). Ceci confère une étrangeté à l'ensemble de la figure, une inquiétude. La fenêtre indique que la maison est dans une pénombre, entre chien et loup. C'est aussi le seul détail d'une narration possible dans l'ensemble de ce corpus d'aquarelles où l'absence de présence humaine évacue toute possibilité de narration.

Ainsi, le motif et son identification tiennent grâce à un détail : fenêtre, voiture (**Fig. 118 et 123**), fil électrique (**Fig. 121 et 122**) cheminée (**Fig. 117, 118, 121**) pont (**Fig. 130**) canapé et poignée de porte (**Fig. 135**) arbres (**Fig. 124**) qui permettent de relier la forme peinte à un sujet connu et identifiable. Le motif est ainsi proche d'une figuration hâtive, presque abstraite. L'économie de moyens picturaux, la légèreté et la transparence de l'aquarelle font pencher la figuration du côté de l'impression, comme s'il s'agissait de retenir une vision

hâtive, fugace, de silhouettes de bâtiments, avant qu'elle ne s'échappe dans les complexités transformatrices de la mémoire.

5 - L'impression vibratoire et le mouvement

a) La vitesse

Par ailleurs, la plupart de ces paysages donnent l'impression que Philippe Cognée a vu ces derniers depuis sa voiture, en circulant et en passant devant eux. Le peintre semble ainsi chercher à rendre l'impression laissée par le paysage vu, en mouvement, à travers une fenêtre ou la vitre d'une voiture circulant.

Ceci est particulièrement visible dans les paysages de route (**Fig. 130 et 131**) où, sur la **figure 131**, le regardeur est placé sur la route qui s'ouvre devant lui, l'œil étant attiré par le point de fuite au centre de l'aquarelle, là où les deux bords de la route et leurs barrières de sécurité adjacentes pourraient se rejoindre. Le spectateur peut déduire que le paysage est embrassé depuis le pare-brise d'une voiture. Le regardeur est placé à la place de l'artiste : dans la voiture en mouvement. Mais rien de cette fenêtre ou de cette voiture ne paraît. Le dynamisme et la vitesse sont rendus par le contraste entre les lignes du pont, celles des rambardes de protection sur les côtés, les lignes convergentes de perspective préalablement dessinées au crayon à papier et laissées à voir, et la fluidité informe, sans lignes, bleu gris et transparente, du fond et du bitume à l'aquarelle. Le paysage semble presque irréel par la présence de lignes bleu vif sur les côtés. L'aquarelle semble être là dès lors pour donner un rehaut au dessin, lui conférer une consistance de rêve flou, une densité de souvenir vaporeux et d'impression fugitive.

Ces aquarelles rappellent les peintures à l'encaustique peintes en 1997 comme *Périphérique-pont* ou *Pont à Roissy* (**Fig. 101**) s'attachant aussi à peindre un paysage de route vue depuis l'intérieur de la voiture à travers la vitre du véhicule.

Les notions de mouvement et de vitesse, propres à l'esthétique du 20^e siècle, intéressent ici le peintre de manière non obsessionnelle, mais suffisamment récurrentes pour être prises en compte. Comment figurer la vitesse propre à l'activité humaine contemporaine semble demander le peintre ?

En effet, l'impression de mouvement est aussi présente dans les **figures 121 et 122** où le bord de route est figuré par un trait de pinceau oblique et par la présence de fils électriques, traits irréguliers représentant la vue en mouvement (**Fig. 121 et 122**).

La **figure 121** ressemble d'ailleurs aux peintures à l'encaustique *Montparnasse I* et *Montparnasse II*, peintes en 1999 ou *Gare Montparnasse* en 2000 (**Fig. 102**) où sur chacune d'entre elles, un immeuble blanc, reconnaissable à ses fenêtres noires, est griffé par les fines lignes noires discontinues des fils électriques. Le titre, allié à cette impression de vitesse, fait comprendre qu'il s'agit d'une vue captée depuis le train en mouvement arrivant en gare Montparnasse à Paris.

Ici, Cognée s'attache dans ses aquarelles à dépeindre la vision troublée par le mouvement et la vitesse. Cet intérêt de l'artiste pour la peinture de la vitesse fait écho à la pensée de Paul Virilio qui, dans son *Esthétique de la disparition*, appelle le regardeur le « voyeur-voyageur » et décrit un visible qui n'est que l'effet de réel de la promptitude de l'émission lumineuse. Pour ce philosophe urbaniste, la lumière est vitesse, donc le semblant est le mouvant. Le regard est instantané et ne perçoit ainsi que des apparences et de fugitives apparitions. Il analyse :

« Nous avons à faire à une accélération (...) de la réalité perceptive (...) aussi suis-je très sensible à cette accélération de la perception du monde qui nous empêche de voir (...). À côté de l'énergie cinétique du TGV, je ressens l'énergie cinétique du paysage : ce n'est plus le paysage géographique qui se déploie sous mes yeux, c'est un film. La perception de la vitesse modifie notre rapport au monde et à l'autre (...) Nous percevons le monde à travers les écrans (télévision, ordinateur, portable...). Et ce faisant, nous perdons la perception latérale. Notre champ de vision se rétrécit.¹⁰⁵»

Philippe Cognée dans sa peinture du mouvement, illustre ce « déclin de la statique¹⁰⁶ » généré par l'accélération des moyens de transports et des flux d'information qui bouleverse notre rapport contemporain au temps et à l'espace. Virilio dépasse la relation entre sujet qui perçoit et objet perçu, car toute vitesse est un rapport entre les deux, ce qu'il appelle le « trajectivisme ». Cognée crée ainsi davantage un espace de conscience, de perception d'un réel fugace dans la peinture de ces paysages traversés, qu'un espace à visée documentaire, objectif.

¹⁰⁵Paul Virilio. Dans : Nathalie Sarthou-Lajus, « L'ère de la vitesse et les grandes migrations », *Études*, 2/2009, 410, p. 199-207.

¹⁰⁶ Paul Virilio, *La pensée exposée*, Arles, Actes sud, coll. « Babel », p. 29.

b) Peindre l'impression

En effet, les aquarelles de Cognée dissolvent et diluent les constituants de l'image, ce qui pouvait déjà se constater dans ses encaustiques, comme Philippe Dagen le note ici :

« Cognée brouille et dissipe la description, tant et si bien qu'il en reste à peine le spectre, un spectre coloré souvent si lumineux et si chatoyant qu'il n'en a rien d'une image d'actualité.¹⁰⁷ »

Les vues aquarellées de Cognée ne sont ainsi que rendus d'impressions visuelles et kinesthésiques. Elles correspondent davantage à l'élaboration d'un carnet de voyage. Le voyage est une expérience d'intimité, il est mouvement dans l'espace, dans le temps et imprègne tous ressentis, visuels, olfactifs, auditifs et corporels d'expériences de perception diverses.

Ici, le peintre en contexte de voyage et de mouvement rend compte d'une impression de formes et de couleurs mais surtout d'indescriptible, de flou, de déliquescence, d'apparition et de disparition de la vue en même temps qu'elle se forme sur la rétine, qu'elle s'inscrit dans la mémoire et qu'elle prend corps dans l'aquarelle.

Aussi, l'aquarelle et la figuration économe, par le biais de larges coups de pinceaux, sans détails, avec l'accent porté sur le travail des ombres et de la lumière, donnent l'impression d'une vision à travers la buée d'une vitre, produisant l'effet d'une ville qui vibre, fond et se liquéfie tout à la fois.

c) Liquéfaction

En effet, l'aquarelle convient parfaitement à la déformation et même à la disparition des structures recherchées. Par exemple, sur la **figure 125**, les formes verticales et la présence d'un quadrillage noir confèrent à l'ensemble une certaine structure et une impression d'élévation car la composition est pyramidale. Cependant la fluidité, la liquéfaction et l'évanescence de l'aquarelle instaurent une sensation d'écoulement et d'effacement de l'ensemble. L'aquarelle permet dès lors la mise en danger de la représentation même. Cette tension est souvent recherchée par l'artiste. Aussi, sans la signature en bas à droite, il est difficile de définir le sens de lecture exact et d'identifier le motif.

Il en est de même pour les **figures 124 et 121** où les traits de pinceau posant de larges lignes picturales et ne possédant pas la précision du dessin au crayon, inscrivent des

¹⁰⁷ Philippe Dagen. Dans : P. Dagen, B. Decron, É. Suchère, J.-C. Vergne, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 29.

structures fragiles, des tours légèrement ondulantes (**Fig. 124**) ou des aplats inachevés (**Fig. 121**) laissant voir le blanc de la feuille.

Ainsi, il s'agit à la fois de construction, d'édification et de destruction ; le mouvement et l'énergie dépeints étant ceux du moment exact entre apparition et disparition, laissant au regardeur la possibilité d'éprouver les deux versants de l'alternative, la fusion de ces contraires.

d) Le rêve

Aussi, les aquarelles de Philippe Cognée semble dépeindre un rêve davantage qu'un réel. Ceci est accentué par l'emploi de la couleur bleue, par les ombres très légères et transparentes dues à la peinture diluée et par le fait que les traits de pinceaux soient larges, se confondant parfois entre eux, troublant la vue et rendant de fait le motif flou.

Ce médium sied ainsi parfaitement à cette volonté de vision troublée, ressentie corporellement autant que vue et émise par le peintre. La dureté des structures urbaines, la matière béton est ainsi transformée en matière onirique, floue, suggestive, en rêve. D'ailleurs, l'exposition d'encaustiques, montrant des vues urbaines américaines au stand de la galerie Alice Pauli en octobre 2001 à la FIAC à Paris, s'intitulait *Rêveries américaines* indiquant le projet de Cognée de rendre l'aspect mémoriel, onirique, dilué des paysages urbains réellement vus et surtout éprouvés.

6 - À la limite de l'abstraction : la dilution

Par ailleurs, dans ce corpus à l'aquarelle, cinq d'entre elles présentent un motif entièrement abstrait, non identifiable (**Fig. 136 à 140**). Seule l'une d'entre elles, titrée *Harlem* (**Fig. 140**) permet de comprendre la thématique urbaine abordée. Les trois essais de figuration de marches d'escaliers, dont l'identification et le sens de lecture ne sont pas immédiats ni évidents, sont également proches de l'abstraction (**Fig. 132 à 134**). La signature de l'artiste permet néanmoins d'orienter le sens de lecture (**Fig. 130**).

« On y retrouve cette sensation où l'apparaître se retourne en une sorte de prélèvement, où la phénoménalité, qui est celle de la longue-vue devient celle du microscope, où ce qui est vu est rendu abstrait.¹⁰⁸»

¹⁰⁸ Alain Bonfand. *Philippe Cognée, Écho*, Paris, Dilecta, 2011, non paginé.

Dans cette analyse des *tondi* peints à l'encaustique par Philippe Cognée pour l'exposition au château de Versailles en 2011, le philosophe et critique d'art Alain Bonfand s'attache à dire que l'artiste peint une sensation en décontextualisant le motif, le faisant basculer ainsi à la limite de l'abstraction.

En effet, ces cinq aquarelles abstraites présentent un motif de forme carrée ou rectangulaire, placé au centre de la feuille, comme un portrait équilibré. Si elles semblent s'apparenter à la même recherche, à la même déclinaison d'un motif, elles présentent toutes des particularités. Ces aquarelles sont traitées en une, deux ou trois couleurs : jaune, bleu, brun, liées au noir ; le bleu dominant. Les traits de pinceaux sont larges, ce sont des lignes ou de très larges courbes, des aplats informes. La lumière est présente grâce au blanc du papier laissé en réserve.

L'aquarelle est ici contrôlée : pas de gouttes tombées, pas de taches permises. Le dessin au pinceau levé n'est pas hésitant. Les motifs ressemblent à des quadrillages, des essais de structures, thématique chère à l'artiste.

Ainsi, *Harlem* (**Fig. 140**) est constitué de lignes horizontales et d'un seul trait noir vertical, comme pour indiquer une structure. Cette aquarelle n'est plus qu'une impression de matière colorée devant laquelle on passe très rapidement, ne laissant qu'une trace de lumière et de couleur devant l'œil ou en mémoire.

De même, la **figure 136** dilue très fortement ce qui pourrait s'apparenter à de petites fenêtres noires, comme le peintre nous y a habitués. Cependant, la matière picturale liquide fait le noir et le bleu se mélanger et les formes se diluer et devenir informes, non identifiables. Les **figures 137, 138 et 139** sont d'un aspect plus brouillon, en privilégiant, paradoxalement au sein d'un contenant cubique, des lignes larges et courbes, arrondies, comme des arabesques, donnant une certaine grâce à l'ensemble, la **figure 138** faisant même penser à une représentation de fleurs.

Dès lors, ces aquarelles abstraites font figures de recherches sur des structures et leur fragilité. Cognée met en danger les quadrillages, en les composant de lignes larges et molles, en utilisant l'aquarelle liquide qui fait les couleurs se mélanger et leurs formes perdre leurs contours fermes, en laissant les trous de vide et de lumière transpercer ces carcasses urbaines, esquisses rapides de vues de villes.

Aussi, en dehors de toute figuration, sans perspective, l'artiste amène le regardeur sur le plan bidimensionnel de la peinture, alors qu'il s'agit de rendre compte de profondeur de paysage, de formes urbaines et de bâtiments. L'abstraction apparaît dès lors comme l'achèvement de la recherche sur un motif, l'artiste ayant amené ce dernier aux limites de la figuration.

En fait, l'aquarelle et ce qui fait sa spécificité (légèreté, transparence, facilité de pose, rapidité) permettent de restituer l'impression, fabriquent et donnent accès à une mémoire, rendent compte d'une teinte, d'un déplacement. L'aquarelle transforme le motif réel en une vibration picturale. Aussi, opposer structure et déliquescence en un seul geste, en une seule matière, illustre les recherches de Cognée sur la mise en danger de l'image, sur les notions de construction et de destruction qui sont chez lui intrinsèquement liées et insécables. L'aquarelle a le pouvoir d'adoucir et d'inquiéter en même temps la rigidité la forme.

En effet, ces aquarelles déclinent la fabrication d'un paysage chez Cognée, le transformant en espace pictural et en l'investissant d'un effet de réception kinesthésique chez le spectateur, du domaine du ressenti et de la sensation, comme le disait déjà en 1995 Sylvie Couderc, alors attachée de conservation au musée de Picardie à Amiens :

« Par-delà les références classiques aux genres du paysage ou de la nature morte, Philippe Cognée réinvestit l'affect, la sensation.¹⁰⁹ »

Il est vrai que le paysage, depuis le 17^e siècle qui voit son essor en tant que catégorie esthétique, est toujours l'expression de l'état intérieur de l'artiste, davantage que l'imitation clinique de la nature. Comme pour Cézanne, le recours à l'aquarelle correspond à un désir de simplification du motif et de l'emploi des couleurs, pour ne pas entraver la liberté du geste.¹¹⁰ Dès lors, les paysages urbains de Cognée ne sont que des extraits de mémoire, mémoire vécue et en même temps mémoire en train de se faire, afin de garder une trace du passage de l'artiste et de l'homme ici-bas et dans l'histoire de l'art.

¹⁰⁹ Couderc Sylvie. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 14.

¹¹⁰ Kenneth Clarke, *L'art du paysage*, Paris, G. Montfort, 1994, p. 168.

7- L'obsession de la cristallisation du temps

*Toutes nos impressions sont incommunicables, sauf si nous en faisons de la littérature*¹¹¹

Dès lors, cette série de vues d'architecture américaine possède une valeur de survivance, c'est-à-dire de fabrication d'une mémoire. Telle un carnet de voyage, réalisée non sur le motif mais en atelier, avec la vision fraîche et le pouvoir de se remémorer rapidement les paysages vus grâce au caméscope, cette série permet de cristalliser une mémoire, celle des vues et sensations ressenties pendant ce voyage aux États-Unis, avec un intérêt porté sur les architectures au détriment de toute autre caractéristique des paysages rencontrés.

a) La constitution permanente d'une mémoire

En fait, la constitution et la conservation d'une mémoire visuelle, notamment par le biais d'archives personnelles (photographies et films) est permanente chez l'artiste. Photographier est un acte presque compulsif, qui permet de capter et conserver dans l'urgence des images de son quotidien, de son environnement proche et du monde. Il s'agit d'élever l'ordinaire au rang de l'universel. « La photo lui permet simplement de faire pénétrer le monde extérieur dans son atelier » analyse Bernard Martin,¹¹² en ajoutant que l'artiste archive ces photographies :

« Il vit au milieu de cette abondance d'images, de clichés rangés, selon une thématique qui lui est propre, dans des boîtes à chaussures. Il y en a partout. Il n'a, pour cette surface sensible-là, aucun respect. L'émulsion est ailleurs. Tout juste une accumulation, une stratification de souvenirs.¹¹³»

L'artiste précise également à ce propos :

« Je ne faisais de la photo que de façon occasionnelle et complètement banale. Comme tout un chacun. Soudainement je me suis mis à vouloir photographier tout ce qui était à portée de mon regard et qui composait mon environnement quotidien. Je photographiais aussi bien ma femme et mes enfants que le frigidaire, la machine à laver, un fauteuil, la baignoire ou les paysages alentour de la maison. Bref, tout ce que mon regard croisait.¹¹⁴»

¹¹¹ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op.cit.

¹¹² Bernard Martin, *Entre nous*, op.cit., p. 83.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ Philippe Cognée. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguet, *Philippe Cognée*, op. cit., p. 133.

Dès lors, Philippe Cognée entretient une mémoire particulièrement visuelle et sensitive, comme un matériau, en accumulant images et photographies qui lui servent à de futures compositions. L'artiste précise son usage du film et de la photographie dans ses voyages :

« Photographie, caméscope, me servent ainsi de réservoir de mémoire de ce que j'ai traversé.¹¹⁵»

Aussi, la réalisation de ces aquarelles aux États-Unis s'insère dans ce processus de création cher à l'artiste. Ce qu'il peint est issu de sa propre mémoire, de sa propre perception et se fond avec les images enregistrées sur écran. Alain Bonfand confirme cette analyse ici :

« Son référent n'est donc pas tant l'image elle-même que la mémoire du sujet qu'il a filmé et préserve.¹¹⁶»

Or, le réservoir d'images est fondamental et constitutif de bon nombre de démarches artistiques aux 20^e et 21^e siècles, en piochant notamment sur Internet. Pour capter le quotidien, le recours à l'appareil photo, à la caméra, au téléphone portable photographiant, est permanent chez les artistes de la fin du 20^e siècle et en particulier chez Cognée. Isabelle de Maison Rouge précise à propos de ces outils d'enregistrement du réel :

« Ils sont le témoin fidèle et discret qui rendra compte d'une réalité sans fard. L'artiste utilise parfois l'inventaire ou la collecte d'objets insignifiants aux yeux des non-initiés, mais lourd de sens pour qui les collectionne : (...) photos d'amateur (...) Il attache une grande importance à l'empreinte de la banalité de la vie quotidienne.¹¹⁷»

D'autres matériaux à valeur autobiographique, comme des objets, peuvent être momentanément conservés dans le but de servir de matériau visuel à la création future. C'est le cas notamment de deux crânes gardés par Philippe Cognée ou encore le bouquet de fleurs du mariage de son fils,¹¹⁸ qui a eu lieu en 2010, avec comme projet de le peindre (**Fig. 241**).

¹¹⁵ *Id., ibid.*, p. 143.

¹¹⁶ Patrick Le Nouëne. Dans P. Ardenne, C. Besson, P. Dagen *et al.*, *Philippe Cognée, Transit, op. cit.*, p. 183.

¹¹⁷ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime, op.cit.*, p. 23.

¹¹⁸ Entretien, non enregistré, avec l'artiste dans son atelier le 31 août 2010.

b) Peindre la mémoire

- Les médiums

Les aquarelles illustrent la captation du souvenir, la fabrication d'une mémoire. De même, la transparence du matériau permet de peindre le processus mémoriel même, entre image et imaginaire, car cristalliser la mémoire en peinture a toujours été une préoccupation de l'artiste :

« Comment pourrais-je transformer de la mémoire en tableau ? Comment construire une image qui soit de la peinture ?¹¹⁹ »

En effet, comme dans ses peintures à l'encaustique, Cognée peint à l'aquarelle la mémoire même, celle qui restitue à la fois image et perception floues :

« Il me semble que l'œuvre de Philippe Cognée (...) où ce qui est donné est donné sur le mode de l'absence. La sensation de mirage que l'on éprouve est la forme peinte par essence du souvenir, de la mémoire qui monte à la surface, s'y coagule, dans un effet à la fois paradoxal d'induration et de déhiscence (...) Je soutiendrai volontiers que les œuvres de Cognée s'éprouvent et que ce sentir est la forme accomplie de la mémoire s'imposant dans l'image.¹²⁰ »

La caractérisation de la peinture de Philippe Cognée comme peinture de mémoire a été constatée très tôt par Philippe Dagen, comme ce dernier le précise ici :

« Toute peinture de Cognée est de l'ordre du vestige, avec ce que cette notion suppose de fortuit, d'incomplet, d'énigmatique. Elle est par conséquent aussi de l'ordre du processus de cristallisation et de déréliction simultanées au terme duquel des mots ou des couleurs donnent forme à ce qu'on appelle, par facilité, un souvenir (...) Mais la mémoire n'opère pas ainsi : elle altère, elle confond, elle agglomère, elle mélange, elle déforme. Fonction humaine, elle n'a de commun avec l'enregistrement mécanique et son archivage, activités de type photographique. Capacité humaine, elle se caractérise par son pouvoir de métamorphose et la complexité des cryptages et des reclassements qui se produisent dans quelques zones cérébrales depuis longtemps localisées par la médecine. On pourrait aller jusqu'à affirmer qu'une photo est un

¹¹⁹ Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 49.

¹²⁰ Alain Bonfand. Dans : Alain Bonfand, *Philippe Cognée, hommage à Beckmann*, Châtelleraut, Cardinaux, 2009, p. [3-5].

anti-souvenir, à moins qu'elle ne soit, à son tour, entraînée dans un processus mnémonique individuel.¹²¹»

Aussi, cette peinture de mémoire, en ce sens qu'elle cristallise le processus transformant de la mémoire est aussi présente dans les médiums : dans l'aquarelle qui dissout, l'encaustique fondue, mais aussi le fusain, dont, selon Georges Didi-Huberman, le carbone qui le compose est un matériau minéral conservant également la mémoire du vivant.¹²² Quelle peut-être l'origine de cette importance, plus ou moins inconsciente, ainsi accordée par le peintre à cette notion de mémoire ?

- L'enfance africaine ou le déracinement

Il est vrai que Philippe Cognée a passé la plus grande partie de son enfance au Dahomey, actuel Bénin. Il y a en effet vécu de 4 à 17 ans, mais n'en a connu que deux villes : Abomey et Porto-Novo. Les nombreux allers-retours entre l'Europe et l'Afrique pendant ces années d'expatrié ont certainement forgé chez le peintre une certaine psychologie de l'émigré, du déraciné, qui imprègne en filigrane les peintures et aquarelles de l'artiste, comme l'analyse ici Guy Tosatto :

« Profondément marqué par une jeunesse passée au Bénin, il s'attache, dans ses premières années, à traduire par des formes simplifiées, « primitivistes », ses « Impressions d'Afrique ». Traversées de toutes sortes de réminiscences, de souvenirs, de fantasmes, ses œuvres expriment alors, semble-t-il, le désir d'exorciser une double expérience de l'exil : enfant, d'avoir été, « un petit Blanc » dans un monde de Noirs, puis à son retour, adolescent, de se retrouver un « Africain » sur les bords de la Loire. De cet écart, de ce sentiment d'altérité, de cette distance indéfinissable, mais vécues, là-bas comme ici, l'artiste va conserver une manière de se tenir en retrait, un regard distancié.¹²³»

Dès lors, Cognée, dans son processus de création et son choix de thèmes « suggère à la fois une surprésence dans l'instant et le rappel nostalgique d'une durée personnelle.¹²⁴» En effet, la fréquente peinture de paysages à l'étranger, de paysages rencontrés lors de ses voyages personnels, comme des souvenirs de voyage, s'attache à montrer des vues éprouvées de silhouettes d'architecture, de maisons et d'immeubles, de structures rectilignes, érigées depuis la terre, comme si le peintre s'attachait à figurer, à reconstruire

¹²¹ Philippe Dagen. Dans : P. Dagen, B. Decron, É. Suchère, J.-C. Vergne, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 30 et 32.

¹²² Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000, p. 52.

¹²³ Guy Tosatto. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguët, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 32-33.

¹²⁴ Yves Peyré. *Ibid.*, p. 73.

une maison symbolique pour contrer ce profond sentiment de déracinement. Ce sentiment de rupture, mélancolique, prend forme en même temps dans l'aspect brouillé, flou, dissout, dilué, très fréquent chez le peintre, dans ses peintures floutées à l'encaustique ou ici à l'aquarelle déliquescente. Ses peintures de voyage surgissent « comme si l'artiste, convalescent, amputé de son rêve d'Afrique - de son enfance - devait réapprendre le monde... Et ce monde qu'il découvre et qu'il va dépeindre se révèle éclairé du soleil noir de la mélancolie.¹²⁵» Le déracinement produit ainsi la création d'un monde à soi fait de distanciation, de mélancolie, de rêve et d'idéalisation, tel que l'écrit Jean-Luc Nancy ici :

« L'obsession du point de partage entre deux régions, deux influx, m'a marqué dès l'enfance et à jamais. Et certes, parce qu'il s'agissait d'un espace mythique plus que terrestre, à l'articulation d'une transcendance.¹²⁶»

Tracer un trait permettrait ainsi de s'inscrire dans un espace, une terre, creuser loin dans le sol, s'enfouir dans la matière, y déposer des racines pour que ce déracinement ne se produise plus. Dessiner permet ici de palier au traumatisme. Le voyage est un rappel permanent de ces déracinements, comme si la vie ne pouvait être autre chose : être balancé, balloté entre l'installation, dans une terre éphémère et la rupture avec la terre nourricière, maternelle. Cette déchirure, ce déracinement permanent, est un espace sans cesse à combler. L'aquarelle permet dès lors un dessin flou, évanescent ; elle permet de donner forme à l'interstice entre la mémoire de l'artiste et celle du regardeur qui recompose l'image. L'aquarelle permet d'évoquer l'apparition et la disparition, dans la rapidité et la fugacité, propres au fonctionnement du processus transformateur de la mémoire.

c) La métamorphose de la mémoire et de la peinture

En effet, la mémoire est individuelle. Elle est lieu et pouvoir de transformation. Elle possède cette qualité particulière de conservation et en même temps de transformation de l'expérience sensible, vue, sentie, ressentie et entendue :

« La mémoire est la vie continuée de la perception sous d'autres formes et avec d'autres valeurs (...) Elle constitue, en tant qu'acte de pensée, non seulement une rétention, mais encore une extension, une expansion, un approfondissement (...) une idéalisation, ce grâce au langage et en particulier au nom, qui permet de parler de la chose en son absence, de la re-présenter : la mémoire est la transmission de l'expérience sensible, sensuelle et imaginaire

¹²⁵ Guy Tosatto. *Ibid.*, p. 35.

¹²⁶ Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, cité par Jean Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 75.

de la chose en expérience extérieure¹²⁷ (...) La mémoire est organisation constamment réinventée, coopération du pouvoir d'imagination, de représentation, de conception, jamais seulement reproductive, mais essentiellement productive et créatrice de signes, de sens, de chemins.¹²⁸»

Comme Philippe Chaulet l'explique ici, la mémoire permet et poursuit le travail de perception, elle exerce un pouvoir de transformation sur elle-même.

Ainsi, la peinture telle que l'utilise Cognée, encaustique ou aquarelle ici dans le cadre du carnet de voyage, permet de cristalliser sa propre mémoire en peinture : le processus de transformation propre à la mémoire est recherché et soutenu dans le travail à l'encaustique. De même, l'aspect idéal et flou de la mémoire correspond à la particularité transparente et légère de l'aquarelle.

Pour l'artiste contemporaine Marlène Dumas, pratiquant aussi l'aquarelle et partageant avec Cognée une enfance passée en Afrique, le propre de la peinture est de cristalliser et recycler la mémoire, en affirmant que « la peinture ne fige pas le temps. Elle fait circuler et recycle le temps comme une noria.¹²⁹»

Philippe Cognée peint par conséquent à l'aquarelle une image issue de la perception, image métamorphosée en son for intérieur, puis retraduite dans le processus de transformation de la peinture même, perçue et transformée aussi enfin à son tour par le regardeur.

d) L'angoisse de disparition

*L'art de la mémoire est celui du souvenir contre la mort,
mais aussi celui du ressouvenir de la mort elle-même¹³⁰*

Mémoire et aquarelle fonctionnent ainsi parfaitement ensemble pour extraire et dépeindre une image métamorphosée de perception d'un réel et d'une temporalité fugaces, ce que recherche le peintre comme il le confirme ici :

« Plus qu'une idée particulière, c'est ce rapport singulier au temps qui me semble ne pas pouvoir s'incarner autrement qu'en peinture.¹³¹»

¹²⁷ Philippe Chaulet, *La mémoire*, Paris, Quintette, coll. « Philosophe », 1996, p. 51.

¹²⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 64.

¹²⁹ Marlène Dumas. Dans : J. Storsve, *Marlène Dumas, nom de personne*, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁰ Catherine Grenier, *L'art est-il chrétien ? op. cit.*, p. 75.

Cognée élabore ainsi ses images dans l'urgence comme s'il « voulait préserver, retenir un précieux instant de perception, à un moment à jamais perdu.¹³²»

Pourtant, même si l'artiste semble vouloir retenir la perception et la faire basculer dans le domaine de la peinture, comme pour lui donner une existence, un corps et la conserver ainsi, son œuvre est faussement autobiographique, elle permet paradoxalement un accès très mince à son intimité.

Ainsi, comme les aquarelles ici, mais aussi toutes ses séries aquarellées, la narration est inexistante, ses peintures ne donnent naissance à aucune fiction. Cognée peint juste la sensation éprouvée de la vision kinesthésique. Il donne accès à sa conscience intérieure, sa mémoire, ses tourments cristallisés, métamorphosés, épurés par le matériau pictural et son geste de dépose et d'épure à la fois.

Cognée peint toujours sa conscience intérieure. Elle est plus viscérale, violente et tourmentée dans les années 1980, comme dans *Le Labyrinthe* (**Fig. 41 et 42**). Elle est canalisée dans la maîtrise de son geste de transformation donnée à voir dans les années 1990 et 2000 et s'épure et se simplifie dans les aquarelles :

« Notre artiste est de ceux qui, au fil du temps, se constituent plutôt contre leur passé qu'à partir de lui. Ils éprouvent le besoin de quitter la gangue ombreuse ou entêtante de souvenirs pour aller vers la transparence légère du présent.¹³³»

Dans ses aquarelles, aucune narration n'est inscrite. Ces dernières ne sont pas autobiographiques même si sa propre mémoire, son environnement quotidien, sa propre image nourrissent les thèmes exploités. Ses aquarelles comme toutes ses peintures possèdent « cette intonation particulière qui fait résister les œuvres hors de tout contexte fictionnel.¹³⁴»

En fait, comme tout usage de peinture chez l'artiste, l'aquarelle permet aussi de palier à ses angoisses existentielles de disparition, comme l'analyse Olivier Weil :

¹³¹ Philippe Cognée. Dans : P. Ardenne, C. Besson, P. Dagen *et al.*, *Philippe Cognée, Transit, op. cit.*, p. 51.

¹³² Henry-Claude Cousseau. Dans : H.-C. Cousseau, C. Bernard, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 35-39.

¹³³ Henry-Claude Cousseau. Dans : H.-C. Cousseau, C. Bernard, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 26-27.

¹³⁴ Jean-Charles Vergne. Dans : P. Dagen, B. Decron, É. Suchère, J.-C. Vergne, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 6.

« Si bien qu'il y a, me semble-t-il, dans ton travail une préoccupation existentielle tout à fait centrale. La question que tu poses en montrant un souvenir en train de se faire, c'est en fin de compte comment représenter la lutte contre le temps, autrement dit que peut être l'image de la vie.¹³⁵»

Dès lors, l'aquarelle est un médium paradoxal : elle permet en tant que peinture et geste pictural de garder une trace à la fois première et dernière, d'inscrire dans l'urgence une mémoire et, en même temps, de figurer la disparition et la fugacité grâce à sa transparence et son pouvoir de dilution de la couleur. L'image créée survit aussi à celui qui l'a engendrée, comme le précise ici Georges Didi-Huberman :

« Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée ; l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde.¹³⁶»

Or, chez Cognée, à l'étude, le désir de conserver une trace de son passage ici-bas, de s'inscrire dans l'histoire de l'art est profondément ancré et exprimé comme il le confirme ici en 2003 :

« C'est vrai que j'ai une boulimie de travail qui est, me semble-t-il, lié à l'angoisse de la disparition, à l'envie de dire tout ce que j'ai à dire avant de mourir.¹³⁷»

B - Les fenêtres et les petits formats : le premier geste du peintre

1 - Les fenêtres chez Philippe Cognée

Entre la vie et moi, une vitre mince.

J'ai beau voir et comprendre la vie très clairement, je ne peux la toucher¹³⁸

Le motif de la fenêtre est rare et néanmoins présent chez le peintre. Celui-ci peint en effet en 2001 une *Fenêtre d'atelier* (**Fig. 142**) et *La fenêtre d'atelier* (**Fig. 143**) toiles à l'encaustique conservées dans la collection de l'artiste. Le motif réapparaît, toujours à l'encaustique, en 2012 avec *TAD Fenêtre* (**Fig. 144**).

¹³⁵ Olivier Weil. Dans : O. Weil, P. Cognée, *Philippe Cognée, Bilbao*, op. cit., p. 40.

¹³⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 16.

¹³⁷ Philippe Cognée. Dans : O. Weil, P. Cognée, *Philippe Cognée, Bilbao*, op. cit., p. 60.

¹³⁸ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 115.

Ce motif banal à portée de son regard, appartenant au domaine du quotidien, apparaît tardivement dans son œuvre pictural par rapport à d'autres items de son environnement personnel et quotidien, ayant bénéficié d'une mise en œuvre picturale dès 1993 : paysages urbains quotidiens et routes empruntées (en 1995, 1997, 1998, 1999, 2000) champs verts ou jaunes (en 1993, 1995, 1998, 2000) vues d'atelier et objets quotidiens : baignoire, réfrigérateur (1995) machine à laver (1994) congélateur (1994, 1995, 1998) chaise (1995) fenêtre, pots de peinture et pinceaux (1995, 2004).

Auparavant, le thème de la fenêtre avait bien été abordé mais non de manière isolée et toujours dans un ensemble architectural : dans la peinture de nombreux immeubles aux fenêtres multiples et perpendiculaires entre elles et dans les fenêtres larges à deux vantaux des cabanes de chantiers (1996).

Par extension et symbolisme, Alain Bonfand voit des fenêtres chez Cognée dans les *tondi* exposés à Versailles dans son exposition *Écho* en 2011. Il commente : « Ces *tondi* sont des fenêtres, mais justement au sens phénoménologique qu'Eugen Fink confère à ce mot.¹³⁹ » même si pour le philosophe, l'image chez Cognée se réalise en fait en dehors de la fenêtre, hors cadre, dans la sensation et la réception opérées par le regardeur.

Les deux fenêtres à l'encaustique (**Fig. 142 et 143**) possèdent le même point de vue : de face mais non frontal, légèrement en biais et vu de côté gauche. La fenêtre dans les deux cas emplit l'espace de la toile. Elles sont composées de seize petits carreaux vitrés. L'une d'elle possède un aérateur circulaire intégré dans l'un des petits carreaux vitrés (**Fig. 142**). Un certain réalisme est ainsi recherché. Un rebord de fenêtre discret ne permet pas de préciser si le regardeur se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur de l'atelier. Dans tous les cas, la vision à travers les carreaux vitrés est arrêtée par la peinture même, à la fois opaque, blanche, troublée, fondue, épaisse et vibratoire. La lumière traversant l'espace de la fenêtre, figurée par l'emploi de la couleur blanche, contraste avec le noir entourant la fenêtre ou les boiseries brunes. D'où provient cette lumière : de l'intérieur de l'atelier éclairé ou de l'extérieur du bâtiment ? Sur la fenêtre de 2012, toujours habillée de petits carreaux vitrés, la vue est également troublée ; cependant l'extérieur est donné à voir, un immeuble brouillé apparaissant au loin (**Fig. 144**).

La fenêtre d'atelier est un motif récurrent dans l'histoire de l'art, comme celles dessinées par Caspar David Friedrich,¹⁴⁰ très blanches et lumineuses, austères comme des croquis d'architecture, frontale pour l'une et en biais pour l'autre comme chez Cognée, ouvertes

¹³⁹ Alain Bonfand, *Philippe Cognée, Écho, op.cit.*, non paginé.

¹⁴⁰ *Fenêtres d'atelier*, 1805 et 1806, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche.

toutes deux sur un paysage fluvial de Dresde et ne donnant pas accès à l'intimité de l'atelier aux murs sépia. Les fenêtres de Cognée à l'encaustique s'apparentent à des exercices de peinture de structures de quadrillages, avec un essai de point de vue non frontal et surtout un jeu de contraste entre le noir et la lumière de la peinture blanche, en n'offrant ni accès à l'intérieur ou à l'extérieur de l'atelier. Aussi, les fenêtres de Cognée illustrent cette définition de la portée du motif de la fenêtre : « constituer l'espace de l'intime, du sujet caché, séparé, donc libéré, voilà l'office que remplit la fenêtre. Constituer l'espace de la puissance du regard, voilà aussi l'office de la fenêtre. Double jeu de la fenêtre : fermée sur l'intime et ouverte sur l'Autre.¹⁴¹»

2- Présentation du corpus à l'aquarelle

Ce motif de la fenêtre est repris et développé par Cognée ici à l'aquarelle en une série de huit aquarelles figurant des fenêtres isolées (**Fig. 145 à 152**). Certaines d'entre elles sont datées de 2001, titrées parfois *Bethany* (**Fig. 145 et 147**) ou *Bethany New Haven* (**Fig. 146**) et signées en bas (**Fig. 145, 146, 147 et 152**). Celles-ci sont donc issues de vues du voyage de l'artiste aux États-Unis en 2001, comme les paysages urbains étudiés précédemment. Ce corpus d'aquarelles est sans environnement, sans contexte, à part les deux aquarelles titrées, pour les dater, les identifier, les spécifier, les lier à un quelconque lieu et un contexte de production. Ces aquarelles relèvent de l'illustration du carnet de voyage où le matériau aquarellé convient bien à la réalisation rapide de peintures sur un support papier, à la captation spontanée du réel.

Les autres aquarelles sont-elles aussi réalisées lors de ce voyage et dans le même contexte ou ont-elles été peintes après le retour du peintre en France ? Sont-elles des vues d'atelier ou des essais imaginaires ? Comme les paysages urbains étudiés plus haut, sont-elles des essais préparatoires à un futur travail à l'encaustique ?

La plupart des fenêtres peintes à l'aquarelle ici sont reconnaissables et identifiables comme telles, inscrivant la peinture de ces motifs dans le domaine de la figuration. Ces huit aquarelles représentent en effet des fenêtres rectangulaires, placées au milieu de la page blanche, sans autre décor. Elles comportent de quatre à vingt petits carreaux. Une fenêtre a les volets fermés (**Fig. 152**) d'autres sont ornées d'une grille de balcon en fer forgé (**Fig. 146 et 147**). Ce sont toutes des formes rectangulaires marquées parfois par deux, trois ou quatre traits de pinceau pour figurer les côtés.

¹⁴¹ Gérard Wajcman, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse (11220), Verdier, 2004, p. 442.

Une seule fenêtre, réalisée dans l'atelier de Bethany, ressemble aux encaustiques des fenêtres d'atelier avec ses petits carreaux vitrés transparents (**Fig. 145**) ; les autres explorant d'autres possibilités plastiques. Cette fenêtre offre une vue prise de l'extérieur où l'œil du peintre donne accès à l'intérieur d'une salle ou d'une maison. Un rebord semble être peint comme dans les encaustiques. Toutes les autres fenêtres de la série possèdent des vitres opaques et noires, empêchant le regard de pénétrer à l'intérieur ou de s'échapper au contraire sur un extérieur.

Si Henry-Claude Cousseau soulignait déjà en 1988 « l'insistance du thème de la porte, comme avatar monumental de l'œuvre¹⁴² » le motif de la fenêtre, autre élément architectural primordial dans toute structure, serait-il aussi un avatar de l'œuvre intime de Cognée, de sa recherche picturale fondamentale ? Si la fenêtre est un motif placé entre intérieur et extérieur, comme une frontière, une lisière entre deux mondes opposés, comment le peintre joue-t-il avec cette possibilité d'opposition des contraires ? Comment définit-il l'intériorité et quelle vision donne-t-il de l'extérieur ? Quel est son regard ? Que lui permet ici l'aquarelle ?

3 - À la lisière

La fenêtre est le signe justifiant de l'extérieur par rapport à un intérieur. Elle est inclusion iconographique d'un extérieur comme symptôme. Cette sensation de l'entre-deux est exprimé ici par le personnage de Samuel Beckett :

« D'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté, ni de l'autre je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur c'est peut être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre.¹⁴³ »

Les fenêtres de Cognée se situent effectivement dans un entre-deux, entre extérieur et intérieur.

La fenêtre est un élément banal, quotidien, universel. Elle est dans l'histoire de l'art « source d'ombre et de lumière, simple élément de décor dans la variété de ses formes et de ses

¹⁴² Henry-Claude Cousseau. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 15.

¹⁴³ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

ornements (...) source de perspective lumineuse ou colorée, espace de transition, la fenêtre a toujours retenu l'attention des artistes.¹⁴⁴ »

Dès le 15^e siècle, la fenêtre est considérée par Alberti comme imaginaire ; où l'espace s'ouvre, soutenu notamment par les lois et le jeu de la perspective. Elle ajoute une ouverture aux espaces clos. Elle apparaît ainsi comme un motif de représentation, un objet fonctionnel, qui permet de faire entrer la lumière et un symbole de la relation entre le dedans et dehors, situant le peintre devant le monde.

La fenêtre est alors une possibilité de passage entre l'intérieur et l'extérieur, elle permet le choix entre fermeture sur soi, protection et ouverture sur l'extérieur, sur l'espace, sur le paysage, le lointain, l'autre. Elle est chargée symboliquement d'une notion de passage entre le réel et le rêve, entre deux espaces physiques ou mentaux, entre le fini et l'infini, entre l'humain et l'éternité. « Les fenêtres m'ont toujours intéressé car elles sont un passage entre l'intérieur et l'extérieur¹⁴⁵ » écrit Matisse.

Cependant chez Cognée, il n'est figuré ni intérieur ni extérieur, de fini et de possibilité d'infini, alors que chez Matisse, les deux sont réunis dans la perception spatiale, englobés dans la même sensation et la même représentation, illustrant bien que le propre de la fenêtre est d'articuler deux mondes différents. La fenêtre matissienne place le peintre dans le monde. Pour Gérard Wajcman, la fenêtre permet de lier le regardant au monde, en cachant notamment l'intime d'une part et le voyeur d'autre part :

« Le caché est le report des deux puissances du sujet moderne : puissance de l'intime et puissance de voir. Ne pas être vu est le socle de ces deux puissances qui s'ordonnent selon ce qui est soustrait au regard de l'autre : ne pas être vu dans son intimité, dans son corps et dans l'échange amoureux des corps, c'est l'intime, ne pas être vu voyant, c'est le regard maître. La fenêtre est l'arme des deux puissances (...) La fenêtre comme nœud de deux puissances, on comprend ainsi que l'intime n'est pas une cellule, un lieu barricadé où le sujet est enfermé, y renfermant le plus précieux et le plus secret de son être, une prison ou un tombeau. C'est au contraire précisément le lieu d'où le sujet, enfin seul, va pouvoir se lier aux autres, gagner le monde. Séparer pour pouvoir se lier.¹⁴⁶ »

La fenêtre de Cognée à l'aquarelle ne semble pourtant ni albertienne, ni matissienne. Elle n'est pas non plus celle définie ici par Wajcman. En effet, elle n'est pas un élément de décor

¹⁴⁴ Alain Mousseigne, *D'un espace à l'autre : la fenêtre, œuvres du 20^e siècle*, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1978, p. 14.

¹⁴⁵ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, 1952, cité par Jean Laude. Dans : A. Mousseigne, *D'un espace à l'autre : la fenêtre, œuvres du 20^e siècle*, op. cit., p. 59.

¹⁴⁶ Gérard Wajcman, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, op. cit., p. 442.

dans un ensemble, elle n'est pas accompagnée de personnages, de présence humaine, de décoration, de rideau ni d'élément personnel. Elle ne donne pas accès à une part d'intimité et ne permet aucun voyeurisme.

Ses fenêtres à l'aquarelle occupent ici pour chacune d'entre elles une large surface au centre de la feuille de papier, elles ne sont pas intégrées dans un décor et se rapprochent de la frontalité de *Fenêtre ouverte à Tanger* (1913) de Matisse qui efface le paysage au profit de la fenêtre. Dans les aquarelles de Cognée, la fenêtre est traitée comme un motif pictural isolé. L'artiste place le motif de la fenêtre dans l'espace pictural et mental, et non l'homme dans un espace ouvert ou un décor.

Philippe Cognée peint donc la fenêtre pour elle-même, pour ce qu'elle peut offrir comme possibilités plastiques, comme un portrait frontal. Le peintre opère des déclinaisons du motif : il peint la fenêtre en noir (**Fig. 145, 146, 147, 148 et 152**) ou légèrement bleutée (**Fig. 146**) ou en couleurs (**Fig. 149 et 151**) rectangulaire, plus ou moins allongée, horizontale ou verticale, avec plus ou moins de carreaux, avec une balustrade ou pas (**Fig. 148**) ouverte ou bien fermée avec des volets (**Fig. 152**).

Ses fenêtres n'offrent pas d'ouverture ou de transparence sur un extérieur, elles sont fermées et ne donnent pas accès à un paysage, elles n'ouvrent pas sur un espace dont la fenêtre protège. De plus, mis à part la fenêtre de la **figure 145** qui permet la vision à travers la transparence des carreaux, elles sont opaques. La vision est stoppée par la peinture même.

Motif aux interprétations très nombreuses dans l'histoire de l'art, la fenêtre est aussi métaphore de la nature du support pictural même. Cognée semble répondre ici à la question « Qu'est-ce qui fait fenêtre en peinture ? »

4 - Fermeture et opacité

La particularité des fenêtres de Cognée réalisées à l'aquarelle, par rapport à celles peintes à l'encaustique la même année, réside en leur caractéristique de fermeture, renforcée par leur opacité et l'effet de renvoi du regard à un ailleurs très interiorisé, par défaut d'ouverture sur un espace extérieur, hormis l'espace pictural. Le regard est effectivement arrêté net, bute sur l'espace pictural et est figé par les aplats noirs.

À l'exception de la **figure 145** où le regard peut pénétrer dans l'intimité d'un espace intérieur, rien n'est donné à voir à travers ces fenêtres. Dans cette aquarelle à part, aux traits fins par

rapport aux autres est dessiné un intérieur d'habitation, une pièce dont on devine en effet deux murs et quelques meubles (un fauteuil, un bureau) sans présence humaine. Le regardeur est légèrement de côté, comme un voyeur voulant rester discret. Peut-être s'agit-il de l'atelier de Cognée mis à disposition par la Fondation Albers ?

Cependant, dans cette série d'aquarelles, le voyeurisme est totalement exclu, même dans cette **figure 145** où l'impression de flou et de geste furtif empêche de voir et de dire ce qu'il y a vraiment dans cet intérieur suggéré.

a) Clore l'ouverture

Les fenêtres de cette série sont frontales, font face au regardeur et semblent regarder le peintre. Elles font ainsi présence sur la feuille vide. Elles sont fermées et ne présentent de plus aucune possibilité d'ouverture. Cognée ne peint pas de poignées, de séparation possible entre les deux vantaux des fenêtres, de possibilités d'ouverture sauf sur les **figures 146 et 152** où la séparation entre les deux vantaux est figurée par un trait de pinceau contrastant.

L'effet de fermeture de ces fenêtres est aussi dû par l'occupation du motif qui emplit une grande partie de l'espace du support, notamment sur les **figures 148 et 152**. Sur cette dernière, l'effet de fermeture est produit par la grande taille des deux vitres, entièrement recouvertes d'aquarelle noire et séparées entre elles par un trait blanc vertical. L'impression de fermeture naît ici de l'opacité des fenêtres.

b) Lumière noire

*Prendre cette vitre d'ombres colorées ne peut me dissimuler le bruit de la vie,
cette vie étrangère que je regarde, de l'autre côté de la vitre¹⁴⁷*

Effectivement, tous les carreaux vitrés des fenêtres sont ici opaques (sauf pour la **figure 145**) c'est-à-dire peints en ombre noire ou noire bleutée (**Fig. 146, 149 et 151**). Ces fenêtres ne permettant pas le passage de la lumière, Cognée évacue la transparence, la possibilité d'ouverture ou de voyeurisme. À travers ces fenêtres, rien n'est donné à voir qui puisse nourrir une quelconque narration.

¹⁴⁷ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 161.

Les boiseries des fenêtres, qui leur confèrent leur structure, peuvent être annihilées par le peintre : ce ne sont plus que des ombres mêmes qui définissent alors le motif de la fenêtre. Sur la **figure 146**, seize petits carreaux noirs bleutés permettent ainsi d'identifier la fenêtre et lui confèrent sa force et son pouvoir de séduction. Il en est de même pour la fenêtre des **figures 147 et 148**. Ces fenêtres rappellent *Fresh window*¹⁴⁸ de Marcel Duchamp (1920) avec son quadrillage de boiseries blanches réalistes et ses huit petits carreaux habillés de cuir noir. Ce sont dans les deux cas des fenêtres fermées et opaques, comme pour ne pas voir ou ne pas être vu, où la transparence est évacuée.

Ces fenêtres noires rappellent par ailleurs les petites fenêtres des immeubles peints à l'encaustique par Philippe Cognée dès 1997 où elles sont figurées par des carrés noirs qui rythment la surface (**Fig. 98**). Comme dans les aquarelles, toute anecdote narrative est supprimée : il n'y a aucune présence humaine, ces bâtiments pourraient ne pas être habités. Seul est donné à voir un quadrillage de bandes de peinture horizontales, de carrés noirs et beiges et de lignes verticales. Le motif de l'immeuble est donc traité à la lisière de l'abstraction : il s'éloigne du réel en étant fortement traité par ses grandes lignes et aplats et en ne permettant pas de narration. Dans cette série à l'aquarelle, les ensembles de petits carreaux des **figures 149 et 151** rappellent ainsi ces structures d'immeubles de part le nombre important de petits carreaux dessinant la façade d'un immeuble.

Dans les aquarelles **149, 150 et 151**, le noir est plus léger, teinté de couleur jaune et bleue, et la figuration des petits carreaux se fait moins précise, plus floue, comme réalisée plus rapidement, dans une urgence. Le peintre affectionnant le dialogue des contraires, il peint ici à la fois la transparence grâce à la légèreté de l'aquarelle mais aussi l'opacité par le choix de la couleur noire.

Paradoxalement dans cette série, le noir, allié ou non avec des couleurs, posé de manière légère ou plus appuyée, et jouant avec la transparence légère de l'aquarelle, permet de figurer la présence d'une lumière qui prend corps dans le verre imaginaire. La répartition de la lumière est inversée comme sur un négatif photo. Cependant l'impossibilité de voir par transparence demeure ici. La lumière se fait oxymore chez Cognée, elle est noire.

¹⁴⁸ *Fresh Window*, Marcel Duchamp, 1920, The Museum of Modern Art, New York.

Ceci rejoint le propos de Matisse, qui déclarait qu'il avait « commencé à utiliser le noir comme couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité.¹⁴⁹ » Les fenêtres de Cognée illustrent alors parfaitement cette définition de la fenêtre matisienne :

« Au contraire, la fenêtre matisienne n'est nullement un outil destiné à produire une illusion ; elle coïncide avec le plan ; elle obture, soit par l'intensité lumineuse, soit par l'obscurité, ce sur quoi elle donne ; elle est tableau, en tant que surface, en tant que support sur lequel se produisent des événements lumineux, colorés ou graphiques, en rapport entre eux et avec les bords.¹⁵⁰ »

Dès lors, la fenêtre opaque se referme sur elle-même, renvoie à l'intériorité, par défaut de ne pouvoir ouvrir sur un espace autre. La fenêtre de Cognée renvoie sur l'espace pictural même en dehors de tout symbolisme, sur l'espace du geste du peintre. La fenêtre expose le travail pictural.

5 - Le geste essentiel du peintre

a) Structurer la peinture

La fenêtre est en effet un motif architectural qui permet de jouer avec les lignes, les quadrillages et contrastes entre vide et plein. Le motif de la fenêtre est un motif simple qui offre au peintre la possibilité d'exercer son geste rapidement et librement. Par ce motif, c'est principalement la recherche de la figuration d'une structure qui guide le geste du peintre.

En effet, les fenêtres de Cognée s'apparentent à des grilles. Elles sont rectangulaires, les traits sont perpendiculaires entre eux. La forme rectangulaire ou carrée est également développée à l'intérieur même des cadres-fenêtres pour y figurer les petits carreaux vitrés. Cognée fragilise parfois la figuration : il oppose le dessin du quadrillage des boiseries des vantaux de chaque fenêtre qui structurent l'objet à l'absence de cadre complet autour de la fenêtre, en ne dessinant que deux ou trois, voire aucun côté. Ainsi pour les **figures 148** et **152**, le rectangle de la fenêtre est complet avec quatre côtés figurés ; mais pour les autres, un côté de la fenêtre est absent (**Fig. 145**) ou les deux côtés (**Fig. 150**) ou encore les fenêtres des **figures 149** et **151** sont des grilles sans contours rectangulaires pour les contenir, rendant même le sens de lecture aléatoire, sans haut ni bas, ni côté droit ou gauche, à la limite de l'abstraction.

¹⁴⁹ Henri Matisse, cité par Jean Laude, Dans : A. Mousseigne, *D'un espace à l'autre : la fenêtre, œuvres du 20^e siècle, op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁰ Jean Laude. Dans : A. Mousseigne, *D'un espace à l'autre : la fenêtre, œuvres du 20^e siècle, op. cit.*, p. 68.

En fait, la structure et la grille sont des motifs récurrents chez Cognée. Leur intérêt est plastique et le motif de l'immeuble, dès 1997, lui donne l'occasion de tracer en peinture une structure plastique et de la déformer. L'artiste précisait en 1997 à propos des immeubles qu'il a peint à l'encaustique :

« Pour les immeubles, c'est différent. Ce qui m'y a conduit est davantage une question d'organisation de la surface picturale. Leur rigueur construite s'associe parfaitement à l'espace du tableau et leur forme en recouvre la surface tout en la structurant ; le motif m'a donc immédiatement convaincu. Cela me permet tout à la fois d'appréhender un sujet qui est de notre monde et de jouer de l'ambiguïté entre la figuration et abstraction. Mon souci n'est pas pour autant d'en faire sur le mode symbolique une image de la société mais de m'en servir tout simplement pour faire un tableau.¹⁵¹ »

Un soin tout particulier est d'ailleurs apporté au dessin de ces structures quadrillées, notamment dans la **figure 145** où les boiseries sont fines et élégantes, en volume. Les **figures 145, 146 et 147** montrent l'attention apportée au dessin des lignes, à la perpendicularité et à la netteté des formes des fenêtres et des petits carreaux.

Ceci contraste avec les grilles élaborées plus rapidement des **figures 148, 149, 150 et 151** où le dessin des carrés et rectangles est moins fin et précis, semblant avoir été tracées très rapidement et indiquant qu'une seconde recherche anime la réalisation de ces aquarelles : peindre l'impression perçue.

De même, la peinture d'une structure est parfois appuyée par une recherche de symétrie ou du moins d'équilibre : les fenêtres sont effectivement toutes bien centrées dans la feuille. Les **figures 146, 148 et 152** montrent une certaine symétrie avec la séparation des vantaux marquée par un fin trait noir (**Fig. 146**) ou plus clair (**Fig. 152**).

Dès lors, le motif de la fenêtre chez Cognée et son caractère de perpendicularité permet de faire tenir la peinture, de donner un squelette à un médium déliquescent et aqueux : l'aquarelle. La déclinaison de la représentation de fenêtres dans cette série aux recherches multiples illustre bien le tropisme de Cognée à peindre des structures, pour donner corps à la peinture.

Mais ce motif de la fenêtre lui permet aussi de jouer avec l'ombre et la lumière, autres poncifs relatifs au travail pictural.

¹⁵¹ Philippe Cognée. Dans : J.- C. Vergne, P. Piguet, *Containers*, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, 1997, p. 12.

b) Jouer avec l'ombre et la lumière

En effet, la répartition des zones d'ombre et de lumière obéit aux exigences de la figuration et d'un éclairage naturalistes. Le peintre ne souhaite pas ici s'éloigner du réel. Ainsi, le jeu entre ombre et lumière semble aussi être recherché dans les **figures 149 et 151**, de par l'emploi dans les deux cas de la couleur jaune, conférant une certaine lumière et contrastant avec le noir.

Par ailleurs, certaines fenêtres bénéficient, avec la transparence propre à l'aquarelle, de rebords figurés par des ombres grises pâles et transparentes indiquant une certaine profondeur dans laquelle se loge la fenêtre (**Fig. 145, 146, 147 et 150**).

De plus, ces effets de profondeur sont augmentés par la présence de balustrades en fer forgé dessinées au pinceau sur deux fenêtres (**Fig. 146 et 147**) indiquant ici la superposition de plans. Ces balustrades ajourées se révèlent par ailleurs comme un prétexte à l'artiste pour peindre le vide et le plein, l'ombre et la présence et brouiller la lecture de l'image. Ces balustrades possèdent des ombres déstructurées qui perturbent et mettent en valeur en même temps le quadrillage de la fenêtre en arrière-plan.

La profondeur est néanmoins légère, comme si rester sur la surface plane de la peinture était essentiel. Cette profondeur suggérée et légère indique que l'aquarelle a été exécutée rapidement, comme si l'essentiel était de capter et rendre la sensation et l'impression.

c) Peindre l'impression

Effectivement, le geste essentiel du peintre se constate également dans l'impression de fugitivité, de rapidité et de flou qui se dégage de l'ensemble de ces aquarelles.

Cette impression prend notamment corps dans l'aspect dénué de netteté de certains traits comme ceux de la balustrade (**Fig. 146 et 147**) qui semblent avoir été exécutés rapidement. De même, des traits au pinceau sans recherche de précision comme les bandes blanches figurant les persiennes (**Fig. 152**) les petits carreaux non remplis (**Fig. 148**) et les ensembles de fenêtres multiples où l'aquosité de l'aquarelle accentue la dilution du trait et les lignes jaunes se confondant avec les petits carreaux noirs (**Fig. 149, 150 et 151**) participent de cette suggestion de rapidité d'exécution et de volonté de peindre la fugacité d'une impression visuelle.

Pourtant dans cette série, le geste au pinceau est sûr, épais, inscrit sans repentir ni trait au crayon préalable (**Fig. 148 et 150**). La rapidité n'exclut pas la maîtrise technique du peintre. Dans la **figure 150** l'aspect de rapidité est dû aux couleurs se superposant et aux traits s'échappant de la structure, provoquant un effet déstructuré et donnant une impression de vie, de mouvance à l'ensemble. De même, la **figure 148** donne à voir une structure simple comme si le peintre ne voulait figurer que l'essentiel permettant de reconnaître une fenêtre : un rectangle contenant une grille en croisillons et des petits carreaux noirs. Ici, la rapidité d'exécution se lit aussi dans le motif presque abstrait, explosion douce de traits au pinceau, que l'on pourrait presque confondre avec une plante sur un balcon.

Par ailleurs, les fenêtres des **figures 149 et 151** semblent issues de la mémoire. Elles sont en effet floues, comme une impression de souvenir furtif : le fondu, la déliquescence, la transparence alliée de très près à la peinture de cette structure produit un effet de vibration, de légèreté car cette fenêtre flotte dans l'espace de la feuille. Dès lors, ces aquarelles relèvent davantage du domaine de la peinture, même si le traitement figuratif s'apparente à celui du domaine du dessin.

d) La peinture plus que le dessin

En effet, le thème de cette série d'aquarelles sur papier étant d'ordre figuratif, ces aquarelles peuvent relever du croquis, du dessin.

En fait, une certaine élégance, la netteté, le soin sont parfois recherchés, comme le montrent le dessin des meubles, le volume et la finesse des moulures des boiseries (**Fig. 145**) l'absence de taches, de coulures et de gouttes laissées par l'aquarelle aqueuse, la délicatesse et l'élégance apportées au dessin des petits carrés noirs, la recherche de netteté et de perpendicularité des boiseries blanches, ainsi que la mention de deux parties de fenêtres en bas et en haut (**Fig. 146**). Cette finesse du trait et la maîtrise du peintre, proches de celles du dessin, indiquent que l'artiste dessine parfois à l'aquarelle.

Néanmoins, le dessin des balustrades (**Fig. 146 et 147**) qui pourrait être un prétexte au dessin de volutes et d'arabesques propres aux balcons en fer forgé est ici flou. Le trait est large, il se confond avec la fenêtre derrière lui, comme peint rapidement, esquissé, juste évoqué.

Sur la **figure 147**, ce balcon détruit la finesse de la structure : les petits carreaux noirs sont informes, dilués et la grille du balcon, sorte de grillage léger, est marquée par un trait de pinceau que l'on devine posé rapidement. Une impression de vision rapide se dégage alors,

comme si la superposition de deux structures troublait la vision des petits carreaux au second plan, empêchant la netteté. Cognée cherche à rendre ici en même temps l'impression du quadrillage de la fenêtre mêlée à celle du fer forgé de la balustrade du balcon au premier plan.

De même, sur la **figure 150**, les taches qui se superposent et le quadrillage très troublé indiquent l'accident, comme si l'aquosité de la peinture dominait le résultat, annihilait la volonté et la maîtrise du peintre, comme si celui-ci laissait le hasard des auréoles de peinture séchée achever l'image. Le domaine relève donc bien de celui de la peinture davantage que celui du dessin.

Parallèlement, les couleurs employées, minimales, peu nombreuses, sont les couleurs primaires : jaune, bleu, un trait de rouge accidentel et les valeurs noires et blanches. Les aplats font également partie de la réalisation de ces aquarelles, notamment dans la teinte des petits carreaux en noir, tout comme les contrastes entre noir et blanc sont dominants. Chaque geste est ainsi un geste de peintre, maniant des concepts plastiques propres au domaine pictural. Aussi, la fenêtre close et noire (**Fig. 152**) rappelant *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malévitch (1915) devient forme plastique : elle donne à voir une simplicité de lignes, de larges coups de pinceau verticaux, deux aplats noirs pour signifier les vitres et des lignes horizontales de peinture blanche affirmées pour signifier les persiennes.

Si le geste est celui du peintre, maniant ce qui compose la peinture : lignes, traits, formes, contrastes, ombre et lumière, couleurs primaires, noir et blanc, la fenêtre devient dès lors une métaphore du tableau.

6 - Métaphore du tableau

En effet, le tableau dans l'histoire de l'art est considéré comme une fenêtre ouverte sur le visible. Aussi, comme l'affirme Erwin Panofsky « comparer ainsi un tableau à une fenêtre, c'est attribuer à l'artiste, ou exiger de lui, une approche visuelle directe de la réalité¹⁵² » car longtemps la fenêtre ouvrait sur un réel. Il est vrai que l'espace et la forme du tableau ressemblent à celui d'une fenêtre et donnent à voir sur un ailleurs, sur une représentation d'un réel ou une « échappée sur le rêve.¹⁵³ » L'œuvre d'art est aussi fréquemment comparée « à une fenêtre à travers laquelle on peut voir la vie sans remarquer la structure, la transparence ou la couleur de la fenêtre.¹⁵⁴»

¹⁵² Cité par Alain Mousseigne, *D'un espace à l'autre : la fenêtre, œuvres du 20^e siècle, op. cit.*, p. 11.

¹⁵³ Alain Mousseigne, *D'un espace à l'autre : la fenêtre, œuvres du 20^e siècle, op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁴ Ortega y Gasset, cité par Alain Mousseigne, *ibid.*, p. 12.

Or, pour les peintres du début du 20^e siècle, l'espace pictural de la Renaissance éclate, l'illusion de la perspective disparaît, laissant apparaître la structure, le support parfois laissé visible, le tableau et ses composants déconstruits ainsi que la transparence et la matière comme chez Matisse, Delaunay, Braque, Klee, Miró ou Juan Gris. Delaunay définissait ses propres tableaux comme des « fenêtres » en ramenant, comme Matisse, l'illusion de la perspective au niveau du plan de la toile. Pour les Surréalistes comme André Breton, elle fait référence à un espace purement intérieur. Les fenêtres deviennent ouvertures sur de nouvelles réalités, l'autonomie de la surface picturale dans sa planéité et sa matérialité s'affirmant. La fenêtre devient à la fois motif, élément de décor et objet de spéculation théorique sur la nature et le sens du rapport pictural. Plus tard, Vincent Bioulès¹⁵⁵ par exemple, en 1972 et 1973, explore sans cesse, à travers le motif de la fenêtre, l'espace pictural.

La fenêtre se fait dès lors métaphore du tableau et de la peinture en ce sens que la peinture même ouvre sur un espace. Quel est la position de Cognée ici ?

En fait, chez l'artiste, le motif étant ramené au niveau du plan du support, la fenêtre est proche ainsi de la fenêtre matisienne. Ceci se constate notamment dans les **figures 149, 150 et 151** où le motif bascule presque dans le domaine de l'abstraction, où les traits sont dilués et l'image perturbée. De même la **figure 152** donne à voir un espace pictural davantage qu'une fenêtre comme dans *Porte fenêtre à Collioure*¹⁵⁶ de Matisse (1914) montrant un large bandeau noir entouré de part et d'autres de trois bandes plus fines, grises, beiges et vert pâle, où le motif de la fenêtre est noyé dans la peinture même, à la limite de l'abstraction, le sujet n'étant plus ici que fait plastique : aplat noir, lignes droites et contrastes. Les bandes de couleurs contrastantes signifient en effet ici le volume et l'espace.

Effectivement, les fenêtres chez Cognée sont d'une part fermées, elles coupent l'avancée du regard en ne permettant pas de pénétrer dans un espace imaginaire dessiné (sauf **Fig. 145**). Le regard bute ainsi sur ces motifs clos, en ne permettant qu'une ouverture sur l'espace pictural. D'autre part, comme vu plus haut, ces fenêtres relèvent davantage du geste du peintre que celui du dessin même et semblent avant tout être un prétexte à peindre contrastes de valeurs et structures ; c'est-à-dire à donner corps au matériau peinture.

Ainsi, l'aquarelle et sa légèreté, sa facilité d'utilisation, par rapport notamment à la complexité de la technique à l'encaustique, permettent ici au peintre de réaliser un exercice

¹⁵⁵ Né en 1938 à Montpellier.

¹⁵⁶ Coll. particulière.

de peinture essentiel : donner vie aux formes de manière simple, directe, rapide et spontanée, introduire ombres et lumières dans un corps de peinture. Le médium aquarellé permet aussi dans cette série de dessiner avec élégance et détails (**Fig. 145**). Il s'agit de s'exercer, comme l'exercice régulier de gammes musicales, à décliner un sujet simple et très pictural.

7- Les petits formats sur papier photo

*Car c'est du côté de l'enfance qu'ils sont gravés, du côté que ce que Baudelaire appelait la « chercherie enfantine », du secret, de l'interdit, du voile, du savoir refusé. Voici donc quelques dessins enfantins, secrets, bref, mémorables, de mon musée intime*¹⁵⁷

Dans ce carnet de voyage et de notations constitué par cette série, la fabrication d'une mémoire à l'aquarelle s'apparente à une déclinaison plus spontanée de l'élaboration d'une mémoire permanente chez Cognée. Le recours à l'aquarelle convoque ainsi certaines notions comme la spontanéité du geste, permettant rapidité et liberté, l'expression d'une intériorité et d'une quête personnelle ainsi que la constitution d'une genèse.

a) Faire ses gammes

Lors d'un entretien avec l'artiste dans son atelier,¹⁵⁸ Philippe Cognée a peint spontanément quelques aquarelles sur des petits supports préformatés, prédécoupés, qui étaient à portée de main et dont il avait une petite réserve. Il s'agissait de papier photo brillant blanc, de format 10 x 15 cm. En quelques minutes, très rapidement, il appliqua au pinceau l'aquarelle (**Fig. 153, 154 et 155**). L'artiste était à genoux et travaillait au-dessus d'une table basse, le regard au dessus de la peinture et du support papier. L'attitude était ludique, le geste et la pensée spontanés mais sûrs, nets et très rapides.

Ces aquarelles sur papier photo donnent à voir des exercices de représentation de personnages hybrides, à la lisière de l'anthropomorphisme et de la monstruosité (**Fig. 156**) ou de structures architecturales qui remplissent l'image (**Fig. 157**). Les images sont très colorées. En effet, le côté expérimental de l'exercice lui permet de jouer avec plusieurs couleurs, hors d'une quelconque copie du réel.

Les structures architecturales sont évidées, comme si l'artiste ne donnait à voir que leur squelette, composé de colonnes, murs ouverts et fenêtres. Une autre image semble

¹⁵⁷ Pierre Michon, *Seul le dessin, op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁸ Atelier de Vertou (Loire-Atlantique) où l'artiste réside, le 31 août 2010.

dépeindre une vue à travers une fenêtre, laissant l'œil pénétrer à l'intérieur d'une carcasse architecturale. Une autre rappelle le voyage américain, avec ses blocs de maisons et d'immeubles très denses et rapprochés, mêlant différentes hauteurs. L'intérêt de l'artiste se porte donc ici sur le dessin au pinceau de structures architecturales simples et de formes anthropomorphiques libres.

Les figures de personnages sont monstrueuses (**Fig. 156**) : les visages, traités comme des portraits, sont difformes, aux traits exagérés. L'un est bleuté comme vidé de son sang, inspirant effroi et froideur, annonçant une mort proche ; un autre a un visage inhumain, grossier, aux oreilles et aux cornes arrondies et exagérées, un autre encore a un énorme nez d'aigle, un autre possède des bras et jambes peints comme des algues molles, fines, improbables et tirant la langue, un dernier enfin montre un visage grossier, les yeux asymétriques et la barbe lui mangeant littéralement le visage. De plus, ces visages n'ont pas de traits fins, l'aquarelle fait fondre les traits entre eux et la dextérité du peintre permet néanmoins et paradoxalement d'indiquer que le motif est celui d'une tête ou d'un visage.

Ces petites aquarelles (**Fig. 156 et 157**) réalisées comme des cartes postales uniques sont ludiques, étranges, oscillant entre inquiétude et dérision, mêlant violence du geste et contrôle permanent, assurance de l'acte et de la pensée. L'ensemble montre un geste à l'aquarelle simple et efficace, l'artiste jouant avec l'ombre et la lumière, les couleurs, employant la particularité de l'aquarelle propice aux jeux de dilution, aux mouvements souples du trait initial qui se mêle aux traits adjacents, jusqu'à rendre l'image presque brouillonne et amener le motif à la limite de la figuration et de l'identifiable.

Par ailleurs, dessiner et peindre à genoux, assis, à une petite table, sans déployer de matériel lourd et compliqué, instaure un rapport plus étroit et diminue la distance entre le corps et le support. Cette distance est celle que le geste impose. Elle est courte. C'est une distance de corps à corps, d'intimité, entre le peintre et sa peinture, facilitant l'immédiateté de la mise en forme de la pensée en peinture, sans intermédiaire conceptuel ou technique, comme le recours à une photographie ou un film préalable présent dans l'élaboration de ses encaustiques, sans composition précise d'une image, sans phases préalables d'esquisse, de structuration, de composition ou de trait au crayon en amont. Philippe Cognée le confirme ici :

« Pour les dessins de petit format, je m'installe à la table. Pour les plus grands, je travaille au sol. Quand je dessine, que je sois assis ou debout, j'ai besoin de me placer au-dessus de la feuille pour pouvoir cerner l'espace que je traite.¹⁵⁹ »

Dans ces petits formats ici, l'aquarelle se rapproche de l'objectif et de la pratique du dessin. Ce sont tous deux des techniques immédiates où seuls le crayon ou le pinceau de l'aquarelle séparent la main de la feuille de papier et où le bras et la main se prolongent dans l'outil pour atteindre directement le support. Comme pour le dessin, l'aquarelle relève ici du tracé de lignes, du jeu d'ombres et de lumière, d'inscription et de description. La pensée et le désir de création se prolongent instantanément sur le support, *via* le geste et l'outil qui ne font qu'un ensemble de volonté, d'énergie, de tension et de désir ; ils prennent ainsi immédiatement forme. C'est un « art de peindre comme acte, se souvenant de sculpter et de graver, se laissant avant tout traverser (...) la main comme outil de mémoire.¹⁶⁰ » Il s'agit d'un geste premier de mise en peinture spontanée d'une idée brute et intime, comme Cognée le précise ici :

« Le dessin permet un rapport plus simple, plus direct au motif. L'énergie peut se déployer de façon plus immédiate.¹⁶¹ »

Ici, l'accès à l'intériorité du peintre, à une certaine part d'intimité, d'expression sincère et spontanée de soi semble possible. Il est en effet donné à voir une mise à nu de la volonté de créer, sans distorsion ou mise en forme conceptuelle préalable. La réalisation de ces petits formats possède ainsi une caractéristique cathartique pour l'artiste. Elle permet d'exercer le geste premier et simple du peintre, d'évacuer l'énergie liée à la nécessité vitale de créer, fondamentale chez Cognée, comme il le souligne ici :

Les sujets sont en effet quasiment toujours les mêmes : architectures, portraits, crânes, paysages, supermarchés... En fait tout ce qui constitue notre monde visible. Je peins et je dessine le réel. Et je cherche, tant dans mes tableaux que dans mes dessins, à traduire la façon dont je le vois en introduisant un degré de tension dans les images. Ces images sont issues des mêmes sources, mais ma démarche et la manière de les traiter sont totalement différentes. Lorsque je dessine, je cherche avant tout à me libérer d'une énergie qui est en moi. Le motif est un point de départ qui me permet de déclencher ce processus, mais très rapidement je l'oublie pour ne plus me concentrer que sur l'obtention et le maintien de cette tension¹⁶² (...) Il m'arrive d'attacher beaucoup d'importance à de toutes petites pièces, parce

¹⁵⁹ Philippe Cognée. Dans : E. Brugerolles, *Philippe Cognée, dessins, op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁰ Yves Peyré. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Pigué, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 74.

¹⁶¹ Philippe Cognée. Dans : E. Brugerolles, *Philippe Cognée, dessins, op. cit.*, p. 10.

¹⁶² *Id.*, *ibid.*, p. 14.

qu'elles représentent un moment important pour moi dans le cours de mon travail, ou tout simplement, parce qu'elles correspondent à un geste qui me paraît particulièrement juste. Les dessins dont tu parles en sont, me semble-t-il, un bon exemple. Je suis parvenu à y inscrire l'essentiel, en quelques instants, en y mettant toute l'énergie nécessaire, dans un geste d'épuisement.¹⁶³ »

Peindre sans relâche est un acte qui, outre l'évacuation de cette énergie vitale et viscérale, permet également de faire perdurer et évoluer le geste même. D'ailleurs, Cognée compare la pratique du dessin et de l'aquarelle à la discipline du musicien et de l'exercice quotidien de « gammes » nécessaires à parfaire son art.¹⁶⁴ Revenir ainsi à une pratique simple du geste de peindre, comme celle de dessiner, fait écho à la pratique de William Kentridge telle que ce dernier l'évoque ici :

« Et le fusain m'attend à la maison (...) Je retourne aux fondamentaux, comme un violoncelliste reviendrait vers les sonates. J'ai besoin de me remémorer le dessin.¹⁶⁵ »

Exécuter ce geste simple de peindre, c'est-à-dire appliquer le pigment sur le support, est essentiel. Plus profondément, ce geste permet aussi de donner forme à une recherche personnelle, intime, qui, peu aisée à nommer, encore inconnue, s'exprime néanmoins dans l'acte de peindre spontané et dans le matériau déposé sur le support, comme un langage retenu s'inscrivant de lui-même sur le support à peindre. Le besoin de peindre répond donc à une nécessité plus enfouie mais non dite, comme l'évoque Cognée :

« Quand on poursuit un travail, on est amené à retrouver ce qui se cache au fond de soi.¹⁶⁶ »

L'artiste, dans ce rapport intime, direct et immédiat, avec l'action de dessiner au pinceau, soutient une recherche personnelle :

« Je cherche quelque chose qui m'interpelle, mais je ne sais pas quoi.¹⁶⁷ »

Ce type d'exercice se révèle dès lors comme une nécessité. Il montre l'importance des petits formats et des réalisations spontanées de ces petites peintures cathartiques à l'aquarelle. Le

¹⁶³ *Id., ibid.*, p. 22.

¹⁶⁴ Entretien avec l'artiste dans son atelier, non enregistré, le 31 août 2010.

¹⁶⁵ William Kentridge. Dans : Eleanor Heartney, "William Kentridge, les Lumières, l'art et l'histoire", *Art press*, 366, avril 2010, p. 34.

¹⁶⁶ Philippe Cognée. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁷ Philippe Cognée, France Culture, émission radiophonique *Rendez-vous*, 4 janvier 2013, 19h15.

recours à l'aquarelle permet une simplicité, une liberté d'expression, comme l'artiste l'analyse ici :

« Lorsque je décide de dessiner ou de faire des aquarelles ou tout autre travail graphique, il faut que je m'immerge totalement dans cette activité pour atteindre un état de concentration maximale. Je n'y parviens habituellement pas immédiatement et il me faut parfois plusieurs jours à user du crayon pour trouver le bon *tempo* et obtenir ce que je recherche. C'est ce qui explique que je procède par séries de dessins que je pousse le plus loin possible. Et effectivement, pendant ces moments, je laisse la peinture de côté pour ne pas me disperser et maintenir cet état de concentration dont je viens de parler.¹⁶⁸ »

Cette description du processus créatif par l'artiste est propre au dessin, mais ici aquarelle et dessin se rejoignent dans le fait qu'ils soient expression du corps, intimité, ce que confirme ici Charles-Arthur Boyer dans un article sur le dessin contemporain :

« D'un côté, dessiner, c'est accorder la pensée de l'œuvre à la main. De l'autre, c'est se désaccorder des savoirs établis pour s'ouvrir vers de nouveaux territoires. Sur un fil tendu entre le blanc et la rature, le dessin est donc le lieu par excellence de l'urgence, de la fluidité et de l'altérité. Et il semble le meilleur moyen donné aux artistes pour parler d'eux-mêmes, témoigner de leur époque, écrire des récits ou inventer des mondes.¹⁶⁹ »

L'œuvre sur papier pour Cognée permet ainsi d'explorer de nouveaux territoires.

b) La constitution d'une genèse

Par ailleurs, ces petites aquarelles, en dehors de la volonté de créer une œuvre destinée à être exposée ou donnée à voir, font écho à la fameuse série de petites photos peintes par Cognée à l'acrylique entre 1991 et 1995 (**Fig. 158**). En effet, Philippe Cognée s'est adonné à un exercice de peinture pendant cinq ans entre 1991 et 1995, au tournant d'un changement stylistique dans son œuvre, en recouvrant entièrement de peinture à l'acrylique 285 photos personnelles de format 10 x 15 cm. Ces photographies, comme autant de témoignages de son quotidien, constituent une mémoire personnelle directe de son environnement proche et personnel et servent de support à un exercice simple de mise en peinture : déposer, recouvrir le support argentique de matière peinture.

Ce sont de petites photos de moments et d'images du quotidien (télé, vélo, chien, baignoire...) constituant une réserve de motifs plastiques et élaborant une mémoire, en tant

¹⁶⁸ Philippe Cognée. Dans : E. Brugerolles, *Philippe Cognée, dessins, op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁹ Charles-Arthur Boyer, « Le dessin, territoire d'explorations », *Art press*, 366, avril 2010, p. 40.

qu'archives personnelles, comme le sont les petites photos de Christian Boltanski *L'Album de la famille D. [Durant-Dessert, galeriste de l'artiste]*.¹⁷⁰ Guy Tosatto livre le commentaire suivant à propos de ces petites photos :

« Ces séries de plusieurs centaines d'images se donnent à voir tel un véritable abécédaire de thèmes que, l'artiste va développer ensuite, de l'objet usuel à la photo de famille, du paysage aux vues d'immeubles en passant par la nature morte... comme si d'emblée, avant même d'entamer cette nouvelle période, l'artiste avait établi un programme, défini une ligne de conduite en s'appuyant sur un constat froid et distancié du réel, avec ses possibles, égrenés par des images où la banalité le dispute au dérisoire, et son absence terrible d'idéalisme : là-bas comme ici, le rêve est bien fini.¹⁷¹ »

Effectivement, force est de constater que la plupart des motifs visibles sur ces petites photographies sera par la suite exploitée dans des peintures à l'encaustique. C'est notamment le cas des baignoires, chaises, portraits de famille, fenêtres et d'un chien.

Pour Philippe Cognée, peindre ces petites photographies répond aussi à un retour sur soi, il s'y désintoxique tout comme pour les aquarelles ici. Sans objectif, sans programme prédéfini, le peintre exprime et s'exprime. Ce retour sur soi correspondait alors à la période d'un changement stylistique et thématique chez lui : la mise au point de sa technique de peinture à l'encaustique fondue en 1991-1992 et la figuration de motifs et de paysages du quotidien, délaissant les sujets imaginaires, mythologiques et les techniques de l'acrylique et de la sculpture.

Aussi, parmi ces petites aquarelles réalisées en 2009 (**Fig. 157**) qui par leur rapidité d'exécution font pencher leur réalisation du côté de l'esquisse, d'un essai qui donnera naissance plus tard à une peinture à l'encaustique, on reconnaît notamment le palais de Justice de Nantes imaginé par Jean Nouvel en 2000, *Palais* que Cognée peint à l'encaustique en 2009 (**Fig. 159**).

Dès lors, peut-on voir ici, mais dans une moindre envergure, comme pour la série des 285 petites photos recouvertes de peinture, transformées en peinture, la même volonté inconsciente de constitution d'une genèse ? Ces séries d'aquarelles étudiées dans ce mémoire contiennent-elles dès lors les futures œuvres en germe ? Sont-elles des déclinaisons de thèmes de recherche ?

¹⁷⁰ Ensemble de 150 photographies noir et blanc, 22 x 30 cm chacune, 1971, coll. FRAC Rhône-Alpes.

¹⁷¹ Guy Tosatto. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguët, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 34.

En effet, les petites photos peintes à l'acrylique correspondent au point de départ d'un nouveau style chez Cognée. Aussi, la constitution de séries à l'aquarelle annonce-t-elle les prémisses d'une nouvelle période stylistique chez le peintre, ou ouvre-t-elle sur de nouveaux sujets, comme le traitement libre de figures anthropomorphes ? Ou bien, le dessin étant un retour sur soi, dessiner à l'aquarelle ne permet-il pas également la poursuite de l'exploration de thèmes présents depuis les années 1980 dans l'œuvre de l'artiste, comme la figure de l'humain dans son animalité et sa brutalité, celle du monstre, le primitivisme et l'érotisme ?

Effectivement, le geste du peintre, ici exercé sur de petits formats très simplement et spontanément fait appel à sa propre mémoire mais aussi à une mémoire de peintre ainsi qu'une mémoire humaine plus ancestrale et universelle comme l'artiste l'analyse :

« Plus j'avance, plus j'ai envie de la fiction d'un geste premier. C'est pour cela, sans doute, que j'ai peint beaucoup de visages. J'avais le sentiment que l'une des choses les plus naturelles était de faire un visage en dessinant un cercle, une circonférence dans la terre, dans la peinture. Accomplir cet acte, c'est être en 1991 et à la fois, au début de l'histoire.¹⁷² »

La spontanéité de l'application du médium aquarelle ici sur du papier photo format carte postale, comme les petites photos recouvertes d'acrylique, met en exergue visages humanoïdes et structures architecturales. L'homme et l'architecture ne sont-ils pas des thèmes qui traversent l'œuvre du peintre de manière permanente ?

c) Particularité de l'aquarelle chez Cognée

Par ailleurs, l'aquarelle, en tant que médium spécifique, convient parfaitement à des petits formats.

Le jeune peintre Ivan Comas, né en 1987 et diplômé de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts en 2012, décrit ici son rapport à l'aquarelle qu'il a d'abord utilisée puis abandonnée au profit de peinture moins aqueuse et de grands formats. Les petits formats siéent en effet mieux au rapport à l'aquarelle. Il explique :

« À ce moment [2009] je ne peignais pas sur toile. L'aquarelle (plus précisément les peintures à l'eau, encre, gouache et aquarelle) m'offraient la possibilité de pousser mon travail en

¹⁷² Philippe Cognée. Dans : O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. [3].

dessin. Il existe beaucoup de hasard dans les peintures à l'eau, le papier s'imbibe d'eau et les peintures réagissent d'une façon très aléatoire et presque magique (évidemment il existe la possibilité de contrôler le geste mais il reste toujours une part de hasard). J'aime cette idée de magie et de réaction aléatoire entre les matériaux. Pendant un temps j'ai même scanné en très haute définition mes aquarelles pour voir de près les réactions. Plus que les dessins j'aimais cela, l'espèce de carte géographique qui se formait en échelle microscopique. C'étaient des formes très naturelles (...) J'aimais beaucoup travailler ainsi avec l'aquarelle mais dès que j'ai voulu passer à des grands formats avec l'aquarelle, ce médium m'est devenu insuffisant. Le travail sur papier en grand format s'avérait impossible à réaliser car il perdait toute magie. Toutes les réactions qui existaient à une échelle plus petite et qui m'émouvaient se dissolvaient à une échelle plus grande. C'est à cause de cette insuffisance que peu à peu j'ai laissé de travailler avec l'aquarelle et passé à un médium qui me convenait plus : la peinture. À la différence de l'aquarelle on peut travailler couche après couche sans avoir à se préoccuper de « gâcher » le travail en cours et l'expérimentation des matériaux est beaucoup plus vaste : on peut peindre avec n'importe quel peinture ou matériau.¹⁷³ »

Dans ce texte d'Ivan Comas, surgissent aussi les notions de liberté et de hasard, qu'affectionne particulièrement Philippe Cognée. En effet, la mise en danger de l'image est recherchée, en particulier dans ses encaustiques où le peintre brouille et brûle l'image volontairement, mais ici aussi à l'aquarelle.

Effectivement, le hasard est présent. Une part d'incontrôlable surgit lors de la période de séchage de l'aquarelle ; les teintes qui s'imposent alors sont très légèrement différentes de celles posées pendant la phase de peinture, les transparences et les auréoles se fixent, l'évolution s'interrompt. Philippe Cognée le précise ici :

« Cette technique est très intéressante pour ses caractéristiques propres, légèreté, transparence, fluidité, non maîtrise totale de son évolution dans sa phase de séchage. Pour jouer avec ses qualités, il faut entrer en elle, comprendre son temps, celui de sa fabrication, de son séchage. Le sujet doit être en correspondance avec ces contraintes techniques.¹⁷⁴ »

Si l'usage de l'aquarelle permet la convocation d'une certaine part d'intime, en permettant une expression libre, elle ouvre aussi un espace à des expérimentations ludiques sur des motifs dérisoires, comme les figures monstrueuses ici, car la légèreté de l'aquarelle permet la défiguration, la ligne est en effet mouvante. L'aquosité de l'aquarelle autorise la figuration et la défiguration. Or, Cognée recherche toujours la mise en danger du motif.

¹⁷³ Correspondance électronique avec Ivan Comas du 23 janvier 2014 (voir annexes, p. 521).

¹⁷⁴ Correspondance électronique avec Philippe Cognée du 17 février 2014 (voir annexes, p. 517).

Ce médium permet également d'inscrire la forme la plus simple du geste pictural, à savoir le trait droit, que l'on retrouve chez le peintre dans le dessin de structures et d'architectures (bâtiments, routes, fenêtres) dont les croisements de lignes permettent à la matière peinture (notamment les couleurs et la lumière) d'habiller et d'habiter le support avec force et présence. Structures squelettiques architecturales et défiguration de la forme humaine s'opposent mais forment un axe, tel un nœud gordien de recherche et d'expression, permanent et viscéral chez Cognée.

Cet intérêt pour les formes architecturales, corps plastiques évidés de présence de l'homme et ce traitement de la figure humaine indiquent les questionnements de l'artiste sur la condition humaine. L'individu ne peut jamais être identifié, particularisé, il est toujours dépeint dans son universalité, dans ce qui le relie à ses semblables. Philippe Cognée s'attache ainsi dans son œuvre à dépeindre surtout l'universalité de la condition humaine, ce que l'aquarelle lui permet également par l'imagination de personnages irréels, de foules évanescences et de vanités.

Troisième partie. Le corps métamorphosé ou l'universalité de la figure

A - Le corps monstrueux, l'imaginaire au service de la littérature

1- Le contexte du corpus : l'illustration de la revue *Travioles*

Cette série d'aquarelles, réalisée en 2007, est née d'une commande passée à l'artiste par la revue *Travioles : art, littérature, philosophie*¹⁷⁵ pour illustrer certains de ses textes. Dans cette revue la correspondance entre plasticiens (comme Pierre Alechinsky, Bernard Dufour, Louise Bourgeois, Ernest Pignon Ernest, Pierrette Bloch) et écrivains est un principe empli de liberté où peinture, philosophie et littérature dialoguent.

Le choix de l'aquarelle par l'artiste est sans doute dû à la volonté d'insérer dans un ouvrage des dessins légers par leur matériau, rapides à exécuter, et dont la légèreté, la fluidité, l'aquosité, propres à la matière aquarelle sont proches de celles de l'encre de l'écriture.

L'aquarelle est ici idéale pour soutenir un projet d'illustration d'ouvrages où le dessin accompagne le texte et le discours, sans être le principal caractère de l'article publié. Ceci rappelle d'ailleurs la tradition de l'utilisation de l'aquarelle dans sa longue histoire comme matériau propice à l'illustration, au rehaut du dessin à l'encre, dans les planches de botanique ou de vues architecturales ou plus récemment dans la bande dessinée.

Des articles d'Éric Suchère, Marcel Schowb, Antoine Gallien ont ainsi été illustrés par Philippe Cognée dans la revue *Travioles : art, littérature, philosophie* entre 2005 et 2010, notamment dans les numéros 11 (2005), 13 (2006-2007), 14 (2008-2009) et 15 (2009-2010).

La série étudiée ici contient certaines figures qui se rapprochent de celles illustrant l'article de Marcel Schwob « Les Sans-gueule », paru dans *Travioles* n° 13 (hiver-printemps 2007, p. 49-58) (**voir annexes, p. 458-467**) avec sept portraits d'hommes défigurés, traités en noir, *quasi* informes. Seule une aquarelle appartenant au groupe de ces « gueules noires » était visible lors de la constitution du corpus dans l'atelier de l'artiste (**Fig. 160**). Philippe Cognée me précise effectivement dans un entretien dans son atelier¹⁷⁶ que ces personnages sont des « gueules noires », des mineurs de fond ; c'est-à-dire des travailleurs de la terre, des figures sociales, que l'on peut lier aux profondeurs souterraines, au domaine chtonien et minéral, à l'origine de toute création. Dans le texte de Marcel Schwob, pour lequel ces

¹⁷⁵ Revue semestrielle éditée par l'association Travioles (9 rue Lesage 75020 Paris) et fondée par Antoine Gallien, sous la direction d'Antoine Gallien, Valérie Grall et Christian Jambet.

¹⁷⁶ Entretien avec l'artiste dans son atelier le 31 août 2010, non enregistré.

aquarelles ont été réalisées, est donnée à lire la description de deux têtes humaines défigurées par une explosion :

« On aurait dit deux morceaux de pâte humaine. Car le même fragment tranchant de tôle d'acier, sifflant en oblique, leur avait emporté la figure (...) On ne pouvait imaginer une vue si étrange même taille et sans figure (...) avec des creux aux orbites et trois trous pour la bouche et le nez (...) leur restait ni nez, ni pommettes, ni lèvres ; les yeux avaient jailli hors des orbites fracassées (...) Ils reçurent à l'ambulance les noms de Sans-Gueule n°1 et Sans-Gueule n°2 (...) Ils étaient ses deux singes, ses bonhommes rouges, ses deux petits maris, ses hommes brûlés, ses corps sans âme, ses polichinelles de viande, ses têtes trouées, ses caboches sans cervelle, ses figures de sang.¹⁷⁷»

Ici, la défiguration, thème cher à Cognée, convient bien aux intérêts du peintre, qui peint souvent la défiguration, la destruction et la chair à vif.

Le peintre a également illustré l'article « Jacky Bironot bonjour ! » d'Antoine Gallien, paru dans le n° 14 de *Travioles* (hiver 2008-printemps 2009, pages 61 à 78) ainsi que la couverture de ce même numéro (**voir fig. 190 et annexes, p. 468-474**). Les sept figures de Cognée publiées dans cet article sont des petits personnages à la limite de l'informe, qui entretiennent cependant peu de lien sémantique avec le texte.

Un autre article d'Antoine Gallien « Cravates, testicules et caddy », paru dans *Travioles* n° 15 (automne 2009-printemps 2010, p. 80-86) est aussi illustré à l'aquarelle, avec sept figures réalisées en 2009 (**voir fig. 189 et annexes, p. 475-481**) mais non présentes ici dans la série d'aquarelles originales.

Philippe Cognée illustre régulièrement des ouvrages. Ses illustrations accompagnent des textes de littérature et de poésie et ceci apparaît très tôt dans l'histoire de son travail. Il s'agit notamment de *Peindre aujourd'hui*¹⁷⁸ où le peintre illustre un texte de Pierre Bergounioux, la revue *Éponyme* en 2006,¹⁷⁹ *Brassée, notations et dessins*¹⁸⁰ pour un texte de Pierre Magnenat, *Cet insaisissable nous saisissant*¹⁸¹ accompagnant un texte de Bernard Viel, *Ourobouros*¹⁸² ou encore *Danse découpage*¹⁸³ de Louis Calaferte.

¹⁷⁷ Marcel Schwob, « Les Sans-Gueule », *Travioles*, 13, p. 49 et p. 55-56.

¹⁷⁸ Paris, Galilée, 2012.

¹⁷⁹ N° 3, 2006, Nantes, Joca seria.

¹⁸⁰ Besançon, Virgile, 2003.

¹⁸¹ Montreuil, Atelier L'œil nomade, 2001.

¹⁸² Saint-Benoît du Sault, Tarabuste, 1995.

¹⁸³ *Id.*, 1989.

2 - Description du corpus à l'aquarelle

Le corpus d'aquarelles ici est composé de vingt-deux aquarelles en couleur, principalement monochromes ou avec de légères ombres noires ou rouges, chacune de « format 20 x 30 cm ¹⁸⁴ ». Elles ne sont pas reproduites dans la revue *Travioles*, à part la **figure 160**. Il s'agit donc d'un corpus inédit (**Fig. 160 à 181**).

Ces aquarelles donnent à voir de petits personnages, dans les tons jaune, rouge, brun, rouge ou noir, très rarement bleu. Ils sont représentés seuls ou en groupe de deux à quatorze individus, la plupart en pied et deux en portrait américain (**Fig. 160 et 161**).

La série se compose plus précisément de dix portraits de personnages seuls (**Fig. 160 à 169**) trois portraits de couples (**Fig. 170 à 172**) et neuf scènes de groupes (**Fig. 173 à 181**). Deux autres aquarelles s'apparentent à cette série mais, représentant une crucifixion, elles seront étudiées à la fin de cette troisième partie de ce mémoire (**Fig. 246 et 247**).

Ces personnages ont des formes anthropomorphes, des silhouettes humanoïdes transparentes posées sur un fond blanc et vide, dans l'espace même du papier, sans décor, sans paysage, sans spécification de lieu. Ils ressemblent à des embryons, des monstres. Ils semblent humains mais sont difformes, à la limite de l'informe et de l'abstraction. Ces personnages possèdent un aspect grotesque. Ils apparaissent nus, sans marqueur social ou culturel, sans spécificité d'âge, d'origine, d'identification ou de nomination possible, sans accessoire ni décorum, à l'exception du personnage de la **figure 162** tenant un objet cylindrique dans sa main gauche. Seuls des signes d'identification sexuels de femmes et d'hommes sont parfois explicites et permettent d'identifier le genre du personnage, avec la figuration de seins proéminents, ventres arrondis de femmes enceintes, boucles d'oreilles ou sexes d'hommes au repos.

Ces personnages n'ont pas vraiment de visage et tous n'en possèdent pas, tout au moins pas de visage humain qui permettrait toute identification et toute différenciation. Les cheveux ne sont pas marqués. Ces silhouettes sont anthropomorphes par la présence d'une corporéité humaine, de membres (bras et jambes, de sexes masculins pendants et de seins marqués de noir) de caractéristiques du visage (nez et bouche proéminents vus de profil, trous noirs pour marquer les orbites oculaires). Ce sont des bipèdes se tenant debout, des adultes. Leur absence d'agressivité et la douceur du traitement en font des personnages

¹⁸⁴ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier du 31 août 2010, non enregistré.

curieux mais non inquiétants. Comme souvent chez Cognée, ces personnages sont représentés en dehors de tout contexte fictionnel, en dehors de toute possibilité d'inscription dans une histoire et de narration.

3 - La figure du monstre chez Philippe Cognée

La peinture de l'homme et la figuration de figures anthropomorphes, parfois hybrides, monstrueuses ou grotesques ne sont pas une nouveauté ici chez le peintre ; celles-ci sont présentes dès le début de son œuvre. Comme vu dans les première et seconde parties de ce mémoire, l'homme est présent en permanence chez Cognée, par sa figuration ou par la signification de son absence dans les paysages urbains et les vues architecturales.

Des personnages curieux, primitifs, avec seulement un trait pour figurer le crâne et deux ou trois taches noires pour figurer le visage, comme ici dans cette série d'aquarelles, apparaissent discrètement dès 1991 dans les deux peintures à l'huile et fusain *Sans titre* (**Fig. 182 et 183**) ou dans *Naples* (**Fig. 184**)

Mais les figures du monstre et de l'animal sont présentes dès les années 1980 dans ses peintures aux sujets primitifs et mythologiques, sous la forme d'animaux hybrides, mi-homme, mi-animal, tel le Minotaure, mêlant corps humain et tête de taureau, ici dans une attitude au repos presque comique (**Fig. 40**) ou les figures entourant *l'Explorateur* qui sont des hommes à tête de singe, de cheval ou de chien (**Fig. 1**).

Cette figure de chien-loup est récurrente et se retrouve aussi dans *Le Labyrinthe* (1982) (**Fig. 41 et 42**) ou dans *Sans titre*, fusain et peinture blanche de 1990 (**Fig. 185**) ou encore comme sujet d'une sculpture sur bois de 1985, *Tête d'animal* (**Fig. 186**). Elle est encore présente ici dans les aquarelles sur l'une d'entre elles (**Fig. 181**).

Cette figure rappelle celle peinte à l'aquarelle par Ivan Comas¹⁸⁵ (**Fig. 187**) montrant également des silhouettes nues, comme primitives, encerclant un animal, une sorte de chien. Comme Cognée, Comas dépeint les peurs ancestrales, la présence fantomatique des générations passées, la condition humaine universelle, la difficulté à être soi et la violence de la rencontre avec l'Autre.

Les couleurs, l'étrangeté des personnages, la rondeur des figures ici à l'aquarelle rappellent les aquarelles de l'artiste allemande Rosemarie Trockel,¹⁸⁶ en particulier la série de dix

¹⁸⁵ Ivan Comas est né en 1987 en Argentine. Il vit et travaille à Paris et New York. Il est diplômé de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris en 2012 et est représenté par la galerie Farideh Cadot à Paris (3^e).

¹⁸⁶ Rosemarie Trockel, artiste allemande, est née en 1952.

dessins réalisés en 1992, représentant des êtres hybrides, mi-hommes mi-animaux (**Fig. 188**). Cette artiste est connue pour son amour des animaux et en particulier des chiens, figure également présente chez Cognée. Les singes de Trockel, souvent des guenons au miroir, sont des vanités, des portraits noirs, comme charbonnés, ressemblant au « Gueules noires » de Cognée ici. Les grands thèmes qui traversent son travail présentent des similitudes avec ceux de Cognée tels que la fertilisation, la métamorphose, la transformation, la mutation ou l'état intermédiaire. Sur cette planche d'aquarelles de Trockel, les figures anthropomorphiques, improbables et les animaux font penser aux figures de Cognée ici à l'aquarelle.

4 - À la lisière de l'anthropomorphisme

a) Des portraits grotesques

Dans les dix portraits de personnages isolés (**Fig. 160 à 169**) ou deux des portraits de couples (**Fig. 170 et 171**) aucune action ne se déroule. Les personnages sont juste posés et centrés, habitant simplement l'espace pictural. Ils sont principalement de face, comme des portraits de famille ou d'amis, mis à part deux portraits isolés de profil (**Fig. 168 et 169**).

Cognée affirme ici la volonté, très marquée dans les **figures 161 et 162** où le visage occupe presque toute la surface de la feuille de papier, de donner corps à une peinture qui doit faire face au regardeur de manière très frontale, idée qui traverse son œuvre depuis le début de son travail :

« J'ai fait des grands personnages dans des tableaux qui faisaient front au spectateur. Il y avait toujours cette idée : c'est la peinture qui regarde le spectateur qui regarde le tableau, et ainsi de suite... C'est une sorte de jeu entre le tableau et le regardeur.¹⁸⁷ »

Ces personnages à l'aquarelle possèdent tous une tête et ont parfois un visage, ou du moins des yeux, tout comme les bâtiments de Cognée ont des trous noirs en guise de fenêtres et ses crânes des cavités sombres. Ces têtes sont des structures creusées et présentent des taches sombres pour figurer les yeux ou la bouche. Sans expression sur leur visage, ces personnages sont évidés de leur identité, ils sont seulement parfois sexués.

L'aquarelle permet ici de jouer avec la figuration d'êtres anthropomorphes issue d'un seul geste et d'un seul trait au pinceau, sans trait de crayon au préalable. Le peintre dessine ainsi

¹⁸⁷ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 490).

au pinceau. Cependant, il ne recherche pas la ressemblance. Son propre goût de la dérision et la liberté permise par la légèreté du médium permettent de figurer des silhouettes difformes, aux traits exagérés ou au contraire absents, plaçant ces personnages issus de l'imaginaire dans le domaine de l'improbabilité et de l'étrangeté.

Ainsi, les yeux, la bouche et les tétons sont des taches noires (**Fig. 161, 162, 163, 165, 171 et 174**) ou des vides laissés blancs (**Fig. 164, 167 et 168**). Seul l'essentiel est figuré, rappelant les têtes primitives inscrites au fusain dans la matière à l'huile par le peintre en 1991 (**Fig. 182 et 183**) ou faisant penser à des spectres, des visages proches de crânes ou de morts.

Cependant, les expressions ne sont pas dramatiques, ces visages sont inexpressifs ou très légèrement souriants (**Fig. 163, 164 et 168**). La figuration des bouches contribue à l'équilibre des visages. Sur la **figure 161**, la large bouche noire semble émettre un cri adouci par la rondeur de la tête, un étonnement naïf, dû à la grandeur des yeux presque enfantine et leur paradoxale inexpressivité.

b) La déformation

Les têtes sont pour la plupart arrondies ou légèrement de forme ovale, comme toute tête humaine. Certaines sont néanmoins complètement déformées. Ainsi, celle de la **figure 162** est disproportionnée par rapport au corps, elle est énorme. Son nez et son visage allongé font pencher l'identification du côté du museau de chien, animal fréquent chez Cognée. Son étrangeté est aussi due à la disproportion du reste du corps très ramassé sur lequel la tête repose.

De même, la silhouette de la **figure 168** est comme éclatée, ceci étant renforcé par les gouttes et taches de peinture de même couleur autour d'elle. Cette silhouette cristallise ainsi le goût ludique du peintre, en semblant jongler elle aussi avec ces taches rondes de peinture, posées là volontairement ou accidentellement. Sa ressemblance avec une figure humaine est due au profil du nez, de la bouche, à la présence de deux bras et deux jambes pourtant déformées et totalement asymétriques.

Ce personnage est presque uniquement tache de peinture dont les contours seraient guidés pour évoquer une figure humaine. Elle est telle une métaphore de la figure de l'artiste qui joue avec la peinture même, laissant exprimer une forme et un geste dérisoires.

La déformation est amenée à son comble avec les **figures 166 et 167** où l'un des personnages n'est que rondeur de la tête, étirée et posée sur deux minuscules pieds. Le corps n'est plus qu'un seul trait de pinceau (**Fig. 167**). Il s'agit d'un homme au corps ressemblant à une cravate molle, aplati, un personnage irréel, imaginaire, composé d'une tête au visage tourné et tendu vers le ciel, produisant une tension dans le cou inexistant. Le corps est tel un tube mou et repose sur deux pieds en canard avec un soin rapide apporté au dessin des orteils. Un personnage similaire est reproduit dans la revue *Traviolles*, n° 15, page 80 (**Fig. 189**). Le peintre cherche ici à peindre une humanité avec le minimum de moyens.

Un autre personnage est à la limite de la figuration et de la ressemblance (**Fig. 166**). Il s'agit d'une figure jaune, masculine, largement déformée, tout en conservant une apparence humaine de par la présence de ses pieds, d'embryons de jambes, de la tête posée sur un corps et le sexe pendant entre les cuisses. Le visage est non identifiable, le personnage n'est que masse défigurée. Peut-être peut-on imaginer un crâne arrondi, un nez proéminent, une oreille, des yeux et une bouche probables grâce aux blancs laissés dans la masse jaune de la tête. Les pieds sont gigantesques et démesurés par rapport aux proportions idéales que l'on peu attendre d'un dessin de corps humain. Les orteils et talons dessinés permettent de confirmer qu'il s'agit de pieds. La figure est ainsi grossière et grotesque. Ce corps tant déformé est à la limite de la figuration, pratique chère à Cognée.

Ainsi, Philippe Cognée part du principe de réalité, de la figuration mais bascule dans l'informe, sans atteindre pour autant l'abstraction. La silhouette ici, en pleine déstructuration, est molle. Sans structure, elle est ancrée dans le sol, posée à terre, avec sa couleur terre de soleil, lumineuse, elle semble couler dans le sol par les pieds qui absorbent le corps mou et fragile sans structure et sans muscles. Ce petit personnage n'est plus que pieds, sexe et tête informe. Quelle identité en définir ? Quelle perception de l'humanité entrevoir ?

c) Les personnages morts-vivants

La figuration quelque peu enfantine de ces personnages, notamment due à la pose de taches rondes et noires pour figurer les yeux et la bouche, alliée à l'absence de détails, la rondeur des crânes, la déformation presque caricaturale des corps et des membres ainsi qu'à la simplicité des poses figées, perd parfois de cet aspect naïf.

Cela se produit effectivement lorsque ces taches noires et l'aspect spectral de la peinture des corps font basculer ces silhouettes dans le domaine de la disparition, de l'inquiétante étrangeté, de la mort. C'est notamment le cas des silhouettes des **figures 160, 161, 163,**

164, 165, 171, 174 et 179 où les visages ressemblent fortement à des crânes, avec leurs orbites et cavités buccales creusées et noires.

L'aquarelle et la transparence qui est intrinsèquement associée à ce médium participent à rendre cette impression de disparition, notamment par l'emploi du pigment bleu, qui, dilué, apparaît bleu très pâle. Cette pâleur des corps bleus qui semblent ainsi vidés de leur sang, produisent une impression douce de froideur et rappellent la mort. C'est le cas de la **figure 174** ou **figure 171** montrant une femme enceinte très peu colorée, où seul le contour de la forme est pigmenté, ou encore la **figure 165** où la pâleur diaphane du corps est renforcée par contraste avec quelques membres (mains, pieds, oreilles, nez) peints en rouge et noir et semblant donner à voir l'intérieur du corps et l'organe du cœur par transparence.

Ce personnage tend le bras gauche et paraît indiquer de l'index quelque chose. Est-ce un appel, une dernière tentative de communication avant toute disparition ?

En effet, la disparition, chère à Cognée dans ses encaustiques, est également suggérée ici, l'aquarelle par son caractère d'évanescence se prêtant parfaitement à la suggestion de la disparition et de l'effacement. C'est le cas de la **figure 166** où la disparition de la forme dans l'informel est due à la distorsion du corps. Celui-ci devient en effet grotesque, complètement déformé, difforme, se transformant presque en tache de peinture.

La disparition est aussi présente dans la **figure 178** où l'aquosité de l'aquarelle incite le médium à s'échapper de la forme initiale. Les corps ainsi sont dilués, fondent, fusionnent entre eux, les formes se mélangent. Ces corps sont tous reliés entre eux par la dilution de la peinture même, qui en fait un groupe siamois où la tête du personnage au premier plan à gauche se fond dans le ventre des personnages à l'arrière-plan. Les visages tournés les uns vers les autres, les bras tendus vers les autres silhouettes, les personnages invitent à penser que ceux-ci communiquent entre eux ou émettent du moins le désir, la volonté et le geste pour le faire.

Ce sont des êtres de communication où l'individu est noyé littéralement dans la masse, des êtres de désir de rentrer en communication et en relation avec l'Autre, où peindre l'individu dans une masse fait disparaître les caractéristiques d'individualité, d'unité et d'identification propre à chaque être humain.

Là aussi, la forme humaine devient silhouette fragile, évanescence, mouvante, elle devient presque tache de peinture, qui, sans les ombres noires pour figurer les yeux ou un nombril, serait une image à la lisière de l'abstraction, hors de toute possibilité d'identification.

5 - Hommes et femmes

a) La peinture de la femme

Par ailleurs, les personnages, parfois volontairement sexués, laissent une place non négligeable accordée à la figure féminine. Dès lors, quelle femme est dépeinte ici par Cognée ?

Le peintre ne réalise ici que le portrait d'une seule femme isolée (**Fig. 164**) les autres figures féminines étant toujours dessinées avec d'autres personnages, en couple ou en petits groupes de trois (**Fig. 170 à 175**). Ce personnage féminin isolé, peint à l'aquarelle brun-rouge, est en pied et bien centré dans la page. Il figure sur la page de couverture de *Travioles*, n° 14 (hiver 2008-printemps 2009) avec un personnage masculin qui le regarde (**Fig. 190**). Ceci montre que la femme se positionne toujours dans une interrelation avec un autre personnage, notamment un homme. Le caractère féminin est ici marqué par les boucles d'oreilles dessinées nettement et accrochées aux oreilles, aux seins débordants exagérément sur les cotés à la place des bras et reconnaissables par les tétons proéminents. Le corps est essentiellement composé de l'arrondi de ses hanches et une fente laisse apparaître le blanc du papier au niveau du ventre pour figurer le sexe. Ce personnage est dénué de fait de bras et de pieds, il repose sur des moignons de jambes, des jambes non achevées.

Dès lors, la figuration de la féminité par le biais de ses attributs sexuels et maternels est ici volontairement recherchée et marquée. L'accent étant mis sur la séduction, par la présence d'anneaux d'oreilles, le volume des seins, l'arrondi des hanches et la fente du sexe.

Le visage est marqué par un crâne comme chauve, par des vides arrondis dans la surface picturale, laissant apparaître le blanc du papier pour figurer les yeux, le nez et la bouche. L'expression est légèrement souriante, lisse, enfantine, naïve. C'est ainsi une féminité simple, primitive, sexualisée, non maternelle et enfantine qui est dépeinte.

Sur les autres aquarelles, la femme est aussi figurée avec des seins proéminents voire exagérés sur les côtés pour bien les marquer (**Fig. 170 et 172**) ou avec les seins pointus et tendus sur les côtés que l'on pourrait confondre avec des bras (**Fig. 175**) avec les hanches arrondies (**Fig. 170**) avec une fente blanche pour figurer le sexe (**Fig. 174**) avec les seins dessinés de face (**Fig. 174**) ou un ventre arrondi de femme enceinte (**Fig. 171**). Sur cette dernière, seul ce ventre très arrondi indique qu'il s'agit d'une femme. Une seule particularité,

minimale et presque caricaturale (le dessin des seins ou d'un ventre proéminent) suffit à indiquer ainsi le caractère féminin de la silhouette.

Marlène Dumas dépeint également à l'aquarelle des silhouettes féminines montrant une sorte d'universalité, comme avec *Josephine* et *Erika* peintes comme des êtres nus pourvus de sexualité potentielle en offrant le sexe à la vue du regardeur (**Fig. 191 et 192**). L'aquarelle chez Dumas permet de dire rapidement l'essentiel, ce sont des portraits de femmes nues, nommées, à la différence de Cognée mais qui rejoignent néanmoins les considérations du peintre en convoquant aussi le regard frontal du spectateur et en montrant ainsi l'universalité qui relie chaque être humain à son semblable.

b) Une vision du couple

Cependant, dans les aquarelles de Cognée, ces femmes sont toujours en inter-relations, accompagnées d'hommes ou de femmes (**Fig. 170 à 175**). Ces couples ou trios de personnages sont peints comme des portraits, les visages faisant face au regardeur (**Fig. 170, 171, 173 et 174**) ou sont en communication entre eux (**Fig. 172 et 175**). La différenciation entre homme et femme est aussi signifiée par l'utilisation de couleurs différentes pour les figurer : la femme enceinte est peinte en bleu et l'homme en brun (**Fig. 171 et 175**) ou bien la femme est en brun rouge et l'homme en noir (**Fig. 170 et 172**).

L'homme est aussi marqué par un signe distinctif caricatural. Ainsi il est peint avec un sexe énorme (**Fig. 170**) ou en érection (**Fig. 175**). Les **figures 172 et 175** montrent ces personnages en communication : ceci étant dû aux bras levés et tendus vers l'autre, la tête de l'homme tournée vers la femme, cette dernière détournant la tête (**Fig. 172**). Les petites silhouettes de profil (**Fig. 175**) sont aussi tournées les unes vers les autres, la femme en bleu et enceinte tendant un bras vers les autres silhouettes et l'homme arborant un sexe en érection dirigé vers la femme en bleu.

Ces personnages (**Fig. 174**) sont néanmoins dénués d'expression. Les femmes, sans visage, sont données à voir en tant que femmes par le dessin des seins et de la fente du sexe. L'homme est bleu comme vidé de son sang, spectral, en état de disparition. Ils ne sont qu'homme ou femme, en relation les uns par rapport aux autres. Ils posent face à l'œil du peintre qui immortalise cet instant alors que les personnages paraissent mourants, en déliquescence.

Ainsi, Philippe Cognée semble peindre et dépeindre l'origine d'une humanité, en faisant le portrait d'hommes et de femmes nus, comme dans ses premières peintures africaines (**Fig. 43, 44, 47 et 48**) ou *Le Labyrinthe* (**Fig. 41**) en donnant à voir des femmes enceintes. Ces nudités ici sont dénuées d'érotisme ; ces silhouettes sont hors de toute fiction et narration hormis celle d'une communication, d'échanges, de relations possibles. L'humain est ainsi nu et dénudé. Il est présenté uniquement dans son essence corporelle, le corps est sexué, il a la possibilité de se reproduire. Ce sont des caractéristiques sexuelles très naturelles, presque animales comme le désir ou la grossesse qui sont données à voir.

Cet ensemble s'apparente dès lors à un début de genèse, de création, au commencement d'une histoire, peut être le peuplement d'un monde défini seulement par ces êtres, sans environnement, sans contexte. Il s'agit d'une mythologie comme celle des débuts de Philippe Cognée. L'artiste est-il ici à l'aube d'une nouvelle période stylistique ou ce retour sur lui-même et sur la genèse de son propre travail correspond-il à un besoin et à une recherche qui ne l'auraient jamais quitté ?

6 - La possibilité d'une histoire

a) Le désir de communication : les scènes de groupe

À l'opposé des portraits d'individus ou de couples qui font face au regardeur dans une attitude posée et figée, l'action, le mouvement et les relations sont possibles et figurés dans les scènes de groupe. Ce sont des scènes où une narration peut être effectivement envisagée.

Composées de cinq à quatorze silhouettes (**Fig. 176 à 181**) la représentation du nombre, comme prémisses à l'idée de foule et de prolifération, semble être recherchée. Les figures sont distinctes les unes des autres ou se fondent entre elles, les formes se liquéfiant dans le médium aqueux (**Fig. 178**). Les silhouettes flottent dans l'espace blanc du support laissé en réserve, à l'exception de la **figure 176** où les personnages sont ancrés dans un sol ou dans leur propre ombre. Les silhouettes des **figures 177, 178 et 179** s'apparentent à celle illustrant la revue *Travioles*, 14, hiver 2008-printemps 2009, page 70 (**voir annexes, p. 471**).

Ces silhouettes possèdent de grosses têtes posées sur un corps rond, petit et informe, comme des taches de peinture (**Fig. 177**). Elles sont sans visage ou montrent des taches noires pour figurer les orbites oculaires, la bouche (**Fig. 175 à 178**) et le nombril (**Fig. 178**). Parfois les orteils, les seins, le sexe et le ventre sont proéminents. Les doigts et les orteils

peuvent être dessinés avec une finesse relative (**Fig. 176 et 179**). Ces silhouettes sont fines (**Fig. 176**) ou embryonnaires (**Fig. 177**).

Ces visages peints comme des crânes rendent les personnages un peu inquiétants. Cependant, toute violence ou tension sont évacuées. Ces personnages sont peints à la lisière du grotesque et de la dérision avec ces visages enfantins, une bosse sur le crâne (**Fig. 179**) le sexe en érection ou les oreilles très décollées (**Fig. 176, 177 et 179**).

Cognée peint ici à la fois l'uniformisation et l'individuation dans la masse, les distinctions possibles étant celles qui font que ces personnages sont soit des hommes soit des femmes, sont indifférenciés ou possèdent des oreilles décollées.

L'artiste peint les tentatives de communication entre eux, la possibilité de relations. Ces personnages sont en relation : ils sont debout, immobiles ou tendant un bras vers l'autre en guise d'invitation et de geste de communication. Ceci est accentué par le visage tourné vers le personnage auquel on s'adresse (**Fig. 179**). Le mouvement est donné par les membres en action qui se détachent nettement des silhouettes : jambe en mouvement, bras tendu ou doigts qui montrent, pieds tournés vers celui avec lequel on communique (**Fig. 179**) sexe en érection pour signifier le désir (**Fig. 177 et 179**). Les relations sont en effet parfois sexuées : un homme et une femme vont l'un vers l'autre. L'aspect sexuel ou du moins sexué de la relation humaine est en effet permanente et mise en exergue ici.

Ainsi, entre légèreté et gravité, l'homme est dépeint dans ces aquarelles presque mort-vivant, grotesque, en recherche volontaire de relation avec son semblable, sans aucune construction ou narration. Cognée peint ce mouvement de particules humaines qui se croisent, se rencontrent, communiquent. Il montre les tensions possibles. L'humanité dépeinte est dès lors une humanité de solitudes, vaine, et de communication mêlées.

Philippe Cognée peint alors la réduction non négative, sans poser de jugement de valeur, de l'homme à sa condition de mortel et de corps, d'individu indifférencié et noyé dans la masse. Il dépeint la non-pertinence des marqueurs sociaux ou culturels et l'universalité de la condition humaine qui traverse les lieux, les espaces et le temps.

b) L'effroi collectif

Si la narration n'est pas recherchée dans ces aquarelles, conformément au principe du peintre de ne pas raconter d'histoire, une certaine tension légère ou une étrangeté peuvent néanmoins surgir.

Ainsi, la **figure 172** montre deux personnages semblant en désaccord, le visage de la femme étant détourné de celui de l'homme, la bouche ouverte montrant peut-être une dispute entre eux. Mais ce sont surtout les **figures 180 et 181** qui dépeignent des scènes où l'effroi et la peur semblent animer les personnages.

Ici, les silhouettes, qui ressemblent à des batraciens, courent en se suivant vers le spectateur (**Fig. 180**) comme fuyant l'objet de la crainte. En effet, les bras sont levés, le dessin des mains et des doigts est marqué indiquant un signe de tension. Les bouches et les yeux très arrondis produisent une impression de cri. Les personnages étant plus petits au fond de l'espace, une sorte de perspective est ainsi traduite, ce qui confère à l'ensemble une impression de dynamisme, de mouvement et amplifie la tension générale et l'inquiétude dominante.

Sur la **figure 181**, c'est un chien qui est l'objet de l'action, les personnages semblant armés, leurs bras sont en effet démesurés, comme s'ils possédaient une arme à leur extrémité. Une sorte d'arme est aussi représentée **figure 162** où le personnage mi-humain, mi-animal tient un objet comme un tube ou un bâton dans sa main. Le chien brun-rouge (**Fig. 181**) occupe dans une forme courbe assez dynamique les trois-quarts de la feuille. Il est presque renversé, les pattes arrière très relevées, comme s'il ne tenait que sur ses deux pattes avant. Ceci donne une impression de geste dynamique, de mouvement. Ce chien au premier plan semble être poursuivi et traqué par ces cinq petites silhouettes noires toutes armées, tenant un objet au bout de leurs bras brandis en l'air. Un homme a le sexe dressé, un autre le sexe pendant, une autre silhouette féminine a un ventre très arrondi, tel une poche très proéminente. La scène représentée semble ainsi une scène de chasse, très primitive. Comme vu plus haut, la tête du chien, figure imaginaire, rappelle en effet les personnages des premiers dessins, peintures et sculptures de Cognée empreinte d'une présence primitive et africaine, notamment *L'Explorateur* (**Fig. 1**) et la sculpture *Tête d'animal* (**Fig. 186**).

7 - Primitivisme et universalité

Il semble effectivement que ces aquarelles fassent écho à certains tropismes du peintre, tous liés par l'idée essentielle d'un appel, d'un retour à une origine : le primitivisme des formes, les connotations africaines, la création d'une genèse.

a) L'enfance de l'art

Le dessin des formes dans ces aquarelles est quelque peu enfantin mais faussement naïf. Il s'apparente dans le geste à un retour sur soi, à un retour à l'enfance et au geste premier du peintre : il s'agit ici de peindre une forme originelle, première, un premier homme, de donner naissance à une humanité. Cognée peint en effet les pieds de profil comme les enfants. Les visages sont ronds et ne sont habillés que de l'essentiel : des taches de peinture pour figurer les yeux, le nez et la bouche, sans aucune recherche de détails physiologiques. Les personnages sont petits, ramassés, comme des enfants ou de petits êtres inoffensifs.

b) Impressions d'Afrique

Outre le lien à l'enfance en général, c'est le lien à l'enfance de Cognée en particulier qui surgit également ici, avec un aspect africain qui apparaît dans cette série. Les couleurs utilisées dominantes sont en effet celles de la terre sèche et brûlée : brun, rouge, noire, jaune. Les personnages sont nus, les femmes ont des seins proéminents, pendants et libres, la femme de la **figure 164** semble avoir le crâne rasé et porte des anneaux d'oreilles. Les hommes sont nus et armés pour chasser l'animal (**Fig. 181**). Le couple de la **figure 170** fait penser à deux statuettes extra-européennes, la couleur utilisée rappelant celle du bois. Ceci peut faire penser à une figuration quelque peu caricaturale africaine.

La peinture d'un certain primitivisme, du sauvage chez Cognée était déjà relevée en 1988 par Olivier Kaepelin :

« Une profondeur physique et mentale constitue l'un des éléments essentiels de l'œuvre de Cognée. En elle, réside une permanente tension entre le sauvage et le cultivé où l'on ne cesse de s'aiguiser à l'autre.¹⁸⁸ »

¹⁸⁸ Olivier Kaepelin. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 34.

Ces aquarelles ne sont pas sans rappeler celles de Marlène Dumas et de l'histoire personnelle de cette dernière. Née au Cap en Afrique du sud en 1953, elle est comme Cognée de tradition expressionniste. Comme lui, elle passe son enfance en Afrique et rejoint définitivement l'Europe, les Pays-Bas, à l'âge de 23 ans (17 ans pour Cognée). Comme chez Philippe Cognée, un motif mythologique, la sirène, est présent dans ses premières œuvres (c'est un personnage masculin, le Minotaure, chez Cognée) (**Fig. 40**) symbole de l'artiste qui, sans jambes, a du mal à trouver sa place en Europe.

Elles évoquent aussi les carnets d'Afrique de Miquel Barceló et le « mal d'Afrique¹⁸⁹ » du peintre allemand Anselm Kiefer. En effet, entre 1988 et 1995, Barceló se rend régulièrement en Afrique, notamment au Mali. Ébloui par la lumière, il peint sur place avec des terres naturelles locales et du kaolin. Comme chez Cognée, ces aquarelles empreintes d'Afrique ne dégagent pas d'exotisme mais sont animées d'un profond besoin de retour aux sources et d'une volonté de tester la résistance de la peinture ; chez lui comme chez Cognée le tableau étant le lieu du passage et de la métamorphose.

Cette tendance primitiviste et la peinture de petits personnages dans ces aquarelles fait penser à la mise en place d'une genèse, la création d'une humanité et fait écho à la sculpture de petits personnages simples, dans un geste épuré, premier, dont parle l'artiste ici à propos de ses sculptures en terre :

« Évidemment, je voulais en faire avec un geste très primitif, très premier, quelque chose imprimant l'idée de la tête, du premier geste, prendre les deux doigts et en faire les yeux et la bouche et c'était suffisant. Évidemment, la terre s'échappait un peu par les doigts et créait toutes ces aspérités différentes parce que je jouais plus ou moins avec ça. Et après j'ai fait quelques petits personnages qui étaient grotesques aussi, qui étaient comme des personnages de crèche, des personnages loufoques, avec des grosses têtes et des petites mains, des embryons de formes. Il y en a eu tout un ensemble, des choses qui n'ont quasiment jamais été montrées parce que c'est arrivé à un moment où je cherchais beaucoup mais où je ne poursuivais pas ces recherches.¹⁹⁰ »

¹⁸⁹ Marie-Laure Bernadac, *Carnets de dessin, Barceló, impressions d'Afrique*, Paris, Musée national d'art moderne, 1996, p. 11.

¹⁹⁰ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 491).

Il confirme ici également le lien entre Afrique et primitivisme dont il ne peut s'échapper :

« Mais ce que je voulais c'était travailler avec cette matière, trouver les formes primitives, installer une sorte de monde et en finir avec un monde de cet ordre-là. Une sorte de finitude. Un travail lié à la terre, un travail africain.¹⁹¹ »

c) La mise en place d'une genèse

Ici, effectivement, l'artiste semble mettre en place une humanité, créée à partir d'une genèse. Il nous présente des portraits d'individus nus, hommes et femmes, nous montre des femmes enceintes, des relations de désir et de communication entre personnages, une scène de chasse où l'homme poursuit l'animal, sans précision d'espace ou de temps. Ces personnages sont donc immémoriaux. Cognée recrée un monde sans paysage en le peuplant de l'humanisme de ces personnages. Cette citation d'Olivier Kaepelin à propos des premiers tableaux du peintre pourrait convenir à décrire la naissance d'un monde ici à l'aquarelle :

« Tout un peuple de formes où chacune vit pour elle-même, en sa singularité, s'éveille, travaille à sa naissance. Un monde animé échappe aux contraintes d'une construction, non par la violence, la ruine, mais par une palpitation secrète, un mouvement lent. Le tableau ressemble à une ruche, où les figures peintes à l'encaustique, à la peinture à l'huile qui les recouvre, les lient, vibrent, parts d'un même tout.¹⁹² »

d) L'universalité de la figure

En effet, l'absence de contexte spatial ou temporel et la peinture d'une certaine humanité illustrent l'universalité qui traverse l'œuvre de Philippe Cognée. Cette notion d'universalité et d'indifférenciation, de non discrimination a en effet toujours été présente chez Cognée :

« Ce peuplement, cette réintroduction massive du sujet dans l'univers de conscience, dans la surenchère, tourne une page de l'histoire récente de la pensée et consacre le retour triomphant d'un humanisme fondamental.¹⁹³ »

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² Olivier Kaepelin. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 31.

¹⁹³ Bernard Martin, *Entre nous, op. cit.*, p. 39.

Le peintre ici dans ses aquarelles fait perdurer son intérêt viscéral pour l'humain et l'universel :

« Sans savoir pourquoi, je suis sensible à la notion d'universel. Quand je peignais des êtres humains ils étaient souvent nus, sans références autres que celle de la fiction proposée. J'ai longtemps éliminé tout signe d'époque. Je m'intéressais à l'individu qui paradoxalement, au-delà de l'histoire, traverse le temps.¹⁹⁴ »

Ainsi, l'aquarelle et la dilution de la forme dans la matière aqueuse et transparente conviennent bien à la représentation d'une humanité dans son essence, hors caractéristiques de temps et d'espace. L'humanité dépeinte par Cognée se définit alors comme la mise en exergue de dénominateurs communs entre tous les hommes, alors que celle de Marlène Dumas par exemple est une somme d'identités, même si Cognée s'attache aussi parfois à marquer les différences et l'unicité de quelques personnages. Le peintre analyse :

« Plus j'ai sculpté de formes humaines plus j'ai évincé le vraisemblable. Les animaux par exemple, sont devenus des pions face à des hommes de plus en plus « universels ». Seuls les visages variaient, non pour exprimer des caractères mais pour éprouver la richesse, la diversité.¹⁹⁵ »

Dès lors, ces aquarelles, au miroir de son œuvre peint, sont donc bien une reprise, un retour des préoccupations qui animaient le peintre presque trente ans plus tôt. C'est dire l'importance de cet œuvre aquarellé qui donne ainsi accès à ce qui anime l'artiste depuis toujours.

Peindre et dépeindre l'humanité dans son essence, par son universalité, son animalité, sa fragilité, sa dérision, n'est-ce pas désacraliser l'homme, comme le décrit ici Fernando Pessoa ?

« Je considérais que Dieu, tout en étant improbable, pouvait exister, qu'il pouvait donc se faire qu'on doive l'adorer ; quant à l'Humanité, simple concept biologique ne signifiant rien d'autre que l'espèce animale humaine, elle n'était pas plus digne d'admiration que n'importe qu'elle autre espèce animale. Ce culte de l'Humanité, avec ses rites de liberté et d'égalité, m'a toujours paru une reviviscence des cultes antiques, où les animaux étaient tenus pour des dieux, et où les dieux avaient des têtes d'animaux. Ainsi donc, ne sachant pas croire en Dieu,

¹⁹⁴ Philippe Cognée. Dans : S. Couderc, A. Bonfand, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁵ *Id.*

et ne pouvant croire en une simple somme d'animaux, je restai, comme d'autres situés en lisière des foules, à cette distance de tout que l'on appelle communément Décadence.¹⁹⁶ »

L'humanisme universel et désublimé de Cognée montre ainsi son « absence terrible d'idéalisme¹⁹⁷ » noyant l'individu dans une masse déshumanisée. Il prend aussi forme et corps dans la peinture de foules, comme l'évoque Pessoa ici et dont Cognée a également réalisé une série à l'aquarelle.

B - Le corps proliférant : les Foules

*De tous ceux qui passent là, dans cette rue (...) tout cela est une même inconscience
diversifiée dans des corps et des figures différents¹⁹⁸*

1- Les Foules chez Philippe Cognée

a) Les champs de silhouettes, annonciatrices des Foules

La thématique des *Foules*, telles qu'elles sont peintes à l'aquarelle ici dans la série étudiée est connue dans le travail de Philippe Cognée. Les premières *Foules* apparaissent en effet en 1995 avec *Foule (manifestation n°3)* qui est une toile peinte à l'encaustique figurant des personnages fondus sur un fond gris anthracite (**Fig. 193**).

Cette idée de représenter la multitude humaine, la foule, le nombre, est très présente chez le peintre. Elle a d'abord pris une forme plus discrète, plus enfouie dans la matière en ne constituant pas le sujet principal, avec des dessins matiéristes mêlant peinture épaisse et outil de dessin comme dans *Sans titre* en 1989 (**Fig. 194**) ou *Naples* en 1991 (**Fig. 184**). Ces dessins-peintures sont effectivement gravés de figures humaines, silhouettes et visages en nombre, préfigurant la représentation de foules. L'artiste le confirme ici dans un entretien :

« Comme une histoire n'est jamais finie et comme je me connais, si on regarde mon histoire depuis le début, je reprends toujours mes thèmes après. Quand aux *Foules*, si on regarde les travaux des années 1990, j'étais déjà plus ou moins dans l'idée de la foule. Personne ne le

¹⁹⁶ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 40.

¹⁹⁷ Guy Tosatto. Dans : G. Tosatto, Y. Peyré, P. Piguët, *Philippe Cognée*, op. cit., p. 34.

¹⁹⁸ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 105-106.

sait parce que ce sont des tableaux qu'on ne connaît pas, qu'on a à peine vus, qui étaient des tableaux qu'on appelait *Vésuve*. Les voilà. On a des formes qui viennent. Il y a différents tableaux. Ils ne sont pas ici (...) [Ce sont] des dessins-fusains donc de la matière où on voit déjà les personnages presque danser dans l'espace et qui sont quasiment des *Foules*.¹⁹⁹ »

Par ailleurs, dans ces dessins épais et gravés, ces champs de visages primitifs semblent également annoncer les champs de crânes que l'artiste va peindre à partir de 2006.

b) Les têtes ou la prolifération

En fait, l'idée de nombre, d'étendue infinie et de prolifération intéresse vivement le peintre. Cette notion donne d'ailleurs lieu à des expositions de dessins portant justement le titre *Proliférations, dessins* en 1997²⁰⁰ et *Prolifération* en 1998 et 1999²⁰¹. Elle a effectivement été très tôt, dès 1989, un objet de recherche de la part du peintre, en prenant notamment forme dans des installations de grands formats mêlant étagères en bois ou en métal et têtes sculptées ou moulées dans la terre comme *Sans titre* (**Fig. 195**) ou *Sans titre* (**Fig. 196**). Ces ensembles, composés de 64, 195, 242 ou 650 têtes toutes uniques, bien rangées et posées sur des étagères, comme exposées, illustrent l'idée même de prolifération, l'« idée d'accumulation vertigineuse²⁰² » et d'extension sans fin de la présence humaine prenant corps dans chaque individu.

c) Les Foules à l'encaustique

Les *Foules* peintes à l'encaustique à partir de 1995 illustrent aussi cette idée de prolifération infinie. De plus, la matière encaustique, et particulièrement le traitement particulier qu'elle subit sous la chaleur du fer à repasser qui lui confère un aspect troublé, permet aussi d'aborder le bruissement propre aux foules humaines en mouvement. Le peintre abandonne dans ses *Foules* à l'encaustique la représentation de la tête, du crâne, du corps pour aborder celle de la silhouette, de l'impression donnée par la présence d'une foule mouvante où l'individu est noyé dans une masse informe devenant entité à part entière.

L'importance du thème donne aussi lieu à une exposition intitulée *Foules* en 1999 à la galerie Arlogos à Nantes, montrant l'expérimentation de la représentation de la foule en peinture par l'artiste.

¹⁹⁹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 496).

²⁰⁰ *Prolifération, suite de dessins*, Galerie Laage-Salomon, Paris, 13 mars-10 avril 1997.

²⁰¹ *Prolifération*, Château-Gontier, Chapelle du Genêteil, 1998 et Galerie Laage-Salomon, Paris, 1999.

²⁰² Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 494).

Ces peintures sont issues de captation du réel par l'intermédiaire de l'écran de la télévision ou la photographie. Certaines par exemple sont issues de la diffusion à la télévision d'un match de tennis sur les cours du stade Roland-Garros ou de l'enterrement du roi Hussein de Jordanie.

Ainsi, les premières foules, grises, comme *Foule (manifestation n°3)* en 1995 (**Fig. 193**) et *Foules* (1999) (**Fig. 197**) conservent un lien avec le réel dont l'image est issue malgré l'aspect flou dû au traitement à l'encaustique fondue : le fond est gris comme un sol urbain, des traces blanches de marquage au sol sont figurées, les visages clairs et les cheveux noirs sont bien différenciés, les proportions des silhouettes sont réalistes. Ces *Foules* sont une traduction picturale de l'image initiale photographique.

D'autres, plus colorées, montrant des masses dans des gradins, figurent des individus plus resserrés les uns par rapport aux autres. Le traitement flou est proche de la touche impressionniste, notamment par l'importance accordée à la tache blanche, lumineuse et aux couleurs vives employées (vert et rouge des vêtements, jaune des visages) comme dans *Foule* (1999) (**Fig. 198**).

Enfin, la lumière est l'objet plastique qui recueille les attentions de l'artiste dans ses *Foules* au fond blanc, lumineux, sur lequel les silhouettes peintes ont des contours davantage fondus comme dans *Sans titre [Foule 2]* (1999) et *Sans titre n°4* (1999) où les personnages sont vaporeux (**Fig. 199**) et *Grande foule n°2* (1999) où les vêtements semblent avoir disparu (**Fig. 200**). Les personnages sont fondus entre eux mais se détachent encore du fond, évitant pour l'instant l'abstraction.

À partir de 2005, le sujet des foules ressurgit et bénéficie de nouveautés dans le traitement. Avec *Foule Casablanca* (**Fig. 201**) le fond et les silhouettes sont traités avec le même pigment gris et les silhouettes sont tellement fondues qu'elles frôlent cette fois-ci l'abstraction, devenant taches de peinture.

En 2007, une série de nouvelles *Foules* montre des silhouettes entièrement noires où les visages clairs et les vêtements colorés des années 1999 ont disparu. Les couleurs utilisées sont minimales, restreintes à un camaïeu de bleus foncés ou de noirs violets. Les fonds sont davantage troublés, animés de matière peinture, de taches et de trainées de peinture colorée alors qu'ils étaient neutres et vides en 1999. L'aspect troublé produit par la technique du « floutage » à l'encaustique semble avoir été poussé dans ses retranchements, à la limite de l'abstraction. Les foules deviennent ainsi vibration de peinture, frémissement. C'est la

sensation de grouillement de la foule qui semble être traduit ici comme dans *Foule n°3* (**Fig. 202**). L'artiste dit à ce propos en 2009 :

« Cela donne l'idée d'infini total. Ce sont presque aussi des réseaux complexes. C'est pour cela que l'histoire des réseaux, de rhizomes, fonctionne sur ces sujets-là. C'est pour cela que je les ai repris. Les trois-quarts des gens disent : « Ah ! Il reprend les boulots de 2005. » Oui, je reprends les *Foules*.²⁰³ »

Philippe Cognée approfondit encore ses recherches sur ces notions d'infini. Ainsi en 2008, la silhouette comme tache de peinture, profondément noire et se détachant très fortement par contraste sur un fond blanc très lumineux, domine, comme avec *Foule* (2008) et *Étude pour Foule n°2* (2008) (**Fig. 203**).

Dès lors, le corpus de *Foules* à l'aquarelle ici s'intègre tout à fait dans ce contexte de recherche sur la lumière, sur les contrastes, à la lisière de l'abstraction. Sont-elles préparatoires aux encaustiques, expérimentales, ou bien autonomes, l'aquarelle permettant ses propres jeux de dilution et de déliquescence de la forme et de liberté du geste ?

2- Présentation du corpus à l'aquarelle

*Je suis entouré d'ombres vivantes, rien que des ombres, filles des meubles figés et de la lumière qui m'accompagne. Ces ombres m'encerclent ici aussi, en plein soleil, mais ce sont des gens bien réels. Et ce sont des ombres, des ombres*²⁰⁴

L'ensemble est ici composé de douze aquarelles sur papier (**Fig. 204 à 215**) représentant des figurations de foules humaines, composées de silhouettes debout, le plus souvent de profil, parfois en mouvement de marche. On distingue des pieds, des mains ou des objets portés à la main. Des silhouettes plus petites apparaissent comme celles d'enfants accompagnant des adultes.

Ces personnages, sombres sur le fond blanc du papier, sont majoritairement traités en bleu vif, turquoise, noir, brun ou rouge magenta. Le traitement à l'aquarelle autorise ici peu de détails, les silhouettes étant très diluées, aux formes presque irréelles ou improbables, déformées.

²⁰³ *Id.*(voir annexes, p. 483).

²⁰⁴ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, op. cit., p. 118.

De plus, une homogénéité de traitement se dégage : les silhouettes sont sans sexe, sans âge, sans distinction sociale, sans visage, sans identité, sans nom, sans histoire. Tous les signes de différenciation, d'individuation ou de spécification ont disparu, comme les codes sociaux ou les formes et traits du corps. Ces silhouettes fantomatiques sont également sans contexte, sans décor, sans paysage, sans ciel ni terre. Seul un effet de profondeur peut être constaté produit par les silhouettes au premier plan plus grandes que celles, plus petites en arrière-plan.

Ce sont des silhouettes plurielles indiquant encore une fois l'intérêt de l'artiste pour les notions de nombre, d'accumulation, de multiplication et de prolifération. Philippe Cognée relate ainsi sa fascination pour la multitude et le nombre, les *Foules* incarnant ces notions :

« Comme beaucoup de mes sujets sont une sorte de *all-over*. Ceux d'aujourd'hui, les villes, les *Médina*, ces choses qui ne sont pas finies. Elles sont comme les tableaux de... des choses qu'on peut imaginer dix fois plus grandes. Parce qu'elles parlent... Mon travail parle peut-être plus que jamais, je parlais tout à l'heure de réseau mais je parlais aussi du nombre, du nombre infini. Population infinie. Pour moi, c'est une chose qui me fascine. Ce sont les mégalo-poles. L'impossibilité de compter à un moment donné. C'est une chose qui nous dépasse dans tous les sens du terme, que ce soit devant la vue d'un désert, d'une mer ou d'une ville gigantesque, notre échelle d'être humain devant Tokyo, même à Paris, dans ces grosses villes. C'est pour cela qu'elles me fascinent. Ou au Caire. On se dit : « Il y a tellement de monde partout, c'est comme des fourmis, ça grouille, des termitières, quand on est tout petit comme ça, c'est quelque chose qui n'en finit pas d'être gigantesque. Et on n'en voit pas les bouts. Et je voulais que ma peinture, que mon travail parle un peu de cette idée du nombre. C'est une des angoisses de notre société. C'est pour cela qu'il y a cette idée du chaos qui vient juste après. Parce que cela ne pourra pas durer indéfiniment. Il y aura forcément à un moment donné quelque chose qui va se régler. D'ailleurs, on en parle beaucoup avec l'évolution de la courbe démographique qui va toucher un pic avant de redescendre terriblement parce que l'histoire a toujours démontré cela. Après une évolution très forte de population, toutes les civilisations meurent mais la nôtre aussi va mourir d'une certaine façon quand elle sera réellement mondialisée. Elle va s'étouffer d'elle-même, se bouffer d'elle-même. Et je pense que le nombre d'habitants va se réduire brutalement de façon vertigineuse. Il y aura sûrement des raisons très précises autour de ça. Même les scientifiques le disent et le savent presque tous. Et ça c'est une idée, plus ou moins consciente, que j'essaie de jouer quand je parle de villes, de New York, il y a toujours cette idée qui traîne. Quand on regarde les images, on ne voit pas les détails.²⁰⁵ »

²⁰⁵ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 494).

Comme pour les silhouettes illustrant la revue *Travioles* ou les autoportraits à l'aquarelle analysés précédemment, les *Foules* ici sont irréelles, à la limite de la figuration. Le peintre semble faire le choix de la peinture de l'irréel, de l'impression.

3 - Une humanité diluée dans la matière, à la limite de la disparition

Ces silhouettes sont comme des ombres flottantes, des réminiscences, des spectres. Il s'agit de figurer un ensemble d'individus sans aucune identité autre que celle, essentielle et fondamentale, de l'être humain.

a) La déformation

Deux aquarelles présentent un cadrage plus rapproché sur les silhouettes (**Fig. 204 et 205**). Sur la **figure 205**, la hauteur des silhouettes remplit presque l'espace vertical de la feuille. Ces deux aquarelles présentent une originalité par rapport aux autres et aux *Foules* à l'encaustique ; elles sont en effet ourlées d'un cerne noir et remplies d'un aplat bleu turquoise vif. Sur la **figure 204** le cerne noir remplit la fonction de volume donnée à la silhouette. Ces cadrages rapprochés dans les *Foules* se retrouvent aussi dans la peinture à l'encaustique *Étude pour Foule n°2* (**Fig. 203**) réalisée en 2008. L'aquarelle a-t-elle été dès lors une préfiguration ou un écho à cette étude ?

Ici, les figures se fondent entre elles, les ventres fusionnent dans l'aplat de la peinture, les corps possèdent des structures improbables et une forme irréaliste, les jambes sont très fines et droites comme des bâtons, les bras sont absents. Une tête sur la **figure 204** rappelle cette tête animale au museau allongé que l'on retrouve depuis le début de son œuvre, celle du chien-loup.

L'aquarelle permet ainsi de déformer aisément la structure humaine tout en donnant une force à la peinture en privilégiant l'aplat vif où la peinture semble peu diluée.

b) Taches et ombres

L'aquarelle, de par sa caractéristique d'aquosité forte, permet de peindre des personnages d'un seul geste, des silhouettes ainsi dénuées de détails, très fines, légèrement allongées et n'admettant pas le repentir. En effet, le trait de pinceau aqueux favorise l'accident, la déformation rapide et légère de la forme. Ici, la forme de la silhouette et le trait de pinceau ne font qu'un. (**Fig. 206 et 207**).

L'eau pigmentée permet de figurer comme par accident des taches de couleur si légères qu'elle amène des ombres dans l'image (**Fig. 206**). L'eau par ailleurs est absorbée par le papier et chaque goutte se transforme en auréole (**Fig. 208 et 209**) apportant des ombres dans l'espace. Ces auréoles participent ainsi à la dilution de la forme des silhouettes (**Fig. 208**) et permettent de troubler l'image, d'évoquer la notion d'évanescence, de disparition et d'apparition fantomatique, ainsi que l'impression de fugacité et de réel s'échappant.

c) La dilution des formes

De même, outre les gouttes d'eau colorée absorbée par le papier et formant des ombres par le biais d'auréoles, le peintre semble jouer avec l'aquosité du médium peinture, pour ses qualités de surprise, entre hasard et maîtrise.

En effet, l'aquosité permet soit de déformer la silhouette, tout en gardant un pigment concentré et vif (**Fig. 204, 205, 210, 211 et 212**) soit au contraire l'eau, avec un pigment très léger, pastel, dilue énormément la forme. Ainsi, sur les **figures 210 et 211**, des taches de peinture, mi-silhouettes, mi-gouttes de peinture, sont relativement petites en haut de la page et plus grosses en bas laissant apparaître des figures plus grandes. Ceci crée un effet d'espace, apporte une profondeur, les petites silhouettes étant dès lors figurées au fond de l'espace et les grandes au premier plan ; en même temps que ces silhouettes pourraient être des gouttes de peinture se liquéfiant vers le bas de la feuille. Le peintre fait se confondre réel et espace pictural, plaçant le regardeur à la lisière exacte des deux possibilités de lectures.

Dans l'aquarelle (**Fig. 211**) le geste de peindre semble avoir été troublé comme l'impression de mouvement horizontal l'indique, provoqué par accident ou volontairement : les silhouettes sont en effet coagulées dans un geste du pinceau et du médium même, qui emporte les formes dans un même mouvement vers la droite. Sur la **figure 212**, les silhouettes deviennent taches et disparaissent dans la peinture. Elles se fondent dans la dilution même du pigment, se délitent, accompagnant la liquéfaction propre à l'aquarelle.

Ainsi, les silhouettes sont emportées par l'aquosité mouvante du médium aquarelle, créant là une sorte de chaos. Le médium étant si allégé par la présence de l'eau que l'accident, la déformation est aisée et très rapidement atteinte. Le pigment s'échappant dans l'eau, les taches d'eau pigmentées ajoutent à l'effet de dissolution, de déliquescence, de fondu, de disparition. Les figures deviennent informes et la figuration se transforme en quasi-

abstraction, rappelant les aquarelles très vivement colorées de Gerhard Richter où la déliquescence des formes roses vif peut laisser voir apparaître des *Foules* (**Fig. 216**).

d) L'effacement

Par ailleurs, les aquarelles de Cognée donnent lieu à une autre expérimentation propre à l'aquosité de l'aquarelle. Le peintre utilise en effet dans les **figures 213, 214 et 215** un pigment non pas vif comme vu ci-dessus mais au contraire pastel et tendre. Il emploie une pointe de bleu et de magenta, en n'utilisant quasiment pas de noir. Ces couleurs pastels, peu appuyées, ajoutent à l'effet de disparition permis par l'aquarelle. La légèreté des couleurs, où le noir est absent, apportent de la lumière à ces aquarelles. Or peindre la lumière est une recherche qui anime l'artiste, comme il le confirme ici :

« C'est pour cela que je repartais sur l'idée de la lumière, avec les *Foules*, que j'ai présentées à la FIAC.²⁰⁶»

En effet, sans valeur noire, les contours très déliquescents et gommés des silhouettes, liés à ce mystère de l'identification et de la signification, apportent de la douceur et confèrent une certaine poésie à l'ensemble.

Dès lors, déclinant ici un travail de recherche sur la lumière, ces *Foules* à l'aquarelle ressemblent aux *Foules* à l'encaustique, faisant particulièrement écho aux encaustiques de 1999, très blanches et fortement lumineuses (**Fig. 199 et 200**).

Que représente et signifie par conséquent ce motif des *Foules* présent de manière récurrente chez Cognée ? Est-ce une vanité, un *memento mori*, une intranquillité ? Nous ne sommes qu'essence humaine et corporéités vouées à disparaître. C'est dire l'importance de ce sujet chez Cognée qui lui permet de dépeindre l'humain dans toute son universalité, sa simplicité, en tant qu'essence humaine vouée à disparaître. La fragilité de l'être est ici particulièrement mise en exergue par la délicatesse et la transparence de l'aquarelle.

²⁰⁶ *Id.* (voir annexes, p. 480).

4 - Une peinture sensationnelle

Par ailleurs, ces silhouettes semblent marcher dans l'espace, ces foules sont en mouvement, comme si Cognée avait extrait une image, une impression d'un souvenir réel. Le peintre capte la sensation de mouvement, le bruit et bruissement de la masse. Ces images sont ainsi celles d'un devenir, un instant figé, capté et extrait du réel mais s'échappant en même temps. Cet instant s'échappe en effet dans le temps (de par le geste du mouvement de la marche et le fondu de la peinture qui évoque la disparition donc l'état de métamorphose permanent) et dans l'espace (car le cadrage se pose sur un extrait du réel décadré, comme pris au hasard dans une image de foule que l'on devine plus vaste, hors champ). Cognée effectue ainsi un prélèvement du réel mis en peinture sensationnelle ; cet extrait du réel capté est paradoxalement figé par le prisme de la sensation de flux permanent.

Effectivement, les personnages représentés en train de marcher, les contours flous des personnages, la dilution des silhouettes, la vibration des taches colorées ou noires et des auréoles pâles, ainsi que la déliquescence incontrôlable du médium sont autant d'éléments qui, ensemble, instaurent une impression de vibration, de mouvement et de chaos. Ces images sont des captations du réel appréhendé comme palpitation du vivant.

De même, présente aussi fréquemment dans certaines des toiles à l'encaustique du peintre, une tache rouge, telle un cœur, une tache de sang, une ombre rouge de vie au milieu de ces silhouettes noires dans **la figure 209** instaure une impression de vie dans l'image. On la retrouve également en moins vif dans **la figure 206**.

Dès lors, le regardeur complète la vision dépeinte, le cerveau reconnecte l'image floue au réel, à son propre vécu, à sa propre mémoire, pour combler les incompréhensions : ces silhouettes sont-elles des formes humaines ? Quelle narration est dite par cette impression de vibration des formes ?

Le peintre exprime une vision mémorielle, une impression kinesthésique. Ces aquarelles sont issues d'un travail de métamorphose de la vision du peintre et de sa mémoire de l'ordre de l'impression. Ces peintures légères et aqueuses se situent entre la vision réelle et la sensation poétique, entre le réel et la rêverie. L'artiste commente ici cette impression vibratoire qui était aussi présente dans les *Foules* peintes à l'encaustique en 1999 :

« Et même les foules que j'ai peintes il y a 3-4 ans sont totalement anonymes et valent surtout par l'effet d'animation produit par cette multitude de points en mouvement qui les constituent.²⁰⁷ »

Le philosophe Alain Bonfand décrit ici cette impression kinesthésique, en employant la notion d'*Abschaltung*, pour nommer cette particularité de Philippe Cognée à peindre, à l'encaustique comme à l'aquarelle, l'impression visuelle et la palpitation laissées par un objet impossible à embrasser dans sa totalité, comme la foule :

« Il s'agit de voir par facettes, par éclats, par esquisses successives d'un ensemble (d'un monde) impossible à embrasser d'une seule vision. Le terme exact pour résumer un tel projet et une telle vision est celui d'*Abschaltung*. La notion s'impose dans la phénoménologie de Husserl et est reprise par son disciple Eugen Fink. Dans la constitution de l'objet (j'entends ici le monde, Versailles, comme objet donné à la vision et à la conscience) l'objet ne peut être pensé et vu en face intentionnellement, en une seule visée, pérenne, définitive, acquise. Il m'apparaît précisément par *Abshaltung*, notion difficile à traduire et qui signifie esquisse, profil et ombre portée. Elle est en tout cas la forme d'un apparaître totalement accompli et irréparablement partiel de l'objet. Apparaître chaque fois témoin de l'instant, du temps, de la mémoire, et de toute autre condition de la vision.²⁰⁸ »

Ses aquarelles déclinent alors différents moyens, techniques pour toujours mettre en place une peinture sensationnelle, le sujet de la foule se prêtant parfaitement bien à la peinture d'un réel insaisissable et à celle d'une impression de flux.

5 - L'humanité ou l'essence universelle

Cependant, quelle humanité est dépeinte ici? Ces silhouettes sont en effet humaines, du moins le regardeur peut leur conférer un caractère humain. Ces aquarelles nous montrent des silhouettes isolées, groupes, enfants et couples, sans visages. Ce sont des silhouettes de peinture. Quelles sont néanmoins les relations entre ces personnages ?

Les individus peints sont parfois peints en couple, avec le geste de deux personnes se tenant la main dans la **figure 206**. Des enfants sont visibles dans la **figure 213**. Cependant, l'anonymat et la décontextualisation dominant. Même si chacune des silhouettes est unique dans ces aquarelles, à l'instar de l'unicité de chaque individu dans tout groupe humain, aucune individuation, ni intimité du sujet ou du peintre ne sont dévoilées ici. Il y a chez

²⁰⁷ Philippe Cognée. Dans : O. Weil, *Philippe Cognée, Bilbao, op. cit.*, p. 41.

²⁰⁸ Alain Bonfand, *Philippe Cognée, Écho, op.cit.*, non paginé.

Cognée une économie ou une absence de l'individuation, de la peinture de la corporéité, au profit de l'universalisation. Ces *Foules* illustrent encore une fois une peinture d'humanité par delà la figuration de l'individu et du corps, qui a toujours été présente dans son œuvre. En effet, le peintre précisait déjà en 1988 à propos de ses personnages peints :

« Ils n'ont aucun des caractères qui permettraient de les situer dans une époque. Ils sont intemporels (...) en laissant vivre mon imagination, je tente de donner aux œuvres la magie qui leur est nécessaire pour communiquer.²⁰⁹ »

Ce commentaire ancien de Philippe Cognée est confirmé la même année par Olivier Kaepelin :

« Plus l'œuvre se développe, plus les figures créées renvoient non à l'animal, au sexe, à l'homme, mais à leurs représentations abstraites, aux confrontations qui les contiennent et les synthétisent, en un mot expriment leurs principes, leurs pouvoirs tout en les soustrayant au danger de leur identification.²¹⁰ »

Cognée peint donc ici à l'aquarelle comme dans toutes ses *Foules* à l'encaustique une idée complexe : celle de l'universel et du dénominateur commun à tous les humains : l'essence humaine. L'homme est bipède, il a la capacité à se mouvoir en permanence. À grande échelle, cette somme d'individus, devenue foule, entité presque abstraite, se métamorphose alors en flux mouvant permanent, notion à la fois concrète et en même temps insaisissable, permettant une peinture entre figuration et abstraction. Le peintre confirme ici l'idée principale dépeinte par ces *Foules* : « [Les *Foules*] ce n'est pas le corps, c'est l'idée du corps, c'est l'humain. Le corps, c'est vous.²¹¹ »

Ainsi, les *Foules* à l'aquarelle et à l'encaustique permettent, telles une vanité, de peindre la condition humaine et concentrent un bon nombre de tropismes chers à l'artiste : le flux et le mouvement, le nombre et la prolifération, l'humanité comme dénominateur commun à tout individu hors contexte, hors temps et hors espace, l'absence de narration, la finitude inéluctable de tout vivant. Pour cela, l'aquarelle convient parfaitement à illustrer ces notions de disparition, d'absorption du sujet dans la masse, de dépeindre le mouvement et la

²⁰⁹ Philippe Cognée. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, op. cit.*, p. 41.

²¹⁰ Olivier Kaepelin, *ibid.*, p. 32.

²¹¹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 514).

vibration du vivant et, enfin, de poser la peinture à l'exacte lisère entre évocation du réel et possibilité d'abstraction.

La disparition du vivant comme condition inéluctable de son essence est une notion qui traverse l'œuvre de Philippe Cognée. C'est dans son symbole le plus évident que la mort prend corps dans la peinture : dans la figuration de vanités et en particulier de crânes.

C - La finitude des corps : les vanités

1- L'obsession du motif crâne chez Philippe Cognée

*Le crâne est un « crâne-lieu », il est un « aître »,
Mot qui finit par désigner l'intimité d'un être,
son for intérieur, l'abysse même de sa pensée²¹²*

*Nous sommes faits de morts. Cette chose que nous considérons comme étant la vie,
c'est le sommeil de la vie réelle, la mort de ce que nous sommes véritablement.
Les morts naissent, ils ne meurent pas...²¹³*

Force est de constater que, depuis la fin des années 1990, le motif du crâne et en particulier les séries de crânes sont présents et récurrents dans les encaustiques, les lithographies, les dessins et les aquarelles de Philippe Cognée, avec une augmentation des occurrences du thème entre 2006 et 2008. Depuis, ce sujet est régulièrement traité. En 2013, il était ainsi fortement illustré dans l'exposition de dessins du peintre à L'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris,²¹⁴ montrant plusieurs vanités aux techniques variées (encre, crayon et lavis) sur différents papiers (papier photo ou papier dessin) mais sans présence d'aquarelles.

Dans l'œuvre à l'encaustique, le premier crâne apparaît à la fin des années 1990 avec quelques peintures de petits formats figurant des portraits de crânes isolés. En effet, en 1998, l'artiste peint un portrait de crâne de singe penché et en gros plan (**Fig. 217**) cadrage et format repris en 2004 avec un crâne d'homme penché (**Fig. 218**). Par ailleurs, le peintre précise dans un entretien que des crânes ont également été exposés à Clermont-Ferrand en

²¹² Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000, p. 35.

²¹³ Fernando Pessoa, *Le Livre de L'Intranquillité*, op. cit., p. 210.

²¹⁴ Exposition *Philippe Cognée, dessins*, Paris, ENSBA, Cabinet de dessins Jean Bonna, 22 mai-19 juillet 2013.

2000.²¹⁵ Les vanités constituent par conséquent un objet de recherches et d'expérimentations plastiques non négligeable.

Cependant, cette idée du crâne, représentant l'essence humaine en tant que dénominateur commun à tous les hommes, était déjà présente très tôt, comme pépite de matière, sous la forme de têtes en terre exposées sur des étagères ou dans ses premiers dessins et peintures à l'acrylique où la forme ronde de boule, démultipliée, était déjà très fréquente (**Fig. 183, 195 et 196**).

Interrogé à ce sujet, le peintre fait part de la genèse de l'introduction du motif du crâne dans son travail, en me montrant de petits tableaux. Son fils alors étudiant en ostéopathie possédait en effet des crânes réels :

« Ce sont des tableaux qui n'ont pas été montrés sauf à Clermont-Ferrand en 2000. Je crois qu'il y avait un crâne. Mes crânes remontent quasiment à mes sculptures en terre. Après mon fils m'en avait donné, on lui en avait donné, deux vrais et un faux. Ils traînaient chez lui. Un jour, je l'ai ramené dans l'atelier et j'ai commencé à travailler avec ça. Donc c'est devenu un peu le motif. C'est des choses qu'on pose et qu'on regarde de temps en temps et parce que c'est aussi beaucoup évoqué dans la peinture. C'est un thème important. Voilà. On a vu les crânes de Picasso, on connaît ceux de Warhol bien sûr, ceux de Cézanne aussi, enfin des artistes ont travaillé sur ce motif-là.²¹⁶ »

Ici, Cognée souligne par ailleurs que le crâne est un motif fréquent chez les maîtres, auxquels Cognée se réfère souvent, inscrivant ainsi son travail dès lors dans une continuité en traitant ainsi des sujets traditionnels de l'histoire de l'art tout en y apportant une vision et un style très personnels.

Le crâne par ailleurs illustre les idées de métamorphose, de finitude inéluctable de l'homme, notions qui traversent l'œuvre du peintre qui, interrogé à ce sujet, précise :

« Je tiens peut être cela de mon enfance et de mon adolescence passées en Afrique ; les idées de passage, de métamorphose, la conscience d'une certaine vanité, de ce que rien n'est aussi important que la mort, sont là-bas autant de considérations fondatrices. Je veux peindre la disparition, le délitement. En même temps que je peins tels sujets, je me saisis de

²¹⁵ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 506).

²¹⁶ *Id.*

la vie. Celle de tous les jours, qui est à portée de la main, de l'œil. La vie, la plus simple, la plus banale, qui est tout à la fois merveilleuse et douloureuse.²¹⁷ »

Le motif du crâne soutient ainsi les considérations profondes de l'artiste. En 2012, l'analyse de son rapport aux vanités s'affine et s'approfondit, dévoilant son rapport intime, plus viscéral et charnel, plus cynique aussi, à ce motif :

« Quant aux vanités, elles renvoient à quelque chose d'un peu différent car elles ne parlent pas tant du monde qui nous entoure que de nous-mêmes. Ce que j'essaie de faire figurer, c'est ce que l'on ne voit pas mais ce que l'on sent lorsqu'on touche un visage. Ce que l'on devine sous la peau et les muscles, juste derrière la surface fine de nos traits et de nos expressions, quelque chose de totalement anonyme finalement, de purement matériel, et à quoi finira par se résumer notre aspect, qui que nous soyons.²¹⁸ »

Par ailleurs, ces vanités déclinées au long de toutes ces années donnent aussi lieu à des expérimentations dans leur traitement. En 2002, une vanité est ainsi figurée simplement et posée, tel un portrait (**Fig. 219**). En 2012, la forme, faite de traces très colorées, disparaît dans la lumière (**Fig. 220**). C'est ici l'introduction de la couleur qui donnera lieu à de nombreux jeux dans les vanités, notamment dans le traitement du fond des peintures (**Fig. 221, 222, et 223**).

Si le portrait de crâne isolé domine dans un premier temps, il laisse place à partir de 2006 à des compositions de crânes multiples, des jeux entre trois ou plusieurs crânes, des dialogues entre vanités. Ainsi, des duos de crânes apparaissent comme s'embrassant, insufflant un geste de baiser très vivant et intime, une pulsion vivace entre ces figures de la mort, comme dans *Double vanité 2* (tryptique, 2006) et *Double vanité 1* (**Fig. 221**). Des trios de crânes font aussi leur apparition, compositions triangulaires que l'on retrouve ici dans les aquarelles (**Fig. 222**).

Par ailleurs, les fonds font aussi l'objet d'essais, comme pour briser le poids symbolique de la vanité, donnant lieu à des expérimentations de fonds colorés. Les vanités sont ainsi accompagnées d'un fond arc-en-ciel (**Fig. 223**) ou rayé de bandes verticales noires et blanches, les crânes posés sur des étagères rouges, comme l'étaient les têtes sur les étagères de bois en 1989 (**Fig. 224**).

²¹⁷ Philippe Cognée. Dans : P. Piguet, J.-C. Vergne, *Philippe Cognée, Containers, op. cit.*, p. 13.

²¹⁸ Philippe Cognée. Dans : E. Brugerolles, *Philippe Cognée, dessins, op. cit.*, p. 45.

Ainsi, la multitude de crânes permet la mise en scène d'actions, baisers ou dialogues. D'ailleurs, le titre *Dialogues 1, 2, 3 et 4* (polyptique) (**Fig. 225**) indique les relations instaurées entre les crânes, comme ironiquement possibles, les crânes étant là mis en scène comme des entités vivantes, créant paradoxalement à la fois un décalage et une communication entre cette forme à la charge symbolique très forte et le fond de la peinture plus léger car coloré.

Par ailleurs, le motif démultiplié peint en nombre dans de véritables « champs de crânes »²¹⁹ devient ici alibi plastique. L'artiste instaure en effet une distance avec le motif, joue avec lui, le décharge du poids de la symbolique sans l'annihiler pour autant. Dans ces champs de crânes, la multitude et la prolifération semblent sans fin. Seuls les bords de l'objet-tableau arrêtent le regard et l'étendue possible de l'image. Peintes parfois sur un fond jaune vif (**Fig. 226**) ces peintures rappellent le paysage *Champ de Colza* de 1993 (**Fig. 93**). Devant ces grands formats, le regard est emporté et se perd (**Fig. 227**). À propos de la genèse de ces champs de crânes, l'artiste dit :

« Après j'avais ce problème : une expo chez Templon. Je la voulais très colorée. Je me dis : « Je vais faire des paysages. » Et puis, non, ce n'est pas aussi simple que ça. J'ai pensé faire un crâne en couleurs, comme des choux, des Chamallows, des choses comme ça, assez drôles, assez comiques. Un sujet dur traité d'une façon grotesque, voilà c'était ça. Beaucoup de jeu des opposés. C'est une mort joyeuse, un peu à l'africaine ou à la mexicaine. Ce n'est pas une mort triste. Je veux une mort joyeuse (...) [l'idée partait] des contrastes (...) le crâne est venu après, par la multiplication, je voulais faire des champs de crânes, des choses un peu morbides, mais du coup en faire une chose plus comique, plus cocasse.²²⁰ »

Ces champs de crânes sont également l'objet d'essais à l'aquarelle ici. Sont-ils préparatoires aux peintures à l'encaustique ?

2 - Présentation du corpus à l'aquarelle

Le corpus étudié ici est composé de onze aquarelles (**Fig. 228 à 238**) figurant des crânes peints vers 2006-2007 et 2009. Certaines ont ainsi été réalisées dans ce contexte où Cognée peint de nombreuses vanités, donnant lieu à une exposition à la galerie Daniel Templon à Paris dont les vanités constituent le thème principal.²²¹ Ces aquarelles ici peuvent dès lors être considérées comme des expérimentations ou des essais préparatoires aux

²¹⁹ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 506).

²²⁰ *Id.*

²²¹ Exposition *Blossom*, Galerie Daniel Templon, Paris, 21 oct.-28 nov. 2006.

peintures à l'encaustique. Elles sont en tout cas animées d'une volonté de recherche sur ce thème, ce motif animant alors fortement le peintre à cette période. Ces aquarelles ont été par ailleurs exécutées à partir de photographies, d'images préexistantes ou sur le motif, comme le peintre le précise ici :

« Pour bien d'autres sujets y compris les autoportraits et parfois les crânes, je me sers des photos que je prends toujours moi-même. Il m'arrive de travailler directement sur motif, c'est un peu moins fréquent. C'est le cas des crânes aussi, des fleurs, ou de sujets que je peux avoir dans l'atelier à moins qu'il [ne] s'agisse d'une image sortie de mon imagination.²²² »

Le peintre ajoute, confirmant que l'aquarelle est un outil d'expérimentations à la fois du comportement de la peinture et du rapport au support papier :

« Dans d'autres cas, c'est pour avoir une recherche liée à une autre technique que celle de l'encaustique, dans un souci expérimental. La nature du papier va aussi jouer un rôle. Les effets dus à la liquidité de la matière fluide, il faut dire que l'aquarelle peut être utilisée de différentes manières, donne au travail une quantité de surprises très intéressantes. J'en joue beaucoup, c'est le cas des portraits et des vanités.²²³ »

Ainsi, ces vanités, de par la variété dans leur traitement, montrent effectivement la volonté du peintre d'expérimenter. La légèreté du matériau aquarelle permet de voir relativement rapidement, après le séchage, le résultat du jeu avec le médium. Les crânes ici à l'aquarelle sont par conséquent un motif propice à tous jeux et essais d'ordre plastique.

La série à l'aquarelle est ici composée d'un crâne isolé (**Fig. 228**) de cinq trios de crânes, rouge et noir ou jaune et noir sur fond blanc (**Fig. 229 à 233**) et de quatre champs de crânes, noir et bleu ou noir et rouge sur fond blanc ou bien noir et jaune sur fond noir (**Fig. 234 à 237**). À ces aquarelles est rajoutée une aquarelle issue de la série érotique, réalisée sur un papier différent, légèrement bleuté, plus glissant et souple, et figurant un crâne rouge (**Fig. 238**). Les crânes sont ainsi plutôt représentés en groupe, mis à part ces deux portraits isolés (**Fig. 228 et 238**). Ces recherches sur la multitude de crânes sont également illustrées par les toiles à l'encaustique peintes la même année.

L'artiste mène dès lors ici une expérience de déclinaisons picturales avec différentes couleurs et de déclinaisons de répétition du motif, en le figurant seul ou en nombre, comme s'il poursuivait une recherche.

²²² Philippe Cognée, correspondance électronique du 18 février 2014 (voir annexes, p. 519).

²²³ Philippe Cognée, correspondance électronique du 17 février 2014 (voir annexes, p. 518).

3 - Les expérimentations

a) La recherche sur la lumière et les couleurs

Dans cette série, la palette de couleurs employées est réduite. Deux aquarelles présentent des crânes jaunes et lumineux (**Fig. 232 et 233**) les autres sont réalisées en noir ou rouge foncé. Les couleurs employées sont ainsi très sobres, contrastant fortement avec le blanc du papier et permettant de ce fait un travail possible d'ombres et de lumière très prononcé, dans un registre très différent des crânes sur fond jaune, vert ou rose vif de la série de peinture à l'encaustique *Blossom*²²⁴ peints en 2006.

L'emploi du rouge terne et foncé, allié au blanc du papier laissé en réserve, donne à ces aquarelles une couleur paradoxale de chair et de peau rose. Avec l'emploi de l'aquarelle, qui induit rapidité, légèreté et spontanéité, Cognée semble opter pour la simplicité des tons. En effet, une seule couleur est utilisée, liée au noir pour figurer les ombres ou le volume, indiquant de fait la spontanéité et la rapidité du geste et de l'exécution.

Effectivement, la majorité des aquarelles ici (**Fig. 228 à 231, 236, 237 et 238**) sont réalisées en rouge éteint et en noir comme dans les autoportraits à l'aquarelle ou les figures érotiques. Ceci montre l'importance d'une recherche plus expressionniste et quelque peu effroyable de la figure humaine, en liant ici image de crâne et idée de la chair, image de la mort, de la disparition et expression du vivant encore animé d'une palpitation sanguine.

Par ailleurs, les deux crânes jaune ou orangé ont des ombres portées très marquées (**Fig. 232 et 233**). Ces couleurs chaudes, ensoleillées, alliées aux gris des ombres et aux blancs laissés sur les crânes invitent à pencher vers une figuration de la lumière qui éclairerait ces crânes, telles des pépites de matière dorées par la lumière et l'or du pigment.

Il naît ainsi une tension intéressante entre le poids symbolique porté par le motif du crâne (la mort, la finitude, le pourrissement) et l'idée de luminosité, d'ensoleillement, de chaleur, de vie apportée par la couleur de ces mêmes motifs. Surtout, ce contraste entre vie et mort est renforcé par la figuration des ombres de chaque crâne montrant la présence imaginaire d'une source lumineuse dirigée sur ces motifs traditionnellement morbides. On retrouve ici la

²²⁴ Exposition *Blossom*, Galerie Daniel Templon, Paris, 21 oct.-28 nov. 2006.

mort gaie et joyeuse « à l'africaine ou à la mexicaine²²⁵ » à laquelle nous avait habitué le peintre dans sa série *Blossom*.

Effectivement, dans cette série à l'aquarelle la lumière apparaît comme l'objet d'expérimentations. Ainsi, les blancs laissés sont importants accordant une place importante à la présence lumineuse, les crânes étant comme éclairés (**Fig. 229 à 230**). De même, la présence d'ombres sur toutes ces aquarelles - sauf sur le crâne issu de la série érotique (**Fig. 238**) - indique la recherche d'un travail sur la lumière même. Cette dernière est aussi déclinée dans le contraste fort entre noir et blanc (**Fig. 234 et 235**) où, sur la **figure 234**, les crânes ne sont plus qu'auréoles de peinture diluée noire, taches noires figurant les orbites oculaires, éclaboussures de peinture où la transparence de l'aquarelle cristallise la lumière. Sur la **figure 235**, c'est le noir du fond qui par contraste fait ressortir les crânes clairs et ronds comme des pépites dorées.

b) L'intérêt plastique de la forme

En fait, le motif du crâne présente notamment un intérêt d'ordre plastique par sa forme ronde, comme une tache, une boule, une balle, un « choux dans un champ²²⁶ » avec laquelle il est possible de jouer dans l'espace de la feuille de papier. Ces jeux de compositions avec la plasticité de ses formes évacuent la dimension émotionnelle et tragique du motif, comme le confirme le peintre ici :

« Car, pendant toute l'élaboration du motif, je veille à ne m'intéresser qu'à la dimension plastique du crâne, en portant sur lui un regard froid et objectif, et en m'interdisant toute émotion. Ce n'est que lorsque la peinture ou le dessin est terminé que le sujet réapparaît et que sa capacité à susciter de l'émotion reprend le dessus.²²⁷ »

Ainsi, peindre cette forme ronde permet tout à la fois d'atteindre la limite où la figuration bascule dans l'abstraction, d'accorder la priorité à la picturalité même et de participer à la défiguration du motif.

Par ailleurs, le crâne et ses cavités est aussi un motif qui se rapproche d'une structure architecturale solide et creusée de fenêtres et de portes, comme le peintre le précise ici :

²²⁵ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 506).

²²⁶ *Id.*

²²⁷ Philippe Cognée. Dans : E. Brugerolles, *Philippe Cognée, dessins, op. cit.*, p. 50.

« Les vanités (...) il s'agit là encore d'architectures, en os cette fois-ci, mais avec des portes et des fenêtres (les cavités oculaires et nasales), des seuils (les mâchoires), différents types de parois qui donnent à mon dessin une structure forte.²²⁸ »

Par conséquent, la forme du crâne de par sa similitude avec une structure de bâtiment, avec un squelette architectural, convient aux intérêts du peintre, pour qui la peinture gagne en force et en présence lorsqu'elle habille justement une structure, une ossature, architecture suffisamment solide pour accueillir les distorsions que va lui faire subir l'artiste.

c) L'impossibilité d'une narration

L'attention étant ainsi portée uniquement sur l'intérêt plastique de la figuration de crânes, Cognée évacue toute possibilité de narration.

Effectivement, dans chacune de ces aquarelles, les crânes sont peints sans aucun autre accompagnement de figures ou de fond. Seuls sont donnés à voir des crânes sur le fond blanc du papier ou, à l'opposé pour une seule aquarelle, des crânes blancs sur un fond aquarellé noir (**Fig. 235**). L'objectif est donc de représenter uniquement le motif de la vanité et non de mettre en scène une composition où le motif crâne serait un élément fonctionnant avec d'autres ou avec un décor. Ce dépouillement du fond, l'absence de décor ou de paysage, ainsi que l'évacuation de tout autre accompagnement du motif confèrent une présence forte à la représentation de ces crânes.

Encore une fois, ces figures ne racontent pas d'histoire, elles sont placées hors de tout contexte historique, historié et narratif. Aucune indication de lieu, d'espace, hormis celle de l'espace pictural, d'explication rationnelle de leur présence et d'indices ne permettent une amorce de narration. Il s'agit juste d'une figuration libre d'une multitude de crânes, en dehors du poids de la tradition, hors narration et toute contextualisation. Cognée peint des crânes pour ce que leur forme ronde, dure, roulante et creusée permet de figurer. Ceci est un jeu avec des formes arrondies où le lien avec le motif crâne permet de ne pas tomber dans l'abstraction, en gardant un lien avec une forme universelle facilement identifiable. L'artiste le confirme ici :

« D'une manière générale, je tente de peindre le monde tel que je le vois, sans me raconter d'histoires et sans chercher à y apporter une quelconque narration.²²⁹ »

²²⁸ *Id., ibid.*, p. 39.

²²⁹ *Id.*, p. 45.

En effet, ces crânes sont, comme dans les *Foules*, sans contexte, sans date, sans pays, sans identité. Ils ne peuvent être des marqueurs d'une époque ou d'un lieu et ne renvoient à aucune identité particulière humaine. Cognée dépeint ici le dénominateur commun et irréductible à tous les humains : la finitude, la matérialité du corps paradoxalement périssable, la perte d'identité due à l'impossibilité de visage, de sexe et de nom. L'artiste peint l'humanité dans son essence corporelle.

4- Prolifération du motif

Cette humanité, foules d'individus, est ici aussi illustrée par l'idée du nombre. En effet, une des particularités de cette série à l'aquarelle est le caractère de multiplicité des crânes représentés et non pas la figuration d'un unique crâne pour lui-même.

Effectivement, il s'agit surtout ici de compositions de crânes disposés les uns par rapport aux autres, remplissant tout l'espace pictural et placés dans des sens différents, produisant ainsi une impression de mouvement dynamique, comme dans la série des *Foules*. Les crânes sont de plus représentés à l'envers, couchés, penchés, le « regard » tourné vers des directions opposées. Ils ne sont pas tous entiers, parfois le crâne facial est manquant, seule est figurée la boîte crânienne, qui de par son intérêt sphérique transforme la réalité du crâne en abstraction. Le crâne se devine souvent mais n'est pas identifiable. C'est le cas par exemple des **figures 235 et 237** où de nombreuses formes sont peintes sans faciès, c'est-à-dire sans ce qui fait crâne, à savoir les orbites oculaires et la mâchoire indiquant l'humanité du motif.

Aussi, ce n'est pas le rapport de l'artiste à la mort qui est donné à voir mais avant tout une considération de la multitude humaine et de sa finitude. Comme pour les *Foules* et la disparition de la figure humaine dans la multitude, la mort est un phénomène universel à la fois intemporel et individuel. Ceci rappelle *La Collection* de Philippe Poupet (**Fig. 239**) composée de 437 crânes moulés, improbables et emplis de dérision, tous différents et irréels, montrant aussi une mort joyeuse, considération propre à la conception mexicaine. Les crânes de Cognée font également écho à l'installation de Rebecca Horn à Naples sur la piazza Plebescito en 2002, *Spiriti di Madreperla*, composée de 333 crânes en bronze. Chez Horn, les crânes sont aussi exempts de mâchoire, enfoncés dans le bitume. Cette multitude de crânes rappelle également certaines aquarelles de Barthélémy Toguo, comme *The*

Humanist où des têtes humaines crachant du liquide remplissent l'espace et soulignent la déliquescence du médium aquarellé tout en rappelant la fragilité humaine (**Fig. 240**). Comme Toguou ou Poupet ici, l'expérimentation chez Cognée porte effectivement sur les foules de crânes (**Fig. 234 à 237**). La multitude sans fin est effectivement signifiée par le débordement des motifs dont la figuration semble se poursuivre hors cadre, en dehors du support de papier. De plus, chaque crâne, appelé « individu » en archéologie, est justement individuel, particulier, unique malgré l'uniformisation et la multitude de crânes réunis ici.

Dès lors, la contradiction et la tension propres au travail de Cognée sont ici illustrées. L'artiste peint l'individu noyé dans la multitude, dans la prolifération. La perte de l'identité humaine, sa spécificité, son unicité, est fondue dans la multitude, dissoute par et dans le dénominateur commun à tous, universel, de tout lieu et de tout temps : la finitude humaine concrétisée par la mort du corps. Cette tension se constate en effet fréquemment chez Cognée : peindre à la fois une chose et son contraire, ici la contradiction de l'unicité, c'est-à-dire le point commun universel de la finitude, avec la multiplicité des individus.

a) Le mouvement

Par ailleurs, le peintre joue avec le motif, l'inscrivant comme dans ses champs de crânes à l'encaustique, dans un mouvement dynamique.

Ainsi, dans certaines aquarelles, les crânes sont flottants dans un non-espace, comme des atomes, des particules élémentaires bombardées dans l'espace pictural de la feuille aquarellée, notamment sur la **figure 235** où aucun sol n'est visible, les motifs noyés dans le fond noir, dans un espace sans pesanteur, sans haut, sans bas, sans autres limites que les bords mêmes de la feuille. Une sorte de chaos est alors insufflé ici. Les crânes sont parfois disloqués, deviennent des boules-crânes qui semblent rouler, secoués dans un mouvement, notamment dans les **figures 234 à 237**. Les éclaboussures d'aquarelles apportent également une impression de dynamique et de mouvement. Sur la **figure 237** l'ensemble semble être en mouvement du fait de la répartition apparemment aléatoire et désordonnée des crânes, ainsi que des lignes et traces laissées par le pinceau entre les crânes inscrivant une sorte de chemin. Ces traces laissées par le pinceau produisent également une impression de mouvement. Ce dernier devient alors chaos, le motif de la boîte crânienne se métamorphosant en forme de boule abstraite.

Dès lors, le jeu avec la composition, hors cadre, et la figuration de crânes tous différents, représentés vus du dessus, de face, tournés ou penchés, permettent l'impression de mise en

mouvement. Alliées à l'emploi de couleurs, ces compositions dynamiques permettent d'insuffler paradoxalement une forme de vie dans ce sujet morbide.

5- La distorsion du réel

La tension n'est pas seulement instaurée entre ce symbole de mort et l'impression paradoxale d'agitation, de couleur et de vie insufflée, elle est aussi produite par le contraste entre réalité et mise à distance de cette même réalité.

a) La mise à distance du réel

Une tension apparaît en effet entre ce qui fait réalité et la distorsion du réel. Ce réel prend notamment corps par la présence du sol. Celui-ci est indiqué par les crânes posés à terre, par leurs ombres figurant le sol et les coulures s'écoulant vers la terre (**Fig. 228**). Si le sol n'est pas en lui-même peint, le regardeur l'imagine en creux grâce à ces ombres. Ici, Cognée sollicite le pouvoir de construction et de complétude de l'imagination du spectateur et évite de faire flotter ces crânes dans un espace vide, afin de les inscrire dans une réalité, éviter l'abstraction et leur conférer davantage de présence.

De même, les règles de composition du réel sont appliquées ici avec l'emploi d'une perspective. Ainsi, les plus grands crânes sont au premier plan et les plus petits au fond, conférant un espace à l'ensemble, une profondeur de champ. (**Fig. 233 et 236**).

Par ailleurs, Cognée peint toujours les attributs propres aux crânes (les cavités et arrondis du sommet crânien) mais renverse le motif, s'éloigne d'une représentation traditionnelle des vanités, perturbe dès lors la vision, bouleverse la tradition en construisant une image paradoxale, entre tradition et originalité, violence et douceur, expressionisme et pudeur, universalisme et individualité.

Les motifs sont identifiables pour certains par le faciès même du crâne avec ses orbites noires et ses mâchoires. Cependant, tous ne possèdent pas ces caractéristiques d'identification, ce qui perturbe le réel : le regardeur doit dès lors reconstituer l'image, imaginer ces crânes manquants. Une tension naît ainsi entre réel et imaginaire, entre donné à voir et appel à la reconstitution de l'image par le spectateur. Ainsi, sur la **figure 232**, le crâne au premier plan fait face au regardeur. Les creux des orbites, du nez, de la cavité buccale et l'arrondi du sommet du crâne sont très reconnaissables. De fait, par mimétisme,

on suppose que les deux autres formes sont aussi celles de crânes. Cependant, ces derniers sont des demi-crânes, disloqués, à demi-complets, renversés, en déséquilibre.

L'aquarelle permet également de dessiner plus que de peindre ces vanités : la **figure 234** présente un profil gracieux d'un crâne entier en dégradé de noir et blanc, où le contour est dessiné avec soin au pinceau. De même, la **figure 236** décline de nombreux faciès de crânes habillés de taches noires bien délimitées pour figurer les cavités des yeux et du nez. La précision du dessin permet ainsi de lier le motif au réel, contrastant avec l'impression de chaos de la peinture perturbant ce même réel.

b) Renverser le réel

L'effet de réalité subit effectivement une distorsion. Le choix des angles de vue ne montrant qu'une partie disloquée des crânes ou annihilant ce qui fait crâne (le faciès) permet d'évoquer et de peindre la disparition même. Les crânes ne sont plus que taches de peinture, ombres et formes sphériques, le peintre jouant avec l'aquarelle en évacuant les détails.

Les crânes sont en effet représentés sous plusieurs angles comme s'ils avaient roulé. Ceci constitue une originalité dans la figuration traditionnelle du motif où celui-ci est posé, la tête droite, de face ou légèrement de profil. Ici, les crânes sont donnés à voir de dos ou de profil. Ils peuvent être posés à l'envers, sur la boîte crânienne, démantelés, désolidarisés ou posés sur le côté comme renversés. Pour Georges Didi-Huberman, peindre le crâne renversé est peindre le renversement de la vision, comme il l'explique ici :

« Procéder au « renversement de la tête », comme l'écrit Dürer, si ce n'est renverser le fondement de la visibilité elle-même ? C'est-à-dire renverser l'espace que cette visibilité admet ?²³⁰ »

Il y a ainsi une sorte d'iconoclasme chez Cognée, qui bouleverse l'ordre habituel et pré-établi, en renversant le crâne, ce qui évacue d'emblée tout aspect sacré ou religieux. Ces crânes sont désacralisés et profanes.

Anne-Marie Charbonneaux constate le renouveau du motif des vanités depuis le milieu du 20^e siècle dans la richesse et la diversité de ses expressions (en vidéo, photo, installations, performances, peintures et sculptures). S'il est vrai que les vanités (crânes, temps, mort) font

²³⁰ G. Didi-Huberman, *Être crâne*, op. cit. p. 28.

l'objet d'une résurgence dans l'art au 20^e siècle, le contexte philosophique est totalement différent et ces vanités contemporaines interpellent différemment le spectateur d'aujourd'hui par rapport au regardeur de l'époque classique. Les vanités sont passées du registre symbolique du 17^e siècle au registre connotatif au 20^e siècle. Les vanités contemporaines sont éloignées de la morale du 17^e siècle, des intentions spirituelles, du contexte théosophique et des paroles de l'Écclésiastique. Elles se rapprochent désormais des figures de la dérision, conjuguant ironie et dénonciation de l'entreprise collective de la société de consommation.²³¹ Philippe Cognée, à l'instar de cette analyse d'Anne-Marie Charbonneaux, introduit ainsi un décalage, une dérision dans l'œuvre permettant de désamorcer la sensibilité du spectateur. Il s'agit ainsi selon les mots du peintre « de ne pas regarder la mort en face.²³² »

6 - Peindre la disparition : l'aquarelle comme vanité

La mort est la disparition de l'identité, du soi. Cognée peint la disparition en supprimant parfois le faciès des crânes, leur humanité, ou en disloquant le crâne. Peindre un crâne, c'est évoquer la mort, la disparition. Or, la transparence et la fragilité, la légèreté de l'aquarelle liée au motif de la vanité, ainsi dilué, renversé, tronqué, permet de peindre la disparition même.

Ainsi, ces crânes ne sont pas tous reconnaissables, comme sur la **figure 231** où peu de papier est laissé en réserve, où les crânes rouges se confondent presque avec leur propre ombre figurée avec la même teinte. Sur la plupart des aquarelles, les crânes ne sont que des boîtes crâniennes dont la forme bombée reflète la lumière.

L'aquarelle de la **figure 228** emporte la forme dans la déliquescence même du médium. La forme semble effectivement se liquéfier dans les coulures de peinture qui tombent sur le sol, le liquide évoque la matière se transformant en liquide et s'échappant du corps, par la bouche ouverte et les cavités oculaires, ne laissant dans la métamorphose du pourrissement de la chair que le squelette. Ces crânes sont défigurés.

Dès lors, l'aquarelle permet ici de figurer par sa propre aquosité la fragilité et la déliquescence de la matière, de la vie. Cognée ouvre le crâne, donne accès à l'intérieur du crâne, à son être intérieur et intime, comme l'analyse ici Georges Didi-Huberman :

²³¹ Anne-Marie Charbonneaux (Dir.), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, 231 p.

²³² Entretien avec l'artiste dans son atelier en août 2008.

« Mais le crâne est une boîte, ce sera une boîte de Pandore : l'ouvrir véritablement revient à laisser échapper tous les « beaux maux », toutes les inquiétudes d'une pensée qui se retourne sur son propre destin, ses propres replis, son propre *lieu*. Ouvrir cette boîte, c'est prendre le risque d'y plonger, d'y perdre la tête, d'en être - comme de l'intérieur - dévoré.²³³ »

De même, la **figure 238**, représentant un crâne, mais appartenant à la série érotique (de par le choix d'un même papier bleuté et glissant) semble n'être que de chair, peinte en rouge léger. La couleur légèrement pourpre rappelle effectivement la chair, celle tendant vers le rose et le violet dû au désir. Ici, la matière osseuse, dure, n'a pas de place. Ce crâne semble mou et s'échappe dans la tache de peinture qui le jouxte.

Le dessin à l'aquarelle chez Cognée donne ainsi forme à la fois à un motif et à l'histoire de la propre formation de la ligne. Il permet de répondre à l'urgence de l'inscription du soi sur un support permanent, avant la disparition du souvenir, de soi et de peindre en même temps la disparition même. L'aquarelle étant une peinture très diluée, elle contient en elle-même la possibilité de disparition même, l'évanescence, la dilution.

Selon Christine Buci-Glucksmann,²³⁴ aux 20^e et 21^e siècles, le médium, choisi pour sa fragilité, cristallise la notion de vanité. Le verre, le miroir, le néon sont des allégories de la modernité en art et en architecture, ils sont beaucoup utilisés pour porter la vanité, signifier la vacuité du temps, le jeu des apparitions et des disparitions, de la vie et de la mort. Ainsi, l'aquarelle en elle-même est vanité et fait parfaitement corps avec le sujet des crânes choisi ici par Cognée.

a) À la limite de l'abstraction

Par ailleurs, l'absence de détails, la perte du faciès, les ombres et taches en guise de formes, les motifs disloqués, placent ces vanités, pour certaines, à la limite de l'abstraction.

Ainsi, seul un crâne permet l'identification assurée de vanités, les autres formes étant moins facilement identifiables (**Fig. 234 ou 237**). Sur la **figure 237**, les motifs ne sont identifiables en tant que crânes que par la présence au centre et en haut d'un crâne en entier posé au sol, dont on reconnaît la mâchoire inférieure scellée au reste du crâne, les cavités des yeux et du nez figurées par des tâches noires. Sans ce crâne, les autres qui l'entourent ne sont pas identifiables et peuvent apparaître comme un ensemble de bulles ou de taches

²³³ G. Didi-Huberman, *Être crâne*, op. cit., p. 11.

²³⁴ Dans : A.-M. Charbonneaux, *Vanités contemporaines*, op. cit.

abstraites. L'aquarelle ici donne lieu à des jeux de la lumière sur l'arrondi de la boîte crânienne. La **figure 237** montre des vanités très pâles diluées dans la lumière et le papier mis en réserve. De même, les vanités de la **figure 231** se confondent avec leur propre ombre et ne sont plus que taches de peinture.

Par ailleurs, Cognée peint l'impression de mouvement et de vibration grâce aux effets de lumière. Il instaure une distance avec la réalité de ces crânes et met en place des compositions dynamiques, des dialogues entre les crânes et ces flux de vanités emportées dans le propre mouvement de la peinture

Le thème des vanités décliné à l'aquarelle est aussi une préoccupation actuelle chez Georg Baselitz. Son exposition *Vanitas* au cabinet de dessins de la galerie Thaddaeus Ropac à Paris, du 22 février au 22 mars 2014, montre des encres et aquarelles où les corps s'enchevêtrent aussi à limite de l'abstraction, et complétant par ailleurs ses recherches en peinture et sculpture. Cognée inscrit ainsi son travail à l'aquarelle sur les vanités dans un mouvement discret mais animant les recherches et interrogations de certains artistes contemporains, comme Rebecca Bournigault par exemple où le crâne à l'aquarelle est aussi un motif fréquent.

Philippe Cognée peint dès lors « l'indistinction vivante d'une totalité » comme le soulignait déjà Olivier Kaepelin en 1990 :

« Il n'y a plus ni mémoire, ni chronique. La narration se nie par son développement infini provoquant l'oubli. Rien ne serait plus faux que de voir en les têtes que sculpte Philippe Cognée des portraits ou un développement énergumène de la statuaire. C'est la matière traversée, en proie à ses métamorphoses, que l'œuvre livre peu à peu. Ainsi passe-t-elle par tous les démembrements, toutes les recompositions. Elle s'éparpille, s'étirole dans les fragments comme elle s'unifie dans la masse, l'indistinction vivante d'une totalité.²³⁵ »

Cette citation est toujours valable : Cognée donne vie aux possibilités de déliquescence du médium, joue avec le motif en éclatant son symbolisme, illustre encore une fois ce qui traverse son œuvre, à savoir peindre une humanité vouée à disparaître mais animée d'un mouvement perpétuel, en peignant la disparition même.

7- Les autres vanités

²³⁵ Olivier Kaepelin, *Philippe Cognée, Sans titre*, Saint-Priest, Centre d'art contemporain, Castres, Centre d'art contemporain, 1990, p. 5.

a) Le bouquet de fleurs

Peindre un bouquet de fleurs apparaît comme un sujet nouveau chez Philippe Cognée, le thème n'étant pas présent avant cette aquarelle réalisée en 2007 et photographiée en 2009 (**Fig. 241**). Lors d'un entretien,²³⁶ l'artiste me parle en me le montrant d'un bouquet de la corbeille de fleurs du mariage de son fils, qu'il conserve et dont il pense faire une peinture (**Fig. 242**).

Ici, l'ensemble de fleurs réalisé à l'aquarelle a été exposé avec des vanités, portraits et autoportraits à la galerie Domi Nostrae à Lyon en 2007.²³⁷ Le lien avec les vanités, comme illustration de la disparition et de la fragilité de la vie est dès lors affirmé. À propos du choix de l'aquarelle pour cette exposition, le peintre précise :

« La volonté d'y inscrire un caractère plus violent dans un rapport avec la fragilité de l'être, l'aquarelle étant un vecteur de la fragilité, était la principale donnée de cet ensemble d'œuvres. De dimensions variables, en allant de petits formats, environ 20 x 30 cm à 120 x 160 cm, les œuvres se partageaient entre le thème de la vie et celui de la mort. J'ai encore quelques-unes de ces aquarelles, les autres sont chez des collectionneurs.²³⁸ »

Lors de la prise de vue de cette aquarelle le 31 août 2010, le peintre ajoute qu'il va développer ce thème. En effet, les fleurs font l'objet de peintures à l'encaustique en 2012 avec *Fleurs 1* et *Fleurs 2* (**Fig. 243**). Sur ces encaustiques en couleurs, alliant sur un fond blanc, tiges vertes et fleurs rouges, Cognée peint un bouquet fané, des fleurs flétries et des tiges cassées. La notion de motif renversé, fréquente chez le peintre, est ici développée : les fleurs sont au sol et les tiges en haut de l'image alors que la représentation traditionnelle d'un bouquet est à l'inverse une peinture de tiges supportant à leur sommet la fleur même. Dès lors, le bouquet à l'encaustique ici ne tient plus, il est inanimé, rappelant les notions de chute de ses peintures à l'encaustique *Recyclage* en 2005 où les montagnes de détritiques coulaient, chutaient dans des lignes de peinture blanches verticales (**Fig. 244**). Ces fleurs relèvent ainsi du domaine des vanités où la fragilité et le caractère éphémère du devenir de la fleur sont mis en exergue. Cognée peint la fin, la mort du bouquet, du vivant.

Sur l'aquarelle de 2007 (**Fig. 241**) un ensemble de fleurs de lys, réalisé avec des pigments noir, brun et une très légère présence de bleu, montre quatre tiges de fleurs non réunies en

²³⁶ Entretien avec l'artiste dans son atelier le 30 décembre 2009.

²³⁷ Philippe Cognée, correspondance électronique du 17 février 2014 (voir annexes, p. 517).

²³⁸ *Id.*

bouquet, les tiges ne se touchant pas. Cognée opérant souvent une distorsion dans la représentation traditionnelle, il s'agit ici d'un bouquet également renversé : les tiges sont espacées les unes des autres et les sommités florales se confondent. Comme vu plus haut, cette notion est développée dans le bouquet à l'encaustique de 2012.

L'aspect mouvant du médium aquarelle permet de figurer les arabesques, les lignes courbes et la grâce propre aux feuilles et fleurs. La priorité est ici accordée à la ligne, au dessin et aux valeurs de gris qui donnent de la lumière plutôt qu'au jeu de couleurs.

Le médium est utilisé à la fois comme technique de dessin et de peinture : les contours et les lignes d'ombres des feuilles et fleurs sont dessinés au pinceau, d'un trait assez large ; les blancs laissés en réserve signalent en creux la couleur de la fleur, inexistante.

Ces fleurs se positionnent par conséquent entre épanouissement et flétrissement. Les coulures très légères et les gouttes d'eau font tout à la fois tomber la représentation de ces fleurs du côté du flétrissement, de la vibration et de la légèreté du vivant. L'artiste peint dès lors dans un même mouvement paradoxal la vie et l'idée de vanité. La fleur, végétal fragile et éphémère voué rapidement à la disparition est effectivement ici une vanité.

Par ailleurs, les fleurs sont aussi le signe d'une évocation d'un souvenir, elles font appel à la mémoire. Elles peuplent la mémoire du peintre. « Je me rappelle des odeurs, des odeurs de fleurs, quand j'étais enfant.²³⁹ » dit-il à propos de son enfance en Afrique. Rares sont les mentions autres que visuelles effectuées par le peintre, lequel ouvre ici par cette citation un accès à une part de son intimité.

La thématique des vanités dans son acception la plus ouverte, en dehors des crânes rappelant la finitude de l'homme et des fleurs fragiles et éphémères, est aussi illustrée chez Cognée par de très rares crucifixions. Plus largement, force est de constater que les thèmes bibliques ne sont pas exempts de l'œuvre aquarellé du peintre, sans trouver d'écho dans le reste de son œuvre peint ou sculpté. La légèreté de l'aquarelle permet ainsi à l'artiste d'aborder pour la première fois des sujets du domaine du religieux.

b) Le Voile de Véronique et Marie-Madeleine

Effectivement, avant de peindre trois crucifixions, d'autres sujets bibliques, liés particulièrement aux thèmes de la disparition, de l'apparition et de la révélation, ont été

²³⁹ Philippe Cognée, émission radiophonique *Rendez-vous*, France Culture, 4 janvier 2013, 19h15.

illustrés à l'aquarelle par le peintre. Il s'agit du Voile de Véronique et du thème de Marie-Madeleine.

Les *Voile de Véronique* à l'aquarelle apparaissent en 2000 dans le cadre d'une commande, à l'occasion d'une exposition à Paris à l'église Saint-Séverin sur le thème du Voile de Véronique. L'emploi de l'aquarelle correspond ici parfaitement à la notion de disparition, d'évanescence, de trace, induite par le sujet et l'histoire de ce thème biblique. Le peintre précise au sujet de cette exposition :

« Le *Voile de Véronique* était une exposition autour de cette idée : comment aujourd'hui les artistes peuvent parler de religieux. Comment ils l'abordent. Donc, il y avait toujours les mêmes artistes. J'ai fait trois tableaux. [Il me montre une *Madeleine contemporaine*].²⁴⁰ »

L'opportunité offerte au peintre dans le cadre de cette exposition d'aborder pour la première fois le domaine du religieux lui permit aussi d'illustrer le thème de Marie-Madeleine. Les aquarelles de *Marie-Madeleine* sont nées de l'interprétation d'une image préexistante. Philippe Cognée relate l'origine de ces essais ici :

« Pour *Marie-Madeleine*, j'ai fait trois grandes aquarelles. J'ai fait pas mal d'aquarelles. Des visages (...) C'est un négatif d'une photographie d'un travesti. Non, d'un androgyne. Je trouve que c'était plus intéressant. Comment faire Marie-Madeleine contemporaine ? Cela pourrait être une prostituée. Pourquoi pas après tout ? Ce sont des femmes qui se donnent aux hommes comme ça. On dit qu'elles le font pour l'argent mais parfois elles n'ont pas eu le choix, elles sont entrées là-dedans et ne peuvent s'en empêcher, elles sont victimes quelque part de la violence des hommes et sont dans un espace où elles finiront plutôt mal que bien. Et comme je ne voulais pas faire une femme, je trouve que le travesti serait bien. Et j'avais trouvé dans un livre comme ça un travesti brésilien. La photo était violente. Je l'ai photographiée et le négatif m'a davantage intéressé que le positif. J'ai fait des essais avec le positif mais ça donnait une image un peu trop vulgaire, un peu trop dure. Le négatif était juste une trace comme le *Voile*, juste une impression presque de l'opposé. Le sexe féminin devient masculin, le positif devient négatif et puis cette image qui apparaît du fond de la peinture, et le noir sur le rouge très sombre, fait en pixels puisque j'ai travaillé avec le caméscope qui permettait une pixellisation. Je trouvais que tous ces éléments-là rajoutaient une complexité, complexifiaient la lecture et créaient une image de plus en plus éloignée du réel et de plus en plus christique. Elle flottait entre deux.²⁴¹ »

²⁴⁰ Philippe Cognée, entretien avec l'artiste dans son atelier le 2 janvier 2009 (voir annexes, p. 502).

²⁴¹ *Id.*

Ainsi, tout son processus de création décrit ici pour la réalisation de ses *Marie-Madeleine* repose sur la suggestion de la présence de la figure, sur son apparition en négatif, en creux, et sur le renversement de la figuration traditionnelle de cette figure féminine, ceci correspondant à la pratique du renversement de la figure habituelle chez Cognée.

De plus, le traitement à l'eau permet de jouer spécifiquement avec les caractères d'aquosité, de fuite, de surprise, d'accident possible de la matière transparente et de révélation, comme l'artiste le décrit ici :

« Le hasard a sa place. L'aquarelle, comme l'encaustique, on arrive plus ou moins à maîtriser mais ce sont les accidents qui font aussi la force. Pour la *Marie-Madeleine*, je voulais faire quelque chose de léger, je ne voulais pas travailler à l'encaustique. Je trouvais que le papier et l'aquarelle étaient adéquats. Parfois les expositions sont l'occasion de lancer des sujets nouveaux ou des approches nouvelles (...) Quand on a beaucoup d'eau, on ne sait pas comment cela va s'arrêter, comment cela va se passer, et quand on travaille, cela se disperse, surtout si ce sont de très grandes aquarelles, donc on a beau beaucoup mouiller, à chaque fois que l'on nourrit l'eau de couleurs cela se dilue, et en séchant, de plus en plus, et il ne reste presque rien. On est obligé de remouiller jusqu'à ce qu'il y ait un équilibre qui se crée et parfois ça part ailleurs. Donc, on a une difficulté physique. Travailler sur des pièces qui faisaient 1, 60 m de haut, sur de grands papiers comme ça, des têtes énormes comme ça, travailler d'une façon très physique. Il faut aller vite, avant que ça ne sèche trop. Après c'est trop tard. C'est ça qui est intéressant : l'apparition-disparition, apparition, disparition, comme l'idée du *Voile de Véronique*.²⁴² »

Dès lors, l'aquarelle correspond parfaitement à l'illustration de la notion de disparition que ce soit pour celle des fleurs ou la métaphore de la disparition portée par le thème du Voile de Véronique.

c) Les crucifixions

*Ainsi, Jésus reste-t-il pour moi l'image masculine
la plus érotique de la peinture d'aujourd'hui*²⁴³

Par ailleurs, le corpus défini et étudié dans ce mémoire présente trois aquarelles figurant une crucifixion. Il s'agit d'un Christ jaune, pièce isolée ne semblant appartenir à aucune série

²⁴² *Id.* (voir annexes, p. 503).

²⁴³ Marlène Dumas. Dans : J. Storsve, *Marlène Dumas, nom de personne, op. cit.*, p. 41.

(Fig. 245) et deux crucifixions qui s'apparentent dans leur traitement à la série des illustrations pour la revue *Travioles* (Fig. 246 et 247).

C'est un thème absolument inédit et nouveau chez le peintre. S'agit-il d'un sujet classique auquel Cognée souhaitait également se confronter ou aborder avec légèreté à titre expérimental comme la série érotique ? La crucifixion biblique a lieu sur le mont Golgotha, nom signifiant justement « crâne » permettant ainsi de lier les motifs du crâne, des vanités et de la crucifixion. Le crâne est effectivement vanité, comme la crucifixion, tous deux symboles de mort et de destinée humaine.

Le thème de la crucifixion occupe une place très importante dans l'histoire de l'art occidentale et traverse en particulier l'œuvre de nombreux peintres modernes et contemporains, d'Odilon Redon à Georg Baselitz. Au 20^e siècle, ce motif permet d'exprimer la tragédie humaine, comme dans le *Christ rouge*²⁴⁴ de Lovis Corinth en 1922 où la souffrance du Christ est paroxystique ou dans *La Crucifixion*²⁴⁵ de Picasso en 1930.

Effectivement, c'est surtout après la Seconde Guerre mondiale que les thèmes religieux chrétiens connaissent le plus grand retentissement, sans doute pour « dépeindre la figure humaine, ou plutôt la défiguration infligée à l'homme par l'homme²⁴⁶ » comme s'y emploient Graham Sutherland avec *Crucifixion*²⁴⁷ en 1946 ou Francis Bacon avec *Fragment d'une Crucifixion*²⁴⁸ en 1950 où le Christ a la bouche ouverte et donne l'impression d'une douleur atroce. Ces années de traumatisme collectif dus aux dommages de la guerre font que les peintres « se tournent pendant ces mêmes années vers le thème de la Crucifixion qui permet d'exprimer le sentiment que l'humanité vit un calvaire.²⁴⁹ » Ces crucifixions expriment ainsi la violence de ces tourments.

Cependant, le Christ à l'aquarelle peint par Cognée ne s'inscrit pas dans cette expression d'un tourment. C'est une figure de couleurs chair et noir sur fond jaune. Les jambes sont coupées au niveau des chevilles, si bien que l'on ne voit pas les pieds percés de clous ou de trous. Les bras sont levés en croix, le visage est penché sur l'épaule, les cheveux sont mi-longs comme dans une représentation traditionnelle du Christ.

²⁴⁴ Huile sur bois, 1922, 129 x 108 cm, Staatgalerie moderner Kunst, Munich.

²⁴⁵ Huile sur toile, 1930, 51,5 x 66,5 cm, Musée Picasso, Paris.

²⁴⁶ Valérie da Costa, *Le Christ dans l'art*, Paris, Bayard, 2000, p. 32.

²⁴⁷ Huile sur bois, 90,8 x 101,6 cm, Tate Gallery, Londres.

²⁴⁸ Huile et coton sur toile, 139 x 108 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.

²⁴⁹ Valérie da Costa, *Le Christ dans l'art*, op. cit., p.32.

La croix est absente. Celle-ci semble avoir été remplacée par un poteau noir qui maintient la figure verticale. Le fond est habillé de fines rayures noires sur un fond jaune fait de coups de pinceaux verticaux et larges. Ce fond rappelle le fond rayé de bandes verticales noires et blanches de certaines de ses vanités (**Fig. 224**). Marlène Dumas peint régulièrement des figures du Christ, « méditations sur son humanité²⁵⁰ » comme *Gravita* en 2012 où la croix est également absente (**Fig. 248**). Pour Marie-Laure Bernadac commentant les crucifixions de Jean-Michel Alberola, où la croix est également absente, effacer la croix permet « d'étudier le corps du Christ.²⁵¹ » Alberola justifie par ailleurs l'absence de croix ainsi :

« La crucifixion, pour moi, c'est enlever la croix et garder seulement le corps souffrant qui est celui de l'homme occidental (...) Pour moi, ce n'est plus du tout la crucifixion dans le catholicisme, c'est simplement le corps de l'homme occidental après Auschwitz.²⁵² »

La particularité réside effectivement dans l'aquarelle de Cognée en la non-figuration de la croix, en cette coupure du corps et dans la présence d'une jupe noire qui semble habiller la figure. Celle-ci paraît ainsi extrêmement féminine, lumineuse, presque dorée et érotique. S'agit-il également ici d'une volonté de distorsion de la représentation, très fréquente chez le peintre ?

En effet, par rapport aux crucifixions qui traversent la peinture du 20^e siècle, le Christ de Cognée est doux, apaisé, presque joyeux. Ici encore, le peintre joue à renverser les valeurs traditionnellement attribuées à la figure de la crucifixion. Les couleurs sont très lumineuses, ce qui contraste avec l'usage habituel de l'aquarelle chez l'artiste où les pigments choisis sont plus ternes, pâles ou pastels. Il s'agit dès lors d'une approche dérisoire et quelque peu iconoclaste du thème de la crucifixion.

Néanmoins, des Christ jaunes jalonnent l'histoire de l'art. Ainsi, Eugène Delacroix peint le *Christ en croix*²⁵³ en 1846 où la figure est jaune et lumineuse sur fond noir. Paul Gauguin peint *Autoportrait au Christ jaune*²⁵⁴ en 1890, figure également lumineuse sur un fond noir. Comme chez Gauguin, le lien entre la figure de l'artiste et celle du Christ est aussi notable chez Edward Munch qui a également peint un Christ jaune avec *Golgotha*²⁵⁵ en 1890 où le crucifié représente la figure du peintre. Plus contemporain de Cognée, Jean-Michel Alberola

²⁵⁰ J. Storsve, *Marlène Dumas, nom de personne, op. cit.*, p. 12.

²⁵¹ Marie-Laure Bernadac, *Jean-Michel Alberola, avec la main droite*, Paris, Musée national d'art moderne, 1993, p. 7.

²⁵² Jean-Michel Alberola. Dans : M.-L. Bernadac, *Jean-Michel Alberola, avec la main droite, op. cit.*, p. 81.

²⁵³ Huile sur toile, 800 x 642 cm, The Walters Art gallery, Baltimore.

²⁵⁴ Huile sur toile, 37 x 45 cm, coll. part.

²⁵⁵ Huile sur toile, 1900, 80 x 120 cm, Munch Museet, Oslo.

a aussi peint de nombreux Christ jaunes, fragiles, ainsi qu'une crucifixion très féminine, habillée d'une jupe (**Fig. 249 et 250**). Le thème de la crucifixion, métaphore de la peinture chez Alberola a fait l'objet de recherches par ce peintre pendant trois années par le biais de dessins, gravures et nombreux carnets de croquis. Chez Alberola, les clous et la croix font écho aux clous et châssis en croix de la toile, la figure du corps est incarnation de la peinture, à la fois peau et chair.

Si la crucifixion pour Alberola est à la fois métaphore et incarnation de la peinture et représentation du corps souffrant contemporain après l'Holocauste, chez Cognée le Christ n'apparaît pas comme une figure métaphorique du peintre. Que permet dès lors l'aquarelle ici ? Cet essai semble être un jeu sur le thème de la crucifixion, en contournant et instaurant une distorsion légère dans la représentation classique.

Les deux crucifixions de la série *Travioles* présentent également des distorsions dans la figuration classique des Christ en croix (**Fig. 246 et 247**).

Sur ces deux aquarelles, comme pour le Christ sur fond jaune, la croix est absente, mais dans les deux cas, la figure, nue, peinte en rouge terne avec des ombres ponctuelles noires et légères, a les bras en croix, les jambes serrées, les pieds croisés l'un par dessus l'autre. Des trous blancs signalent les marques de clous infligés au Christ pour le maintenir sur la croix. Ceci permet d'identifier la figure comme une crucifixion, même en l'absence de croix.

L'une des figures, silhouette sans visage, possède une couronne d'épines sur la tête (**Fig. 246**). L'autre (**Fig. 247**) montre un visage ayant subi une distorsion dérisoire, avec des oreilles très décollées, un visage enfantin, primitif, monstrueux mais non agressif. De plus, l'artiste procède de nouveau à un renversement de la figure : celle-ci est en effet une femme crucifiée, avec des seins volontairement très écartés du corps et la vulve saillante pour appuyer le caractère féminin de la silhouette. De même, le regard de celle-ci est dirigé vers le spectateur, alors que les figures traditionnelles du Christ sont exemptes de regard ou ont les yeux clos. Ici, le regard de la figure comme la peinture même font face au spectateur. Cette distorsion par rapport à la figure iconique classique rappelle *Christ aux outrages*²⁵⁶ du peintre allemand Georg Baselitz qui place son Christ rouge à l'envers afin de se détacher du sujet et mettre en exergue les éléments plastiques et picturaux.

La crucifixion permet de se confronter à une figure frontale, donc à la peinture même qui fait face au peintre, au regardeur.

²⁵⁶ Huile sur toile, 18 novembre 1983, 300 x 250 cm, Ludwig Museum, Cologne.

Philippe Cognée encore une fois se sert de la légèreté de l'aquarelle et de la liberté spontanée du dessin qu'elle permet pour jouer avec dérision de ce thème majeur de l'histoire de l'art occidental. Comme pour sa *Marie-Madeleine* pour laquelle il choisit l'image d'un travesti comme modèle, il féminise ici la figure christique, renversant les valeurs, illustrant par là un amusement iconoclaste qui l'habite en permanence.

L'aquarelle de par ses caractéristiques de fluidité, de dilution et de transparence est idéale pour illustrer la notion de disparition, dénominateur commun à tout vivant. La liberté et la légèreté permises par cette technique fournissent au peintre la possibilité d'explorer le champ de l'imaginaire avec la création d'un peuple irréel pour la revue *Travioles* et, avec ses séries de crânes et de *Foules*, de jouer avec la lisière séparant et confondant en même temps figuration et abstraction. L'œuvre aquarellée de Philippe Cognée est animée de liberté et d'énergie, d'une vision du monde dans sa globalité, distanciée et visionnaire, et d'une perception de la condition humaine universelle, mais toujours troublante et poétique.

CONCLUSION

À travers la peinture des corps - corps intimes, structures architecturales et évocation de corps disparus dans des silhouettes et restes de squelettes - l'aquarelle permet d'atteindre un essentiel, l'homme et son humanité, de l'intimité à l'universalité, au cœur de la pensée du peintre, en libérant spontanément sa nécessité de créer vitale et énergétique.

La spontanéité du geste est néanmoins subtilement circonscrite par une certaine maîtrise technique et l'obsession d'une recherche permanente autour de l'idée de la figure humaine et du concept de structure et du placement de la figure dans l'espace.

Expérimentations, essais ludiques, notations de souvenirs, études préparatoires, réunies en corpus autonome et libre ou genèse de futures toiles à l'encaustique, nées de captation du réel ou de la pure imagination du peintre, les aquarelles occupent une place discrète mais jouent un rôle non négligeable dans l'évolution du travail de Philippe Cognée et constituent un œuvre à part entière emplie de sens et de poésie.

La volonté d'exploiter jusqu'à ses limites toutes les possibilités offertes par l'aquarelle - rapidité de préparation, transparence, modulation de la densité de la couleur, luminosité du papier, aquosité fuyante, possibilité d'incontrôlable, impossibilité du repentir, hasard du résultat après séchage - anime particulièrement la pratique du peintre. La souplesse du médium favorise de plus la déformation et la mise en danger du motif, caractéristiques que vise en permanence le peintre dans son acte de créer.

Chez l'artiste, dans un même mouvement et moment, la technique soutient l'idée, et en même temps la vision du monde de l'artiste oriente l'usage de l'outil et du médium. Idée et technique sont intrinsèquement liées.

D'abord, la déliquescence de l'aquarelle permet de dépeindre la défiguration du corps, notamment celle du visage dans les autoportraits, en déformant les contours mais surtout en utilisant la densité des pigments rouge et noir, peu dilués, conférant une matière à la chair ; la surface peau devenant chair peinture. La figure est ainsi soit violemment déformée dans la mise à nu de sa peau devenant chair à vif, matière torturée, le visage montrant l'irreprésentable, soit au contraire elle est emportée par la déliquescence évanescence de l'aquarelle, dont la douceur et la légèreté ajoutent à l'idée de fragilité de l'être.

Les corps mis à nu et érotiques, fragiles dans leurs chairs roses données à voir et à la pellicule de peau diluée, s'échappent dans les auréoles de peinture et leur propre distorsion permise par la souplesse du matériau. La liberté autorisée par le médium léger et aqueux favorise un traitement ludique des corps et des postures, des cadrages, des membres pliés sans détails, qui se fondent entre eux. L'aquosité de l'aquarelle permet aussi d'illustrer et d'évoquer les sécrétions corporelles et la moiteur émises dans la dynamique sexuelle par ces corps animés de désir. Au-delà de l'illustration, ce médium contient ainsi en lui-même, dans ses composantes propres, l'idée qui anime son utilisation : dire l'humidité et l'énergie du désir sexuel ou créatif. L'aquarelle au service de la notion de désir, de l'énergie sexuelle et créative, devient métaphore de l'acte même de peindre.

Puis, l'aquarelle étant inscription spontanée d'une pensée, elle illustre aussi ici un paradoxe qui mêle deux contraires, concept fréquent chez le peintre, dépeignant à la fois la disparition, devenir inéluctable de tout vivant, mais aussi en contrepoint permettant l'inscription dans l'urgence et la constitution d'une mémoire.

Cette mémoire, cristallisée dans la notation aquarellée de vues urbaines, prend corps dans l'élaboration du carnet de voyage déclinant des paysages urbains, bâtiments, structures et éléments architecturaux. L'aquarelle soutient ainsi l'urgence de l'enregistrement de la sensation et de la vision face à l'effacement de toute chose.

L'urgence de l'écriture de ces impressions de voyages est soutenue par le choix du motif peint : la structure architecturale. Les bâtiments ou les fenêtres fermées et opaques appellent des lignes simples inscrites rapidement, disent avec le minimum de moyens plastiques le thème, permettent de poser des ombres et des aplats légers, laissent la lumière donner du relief au motif. Celui-ci est prétexte à l'exercice graphique et pictural. Opposant des contraires paradoxalement nécessaires l'un à l'autre, Philippe Cognée habille les architectures de flou et de dissolution tout en structurant la peinture évanescence avec des lignes et quadrillages donnant corps au motif. L'aquarelle permet ainsi en même temps de tracer et d'effacer la forme et la sensation. La fenêtre se fait dès lors métaphore du tableau, espace pictural. Les paysages de ville, impressions issues du réel, deviennent vibration de peinture.

Car c'est surtout en tant que possibilités picturales que l'aquarelle est employée ici, ses qualités insaisissables permettant en même temps que d'inscrire une mémoire, de peindre également la mémoire même, en particulier les sensations approximatives, l'impression fugitive, la vision troublée par le mouvement et la vitesse, la perception mouvante, entre réel

et imaginaire propres au fonctionnement mémoriel. L'aquarelle peint la survivance et y participe en même temps. Encore une fois, le médium est utilisé pour dire l'idée tout en étant l'idée même.

De plus, la spontanéité convoquée par l'aquarelle permet de projeter et de dire le désir de peindre. Elle participe aux recherches picturales essentielles et autorise surtout une liberté ludique de création ; celle-ci se donnant à voir dans les petits formats sur papier photo. La rapidité du geste, le goût de la dérision, l'énergie exprimée s'incarnent de manière cathartique dans des structures architecturales simples et des figures anthropomorphiques à la limite de l'identifiable. L'aquarelle permet, tout en dégageant une énergie, l'exercice et l'expérimentation ludiques et picturaux.

Par ailleurs, comme dans son utilisation traditionnelle au cours de son histoire, l'aquarelle est aussi propice à l'illustration. La commande de planches illustrées pour accompagner des textes littéraires, comme pour la revue *Traviroles* ici, offrent également au peintre la possibilité d'explorer le champ de l'imaginaire, de quitter la réalité photographique, de dessiner des personnages déformés, grotesques, improbables, la souplesse de l'aquarelle permettant de moduler la déformation, la facilité de l'aquarelle s'incarnant dans des formes simples, de matière première, originale et primitive.

Le peintre joue aussi avec les qualités de surprise de l'aquarelle, peinture très diluée, qui contient en elle-même la possibilité et l'évocation de la disparition même, la suggestion de l'évanescence dans le flou. Entre hasard et maîtrise, les silhouettes des foules, irréelles, ombres flottantes déformées s'échappent dans l'aquosité du médium, se confondent avec la peinture même, plaçant le regardeur à la lisière exacte des deux possibilités de lecture entre réel et abstraction picturale. Dans ses *Foules*, le peintre exploitant toutes les caractéristiques offertes par l'aquarelle, utilise également la transparence pour poursuivre une recherche sur la lumière. La fragilité de l'être est ainsi mise en exergue par la délicatesse, la douceur et la transparence de l'aquarelle. L'artiste capte la sensation de palpitation de la foule et la retranscrit en peinture sensationnelle, le sujet absorbé et emporté par la vivacité de la peinture.

Plus loin, ces notions de métamorphose et de disparition de la forme dans la matière peinture s'incarnent aussi dans le motif de la vanité et en particulier dans celui du crâne. Les crânes lumineux contrastent avec l'idée de mort qu'ils représentent. Le crâne en tant que structure creusée accueille aussi les déformations permises par la souplesse de l'aquarelle. Celle-ci permet de jouer avec les ombres, les formes rondes du crâne, fait subir toutes sortes

de distorsions à ces formes plastiques simples et primordiales. La légèreté de l'aquarelle permet ainsi la distorsion du motif et le jeu empli de liberté et de dérision avec ce sujet à la charge symbolique plus lourde.

Enfin, la vanité comme symbole de disparition est aussi illustrée dans le dessin d'un bouquet de fleurs fanées, icône de la fragilité, et par extension dans celui de crucifixions grotesques ou sensuelles, sans croix, illustrant l'iconoclasme de l'artiste ; l'aquarelle convenant parfaitement par sa fluidité à l'illustration de la fragilité et à la déformation.

De l'image de son propre visage à celle, iconique, du corps du Christ en croix, en passant par de diversifiées formes du corps - corps de désir sexuel, corps architectural, corps monstrueux, corps spectral, ou crâne - Philippe Cognée met le corps à nu et l'évide.

En effet, les corps sont nus dans les autoportraits et les figures érotiques, le vêtement est annihilé dans la figuration des personnages de *Travioles* ou les silhouettes des *Foules*. Les bâtiments sont vides de présence humaine. Le crâne est désolidarisé du squelette. Le peintre évacue ainsi toute possibilité de contextualisation.

La narration est effectivement impossible, tout motif étant décontextualisé, peint comme un portrait, hors paysage et décor, sans détails, marqueur visuel, symbolique ou significatif, relatif à une période chronologique, une appartenance culturelle ou sociale précise, qui participeraient à la spécification d'un lieu, d'un contexte ou d'une époque.

Ces figures et motifs dépeints sont ainsi intemporels. Cette nudité, ce dénuement et ces mises à nu des formes, présents dans la corporéité carnée, chair et peau exacerbées des autoportraits défigurés et des figures érotiques, dans les structures architecturales sans indices de présence humaine, dans les silhouettes irréelles, sont universelles.

L'individu disparaît ainsi dans l'universalité. Même l'intimité apparente, dans la peinture de soi défigurée ou celle d'un érotisme désublimé, s'éloigne de l'autobiographique pour atteindre l'universel. Le peintre nous parle d'un homme intemporel. Il dépeint une humanité universelle qui transparait en creux dans ces corps narcissiques à la chair périssable, êtres de désirs, architectures mondialisées, êtres de communication et de désir dans une difficulté à être à l'Autre, individus noyés dans la masse de leurs semblables, personnages immémoriaux, vivant portant en lui-même sa propre disparition inéluctable. Sans sentiments ni idéalisme.

Ainsi, face à l'inéluctabilité de la disparition de tout vivant, l'aquarelle soutient le projet de dépeindre les déclinaisons de cette disparition, en modelant la déliquescence du médium, de l'effacement poétique jusqu'à l'effroi de la mort. En même temps et en contrepoint à l'écriture de cette disparition, l'aquarelle permet de cristalliser une mémoire, celle du peintre. Matériau sincère, l'aquarelle répond à l'urgence de l'inscription de soi sur un support permanent, avant la disparition du souvenir, et de soi. L'aquarelle est à la fois vanité et survivance.

Par ailleurs, l'écho des thèmes de ces aquarelles dans les peintures à l'encaustique de Philippe Cognée indique l'importance et la particularité de cet œuvre aquarellé sur papier dans l'élaboration du travail à l'encaustique et la poursuite, le développement, de thèmes obsessionnels : vanités, foules, figure humaine, architectures, structures. Ces aquarelles constituent ainsi autant d'expérimentations et de déclinaisons de thèmes récurrents, certains de ces essais picturaux donnant lieu à de futures encaustiques. La caractéristique liquide de l'aquarelle rejoint d'ailleurs celle de l'encaustique fondue, liquéfiée. Toutes deux soutiennent ainsi l'expression de la déformation de la figure, l'aquarelle portant en elle même comme l'encaustique la possibilité transformatrice de la forme et l'élaboration d'une image troublante et poétique.

Au miroir de l'évolution des matériaux utilisés par Cognée depuis le début de son œuvre dans les années 1980, ceux-ci semblent tendre au fil du temps vers une certaine légèreté. En effet, la chair solide du bois et sculptée à la tronçonneuse, celle de la peinture matiériste chargée d'éclis de bois, ont peu à peu laissé place à la peau épaisse et plissée de la peinture à l'encaustique en 1991, puis ici depuis 2001 à la pellicule transparente et légère de l'aquarelle.

Les essais libres et spontanés sur de petits formats, la naissance de personnages imaginaires, primitifs et enfantins offrent la possibilité de la mise en place d'une genèse de formes, comme à l'aube d'une nouvelle période stylistique ou d'un approfondissement de ses recherches.

Si la matière picturale est l'épiderme de tensions internes, inconscientes, enfouies et fortes qui rejaillissent à sa surface, comme l'encaustique bénéficiait de l'expression d'une certaine violence de l'énergie créatrice, dès lors la légèreté et la liberté de l'aquarelle annoncent-elles chez Philippe Cognée un apaisement, une évolution ou une renaissance ?

SOURCES

Entretiens avec Philippe Cognée :

- le 2 janvier 2009 dans son atelier de Vertou (44) enregistré et retranscrit (voir annexes).
- en août 2009 dans son atelier de Vertou, non enregistré.
- le 30 décembre 2009 dans son atelier de Vertou, non enregistré.
- le 31 août 2010 dans son atelier de Vertou, non enregistré.
- le 23 octobre 2013 à la FIAC, Paris, non enregistré.

Correspondances électroniques de Philippe Cognée des 17 et 18 février 2014.

Correspondance électronique d'Ivan Comas du 20 janvier 2014.

Entretien téléphonique avec Rebecca Bournigault le 31 mars 2014.

BIBLIOGRAPHIE

SOMMAIRE

A - Généralités

- 1 - Ouvrages généraux
 - a) Histoire de l'art
 - b) Philosophie
 - c) Littérature
- 2 - Catalogues d'expositions
- 3 - Monographies d'artistes
- 4 - Articles

B - Philippe Cognée

- 1 - Catalogues d'exposition personnelle
- 2 - Catalogues d'exposition collective
- 3 - Monographies
- 4 - Ouvrages et revues illustrés
- 5 - Articles
- 6 - Travaux universitaires
- 7 - Émissions radiophoniques
- 8 - Sites Internet

A - Généralités

1 - Ouvrages généraux

a) Histoire de l'art

Alberro Alexander, Aliaga Juan Vicente, Basualdo Carlos (et al.), *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*, Paris, Phaïdon, 2006, 351 p.

Amblard Jacques, Coëllier Sylvie, *L'art des années 2000 : quelles émergences ?* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2012, 294 p.

Ardenne Paul, *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du 21^e siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2009, 486 p.

Ardenne Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2001, 507 p.

Artaud, Évelyne, *Quoi peindre, donc ?* Paris, Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1999, 87 p.

Asins Francisco, *Comment dessiner et peindre à l'aquarelle*, Paris De Vecchi, 1997, 126 p.

Baqué Dominique, Ardenne Paul, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2002, 199 p.

Bernadac Marie-Laure, *Carnets de dessin, Barceló, impressions d'Afrique*, Paris, Musée national d'art moderne, 1996, 48 p.

Bernadac Marie-Laure, *Jean-Michel Alberola, avec la main droite*, Paris, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique, 1993, 93 p.

Blanc-Benon Laure, *La question du réalisme en peinture : approches contemporaines*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009, 388 p.

Boespflug François, Spieser Jean-Michel, Heck Christian, Da Costa Valérie, *Le Christ dans l'art, des catacombes au 20^e siècle*, Paris, Bayard, 2000, 245 p.

Calabrese Omar, *L'Art de l'autoportrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006, 390 p.

Clark Kenneth, *L'art du paysage*, Paris, G. Montfort, 1994, 187 p.

Charbonneaux Anne-Marie, *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2006, 251 p.

Cortanze Gérard de, *L'Atelier intime, essai*, Paris, Le Rocher, 2006, 279 p.

Daix Pierre, *Picasso créateur : la vie intime et l'œuvre*, Paris, Le Seuil, 1987, 455 p.

Daulte Françoise, *L'aquarelle française au 20^e siècle*, Paris, Bibliothèque des arts, 1968, 143 p.

Daulte Françoise, *L'aquarelle française au 19^e siècle*, Paris, Bibliothèque des arts, 1969, 142 p.

De los Llanos José, *L'aquarelle de Dürer à Kandinsky*, Paris, Hazan, 1996, 212 p.

Dube Wolf-Dieter, *Les Expressionnistes*, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 1996, 215 p.

Fuga Antonella, *Techniques et matériaux de l'art*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2005, 383 p.

Gaillemine Jean-Louis, *Egon Schiele, Narcisse écorché*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard. Arts », 2005, 159 p.

Guégan Stéphane, Madeline Laurence, Schlessner Thomas, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, Paris, Beaux-arts éditions, 2009, 255 p.

Guégan Stéphane, Marcadé Bernard, Sterckx Pierre, *Sexes, images, pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Paris-Musées, Beaux-arts magazine, coll. « Livres », 2004, 223 p.

Grenier Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes, J. Chambon, 2003, 130 p.

Hamon Françoise, Dagen Philippe (dir.), *Époque contemporaine, XIX^e-XX^e s.*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l'art », 1998, 575 p.

Jimenez Marc (dir.), *Corps et arts*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Université des arts », 2010, 261 p.

Kantor Jordan, *Drawing from the Modern, 1975-2005*, New York, The Museum of Modern Art, 2005, 220 p.

Koestenbaum Wayne, Taylor Sue, *Contemporary Erotic Drawing*, Ridgefield, The Aldrich Contemporary Art Museum, 2005, 110 p.

La Beaumelle Agnès de, *Collections arts graphiques : la collection du Centre Pompidou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2008, 537 p.

Laneyrie-Dagen Nadège, *Lire la peinture. Tome 2, Dans le secret des ateliers*, Paris, Larousse, coll. « Reconnaître, comprendre », 2004, 239 p.

Lebovici Élisabeth (dir.), *L'intime*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 1998, 131 p.

Lucie-Smith Edward, *La sexualité dans l'art occidental*, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 1991, 288 p.

Maison Rouge, Isabelle de, *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, coll. « Tableaux choisis », 2004, 125 p.

Meyer Laure, *Les maîtres du paysage anglais*, Paris, P. Terrail, 1992, 222 p.

Miller Henry, *Aquarelles*, Paris, Arléa, 2010, 77 p.

Mousseigne Alain, *D'un espace l'autre, la fenêtre*, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1978, 166 p.

Noël Bernard, *Les peintres du désir*, Paris, Belfond, 1992, 203 p.

Pearl Lydie, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2001, 232 p.

Perrin Marie-Thérèse, Sans Jérôme, Sibony Daniel, *La sphère de l'intime, le Printemps de Cahors, photographie et arts visuels*, Actes sud, 1998, 92 p.

Steiner Michel, Noël Bernard (préf.), *Peindre intime*, Valence, s. n., 1984, 24 p.

Quignard Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, 279 p.

Quinn Elisabeth, *Le livre des Vanités*, Paris, Éd. du Regard, 2008, 359 p.

Rudel Jean (dir.), *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2012, 288 p.

Schlesser Thomas, *Une histoire indiscreète du nu féminin*, Paris, Beaux-arts éditions, 2010, 239 p.

Storsve Jonas (dir.), *Donation Florence et Daniel Guerlain : dessins contemporains*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013, 303 p.

Tosatto Guy (dir.), *Chefs-d'œuvres dessinés du 20^e siècle du musée de Grenoble*, Arles, Actes sud, Grenoble, Musée de Grenoble, 2008, 221 p.

Wajcman Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse (11220), Verdier, 2004, 470 p.

Xuriguera Gérard, *Le dessin, le pastel, l'aquarelle dans l'art contemporain*, Paris, Meyer, 1987, 319 p.

b) Philosophie

Audi Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 2003, 219 p.

Audi Paul, *Créer*, La Versanne, Encre marine, 2005, 425 p.

Bonnet Gérard, *L'irrésistible pouvoir du sexe : les cinq formes de notre sexualité*, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 892, 2012, 282 p.

Chaulet Philippe, *La mémoire*, Paris, Quintette, coll. « Philosophes », 1996, 73 p.

Dadoun Roger, *L'érotisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, 127 p.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, 158 p.

Didi-Huberman Georges, *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, 91 p.

Didi-Huberman Georges, *L'empreinte*, Paris, Musée national d'art moderne, 1997, 336 p.

Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, 379 p.

Didi-Huberman Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, 286 p.

Jullien François, *De l'intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Grasset, 2013, 251 p.

Nancy Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, 135 p.

Sibony Daniel, *Création : essai sur l'art contemporain*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005, 292 p.

Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Biblio. Essais », 1994, 123 p.

c) Littérature

Bataille Georges, *Œuvres complètes, 10*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1987 [contient : *L'érotisme, Les larmes d'Éros, Le procès de Gilles de Rais*],

Pessoa Fernando, *Le Livre de l'Intranquillité*, 3^e éd., Christian Bourgois, 1999, 610 p.

2 - Catalogues d'exposition

Abadie Daniel, Dabin Véronique, *Barcelò Miquel*, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée du Jeu de Paume, 1996, 191 p.

Ardenne Paul, Dourthe Pierre, La Beaumelle Agnès de (dir.), *Hans Bellmer, anatomie du désir*, Paris, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 2006, 259 p.

Bernadac Marie-Laure, Buzon-Vallet Laure de, Lévy Sophie, *Du trait à la ligne, [exposition], galerie d'art graphique, Musée national d'art moderne, 26 avril-19 juin 1995*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Carnets de dessins », 1995, 71 p.

Bernadac Marie-Laure, Buzon-Vallet Laure de, La Beaumelle Agnès de, *Dessins, acquisitions 1992-1996, exposition, galerie d'art graphique, 9 octobre-6 janvier 1997*, Paris, Musée national d'art moderne, 1996, 95 p.

Bonnet Frédéric, Mangion Éric, *Gérard Gasiorowski [exposition Carré d'art, Nîmes, 19 mai-19 septembre 2010]*, Ostfildern, Hatje Kantz, 2010, 190 p.

Clair Jean, Hofmann Werner, Messensee Caroline, *Gustav Klimt, papiers érotiques*, Paris, Fondation Diane Verna-Musée Maillol, 2005, 191 p.

Collectif, *Au fil du trait, de Matisse à Basquiat, collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, cabinet d'art graphique, exposition au Carré d'art, musée d'art contemporain de Nîmes, 26 juin-27 septembre 1998*, Paris, Musée national d'art moderne, Nîmes, Carré d'art, 1998, 158 p.

Collectif, *Gutaï, Galerie nationale du Jeu de Paume, 4 mai-27 juin 1999*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1999, 286 p.

Draguet, Michel, *Alechinsky, de A à Y, catalogue « raisonnable » d'une rétrospective*, Paris, Gallimard, 2007, 292 p.

Gachnang Johannes, *Georg Baselitz, im walde von Blainville, Malerei 1996-2000*, Wien, Sammlung, 2000, 200 p.

Geogell Pierre, *Acquisitions du cabinet d'art graphique, 1971-1976, [exposition], Centre national d'art de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977*, Paris, Musée national d'art moderne, 1977, [198] p.

Hancock Caroline, *Miquel Barceló, The African Work, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 25 juin-28 sept. 2008*, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2008, 263 p.

La Beaumelle Agnès de, *Œuvres sur papier, acquisitions 1996-2001, collections du Centre Georges Pompidou, exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie d'art graphique, 26 juin-20 sept. 2001*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001, 95 p.

Lecointre Yves, Schröder Klaus Albrecht, *Georg Baselitz, aquarelles monumentales [Wien, Albertina, 5 sept.-30 nov. 2003]*, Wolfratshausen, Minerva, 2003, 131 p.

Mousseigne, Alain (dir.), *D'un espace à l'autre, la fenêtre, œuvres du 20^e siècle*, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1978, 168 p.

Nitti Patrizia, Quin Elisabeth, Tapié Alain, *C'est la vie, vanités de Pompéi à Damien Hirst*, Paris, Flammarion, 2010, 299 p.

Ottinger Didier, *Bataille : Georges Bataille, une autre histoire de l'œil, mars-juin 1991*, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, coll. « Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix », 1991, 110 p.

Peyré Yves, *Alechinsky, dessins de cinq décennies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004, 112 p.

Régnier Gérard, Dupuis-Labbé Dominique, *Picasso érotique*, Paris, Jeu de paume, Réunion des musées nationaux, 2001, 365 p.

Schwarz Didier, *Richter Gerhard, aquarelles (1964-1997)*, Düsseldorf, Kunstmuseum Winterthur, 1999, 155 p.

Storsve Jonas, *Marlène Dumas : nom de personne, Cabinet d'art graphique, 11 octobre-31 décembre 2001*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001, 119 p.

Rosenthal Mark, *William Kentridge, cinq thèmes*, Paris, Musée du Jeu de paume, Cinq Continents, 2010, 263 p.

Toguo Barthélémy, *The Lost Dog's orchestra*, Paris, Galerie Lelong, coll. « Repères. Cahiers d'art contemporain », 2010, 78 p.

Van Niekerk Marlène, *Marlène Dumas, selected works [New York, Zwirner & Wirth 18 février-25 avril 2005]*, New York, Zwirner & Wirth, 2005, 23-[64] p.

Viéville Dominique, Lezni Nadine, Grammont Claudine, *Rodin, 300 dessins (1890-1917), la saisie du modèle*, Paris, N. Chaudun, 2011, 279 p.

Warner Marina, *Francesco Clemente, the book of the sea*, Londres, Gagosian Gallery, 12 juin-27 juillet 2002, Londres, Gagosian Gallery, 2002, 91 p.

3 - Monographies d'artistes

Auger Montse, Maître Béatrice, *Dali intime : ses dessins*, Figueras, Fundacion Salvador dal, Paris, 2003, 137 p.

Barceló Miquel, *Pornografica*, Arles, Actes sud, 2004, 18 p.

Berjerol Ivan, *Eugène Delacroix : aquarelles et lavis au pinceau*, Paris, Réunion des musées nationaux, Ed. du Laquet, 1998, 174 p.

Bloom Barbara, Casadio Mariuccia, Van den Boogerd Dominic, *Marlène Dumas*, Londres, Phaïdon, 1999, 160 p.

Bonacossa Ilaria, *Marlène Dumas*, Paris, Hazan, coll. « Hypercontemporain », 2007, 107 p.

Clearwater Bonnie, *Mark Rothko : œuvres sur papier*, Paris, Adam Biro, 1993, 143 p.

Delorme Marie-Noëlle, Dupuis-Labbé Dominique, Léal Brigitte, [et al.], *Picasso, la passion du dessin*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, 303 p.

Ferretti-Bocquillon Marina, *Signac aquarelliste*, Paris, Adam Biro, 2001, 143 p.

Henric Jacques, Saura Antonio, *Erotica*, Genève, Archives Antonio Saura, Milan, Cinq continents, 2008, 310 p.

Kallir Jane, *Egon Schiele, l'amour et la mort*, Paris, Gallimard, 2005, 157 p.

Malinaud Sandrine, *Bonnard, peintre de l'intime*, Garches, Éd. À propos, 2005, 63 p.

Marcadé Bernard, *Eugène Leroy*, Paris, Flammarion, 1994, 191 p.

Mauriès Patrick, Del Moral Jean-Marie (photog.), *Barceló*, Paris, Actes sud, 2003, 256 p.

Schwarz Didier, *Gerhard Richter, dessins et aquarelles, 1957-2008*, Paris, Dilecta, 2008, 96 p.

Snee Sébastien, Calvocoresi Richard, *Lucian Freud sur papier*, Londres, Thames & Hudson, 2008, 29 p.-181 p. de pl.

Sollers Philippe, *Les Passions de Francis Bacon*, Paris, Gallimard, 1996, 178 p.

Storsve Jonas, *Rosemarie Trockel, dessins, galerie d'art graphique, 11 octobre 2000-1^{er} janvier 2001*, Paris, Centre Pompidou, coll. « Cabinet d'art graphique », 2000, 96 p.

Velter André, *Ernest Pignon-Ernest, extases*, Paris, Gallimard, 2008, 165 p.

Wolf Norbert, *Gustav Klimt, carnets érotiques*, Paris, Le Chêne, Hachette Livre, 2008, 61 p.

Wolf Norbert, *Pablo Picasso, carnets érotiques*, Paris, Le Chêne, Hachette Livre, 2008, 63 p.

4 - Articles

Boyer Charles-Arthur, « Le dessin, territoire d'explorations », *Art press*, n° 366, avril 2010, p. 35-41.

Farine Manou, Ramade Bénédicte, « La représentation de la violence dans l'art », *L'Œil*, n° 623, avril 2010, p. 27-36.

Flohic Catherine, « Marlène Dumas », *Ninety*, 32, 1999, p. 10-40.

Heartney Eleanor, « William Kentridge, les Lumières, l'art et l'Histoire », *Art press*, n° 369, juillet-août 2010, p. 26-34.

Jover Manuel, « L'ultime triomphe des Vanités », *Connaissance des arts*, 679, février 2010, p. 37-42.

Lavrador Judicaël, Schlessier Thomas, « Pour en finir avec vingt idées reçues sur la peinture contemporaine », *Beaux Arts magazine*, n° 345, mars 2013, p. 53-67.

Maldonado Guitemie, « Lignes de force et lignes de fuite, paysage provisoire du dessin contemporain », *Roven*, n° 1, printemps-été 2009, Paris, p. 9-11.

Ramade Bénédicte, « Vanités, des crâneurs invités chez Maillol », *L'Œil*, n° 622, mars 2010, p. 49-52.

Renaud-Chamska Isabelle, « Les représentations de Marie-Madeleine », *Art absolument*, 11, hiver 2005.

Staebler Claire, « Les yeux grands fermés, le dessin à l'aveugle : entre écriture automatique, mémoire, performance et apprentissage », *Roven*, 2, automne-hiver 2009-2010, p. 8-13.

Ubl Ralph, « Art du mélange et de la séparation : Dieter Roth dessinateur », *Roven*, 2, automne-hiver 2009-2010, p. 52.

Villeneuve Mathilde, « Isabelle Cornaro, de l'image réelle à la grille... en regardant par la lorgnette », *Roven*, 1, 2009, p. 92-97.

B – PHILIPPE COGNÉE

1 – Catalogues d'expositions personnelles

Ardenne Paul, Besson Christine, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Angers, Musée des beaux-arts, Archibooks, 2005, 207 p.

Bernard Christian, *Carcasses*, Genève, MAMCO, Paris, Galerie Daniel Templon, 2006.

Bon François, Zernik Clélia, Philippe Cognée, *Philippe Cognée, Château de Chambord, 18 mai-12 octobre 2014*, Paris, Somogy, 2014, 104 p.

Bonfand Alain, Marie-Laure Bernadac, Jean-Jacques Aillagon, *Philippe Cognée, Écho*, Paris, Dilecta, 2011, non paginé.

Brugerolles, Emmanuelle, *Philippe Cognée : dessins, exposition du 22 mai au 19 juillet 2013, Cabinet des dessins Jean Bonna*, Paris, Beaux-arts de Paris, coll. « Carnets d'études », 2013, 72 p.

Cazé Sophie, Meskache Djamel (éd.), *Philippe Cognée : de ses cendres, ville ou peinture*, Tarabuste, 2013, 80 p.

Couderc Sylvie, Bonfand Alain, Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée*, Amiens, Musée de Picardie, Nantes, Joca seria, 1995, 77 p.

Cousseau Henry-Claude, *Philippe Cognée, œuvres récentes*, Nantes, Musée des Beaux-arts, 1988, 54 p.

Decron Benoît, Vergne Jean-Charles, *Philippe Cognée*, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, 2001, 121 p.

Godot Bertrand, Philippe Cognée, *Philippe Cognée, proliférations*, Château-Gontier, Chapelle du Genêteil, 10 janv.-1^{er} mars 1998, Château-Gontier, Le Carré, 1998.

Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée*, Rome, Villa Médicis, Clisson, Garenne-Lemot, 1991.

Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée*, Saint-Priest, Centre d'art contemporain, 6 fév.-25 mars 1990, Castres, centre d'art contemporain, 25 avril-9 juin 1990, Saint-Priest, Castres, 1990, 31 p.

Magenat Pierre, Cognée Philippe, *Brassées, notations et dessins*, Fontaine-lès-Dijon, Virgile, 2003, 100 p.

Piguet Philippe, *Philippe Cognée, Urbanographies*, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2006, 95 p.

Piguet Philippe, Airyun Kim, *Troubles*, Corée, Galerie Johyun, 2007, 60 p.

Storsve Jonas, *Philippe Cognée, Albufeira*, La Salle blanche, 27 juin-16 sept. 1996, Nantes, Musée des Beaux-arts, 1996, [16] p.

Tosatto Guy, Yves Peyré, Philippe Piguet, *Philippe Cognée*, Arles, Actes sud, 2012, 203 p.

Vergne Jean-Charles, *Philippe Cognée, containers*, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, 1997, 43 p.

2 - Catalogues d'expositions collectives

[Anonyme], *Vitam impendere amorī*, [exposition, Ajaccio, Musée Fesch, Beyrouth, Institut français, Mantes-la-Jolie, Musée de l'Hôtel-Dieu, Tanger, Institut français (Galerie Eugène Delacroix], S. l : s. n., 1996, 80 p.

[Anonyme], *Trois générations*, Norvège, Oslo, Gallerie Haaken, 1999.

Artaud Evelyne, *Quoi peindre donc ?*, Toulouse, Caisse d'épargne Midi-Pyrénées, Espace d'art contemporain, 1999, 87 p.

Boeno David, Loisy Jean de, *Journées d'atelier*, Nantes, FRAC des Pays de Loire, 1984, 60 p.

Bouisset Maiten, Prévost Jean-Marc, *France, une nouvelle génération, Collection Berardo*, Sintra, Musée d'art moderne, 22 mai-31 juil. 1999, Paris, ADIAF, 1999, 80 p.

Chandès Hervé, Tortosa Guy, Schlatter Christian, [et al.], *Sur les murs, l'art fun ou l'enfance de l'art*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1986, 82 p.

Collectif, *Figures et paysages*, peintures du FRAC Ile-de-France, Centre rhénan d'art contemporain d'Alsace, 1996.

Collectif, *Trente artistes, 1969-1999*, Paris, Assemblée nationale, 1999.

Collectif, *Morceaux choisis du FNAC*, Grenoble, Centre national d'art contemporain, 14 oct. 1995-7 janv. 1996, 1995, 223 p.

Cornand Brigitte, *Philippe Cognée, Nouveaux créateurs-regards d'école*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1993.

Devarrieux Bruno, Cyrournik Philippe, *Réalités (hommage à Courbet)*, Montbéliard, CRAC, 2000.

Goy Bernard, *Philippe Cognée, L'Âme du fonds*, Paris, Couvent des Cordeliers, 1994.

Gicquel Pierre, *Cas d'urgence*, Nantes, Cas d'urgence, 1983, 20 p.

Hurteau Philippe, *Philippe Cognée, Visiotime 1*, Galerie Jean Boucher, Cesson-Sévigné, 2002.

Leroy Chantal (éd.), Rinuy Paul-louis, Dagbert Anne (et al.), *Épreuves du mystère*, Paris, Éreme, 2008, 126 p.

Luneau Michel, Michon Pierre, Lescure Jean, Pinson Jean-Claude, *Seul le dessin, Fernando Canovas, Philippe Cognée, Éric Fonteneau, William Kentridge, David Ryan, Vladimir Velickovitch*, Nantes, Joca seria, 2002, 31 p.

Obalk Hector, *Ce sont les pommes qui ont changé*, Paris, Revue L'eau, ENSBA, 2000.

Pagé Suzanne, Parent Béatrice, *Ateliers 1984*, Paris, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984, non paginé.

Piguet Philippe, *Noir et blanc*, Les Mesnuls, Fondation pour l'art contemporain Daniel et Florence Guerlain, 1998, 45 p.

Pradel Jean-Louis, Quendolo Massimo, *Voyages d'artistes, Algérie 03*, Espace EdF-Electra, 21 nov. 2003-28 mars 2004, Paris, Paris musées, 2003, 141 p.

Tio Bellido Ramon, *Philippe Cognée*, Montpellier, Chapelle de Loupian, 6-28 août 1983, Loupian, Association du patrimoine, 1983, [12] p.

Vergne Jean-Charles, *Aux dernières nouvelles, la collection du FRAC Auvergne, 1990-2000*, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, 2000.

3 - Monographies

Cousseau Henri-Claude, Bernard, Christian, *Philippe Cognée*, Paris, Éd. Daniel Templon, 2009, 288 p.

Martin Bernard, *Philippe Cognée, Entre nous*, Nantes, Joca seria, 1998, 94 p.

Weil Olivier, Cognée Philippe, *Philippe Cognée, Bilbao*, Nantes, Joca seria, 2003, 62 p.

Weil Olivier, Cognée Philippe, *Philippe Cognée, dessins et aquarelles*, Paris, Dilecta, [parution septembre 2014].

4 - Ouvrages et revues illustrés

[Anonyme], *Dessins américains*, Les Sables-d'Olonne, Société des amis du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2002.

Barbier Gilles, Cognée Philippe, *Hors commerce*, Chatou, CNEAI, 17 oct.-21 oct. 2007.

Bonfand Alain, Cognée Philippe, *L'Hommage à Beckmann*, Paris, Items, 2009, non paginé [20] p.

Cognée Philippe, Schwob Marcel, « Les Sans-Gueule », *Travioles*, n° 13, hiver 2006-printemps 2007, Paris, p. 49-58.

Cognée Philippe, Gallien Antoine, « Jacky Bironot, bonjour ! », *Travioles*, n° 14, hiver 2008-printemps 2009, Paris, p. 61-78.

Cognée Philippe, Dantzig Charles, « Dialogue au Musée d'Angers », *Travioles*, n° 14, hiver 2008-printemps 2009, Paris, p. 96-107.

Gallien Antoine, Cognée Philippe, « Cravates, testicules et caddy », *Travioles*, n° 15, automne 2009-printemps 2010, p. 80-86.

Suchère Éric, Cognée Philippe, « ...Un autre mois... », *Travioles*, n° 11, hiver-printemps 2005, Paris, p. 247-257.

Viel Bernard, *Cet insaisissable nous saisissant*, Le Vivoir de la Guerche, L'Atelier de l'œil nomade, 2002, [19 aquarelles].

5 - Articles

2013

Bonnet Frédéric, « Paroles d'artistes, Philippe Cognée. J'ai toujours besoin d'emprunter quelque chose à la réalité », *Le Journal des arts*, n° 382, 4 janvier 2013.

Céna Olivier, « Philippe Cognée », *Télérama*, 6 févr. 2013.

Chuimer-Layen Virginie, « Philippe Cognée, le monde en frémissement », *La Gazette Drouot*, n° 3, 20 janvier 2012, p. 122-123.

Colonna-Césari Annick, « Philippe Cognée », *L'Express*, *L'Express style*, 30 janv. 2013.

Delaury Vincent, « Philippe Cognée : question de peinture. », *L'Oeil*, 653, janvier 2013, p. 86.

Desprez Sonia, « Philippe Cognée révèle la ville », *À nous Paris*, 11 févr. 2013.

Géniès Bernard, « La peinture en face », *Le Nouvel observateur*, *Télé obs*, 24 janv. 2013.

Ilher-Meyer Sarah, « Élégies et glaciations », *Art press*, mai 2013.

Lavrador Judicaël, « Chics banlieues », *Les Inrockuptibles*, 6 févr. 2013.

Lequeux Emmanuelle, « Philippe Cognée se cogne à la virtualité », *Beaux-arts magazine*, n° 344, février 2013, p. 122.

M. R., « Les visions urbaines de Philippe Cognée », *La Nouvelle république*, 25 mai 2013.

Simode Fabien, « Philippe Cognée, la liberté par la contrainte », *L'Œil*, mai 2013.

Stovanovij Svetlana, « Philippe Cognée », *Entre*, juin 2013.

2012

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Art absolument*, nov.-déc. 2012.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Art actuel*, nov.-déc. 2012.

[Anonyme], « Comment Philippe », *Le Dauphiné libéré*, 10 nov. 2012.

Chuimier-Layen Virginie, « Philippe Cognée, le monde en frémissements », *La Gazette Drouot*, 20 janv. 2012.

Ginoux Sabine, « Philippe Cognée, lueurs et tremblements », *La Croix*, 22 déc. 2012.

Giovacchini Isabelle, « Philippe Cognée, figurative mélancolie ». *Arts magazine*, n° 71, déc. 2012, p. 68-69.

L. J.-F., « Cataclysme pictural avec Cognée », *Connaissance des arts*, déc. 2012.

2011

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Les Cahiers de création contemporaine*, 2011, n° 1, p. 15.

Amel Pascal, « Philippe Cognée au grand commun du château de Versailles », *Art absolument*, n° 42, juillet-août 2011, p. 64-71.

2010

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Madame Figaro*, 4 nov. 2010.

[Anonyme], « Philippe Cognée en majesté », *Le Nouvel observateur, télé Obs*, 5 mai 2010.

2009

[Anonyme], « Philippe Cognée. Passages », Paris, Galerie Daniel Templon, 31 oct.-31 déc. 2009, 1 feuillet.

[Anonyme], « Philippe Cognée : passages », *La Gazette Drouot*, n° 43, 11 déc. 2009, p. 244.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *À nous Paris*, nov. 2009.

[Anonyme], « Philippe Cognée, passages », *Télérama*, nov. 2009.

[Anonyme], « Laisse béton », *Elle*, déc. 2009.

Géniès Bernard, « Les passages de Philippe Cognée », *Le Nouvel observateur*, nov. 2009.

Marchand Valère-Marie, « Philippe Cognée, dans l'œil du virtuel », *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 18 décembre 2009, n° 44, p. 138-139.

Obalk Hector, « Textures urbaines », *Le Monde magazine*, 5 décembre 2009, p. 68.

San Lorenzo Mina, « Les flous magnétiques de Philippe Cognée », *Le Point*, 21 déc. 2009.

2008

[Anonyme], « Philippe Cognée, Carcasses », Paris, Galerie Daniel Templon », 2008, 1 p.

[Anonyme], « Carcasses », *Culture zap*, mars 2008.

[Anonyme], « Surprenantes mises en scène », *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, mars 2008.

[Anonyme], « Philippe Cognée : carcasses », *Télérama sortir*, janv. 2008.

Debailleux Henri-François, « Cognée, un effet bœuf », *Libération*, 2 avril 2008, p. 33.

Dagen Philippe, « Philippe Cognée », *Le Monde*, 5 avril 2008, p. 23.

Sanctis Sophie de, « Philippe Cognée », *Figaroscope*, mars 2008.

2007

[Anonyme], « Philippe Cognée, œuvres sur papier : crânes, autoportraits, dessins érotiques, exposition 8 mars-12 mai 2007 », dossier de presse, Galerie Domi Nostrae, Lyon, 5 p.

Dagen Philippe, « Ces collectionneurs n'en font qu'à leur tête », *Le Monde*, 26 août 2007.

2006

[Anonyme], « Berlin dans l'art français », *La Tribune*, 16 octobre 2006,

Anonyme, « Philippe Cognée », *Le Monde*, 23 juin 2006.

Bailly Bérénice, « Neuf monographies qu'éclaire la confrontation », *Le Monde*, 2 sept. 2006.

Cena Olivier, « Décoratif à mort », *Télérama*, 2963, 8 nov. 2006, p. 58.

Dagen Philippe, « L'urbanisme concassé de Philippe Cognée », *Le Monde*, 17 août 2006.

Dagen Philippe, « Philippe Cognée. Galerie Daniel Templon, *Le Monde*, 4 novembre 2006, p. 24.

Debailleux Henri-François, « Philippe Cognée voit la mort en couleur », *Libération*, 18 nov. 2006.

Gignoux Sabine, « Daniel Templon, un galeriste tenace », *La Croix*, 24 oct. 2006.

Lecoq Bruno, « Philippe Cognée », *Contemporain*, juin-août 2006.

Mathonnet Philippe, « Philippe Cognée ébranle la perception », *Le Temps*, 27 juin 2006.

Morel Guillaume, « Philippe Cognée...très urbain », *L'Oeil*, n° 582, août 2006.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée , un peintre dans la ville », *L'Oeil*, n° 583, septembre 2006.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée, à perte de vue », *Semaine*, 99, juillet 2006, 14 p.

Pinte Jean-Louis, « Les villes de Philippe Cognée », *Madame Figaro*, 12 août 2006.

Roux Denis, Wester Pascale, « La peinture se porte bien », *Le Point*, 9 mars 2006.

Sausset Damien, « Le mode en images de Philippe Cognée », *Connaissance des arts*, 643, novembre 2006, p. 64-69.

2005

[Anonyme], 303, n° 85, 1^{er} trim. 2005.

[Anonyme], « Exposition », *Ouest-France*, 13 mars 2005.

[Anonyme], « Hexagone du pictural », *Art actuel*, 1^{er} septembre 2005, p. 100-101.

[Anonyme], « Ils doivent beaucoup à Carlota Charmet », *Ouest-France*, 17 janvier 2005.

[Anonyme], « Le monde en transit vu par le peintre Cognée », *La Nouvelle république du Centre-Ouest*, 15 avril 2005.

[Anonyme], « Philipe Cognée », *Epok, le magazine de la FNAC*, n° 54, avril 2005.

[Anonyme], « Philippe Cognée à Angers », *La Tribune*, 22 mars 2005.

[Anonyme], « Philippe Cognée expose à Angers », *Ouest-France*, 1^{er} juin 2005.

Ardenne Paul, « Philippe Cognée », *Art press*, 313, juin 2005, p. 81-82.

Cena Olivier, « Toiles cirées », *Télérama*, 13 avril 2005.

Comte Béatrice, « Philippe Cognée, réalisme et mystère », *Le Figaro magazine*, 6 mai 2005.

Debailleux Henri-François, « Les natures mortes de Cognée », *Libération*, 26 mai 2005.

Debailleux Henri-François, « Visions d'une repentie », *Libération*, 21 février 2005

Dejan Marc, « Philippe Cognée charge les décharges », *Ouest-France*, 16 mars 2005.

Jover Manuel, « Philippe Cognée ou la peinture passée au fer », *L'Œil*, n° 569, mai 2005, p. 80-85.

Lecoq Bruno, « L'essence et le sens », *Cimaise*, févr.-avril 2005.

Pinte Jean-Louis, « Le grand retour de la peinture », Epok, l'hebdo de la FNAC, n° 14, 2-8 décembre 2005.

R. H., « Mirage avec Philippe Cognée », Point de vue, 18-24 mai 2005.

Ulrich Maurice, « Où la peinture repasse les plats », *L'Humanité*, 7 mai 2005.

2004

Debailleux Henri-François, « L'art dans tous ses états », *Libération*, 1^{er} mars 2004.

Denave Jean-Emmanuel, « La figure dans tous ses traits », *Le Progrès-Lyon*, 31 mars 2005.

Piguet Philippe, « Carte blanche à Philippe Cognée », *L'œil*, n° 554, janvier 2004.

Piguet Philippe, « La peinture et ses modèles », *Art absolument*, hiver 2004.

2003

[Anonyme], « Philippe Cognée, Triades », communiqué de presse, Galerie Daniel Templon, Paris, 2003, 1 feuillet.

[Anonyme], « Philippe Cognée, architectures de cire », *Le Figaro*, 27 juin 2003.

[Anonyme], « Celui qui peint nos désordres », *Le Monde*, 18 juillet 2003.

[Anonyme], « Glissement progressif de l'image », *Connaissance des arts*, n° 606, 2003, p. 108.

[Anonyme], « Les transpositions de Philippe Cognée », *La Gazette de l'hôtel Drouot*, n° 26, 4 juillet 2003, p. 119-120.

[Anonyme], « Philippe Cognée et les villes de solitude », *Axolotl*, n° 26, Février 2003, Lausanne.

Boutoulle Myriam, « Glissements progressifs de l'image », *Connaissance des arts*, 683, juin 2003.

Chauvy Laurence, « Nestlé dévoile son nid artistique », *Le Temps*, 4 novembre 2003.

Coignard Jérôme, « L'été des galeries », *Le Figaro*, 27 juin 2003.

Dagen Philippe, « Philippe Cognée, peindre dans la bataille », *Le Monde*, 17 juil. 2003.

Dagen Philippe, « L'art impitoyable de Philippe Cognée », *Le Monde*, 7 juin 2003, p. 31.

Debailleux Henri-François, « Philippe Cognée s'attaque aux monuments », *Libération*, 11 juil. 2003.

Frimbois Jean-Pierre, « Philippe Cognée, ses triades », *Art actuel*, n° 26, mai-juin 2003, p. 36-37.

Huser France, « Les Triades de Philippe Cognée », *Le Nouvel observateur*, 3 juillet 2003.

Obalk Hector, « La ville s'éclate », *Elle*, 11 août 2003.

Pierrard Jean, « La tenue d'anniversaire du FRAC », *Le Point*, 1^{er} août 2003.

2002

[Anonyme], « Philippe Cognée, au banquet du tangible, chacun trouve sa place », *Artension*, 3, janv.-fév. 2002.

Dagen Philippe, « La peinture en France malade de la dérision », *Le Monde*, 15 juin 2002.

Hazout-Dreyfus Laurence, « La recette de Philippe Cognée, la peinture boulimique », *Beaux-Arts magazine*, n° 275, avril 2002, p. 26.

La Forterie Maud de, « Montée Cognée », *Art actuel*, n° 18, janv.-fév. 2002, p. 44.

Leydier Richard, « Philippe Cognée, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, 10 novembre 2001-13 janvier 2002 », *Art press*, n° 275, pp. 78-80.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'Œil*, déc.-janv. 2002.

Pinte Jean-Louis, « La mémoire des villes », *24 heures*, 3 octobre 2002.

2001

[Anonyme], « Paris, Avignon, Châteauvallon », *Le Monde*, 5 juillet 2001.

[Anonyme], « Philippe Cognée peint l'humanité urbaine », *Un, deux, ... quatre*, oct.-déc. 2001, p. 11-12.

[Anonyme], « Philippe Cognée, FIAC 2001 », *Le Journal des arts*, 2001.

Colonna-Césaré Annick, « Le monde flou de Philippe Cognée », *L'Express*, n° 2630, 29 nov. 2001, p. 66-67.

Dagen Philippe, « Le paysage en quête de peintres », *Le Monde*, 16 août 2001.

Dagen Philippe, « L'art à l'âge de la pulvérisation de l'homme par la technique », *Le Monde*, 22 septembre 2001

Dagen Philippe, « À la FIAC, les peintres renouvellent le paysage », *Le Monde*, 13 octobre 2001.

Dagen Philippe, « Ironie protéiforme », *Le Monde*, 28 octobre 2001.

Debailleux Henri-François, « L'effet repassé de Cognée », *Libération*, 21 décembre 2001.

Obalk Hector, « Le bon flou de Philippe Cognée », *Elle*, 19 nov. 2002, p. 14.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'Œil*, 532, 1^{er} décembre 2001, pp 80-81.

Pinte Jean-Louis, « La mémoire des villes », *Le Figaroscope*, 5 sept. 2001.

2000

[Anonyme], « Philippe Cognée », *L'hebdo*, 7 déc. 2000.

Breerette Geneviève, « Ce sont les pommes qui ont changé », *Le Monde*, 7 novembre 2000.

Dagen Philippe, « Six œuvres et deux artistes pour une exposition dense », *Le Monde*, 17 mai 2000, p. 35.

Jaunin Françoise, « Philippe Cognée », *24 heures*, Lausanne, 2000.

Piguet Philippe, « Domiciles, visions d'espaces », *L'Œil*, n° 519, sept. 2000, p. 93.

1999

Boudier Laurent, « Philippe Cognée », *Télérama*, 327, 24 mars 1999.

Casinière Nicolas de, « De Monet à Cognée », *L'Express*, 2 décembre 1999.

Dagen Philippe, « Une FIAC entre apocalypse et jubilation », *Le Monde*, 16 septembre 1999.

Dagen Philippe, « Du monde contemporain et de sa dissolution », *Le Monde*, 21-22 mars 1999, p. 26.

Dagen Philippe, « Dans les ateliers, une fascination critique pour l'image », *Le Monde*, 20 juin 1999.

Debailleux Henri-François, « Cognée emporté par la foule », *Libération*, 23 mars 1999.

Gokalp Sébastien, « Philippe Cognée », *Le Journal des expositions*, n° 63, mars 1999.

Pradel Jean-Louis, « Philippe Cognée », *L'Évènement du jeudi*, 8-14 avril 1999.

Vezen Luc, « Philippe Cognée, l'ère de la claire voyance », *Beaux-Arts magazine*, 1^{er} avril 1999, p. 33.

1998

[Anonyme], [Sans titre], *L'Œil*, 492, janvier 1998.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *La Nouvelle Interlope*, 2, oct. 1998.

[Anonyme], « Philippe Cognée » *Le Monde*, suppl. *Aden*, 9 avril 1998.

Debailleux Henri-François, « Cognée dans la manche », *Libération*, 8 avril 1998, p. 10.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée, entre malaise et jubilation », *L'œil*, 492, janvier 1998, p. 12.

1997

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Télérama*, 4 juin 1998.

[Anonyme], « Philippe Cognée, intérieur d'une grand surface », *Chroniques d'art sacré*, 51, automne 1997.

Bouzerand Jacques, « Collectionnez, prenez du plaisir », *Le Figaro patrimoine*, 20 juin.

Colard Jean-Max, « Philippe Cognée », *Les Inrockuptibles*, 113, 23 juillet 1997.

Debailleux Henri-François, « Philippe Cognée en ville », *Libération*, 23 mai 1997.

Huser France, « Philippe Cognée », *Le Nouvel observateur*, 5 juin 1997.

Piguet Philippe, « Peindre la disparition », *L'Œill*, n° 487, juil.-août 1997, p. 8.

Pinte Jean-Louis, « Le vivant de la peinture », *Le Figaroscope*, 4 juin 1997.

Pittolo Véronique, « Philippe Cognée : la peinture c'est ma vie », *Beaux-arts magazine*, n° 157, juin 1997, p. 36.

Pradel Jean-Louis, « Philippe Cognée, le magicien de l'encaustique », *L'Événement du jeudi*, 24 juillet 1997.

Simon Myriam, « Art contemporain, 6 talents à suivre », *Le Revenu français*, 4505, oct. 1997.

Wolf Laurent, « Philippe Cognée », *Le Nouveau quotidien*, Lausanne.

1996

[Anonyme], « Philippe Cognée, Albufeira », communiqué de presse, Musée des Beaux-arts de Nantes, 1996, 1 feuillet.

Blayet Dominique, [Sans titre], *Presse-océan*, Nantes, 16 juil. 1996.

Debailleux Henri-François, « Cognée fait trembler la plage », *Libération*, 19 août 1996.

Flohic Catherine, *Philippe Cognée*, *Ninety*, n° 22, 1996, p. 47-71.

Guerrin Michel, « La FIAC est marquée par le retour des représentations violentes du corps », 6 octobre 1996.

Martin Bernard, « Coupés/collés », *Ninety*, n° 22, 1996, p. 41-69.

Nuaud Jean-Pierre, [Sans titre], 303, n° 48, 1^{er} trim. 1996.

Pierrard Jean, « Art », *Le Point*, 17 août 1996.

Piguet Philippe, [Sans titre], *La Croix*, 16 août 1996.

Suchère Eric, « Philippe Cognée, contourner l'élégance », *Art press*, n° 218, nov. 1996, p. 50-54.

1995

[Anonyme], « Philippe Cognée », [*Sans titre*], p. 256.

Blain Françoise-Aline, « L'art n'est plus d'esthètes », *Tribeca 75*, non paginé.

Boudier Laurent, « Philippe Cognée », *Télérama*, n° 2356, 8 mars 1995, supplément Paris, p. XVII.

Dagen Philippe, « Philippe Cognée entre effroi et suavité », *Le Monde*, 6 septembre 1995, p. 26.

Dagen Philippe, « Philippe Cognée », *Le Monde*, 12-13 mars 1995, p. 21.

Dagen Philippe, « Morte la peinture ? », *Le Monde*, 26 août 1995.

Debailleux Henri-François, « Cognée la peinture », *Libération*, 10 mars 1995.

Debailleux Henri-François, « Cognée, le peint quotidien », *Libération*, 6 septembre 1995, p. 32-33.

Ghaddab Karim, « Philippe Cognée », *Le Journal des expositions*, n° 24, mars 1995.

Pinte Jean-Louis, « Le divin de Philippe Cognée », *Le Figaroscope*, 15729, 15 mars 1995, cahier régional n° 3, Paris, non paginé.

Vedrenne Elisabeth, « Cognée et l'homme invisible », *Beaux-arts magazine*, n° 137, sept. 1995, p. 113.

1994

[Anonyme], « Herbert Brandt, Philippe Cognée, Helmut Dorner, Per Kirkeby, Eugène Leroy, 30 mars-30 avril 1994, Galerie Laage-Salomon, Paris 4^e », communiqué de presse, 2 pages.

1993

Dagen Philippe, « Arts, paysages équivoques », *Le Monde*, 3 avril 1993, p. 17.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée : du paysage comme nécessité intérieure », *L'Œil*, n° 450, avril 1993, p. 50-51.

Thuot Sophie, « Philippe Cognée, les quatre saisons », *Le Journal des expositions*, n°4, mars 1993.

1992

[Anonyme], « Philippe Cognée, peintures et sculptures récentes, galerie Alice Pauli, 21 novembre 1991-26 janvier 1992 », feuillet de présentation de l'exposition.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *L'Œil*, n° 438, janv.-fév. 1992.

1991

[Anonyme], « Au delà du visage », *Le Nouvel observateur*, 28 mars 1991.

[Anonyme], [Sans titre], *The Art Newspaper*, n° 6, march 1991.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Paris capitale*, avril 1991, [1 p.].

[Anonyme], « Autoportrait. Philippe cognée », *La Lettre des arts plastiques*, mars 1991, non paginé.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Elle*, 18 mars 1991, non paginé.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *City*, 67, févr. 1991.

[Anonyme], « La naissance de l'image », *Journal de Genève et Gazette de Lausanne*, 20 décembre 1991, [1 p.].

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Le Nouveau quotidien*, 20 nov. 1991, non paginé.

[Anonyme], « Philippe Cognée, l'onirisme au corps à corps », *Voir*, novembre 1991, non paginé, [1 p.].

[Anonyme], « L'espace trouvé d'une œuvre », *Connaissance des arts*, n° 468, févr. 1991, p. 14.

Bataillon Françoise, « Philippe Cognée, hors cadre », *Beaux-arts magazine*, n° 96, déc. 1991, p. 123.

Dagbert Anne, « Philippe Cognée », *Art press*, n° 159, juin 1991, p. 88.

Dagen Philippe, « Jolies morts », *Le Monde*, 27 mars 1991, p. 15

Gabriel Florence, « Philippe Cognée, peintures et sculptures, 16 mars-13 avril 1991, galerie Laage-Salomon, Paris 4^e », feuillet de présentation de l'exposition.

Jaunin Françoise, « Le flamboiement des origines », *24 heures*, Suisse, 27 novembre 1991, non paginé.

Piguet Philippe, « Villa(s) 2, Villa Medici, 10 septembre-6 octobre 1991 », *Art press*, n° 163, novembre 1991, p. 100.

Piguet Philippe, « L'image en boule », *La Croix*, 5 avril 1991.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'œil*, avril 1991, p. 78-79.

Piguet Philippe, « Sur une lisière », Galerie Alice Pauli, Lausanne.

1990

[Anonyme], « 150 galeries au Grand Palais », *Le Monde*, 25 octobre 1990.

[Anonyme], « Les nouveaux pensionnaires de l'Académie de France à Rome », *Art thèmes*, oct. 1990.

Gabriel Nelly, « Tête à tête », *Figaro Lyon*, 26 février 1990.

Piguet Philippe, « Que la France se nomme diversité », *El Guia*.

1989

[Anonyme], « Philippe Cognée à Arlogos », *La Lettre CCC*, mai 1989.

[Anonyme], « Vers un espace sacré », *Ouest-France*, Nantes, 22 juin 1989.

Bousset Maïten, « Clisson, la passé pour le présent », *Beaux-arts magazine*, 70, juil.-août 1989.

1988

[Anonyme], « Les œuvres de Philippe Cognée », *Presse océan*, avril 1988.

[Anonyme], [Sans titre], *Nantes poche*, 13 avril 1988.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *La Cote des antiquités*, n° 5, févr. 1988.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Télérama*, 2 mars 1988.

[Anonyme], « Le défi des peintres d'Europe », *L'Évènement du jeudi*, 216, déc. 1988.

[Anonyme], « Philippe Cognée au musée : réaborder les rives lointaines », *Ouest-France*, Nantes, 19 mai 1988.

Barrau Franck, « Philippe Cognée, prophète en son pays », *Ouest-France*, Nantes, avril 1988.

Cabanne Pierre, « Philippe Cognée, envoûtant imaginaire », *Elle*, 7 mars 1988.

Carteron Philippe, « Philippe Cognée », *Le Nouvel observateur*, 11-17 mars 1988.

Chalumeau Jean-Luc, « La force de la peinture », *Eighty*, n° 21, janv.-fév. 1988.

Dagen Philippe, « Une exposition de Philippe Cognée, peintures sur bois », *Le Monde*, 5 mars 1988, p. 22.

Daniel Emilie, « Le bestiaire de Philippe Cognée », *Beaux-arts magazine*, n° 54, fév. 1988, p. 93.

F. J.-L., « Philippe Cognée, explorateur du volume », *Décoration internationale*, mars 1988.

Flohic Catherine, « Philippe Cognée », *Eighty*, 21, janv.-fév. 1988.

Krebs Patrick, « Philippe Cognée, de ce pays imaginaire que l'on appelle l'Afrique », 303, n° 16, 1^{er} trim.1988, p. 25.

Le Perron Charles, [Sans titre], *Nantes poche*, 27 avril 1988.

Nuau Jean-Pierre, « Un entretien avec Philippe Cognée », *Artension*, n° 3, avril 1988, p. 37-38.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée, Musée des Beaux-arts, 12 avril-31 mai 1988 », *Art press*, n° 126, juin 1988.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'Évènement du jeudi*, n° 187, 2-8 juin 1988.

Pottier Marc, « Philippe Cognée », *Jugement de valeurs*, n° 47, mars 1988, non paginé.

1987

[Anonyme], « En hommage à André Masson, peintre graveur, Philippe Cognée lui édite une lithographie », *Presse océan, Grand Nantes*, 16 janv. 1987.

[Anonyme], « Une litho signée Philippe Cognée », *Ouest France, Nantes*, 22 janv. 1987.

[Anonyme], « Philippe Cognée, un artiste lucide et généreux », *Ouest-France, Nantes*, 20 janv. 1987.

Artner Alan G., « Cognée's american debut is here », *Chicago Tribune*, 24 septembre 1987, section 5, p. 9.

Gauville Hervé, « La peinture européenne en vitrine », *Libération*, 11 déc. 1987.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *Eighty*, n° 20, 1987, p. 92-95.

Rochette Anne, « The Post-Beaubourg generation », *Art in America*, 6, juin 1987, p. 41-49.

Sherman Mary, « Cognée's haunting visions grip viewers », *Chicago Suntimes*, 30 octobre 1987, p. 27.

1985

[Anonyme], « Compte-rendu de l'exposition à la galerie Laage-salomon », *Art press*, 89, janv. 1985.

Aliaga Juan Vicente, « Asombro y pesadilla en la pintura de Philippe Cognée » [« Étonnement et cauchemar de la peinture de Philippe Cognée »], *Figura*, n° 4, 1985.

Dagbert Anne, « Philippe Cognée, galerie Gillespie-Laage-Salomon », *Art press*, n° 92, févr. 1985.

Foucart Bruno, « Un agneau chez les sauvages », *Beaux-arts magazine*, n° 22, mars 1985, p. 80-81 et p. 114.

Gibson Michael, « A youthfull mood permeates the gallery », *Art news*, févr. 1985.

Gicquel Pierre, « Philippe Cognée, un itinéraire fulgurant », *Ouest-France*, 1985.

Nuad Jean-Pierre, « Philippe Cognée », *Artension*, n° 15, juil.-sept. 1985, non paginé.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée, galerie Laage-Salomon », *Flash art France*, n° 7/8, printemps/été 1985, p. 44.

1984

[Anonyme], [Sans titre], *Vogue Homme*, novembre 1984.

[Anonyme], « Ateliers 84 », *Beaux-arts magazine*, n° 12, avril 1984.

[Anonyme], « [Sans titre]. Galerie Laage Salomon », *Herald Tribune*, 22 décembre 1984, non paginé.

[Anonyme], « La traversée des apparences », *Maison française*, déc. 1983 -janv. 1984.

Cabanne Pierre, « Tout nouveau, tout beau : Philippe Cognée », *Le Matin*, 31 déc. 1984.

Dagen Philippe, « Philippe Cognée », *Le Quotidien de Paris*, 27 décembre 1984.

Obalk Hector, « Ateliers 84. Philippe Cognée », dossier de presse, Paris, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Strasser Catherine, « Ateliers 84, ARC », *Art press*, n° 80, avril 1984.

Vincendeau Jean-Louis, « Philippe Cognée, galerie Christian Laune », *Art press*, n° 81, mai 1984.

6 - Travaux universitaires

Bernard Emilie, sous la dir. de Jean-Pierre Mohen et Hélène Lassalle, *Techniques et matériaux d'artistes contemporains : Philippe Cognée : monographie de muséologie*, Paris, École du Louvre, 2001-2002.

Dubois Blandine, sous la dir. de Brigitte Aubry et Luce Barlangue, *Philippe Cognée, esthétique du chaos*, mémoire de master 1 Histoire de l'art moderne et contemporain, Université de Toulouse 2 le Mirail, 2009, 2 vol., 348 p.

Ferrer Géraldine, sous la dir. de Isabelle Alzieu, *Pratique de la projection de diapositives : études des représentations plastiques chez Philippe Cognée*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1997-1998, 1 tome (140 f.)

Jules Caroline, sous la dir. de Philippe Dagen, *Philippe Cognée : œuvres récentes à l'encaustique (1991-1999)*, mémoire de DEA d'histoire de l'art, Paris, Université de Paris-I, juin 2000, 2 tomes (103-101 p.).

Keravec Léna, sous la dir. de Claude Frontisi, *Les tableaux à l'encaustique de Philippe Cognée : sujets et surfaces*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art contemporain, Nanterre, Université Paris-X, juin 2001, 97 p.

7 - Émissions radiophoniques

« Plateau flou » avec Philippe Cognée, *Le Rendez-vous*, France Culture, 04 janvier 2013, 19h15.

« Arts plastiques : l'apparition des images et les architectures de Philippe Cognée », *La Dispute*, France Culture, 13 février 2013, 21h., avec Vincent Huguet (*Marianne*), Léa Bismuth (*Art press*), Corinne Rondeau (France Culture).

8 - Sites Internet

<http://www.danieltemplon.com/>

Galerie Daniel Templon à Paris

²

<http://www.galeriealicepauli.ch/>

Galerie Alice Pauli à Lausanne, Suisse

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2014

Philippe Cognée, Château de Chambord, 18 mai-12 octobre 2014.

2013

Philippe Cognée, Les Architectes, Galerie Daniel Templon, Paris, 10 janvier-23 février 2013.

Philippe Cognée : peintures, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 17 mai-1^{er} septembre 2013.

Philippe Cognée, Musée des Beaux-arts de Dôle, 9 mars-9 juin 2013.

Philippe Cognée dessinateur, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 17 mai-19 juillet 2013.

2012

Philippe Cognée, Musée de Grenoble, 10 novembre-3 février 2013.

Philippe Cognée, Gallery Livak, Tel-Aviv, Israël.

2011

Écho, Château de Versailles.

Galerie Alice Pauli, Lausanne.

2009

Radiographies urbaines, Ribérac (24), Collégiale Notre-Dame, 2 juillet-30 août 2009.

Philippe Cognée, Par-delà les villes, estampes, 9 avril-10 juin 2009, Galerie de l'ancien collège, École d'arts plastiques, Châtellerauld.

Passages, Galerie Daniel Templon, Paris, 31 oct.-23 déc. 2009.

2008

Carcasses, Galerie Daniel Templon, Paris, 1^{er} mars-5 avril 2008.

Séoul Art Fair, Johyun Gallery, Busan, Séoul, Corée, 6-10 mars 2008.

Œuvres récentes, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 10 avril au 24 mai.

Carcasses, supermarchés, Google, Johyun Gallery, Busan, Séoul, Corée, 3 sept.-3 oct. 2008.

Du réel au possible, Rencontres d'art contemporain, Cahors, La Chantrerie, 10-31 octobre 2008.

2007

We had a dream, FRAC de Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen, 20 octobre-9 décembre 2007.

We had a dream, Abbaye de Jumièges, Jumièges (76), 13 octobre-5 décembre 2007.

Philippe Cognée. Peintures, dessins, Maison de la Cure, espace d'art contemporain, Saint-Restitut (26130), 10 novembre 2007-2 mars 2008.

Troubles, Johyun Gallery, Busan, Corée du sud, 3 août-15 sept. 2007.

Œuvres sur papier, crânes, autoportraits, dessins érotiques, Galerie Domi Nostrae, Lyon, 8 mars-12 mai 2007.

Foules, vanités, paysages, Galerie Téo, Tokyo, Japon.

Et si. Yan Bernard, Damien Beguet, Philippe Cognée, Nicolas Ledoux, Ultralab, Transpalette, Bourges, 15 juin-25 juillet 2007.

2006

Urbanographies, Fondation Jean-Marc et Claudine Salomon, Château d'Arenthon, Alex (74).

Carcasses, MAMCO (Musée d'art moderne et contemporain), Genève, Suisse, 9 juin-17 sept. 2006.

Philippe Cognée, peintures, French Institute of Berlin, Allemagne.

Comme un mur, Galerie Christine Phal, Paris.

Blossom, Galerie Daniel Templon, Paris, 21 oct.-28 nov. 2006.

KIAF (Korea International Art Fair), Johyun Gallery, Séoul, Corée du Sud.

Ravissements, Chartreuse de Mélan, pôle départemental d'art contemporain, Taninges (74440) 8 juillet-3 septembre 2006.

2005

Transit, Musée des Beaux Arts d'Angers, France.

Philippe Cognée, Chapelle des Capucins, Aigues-Mortes.

2004

Philippe Cognée, Espace d'art contemporain du Domaine Orenga de Gaffory, Patrimonio, Italie.

Le dedans même du cœur, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 26 novembre au 15 janvier 2005.

2003

Le dedans même du cœur, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse.

Galerie Laage-Salomon, Paris.

34^e Foire de Bâle, Galerie Alice Pauli, Bâle, Suisse.

Triades, Galerie Daniel Templon, Paris, 5 juin-25 juil. 2003.

Galerie Haaken, Oslo, Norvège, 3 sept. -21 sept. 2003.

Philippe Cognée, Morocco, Geukens & De Vil Contemporary Art, Knocke-le-Zoute, Belgique.

Galerie Winston Wachter, Seattle, USA, été 2003.

2002

Visiotime1, Philippe Cognée, Philippe Hurteau, Galerie Jean Boucher, Cesson-Sévigné.

Sélection de gravures et de lithographies, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, janv.-fév. 2002.

Peintures 1991-2002, Ecole régionale des Beaux-arts de Rouen, Galeries de l'Aître Saint-Maclou, 31 mai-22 juin 2002.

Art 33 Basel, Galerie Alice Pauli, Bâle, Suisse, juin 2002.

Philippe Cognée, Écuries de Chazerat, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.

Visions d'ailleurs, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, novembre 2002.

2001

Rêveries américaines, Galerie Alice Pauli, FIAC 2001, Paris, octobre 2001.

Villes, 28 juin-28 juillet 2001 et 4-22 septembre 2001, Galerie Laage-Salomon, Paris.

Peintures, dessins, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

L'intime et l'anonyme, Galerie Winston Wachter Fine Art, Seattle, 11 septembre-7 octobre 2001.

2000

Peintures récentes, tables, Galerie Alice Pauli, Lausanne, 23 novembre 2000-13 janvier 2001.

Passages, Espace d'art contemporain, L'Arteppes, Annecy.

1999

Peintures récentes, Galerie Winston Wächter Fine Art, New York, USA, 12 octobre-13 nov. 1999.

Prolifération, Galerie Laage-Salomon, Paris.

Foules, Galerie Arlogos, Paris.

1998

Prolifération, Château-Gontier, Chapelle du Genêteil.

Dépositions, Galeries du Théâtre, Scène Nationale de Cherbourg, 6 mars-3 mai 1998.

ORCCA, Château de Brugnay, Épernay.

ArtBrussels, Galerie Alice Pauli, Bruxelles.

Peintures, École régionale des Beaux-Arts, Galerie, Nantes, 6 octobre-7 novembre 1998.

Peintures, Meridian, Paris

1997

Proliférations, suite de dessins, Galerie Laage-Salomon, Paris, 13 mars 1997-10 avril 1997.

Peintures récentes, Galerie Laage-Salomon, Paris, 21 mai-25 juillet 1997.

Containers, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.

Peintures et dessins récents, Galerie Alice Pauli, Lausanne, 7 novembre-20 décembre 1997.

1996

Albufeira, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

1995

Peintures récentes, Galerie Laage-Salomon, Paris, 25 février-15 avril 1995.

Peintures de 1989 à 1995, Musée de Picardie, Amiens.

Fonds national d'art contemporain, Grenoble.

1994

Galerie Arlogos, Nantes, 16 avril-18 juin 1994.

1993

Galerie Arlogos, Nantes.

Les quatre saisons, Galerie Laage-Salomon, Paris.

1991

Galerie Laage-Salomon, Paris.

Galerie Marthe Carreton. Nîmes.

Peintures et sculptures récentes, Galerie Alice Pauli, Lausanne, 22 novembre 1991-26 janvier 1992.

1990

Galerie Laage-Salomon, FIAC Grand Palais, Paris.

Centre d'Art Contemporain, Castres.

Centre d'Art Contemporain Théo Argence, Saint-Priest.

1989

Galerie Arlogos, Nantes, 18 mai-30 juin 1989.

1988

Œuvres récentes, Galerie Laage Salomon, Paris, 18 février-15 mars 1988.

Œuvres récentes, Musée des Beaux Arts, Nantes.

FIAC Grand Palais, Galerie Laage-Salomon, Paris.

Galerie Riverin-Arlogos, Montréal.

1987

Neue arbeiten, Galerie Heike Kurtze, Düsseldorf, 5 février-7 mars 1987.

Richard Gray Gallery, Chicago.

1986

Peintures, Galerie Christian Laune, Montpellier, 15 mars-19 avril 1986.

Galerie Heike Curtze, Düsseldorf.

1985

Peintures récentes, Galerie Arlogos, Nantes, 23 mars-27 avril 1985.

1984

Association Peyvergues, Bordeaux.

Galerie Christian Laune, Montpellier.

Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris, 1^{er} décembre 1984-12 janvier 1985.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2013

Plaisirs de l'eau, plage et loisirs dans la première moitié du 20^e siècle, Musée des Beaux-arts de Nantes, Nantes, 22 févr.-5 mai 2013.

Accrochage des artistes de la galerie, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 1^{er} février-31 mars 2013.

Vues d'en haut, Centre Pompidou Metz, Metz.

2012

Accrochage d'été des artistes de la galerie, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 21 août-22 sept. 2012.

Si j'avais un marteau, Le Hangar à Bananes, Nantes, 19 oct. 2012-06 janv. 2013.

2011

Itinéraire bis, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 25 juin 2011-18 sept. 2011.

Casser la baraque, Galerie Mélanie Rio, Nantes, 23 sept.-13 nov. 2011.

Le réel est inadmissible d'ailleurs il n'existe pas, Le Hangar à Bananes, Nantes, 03 déc. 2011-05 févr. 2012 et Musée de Monaco.

French Window : Looking at Contemporary Art through the Marcel Duchamp Prize, Mori Art Museum, Tokyo, Japon.

French May 2011, Consulat général de France à Hong Kong et Macao, Macao, Chine.

2010

C'est la vie ! Vanités, de Caravage à Damien Hirst, Paris, Musée Maillol, Fondation Dina Vierny, 3 févr.-28 juin 2010.

Babel, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, 28 mai-29 août 2010.

Prix Marcel Duchamp, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg.

2009

Pas nécessaire et pourtant indispensable : 1979-2009, Meymac, Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, 5 juil.-11 oct. 2009.

Le rose pourpre du Caire, Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac, Aurillac, 15 mai-14 nov. 2009.

Où sont passées les fées ?, CAPC, Musée d'art contemporain, Bordeaux, 16 sept. 2009-03 janv. 2010.

La Traviol'Expo, d'Antoine Dumayet [accrochage à l'occasion de la sortie de la revue *Travioles*, n°15] Galerie Vieille du Temple, Paris, 29-31 octobre 2009.

Ce qui demeure est le futur, Amiens, Maison de la Culture d'Amiens, 20 févr.-03 mai 2009.

2008

Séries, séquence, structure, Johyun Gallery, Busan, Corée du sud, 25 juil.-31 août 2008.

Over the rainbow, Lille, Halle aux Sucres, Espace Le Carré, 9 oct.-9 nov. 2008.

Je reviendrai. Parcours 3 de la collection du Mac/Val, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 10 oct. 2008-25 janv. 2009.

Mauvais sang, Musée d'art contemporain Fernet-Branca, Saint-Louis.

Nourritures, Musée Saint-Germain, Auxerre.

2007

À travers le miroir, Le secret, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.
Le Miroir, Rencontres d'art contemporain, Cahors, 2007.
ArtParis2007, Paris, Le Grand Palais, 29 mars-2 avril 2007.
Nautilus in the sky, La Galerie, Bibliothèque municipale La Part-Dieu, Lyon, 27 mars-9 juin 2007.
Dessins, Galerie Domi Nostrae, Lyon, 8 mars-12 mai 2007.
Art contemporain et collections privées du sud-ouest, Agen, Église des Jacobins, 23 juin-29 oct. 2007
De leur temps 2, Musée de Grenoble, 7 juil.-16 sept. 2007
FIAC 2007, Paris, Grand Palais, Galerie Daniel Templon, 18-22 oct. 2007.
Autour de la sortie du nouveau numéro de la revue Traviolles, Galerie Vieille du Temple, Paris, 10-12 mai 2007.
VI^e Biennale internationale de la gravure, Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth, Versailles, 23 mars-24 juin 2007.
Sélest'art 07, Sélestat (Bas-Rhin), 15 sept.-14 oct. 2007.
Hors commerce [commande publique d'ouvrages de bibliophilie].
Chatou, CNEAI, 17 oct.-21 oct. 2007.
Transpalette, Bourges, 15 juin-25 juil. 2007.

2006

Galerie Alice Pauli, Lausanne, janv. 2006.
Art 37 Basel, Galerie Alice Pauli, Bâle, 14-18 juin 2006.
Carcasses, Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
Ravissements, Pôle départemental d'art contemporain, Chartreuse le Mélan, 8 juil.-3 sept. 2006.
Urbanographies, Fondation Jean-Marc et Claudine Salomon, Château d'Arenthon, Alex (74).
Accrochage d'été, Galerie Alice Pauli, Lausanne, juil. 2006.
Fragments du FRAC, Musée Museum départemental, Gap, 29 sept. 2006-28 janv. 2007.
Accrochage, Galerie Alice Pauli, Lausanne, déc. 2006-janv. 2007.
Art France Berlin, Berlin, Institut français, 23 sept.-17 oct. 2006.
Traits pour traits, Artothèque de Caen.

2005

[Deux gravures de grand format], Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 16 janv.-28 fév. 2006.
La peau du chat, Carlota Charmet & les collectionneurs, Centre d'art de l'Yonne, Communs du château de Tanlay, Tanlay (Yonne).
Art 35 Basel, Galerie Alice Pauli, Bâle, Suisse, 16-21 juin 2004.
Soleil vert, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
Marie-Madeleine contemporaine, Musée d'art de Toulon, Toulon ; Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 15 janv.-17 avril 2005.
Pour les oiseaux, œuvres de la collection du FRAC Pays de Loire », Carquefou.
De leur temps, collections privées françaises, Musée des Beaux-arts, Tourcoing.
Enfin à l'école ou les caprices d'un autodidacte, carte blanche à François Morellet, École municipale d'arts plastiques, Cholet.

2004

Exposition de dessins, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 22 janv.-5 mars 2005.
La peau du chat, Carlota Charmet & les collectionneurs, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne.
Art 36 Basel, Galerie Alice Pauli, Bâle, 15-20 juin 2006.
Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 10 mai-30 juil. 2005.
Nouvelle vague, Centre Georges Pompidou, Paris ; Art Museum of Shangaï, (Chine).
Défigurations, Galerie Domi Nostrae, Lyon.
Vies à vies, portraits de ville, Les Romanes, Biennale d'art contemporain, Hôtel de Ménoc, Melle (Deux-Sèvres).
Trames contemporaines, dessins, peintures, tapisseries, vidéos, Galerie nationale de la tapisserie de Beauvais, Beauvais.
Extensions du paysage, Espace Boudeville, La Résidence, Dompierre-sur-Besbre.
Prêt-à-porter, collection 2004-2005 les nouvelles œuvres à emprunter à l'artothèque, Artothèque, Annecy.
Enrichissement des collections contemporaines, achat, don, 1984-2005, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun.
Fondos regionales de Arte contemporaneo Ile de France et Poitou-Charentes, MAMBA, Museo de Arte moderno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentine.

2003

Voyages d'artistes Algérie 2003, Fondation EDF/ Espace Electra, Paris.
Actif / Réactifs 2, des artistes engagés en art à l'Ouest », Le Lieu Unique, Nantes.
Un cabinet de dessin, Met-room, Barcelone (Espagne).
L'amour de nos vingt ans, Médiathèque, Mauriac.
Les architectures intimes, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.
Crânes, Galerie Domi Nostrae, Lyon.

2002

Sélection de gravures et de lithographies, Galerie Alice Pauli, Lausanne.
Peintures, figures, peinture, Depot Artist Village, Cattle, Hong kong (Chine).
Art Basel 33/2002, Galerie Alice Pauli, Bâle, Suisse.
Acquisitions récentes, peintures, dessins, sculptures, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse.
FIAC 2002, Galerie Alice Pauli, Paris
Visions d'ailleurs, dessins, photographies et vidéo, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse.
Accrochage : œuvres nouvelles des artistes de la galerie *Peintures, sculptures, dessins et aquarelles*, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse.
Visiotime 1, Philippe Cognée/Philippe Hurteau, Galerie Jean Boucher, Cesson-Sevigne (35), 28 nov.-14 déc. 2002.
Voilà la France, Association Culturelle Château, CESAC, Caraglio (Piemont, Italie).
Soleil noir, Galerie Domi Nostrae, Lyon.

2001

Peintures, figures, peinture, Metropolitan Museum of Manilla, Manille (Philippines).
Acquisitions récentes, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique, Centre Georges Pompidou, Paris.
Réalités (Hommage à Courbet), Le 19, Centre d'Art, contemporain, Montbéliard, 23 nov. 2001-16 mars 2002, et Centre d'Art Passerelle, Brest.
La représentation de l'espace en perspective, Amiens, 12 nov.-17 déc. 2001.
Petites poésies à usage furtif, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.

À l'heure où le ciel se couvre de sel, FRAC Auvergne, Montluçon.

2000

Dessins, estampes, livres, laissez parler les p'tits papiers, Galerie Laage-Salomon, Paris.
Domiciles, de la maison à la ville, de la construction à la ruine, Centre d'art de Tanlay, Tanlay.
Actif/Réactif, la création vivante à Nantes, Le Lieu Unique, Nantes, 25 sept.-19 nov. 2000.
Ce sont les pommes qui ont changé, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris.
Lieux communs, bibliothèque municipale et interuniversitaire, Clermont-Ferrand, 28 janvier-17 février 2000.
Art contemporain français, Banque centrale européenne, Francfort.
Face à l'autre, Trafic-FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen.
Quoi peindre, donc, Caisse d'Épargne Midi-Pyrénées, Toulouse.
Commande et acquisitions publiques, Assemblée nationale, Paris.
Nature et urbanisme, Galerie Laage-Salomon, Paris.
Nature et urbanisme 2, Galerie Laage-Salomon, Paris.
Émerveille moderne, Red district, Marseille.
Paysages contemporains, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.
Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay.
Aux couleurs du printemps 1980-2000, les 20 ans de 20 artistes, Assemblée nationale, Paris.
Le Voile de Véronique, Galerie Saint-Séverin, Paris.
4 Kunstnere/malerier », Galerie Haaken, Oslo.
Passé composé/futur antérieur, FRAC Auvergne, Musée d'art Roger Quillot, Clermont-Ferrand.
Rétrospective 10 ans de collection, Association Perce oreilles, Fontenay-le-Comte (85).
D'eau et de grain, Le Moulin de Lamborray, Jouy.

1999

France, une nouvelle génération, Collection Berardo, Museu de Arte Moderna, Sintra (Portugal).
Farniente, Maison de la Culture, Amiens, 10 sept.-31 oct. 1999.
Malerier, Galerie Haaken, Oslo (Norvège).
Face à l'autre, Trafic, FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen.
Beau, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.
Histoire d'une collection, FRAC Auvergne, Centre Valéry-Larbaud, Vichy.
Trente artistes, 1969-1999, Assemblée nationale, Paris.
Collections privées, Le Kraft, Reims.
Art contemporain français, Banque centrale européenne, Francfort.

1998

Dessins et gravures, Galerie Laage-Salomon, Paris.
Noir et Blanc, Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls.
La Cuisine de l'art, Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls.
Jean-Louis Cognée, sculptures-estampes, Philippe Cognée, peintures-estampes, Galerie de l'ancien collège, Ecole d'arts plastiques, Châtellerault, 13 nov.-15 déc. 1998.
Galerie de l'école des Beaux Arts, Nantes.
Le portrait, Forum Culturel du Blanc Mesnil.
Trois générations, Galerie Haken, Oslo, Norvège.
Face au silence, FRAC Auvergne, Château de Chazeron, Loubeyrat.

1997

Enthousiasme, courage, confiance et optimisme, FRAC des Pays de Loire, Carquefou.
Heureux le visionnaire dont la seule arme est le stylet du graveur, Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay, 18 déc. 1997-8 mars 1998.
Figures et paysages, collection du FRAC Ile-de-France, CRAC Alsace, Altkirch.
619 KBB 75, Mobile 2000, Paris.

1996

Vitam Imperer amori, FRAC Corse, Corte.
Nouvelles acquisitions, FRAC Franche-Comté, Musée des Beaux-arts de Dôle.
En filigrane, un regard sur l'estampe contemporaine, Galerie Colbert, Paris.
Regards de soi, Espace Ripert, Bollène, 14 déc. 1996-12 janv. 1997.

1995

200 œuvres acquises par le FNAC depuis 1992, Centre d'art contemporain de Grenoble.
Bleu Blanc Rouge, exposition des œuvres acquises par Nordstern Assurance, Cologne.
Mettez l'art dans votre vie, Le Bon marché Rive gauche, Paris.
Peintures de paysage, paysage de peintures, Galerie Domi Nostrae, Lyon.

1994

États des Lieux, Galerie Alice Pauli, Lausanne.
Herbert Brandl, Philippe Cognée, Helmut Dorner, Per Kirkeby, Eugène Leroy, Galerie Laage-Salomon, Paris.
L'âme du fonds, FRAC Ile-de-France, Couvent des Cordeliers, Paris.

1993

Galerie Art et Essai, Université de Haute-Bretagne, Rennes.

1991

Raab Gallery, Berlin.
Dessins et dessins, Galerie de l'école des Beaux Arts, Avignon et Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.
Villa (s) 2, gravure, peinture, photographie, sculpture, FRAC Pays de Loire, Domaine de la Garenne-Lemot, Gétigné-Clisson.

1990

Le visage dans l'art contemporain, Musée du Luxembourg, Paris, Musée des Jacobins, Toulouse.
Mémoires d'artistes, Musée du Château de Montbéliard, Montbéliard.

1989

Clisson à nouveau, FRAC Pays de Loire, Clisson.
Les années 80, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas.
Première Biennale internationale jeune peinture, Cannes.
1789-1989 : le témoignage de la peinture, Avranches et Béziers.
Passage d'un collectionneur, Centre d'art contemporain, Troyes.

1988

Painters of Europe, Traveling exhibition through Europe, Strasbourg.
Galerie Carreton-Laune, Nîmes.
Richard Gray Gallery, Chicago.

A la surface de la peinture des années 80, Abbaye St.-André, Meymac.

1987

Les années 80 en France, une nouvelle génération d'artistes, Festival d'Istanbul, Ankara, Turquie.

Les peintres d'Europe, exposition itinérante en Europe, Strasbourg.

Pascal Brunart, Philippe Cognée, Loïc Le Groumellec, Didier Mencoboni, Christian Perrais : travaux récents sur papier, Galerie Carreton-Laune, Nîmes, 8 déc. 1987-9 janv. 1988.

Galerie Domi Nostrae, Lyon.

1986

Sur les Murs, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas.

Collection de la Fondation Weismann, CNAP, Paris.

Salon de Montrouge

PS 1, sélection de huit peintres français, New York = *Selection of young French painters, P.S.1*, New York.

1985

Biennale de Tours.

1984

L'Art à l'œuvre, Angers et Nantes.

Ateliers 84, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 21 mars-29 avril 1984.

1954-1984, Salon de Montrouge.

L'Art à l'Ouest, Genas.

Galerie Gillespie Laage-Salomon, Paris.

Journées d'Atelier, Carquefou, FRAC Pays de Loire.

Ateliers Internationaux de Fontevraud, Abbaye Royale de Fontevraud.

1983

D'effets de mode, Bayonne et Dourdan.

Loupian 83, Chapelle romane de Loupian (Hérault)

Collection du FRAC Pays de la Loire, Abbaye royale, Fontevraud.

1982

En Garde, Rennes.

Figures du Temps, Nantes.

COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVEES

Assemblée Nationale, Paris
Axa Art, Antwerf, Belgique
Banque Centrale Européenne, Francfort, Allemagne
Banque des Règlements Internationaux, Bâle, Suisse
Collection Nordstern Insurance, TransArt, Cologne, Allemagne
Collection Reader's Digest, New York, USA
Collection SACEM, Neuilly-sur Seine
Collection Le Bon marché, Paris
Collection Microsoft Art, Seattle, USA
Collection Haaken A. Christensen, Oslo, Norvège
Fondation Berardo, Sintra, Portugal
Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris
Fondation d'Art Contemporain Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls
Fondation pour l'Art Contemporain Jean-Marc et Claudine Salomon, Alex
Fonds Départemental d'Art Contemporain du Val-de-Marne
Fonds Départemental d'Art Contemporain, Seine Saint-Denis, Bobigny
Fonds National d'Art Contemporain, Paris
Fonds National d'Art Contemporain, dépôt au Musée de Grenoble
Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne, Clermont-Ferrand
Fonds Régional d'Art Contemporain Ile-de-France, Paris
Fonds Régional d'Art Contemporain Basse-Normandie, Caen
Fonds Régional d'Art Contemporain Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen
Fonds Régional d'Art Contemporain Réunion, Saint-Denis de la Réunion
Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays-de-la-Loire, Carquefou
Fonds Régional d'Art Contemporain Franche Comté, Besançon, dépôt au Musée de Dole
Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes Côte d'Azur, Marseille
Fundacao Berardo, Lisbonne, Portugal
Institut Bernard Magrez, Bordeaux
Ministère des Affaires Étrangères, dépôt à l'Ambassade d'Hanoi, Vietnam
Microsoft Art Collection, Seattle, USA
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine
Musée de l'Abbaye de Sainte Croix, les Sables d'Olonne

Musée de Grenoble, Grenoble

Musée des Beaux-Arts d'Amiens

Musée des Beaux-Arts de Nantes

Musée Ludwig, Aix-la-Chapelle, Allemagne

Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Nestlé-Fondation pour l'Art, Lausanne, Suisse

COMMANDES PUBLIQUES

Briare (45), Port fluvial (1988)

Segré (49), Tribunal de Grande instance

Nantes (44), IFREMER

Nantes (44), Cour des Comptes

Paris (75), Ministère de la Culture, rue des bons-Enfants

Les Sables d'Olonne (85) : Tribunal

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. 2
Avant-propos	p. 3
Introduction	p. 9
Première partie. Le corps intime : les figures de Narcisse et d'Éros	p. 17
A - L'autoportrait ou le visage défiguré	p. 17
1-L'autoportrait chez Philippe Cognée	p. 17
a) La pudeur des premiers autoportraits	p. 17
b) La mise en danger de l'image de soi	p. 19
2-Présentation du corpus à l'aquarelle	p. 20
3-L'objectivité des premiers autoportraits à l'aquarelle	p. 22
4-Une figuration à vif	p. 23
5-La distorsion de l'image de soi : monstruosité et dérision	p. 27
6-La représentation de soi comme vanité	p. 33
7-La défense de la peinture	p. 35
B - Le corps érotique : une intimité universelle	p. 36
1-L'érotisme dans l'œuvre de Philippe Cognée	p. 36
a) Les premiers nus	p. 37
b) Les métaphores sexuelles : pions et cônes	p. 38
c) Le pouvoir suggestif des lits défaits	p. 39
d) La chair et l'organique	p. 40
- l'intimité du petit format	p. 40
- l'organique	p. 41
e) La sensualité de la matière peau	p. 41
2-Présentation du corpus à l'aquarelle	p. 43
3-Une condition humaine dérisoire : les postures animales	p. 44
a) L'homme-chien	p. 46
4-La figure féminine	p. 47
5-Les portraits de sexes, source du désir et de la création	p. 50
a) « L'érection de l'œil »	p. 51
b) La désublimation du sexe	p. 52
6-Le corps à corps, métamorphose de la création	p. 54
a) Les scènes de fellation ou la tension	p. 55
b) La lutte comme rapport à la matière	p. 56
c) L'étreinte, métaphore de la création	p. 57

Deuxième partie. Le corps architectural : le dessein d'une survivance p. 60

A - Les paysages urbains américains : un carnet de voyage	p. 60
1 - Le paysage urbain chez Philippe Cognée	p. 61
a) Les premiers paysages	p. 61
b) Le paysage urbain, corollaire du voyage	p. 62
- Le retour à Nantes	p. 62
- Le voyage	p. 63
- Le voyage virtuel : <i>Google Earth</i>	p. 67
- La mémoire	p. 68
2 - Contexte et description du corpus à l'aquarelle	p. 69
a) Contexte de la réalisation du corpus	p. 69
b) Description du corpus	p. 72
3 - Dessiner au pinceau	p. 74
4 - Structurer par le vide et l'ombre	p. 76
5 - L'impression vibratoire et le mouvement	p. 77
a) La vitesse	p. 77
b) Peindre l'impression	p. 79
c) Liquéfaction	p. 79
d) Le rêve	p. 80
6 - À la limite de l'abstraction : la dilution	p. 80
7 - L'obsession de la cristallisation du temps	p. 83
a) La constitution permanente d'une mémoire	p. 83
b) Peindre la mémoire	p. 85
- Les médiums	p. 85
- L'enfance africaine ou le déracinement	p. 86
c) La métamorphose de la mémoire et de la peinture	p. 87
d) L'angoisse de disparition	p. 88
B - Les fenêtres et les petits formats : le premier geste du peintre	p. 90
1- Les fenêtres chez Philippe Cognée	p. 90
2- Présentation du corpus à l'aquarelle	p. 92
3- À la lisière	p. 93
4- Fermeture et opacité	p. 95
a) Clore l'ouverture	p. 96
b) Lumière noire	p. 96
5- Le geste premier du peintre	p. 98
a) Structurer la peinture	p. 98
b) Jouer avec l'ombre et la lumière	p. 99
c) Peindre l'impression	p. 100
d) La peinture plus que le dessin	p. 101
6-Métaphore du tableau	p. 102
7-Les petits formats sur papier photo	p. 104
a) Faire ses gammes	p. 104
b) La constitution d'une genèse	p. 108
c) Particularité de l'aquarelle chez Philippe Cognée	p. 110

Troisième partie. Le corps métamorphosé ou l'universalité de la figure p. 113

A - Le corps monstrueux : l'imaginaire au service de la littérature p. 113

- 1-Le contexte du corpus : l'illustration de la revue *Travioles* p. 113
- 2-Description du corpus à l'aquarelle p. 115
- 3-La figure du monstre chez Philippe Cognée p. 116
- 4-À la lisière de l'anthropomorphisme p. 117
 - a) Des portraits grotesques p. 117
 - b) La déformation p. 118
 - c) Les personnages morts-vivants p. 119
- 5-Hommes et femmes p. 121
 - a) La peinture de la femme p. 121
 - b) Une vision du couple p. 122
- 6-La possibilité d'une histoire p. 123
 - a) Le désir de communication : les scènes de groupe p. 123
 - b) L'effroi collectif p. 125
- 7-Primitivisme et universalité p. 126
 - a) L'enfance de l'art p. 126
 - b) Impressions d'Afrique p. 126
 - c) La mise en place d'une genèse p. 128
 - d) L'universalité de la figure p. 128

B - Le corps proliférant : les *Foules* p. 130

- 1-Les *Foules* chez Philippe Cognée p. 130
 - a) Les champs de silhouettes, annonciatrices des *Foules* p. 130
 - b) Les têtes ou la prolifération p. 131
 - c) Les *Foules* à l'encaustique p. 131
- 2-Présentation du corpus à l'aquarelle p. 133
- 3-Une humanité diluée dans la matière, à la limite de la disparition p. 135
 - a) La déformation p. 135
 - b) Taches et ombres p. 135
 - c) La dilution des formes p. 136
 - d) L'effacement p. 137
- 4-Une peinture sensationnelle p. 138
- 5-L'humanité ou l'essence universelle p. 139

C - La finitude des corps : les vanités p. 141

- 1-L'obsession du motif crâne chez Philippe Cognée p. 141
- 2-Présentation du corpus à l'aquarelle p. 144
- 3-Les expérimentations p. 145
 - a) La recherche sur la lumière et les couleurs p. 145
 - b) L'intérêt plastique de la forme p. 147
 - c) L'impossibilité d'une narration p. 148
- 4-Prolifération du motif p. 149
 - a) Le mouvement p. 150
- 5-La distorsion du réel p. 150
 - a) La mise à distance du réel p. 151
 - b) Renverser le réel p. 152
- 6- Peindre la disparition : l'aquarelle comme vanité p. 153

a) À la limite de l'abstraction	p. 154
7- Les autres vanités	p. 155
a) Le bouquet de fleurs	p. 155
b) Le <i>Voile de Véronique</i> et <i>Marie-Madeleine</i>	p. 157
c) Les crucifixions	p. 159
 Conclusion	 p. 164
Sources	p. 169
Bibliographie	p. 170
Expositions personnelles	p. 194
Expositions collectives	p. 198
Collections publiques et privées	p. 204
Commandes publiques	p. 206
Table des matières	p. 207
 Annexes	 p. 211
Table des annexes	p. 524