

Blandine Dubois

Université de Toulouse II Le Mirail

blandinedubois@orange.fr

UFR Histoire, arts et archéologie

Année 2008-2009

**La destruction dans l'œuvre de Philippe Cognée :
une esthétique du chaos**



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

sous la direction de Brigitte Aubry

VOLUME 1. TEXTE

Septembre 2009

Blandine Dubois

Université de Toulouse II Le Mirail

UFR Histoire, arts et archéologie

Année 2008-2009

**La destruction dans l'œuvre de Philippe Cognée :
une esthétique du chaos**

Mémoire de Master I d'histoire de l'art contemporain

Sous la direction de Brigitte Aubry

VOLUME 1. TEXTE

Septembre 2009

REMERCIEMENTS

Même si ce mémoire est teinté dans son élaboration d'une certaine part d'autodidactisme, il n'aurait pu aboutir sans le concours de nombreuses personnes, qui, par leur professionnalisme ou par leurs propos, dans le cadre de conversations informelles, m'ont apporté matière à réflexion, un éclairage ou un réel enrichissement.

J'adresse ainsi sincèrement mes remerciements :

à Brigitte Aubry pour avoir accepté spontanément de diriger ces recherches sur ce sujet de mémoire, pour ses remarques, ses critiques et ses encouragements,

au personnel de documentation du Musée des Abattoirs, en particulier Bernadette Moralès, et à celui du Musée des Beaux-arts de Nantes, notamment Pascale Le Lain et Marie Pineau, pour leur disponibilité, leur sens de l'accueil, leur gentillesse et leur professionnalisme,

et surtout,

à Philippe Cognée pour sa disponibilité, pour m'avoir accueillie dans ses ateliers, pour s'être prêté au jeu des questions, pour sa sympathie et ses éclairages, pour la passion et l'érudition qui l'animent quand il s'agit de parler d'art et de son travail.

Je n'oublie pas mon compagnon pour sa patience, son écoute et ses encouragements, mon oncle Georges Guilbaud, collectionneur, qui m'a fait découvrir l'artiste new-yorkais Aaron Young et Philippe Piguet qui m'a communiqué son intérêt pour le jeune peintre Duncan Wylie.

AVANT-PROPOS

J'ai découvert Philippe Cognée, par hasard, lors de son exposition monographique *Albufeira* présentée dans la salle blanche au Musée des Beaux-arts de Nantes en 1996. Séduite et fascinée par tant de lumière qui se dégageait de ses toiles, représentant à juste titre des scènes de plage estivales et familiales, j'ai entrepris tout d'abord de découvrir le travail de ce peintre, ne me doutant pas alors que ce dernier allait m'accompagner pendant de nombreuses années et constituer pour moi une des portes d'accès à l'art contemporain.

Cherchant à comprendre pourquoi tant de fascination et de trouble m'habitaient face à ses toiles, j'ai entrepris de mieux connaître et comprendre son processus de création et ai été particulièrement séduite par son amour de la peinture, par l'énergie créatrice déployée dans son travail et par le génie de la maîtrise du lien entre destruction et élaboration dans son processus de création même.

Philippe Cognée étant un peintre prolifique et sans relâche depuis le début des années 80, de nombreux écrits, articles de presse français, catalogues illustrés, comptes-rendus d'exposition, toujours élogieux, accompagnent son travail. Il me fut ainsi plutôt facile de me documenter sur cet artiste, d'autant que ma formation de bibliothécaire et documentaliste me fournit une bonne connaissance des catalogues de bibliothèques et des bases de références d'articles, ainsi qu'une pratique non négligeable de la recherche documentaire.

J'ai tout d'abord retrouvé les articles de presse et ai constitué une documentation personnelle, acquis les catalogues d'exposition, retracé la succession de ses expositions en consultant entre autres les sites Internet des galeries qui l'avaient exposé, consulté les dossiers d'artistes le concernant, au Musée des Beaux-arts de Nantes et au Musée des Abattoirs de Toulouse.

Philippe Cognée ayant toujours travaillé à Nantes, les centres de ressources utilisés ont d'abord été nantais. Il s'agit de la médiathèque municipale, qui conserve des revues locales et l'édition « Nantes » du quotidien Ouest-France et de la bibliothèque du Musée des Beaux-arts. Les premiers articles concernant Philippe Cognée ont en effet d'abord été rédigés par des journalistes nantais dans les éditions de journaux régionaux quotidiens et concernent sa période africaine, moins connue actuellement, et que je souhaitais connaître et comprendre.

Je suis personnellement persuadée que l'œuvre de Cognée ne s'éprouve pas seulement en surface, ne s'adresse pas qu'au regard, mais plus profondément. Elle s'adresse, comme le dit Gilles Deleuze à propos des peintures de Francis Bacon, au système nerveux. Je me suis donc intéressée au dessous de la surface de l'œuvre, je voulais connaître les forces sous-jacentes créatrices et cachées qui font émerger et surgir l'image.

Cependant, cette approche sensitive et intuitive de son travail ne trouvait que peu d'échos dans ces écrits. Notamment, la destruction présente dans son processus de création m'intriguait particulièrement.

En 2002, souhaitant de manière plus formelle m'engager dans une maîtrise en histoire de l'art contemporain, un sujet sur Philippe Cognée m'apparut comme évident au vu des documents déjà récoltés sur lui et sur son travail, et de l'intérêt que je lui portais. En particulier, le thème de la destruction me parut très intéressant à traiter. Comment aborder l'œuvre de cet artiste avec ce thème comme unique fil conducteur ? C'est le jeu auquel j'ai pris part dans ce mémoire.

J'entrepris rapidement de rencontrer Philippe Cognée, qui me reçut une première fois dans son atelier en août 2003, m'éclaira sur son rapport à la destruction et me permit de consulter les travaux universitaires déjà rédigés sur son travail.

Le thème de la destruction n'était pas ou très succinctement évoqué dans les mémoires de maîtrise ou de DEA déjà rédigés. Il est vrai que la destruction chez cet artiste est indéniablement liée à la création, ce sont les deux facettes d'un même acte créateur. Pourtant, disséquer ce binôme destruction / création et mettre en lumière particulièrement ce qui relève de la destruction seule m'apparut comme nécessaire pour approfondir la connaissance de l'œuvre de l'artiste.

Choisir ce thème et l'analyser me permettait aussi d'étudier ses œuvres peu étudiées dans le cadre universitaire ou abordées par la critique, notamment les œuvres de sa période « africaine » et d'envisager aussi l'étude de son travail depuis ses débuts, la notion de destruction étant un fil conducteur possible depuis le début des années 80. Ce mémoire a ainsi pour objectif de fournir une analyse et une synthèse des questionnements sur ce thème.

Je tiens par ailleurs à préciser que ce mémoire a été conçu sur plusieurs années : la rédaction a été entamée en 2003, suspendue pendant quelques années pour mener à bien ma vie professionnelle comme documentaliste dans les services du Ministère de la Culture, et construire une vie familiale, puis réellement reprise et achevée en 2008 et 2009. Cet étirement de la réflexion et de la rédaction sur le temps a pour effet de gagner en maturité mais aussi parfois de revenir de manière contradictoire sur ce qui avait été écrit dans un premier temps.

Le mémoire aujourd'hui achevé, je peux objectivement esquisser les limites et difficultés rencontrées dans l'élaboration de ce travail de recherche, tant au niveau de la méthodologie que du contenu. Résidant à Cahors, je suis de fait éloignée des principaux centres de ressources et de l'Université, le mémoire a donc été élaboré avec une part non négligeable d'autodidactisme, ne suivant pas notamment les cours à l'Université. J'ai quand même fréquenté régulièrement les bibliothèques pour consulter ouvrages et mémoires de masters. Il est peut être aussi regrettable de ne pas avoir inclu dans mes recherches une visite à la bibliothèque Kandinsky du Musée national d'art moderne à Paris pour consulter notamment le dossier d'artiste de Philippe Cognée et les cartons d'invitations, et consulter des ouvrages qui auraient certainement aidé à ouvrir le sujet et à l'approfondir.

Ayant une formation initiale littéraire, mes recherches ont surtout été étayées dans un premier temps par les écrits (catalogues et articles) et je constate aujourd'hui le souhait de contacter davantage les personnes, et de m'entretenir avec ces véritables ressources vivantes, comme Philippe Cognée lui-même, ainsi que les responsables de galeries, les collectionneurs et les critiques, contacts que je n'ai pas établis pendant mes années de réflexion et de rédaction, n'estimant pas en avoir besoin de prime abord pour le sujet choisi.

Par ailleurs, comme me l'a judicieusement fait remarqué Brigitte Aubry, qui a accepté de diriger ce mémoire, ma recherche dans un premier temps s'est exclusivement concentrée sur Philippe Cognée, éprouvant en effet une réelle difficulté par manque de connaissances à jouer avec l'interdisciplinarité et à trouver des liens avec d'autres artistes ou écrivains qui abordent une thématique similaire.

Enfin, en 2008, ces recherches m'ont permis d'être sollicitée pour la rédaction d'un article et d'un texte de présentation d'exposition dans un catalogue monographique consacré à cet artiste.

Ce mémoire est ainsi l'achèvement d'une étape de formalisation universitaire de cette passion pour ce peintre et, je le souhaite, le commencement d'une autre.

« *La forme est fin, mort, la formation est vie.* »

Paul Klee

INTRODUCTION

« Destruction » : action de détruire, son résultat.

1°) action de faire disparaître, son résultat,

2°) action d'altérer profondément la matière,

3°) action d'ôter la vie,

4°) action de faire disparaître, de démolir, de mettre au rebut, de déchirer,

5°) le fait de dégrader jusqu'à faire disparaître. »

(Le Petit Robert)

Au miroir de la définition de la notion de destruction ci-dessus, il apparaît plusieurs nuances de la destruction. Celle-ci va de l'altération d'une matière à sa disparition totale. A l'étude, Philippe Cognée utilise toutes les variations de la destruction : de la dégradation du matériau à l'anéantissement physique ou symbolique d'une partie du processus de création de l'œuvre.

La destruction fait partie inhérente de l'acte de création de Philippe Cognée. L'artiste, interrogé à ce sujet, dit à propos de son travail que la destruction ne peut être séparée de la création. Son processus de création oscille ainsi entre actes de destruction et actes de création et d'élaboration d'une forme ou d'une image qui se succèdent. La destruction et la construction, ou création, sont par conséquent les facettes d'un même objet qui est le processus de création même.

Mais, ne peut-on pas ne considérer que l'acte de destruction dans son processus de création ? Peut-on l'isoler afin de mieux l'analyser ? Effectuer un zoom sur les déclinaisons de la destruction dans son acte créateur ? Voir comment la destruction s'opère, avec quels outils, quels procédés, avec quels matériaux ? Est-elle négative ? La destruction n'est-elle que du côté de la création ? Quel rapport entretient-elle avec le regardeur ? Quelle réception en résulte-t-il ? Quel est son rapport avec la création, positive, avec l'élaboration de la forme ? Philippe Cognée est-il iconoclaste ? La destruction peut-elle être remplacée par d'autres mots ?

Comme le souligne le philosophe Alain Badiou dans son ouvrage *Le Siècle*, la destruction est le maître mot du 20^e siècle, au vu notamment de l'impact des Guerres mondiales et du traumatisme collectif dû à l'Holocauste. Mais, pour lui, le lien entre destruction et création irrigue les arts depuis Nietzsche. En effet, la destruction est déjà présente dans les arts dès le milieu du 19^e siècle. Le catalogue d'exposition coordonné par Catherine Grenier et intitulé *Big Bang : création et destruction dans l'art du 20^e siècle*, montre bien que la destruction est présente chez les avant-gardes et comment, tout au long du 20^e siècle, les arts plastiques mais aussi l'architecture, le design, la littérature, la photographie, le cinéma et plus récemment les nouveaux médias détruisent pour construire, comment ils font table rase du passé.

L'art moderne étant fondé sur la rupture, l'art du 20^e siècle est donc un art en perpétuel chaos, engendrant une difficulté à être compris par le public. Ainsi, l'Expressionnisme détruit la figure, les cubistes exercent une déconstruction de la forme, l'abstraction fait disparaître la figuration, le Dadaïsme met en scène un certain anarchisme, Tristan Tzara écrit dans son *Manifeste Dada* en 1918 qu'il y a « un grand travail destructif à accomplir », le Surréalisme fait appel à la dérision, les nouveaux médias opèrent des détournements. L'art de la première moitié du 20^e siècle se développe ainsi dans un contexte de destruction et de ruptures.

La notion de destruction est donc au cœur de l'art moderne. En effet, tous les niveaux de l'acte créateur sont remis en cause : l'image, le plan, les thèmes, les procédures, le sens. Par exemple, la sculpture quitte la verticalité pour l'horizontalité, au sol, ou pour l'expansion, hors des murs. En peinture, le plus radical est le monochrome et la figure humaine par ailleurs est une des premières cibles de la défiguration. Picasso et Braque, les premiers, font éclater la forme, Marcel Duchamp abandonne la peinture en 1913 et remet en cause la notion même d'œuvre d'art pour le *ready made*, ... Picabia entame une démarche de désacralisation et de dé-esthétisation de l'art avec ses machines. Arman introduit la destruction dans son acte de création avec ses *Colères*. La sculpture a recours à des matériaux non nobles et inédits, des happenings spectaculaires et violents s'attaquent aux tableaux. L'informe prend naissance au 20^e siècle.

Aujourd'hui, dans une société contemporaine où la créativité et la liberté sont revendiquées depuis les avant-gardes, la destruction est utilisée par les artistes comme vecteur de renouvellement et comme force régénératrice. Destruction et création sont ainsi deux forces contradictoires irriguées l'une par l'autre.

Plus récemment, Aaron Young dans un autre registre présente des traits avec Philippe Cognée. Comme lui il fait en effet surgir la forme du dessous de la surface. Il détruit physiquement et avec une certaine violence la surface choisie pour dessiner les traits. Duncan Wylie peint aussi des architectures et structures donnant à voir des ruines et un monde vidé de présence humaine en cours de destruction lente.

Chez Philippe Cognée, la destruction seule et isolée n'est pas visible. Elle n'est pas donnée à voir non plus dans sa radicalité. Mais elle fait partie de l'acte créateur qui fait surgir la forme, l'image, qu'elle soit sculpture, peinture à l'acrylique, aquarelle, encaustique ou dessin.

Ce mémoire de master s'attache donc tout d'abord à l'analyse du « faire », du processus de création avant l'analyse de ce qui est donné à voir au regard, avant la réception.

Il est ainsi composé de trois parties qui abordent la thématique de la destruction sous différents angles : d'abord l'approche concrète et physique du processus de création, puis l'analyse des concepts plastiques mis en œuvre et enfin l'étude symbolique de l'œuvre avec les sujets choisis par l'artiste. Cette division en trois parties se justifie donc par la diversité des angles d'étude de son œuvre.

La notion de destruction est présente dans chacune des œuvres de Philippe Cognée, cependant elle se décline selon des modes différents. Dans son processus de création, l'œuvre en devenir peut être abîmée et violentée par un outil, ce qui sera abordé dans la première partie. Cette dernière s'attache donc à l'interaction physique entre l'artiste, ses outils et les matériaux utilisés, montrant qu'une certaine violence, du moins une certaine énergie, est constitutive de l'acte de création de l'artiste, énergie soutenue par la recherche d'un contact fusionnel avec le matériau.

Mais l'œuvre peut aussi être victime ou bénéficier, dans la composition de l'image, de coupes, de recadrages, de distanciation. C'est alors l'œil de l'artiste qui est l'outil de déconstruction et de dé-composition. L'étude des caractères plastiques qui concourent à la mise en œuvre de dé-constructions est effectuée dans la seconde partie, qui s'attache à analyser les composantes plastiques subissant une altération.

Enfin la troisième partie aborde les sujets choisis et littéralement mis en œuvre par l'artiste, choix qui participe à mieux recevoir l'acte de destruction par contraste et inscrit l'œuvre de Philippe Cognée dans une véritable esthétique du chaos, chaos dans le faire et chaos donné à voir.

Première partie : les moyens de destruction

La destruction fait partie inhérente de l'acte de création de Philippe Cognée. Mais cette notion générique recouvre d'autres items issus du même champ sémantique, tels que : disparition, dégradation, déconstruction et, par extension, lutte, combat, chaos.

L'acte de détruire nécessite l'entrée en scène de trois protagonistes : l'énergie déployée pour abîmer la matière, parfois portée par l'homme, l'outil ou le moyen qui concentrent cette énergie agissante, et enfin le matériau ou la matière qui est le réceptacle de l'altération.

Ce sont ces trois acteurs qui vont être étudiés tour à tour dans cette première partie. Il s'agit des outils, c'est-à-dire des instruments de l'artiste proprement dits, mais aussi de l'énergie mise en œuvre, et enfin des matériaux.

A – Les outils

Depuis ses débuts, Philippe Cognée utilise à la fois les instruments du peintre, la toile et le pinceau, ceux du sculpteur, la hache, la gouge et le couteau, et celui du graveur, le burin. Il a ainsi été tout à la fois sculpteur, graveur et peintre dans les années 80, ses œuvres mêlant plusieurs techniques et matériaux, et principalement peintre à partir du début des années 90, proposant surtout des peintures à l'encaustique sur toile marouflées sur bois, des dessins, aquarelles, et même une installation vidéo en 2006.

Ces instruments sont utilisés pour élaborer et construire une forme et sont adaptés à la taille de l'œuvre à produire. Mais l'artiste utilise aussi des instruments originaux, inédits et non traditionnels, qui peuvent surprendre, d'autant plus que ces derniers peuvent être de grande taille, à moteur, donc bruyants, dangereux pour l'homme en cas de manque de maîtrise, et non destinés *a priori* à l'élaboration d'une pièce artistique.

Ainsi, Philippe Cognée utilise des instruments permettant habituellement de modeler la sphère du jardin ou du paysage, ou des instruments d'usage traditionnellement ménager. Il s'agit notamment de la pioche, de la tronçonneuse, du motoculteur, de l'automobile, du rouleau à pâtisserie et du fer à repasser.

1- La pioche

Dans un entretien avec Olivier Weil, amateur d'art contemporain, Philippe Cognée déclare :

« A une certaine époque, je peignais des paysages à l'huile sur une toile collée sur du bois que je labourais littéralement. Je marchais sur la peinture quand elle commençait à sécher et avec une pioche, une vraie pioche, je piquais dans la couche de cire pour éclater le bois qui était dessous et je mélangeais le tout en remarchant dessus. J'obtenais ainsi une matière très dense et très violente¹. »

On retrouve dans cette citation la référence au travail de la terre, « je labourais » dit-il. L'usage de la pioche pour frapper la couche picturale et son support, comme l'on frappe un sol pour ouvrir les entrailles de la terre, tend vers un désir d'un rapport avec une matière originelle. Ici, la terre et la peinture sont comme semblables, l'une et l'autre étant la matrice d'une création en cours.

2- La tronçonneuse

Philippe Cognée utilise la tronçonneuse dès la fin des années 80. En 1991, il entaille des planches à la tronçonneuse et les grave avant d'y tracer à la peinture à huile des pictogrammes déformés vermillon ou vert². En 1993 encore, il propose des plaques de contre-plaqué creusées, gravées et hérissées d'esquilles qui reçoivent ensuite de la peinture³.

Il y a ici à la fois une volonté affirmée d'abîmer le support, la planche, mais sans la détruire radicalement et une volonté délibérée d'éprouver un rapport brut et brutal avec le matériau *via* l'utilisation d'outils porteurs de violence, tels la tronçonneuse. Se servir de cette dernière nécessite l'engagement de tout le corps pour manipuler cet outil, plus lourd, plus volumineux qu'un burin et qu'un marteau, ceux-ci concentrant l'énergie requise dans le haut du corps et des bras. La tronçonneuse, outil dangereux, permet réellement un corps à corps avec le support de bois. La difficulté du maniement de la tronçonneuse ainsi que la puissance de l'outil sont ici soulignées par l'artiste :

¹ Olivier Weil, *Philippe Cognée, Bilbao*, Nantes, Joca Seria, 2003, p. 48.

² Philippe Dagen, « Jolies morts », *Le Monde*, 27 mars 1991, p. 15.

³ Philippe Dagen, « Paysages équivoques », *Le Monde*, 3 avril 1993, p. 17.

« La tronçonneuse est un outil que l'on ne peut pas maîtriser avec précision (...). Il a sa propre nature. La main guide l'outil tout autant que l'outil guide la main.⁴»

Les traces de coups portés, quelque soit l'instrument qui a entaillé le bois, pioche ou tronçonneuse, restent visibles et sensibles au toucher. Philippe Cognée donne à voir des peintures dont le support et le cadre de bois sont marqués de cicatrices et d'aspérités, d'autant plus que la peinture ou l'huile de lin passées par la suite sur ces cicatrices les figent.

Il en est ainsi de *Sans titre [Tête sculptée recouverte d'encaustique]* (1989) (**Fig. 1**), où l'impression d'aspect lisse, brillant et colmatant donné par l'encaustique accompagne la forme de la sculpture. Cette tête grossière, à l'expression grave et triste, semble pencher en avant, avec la bouche fermée, tombante, les orbites creux et le regard vers le sol. Les yeux, que l'on imagine, sont également tombants. La sculpture sous l'encaustique est-elle grossière où est-ce l'encaustique posée comme rapidement et grossièrement qui donne cette impression d'aspérités sur le visage et sur l'ensemble de la tête ? L'encaustique renforce l'aspect haché de la sculpture taillée à la tronçonneuse. De plus, la couleur brune de la cire donne un air brut à l'ensemble.

La pioche et la tronçonneuse ici permettent d'exprimer la profondeur et la puissance du besoin de créativité de l'homme. Le geste du créateur est ainsi incarné dans le matériau. Celui-ci est donc porteur de vie, au moins d'un vécu grâce à cet « expressionnisme archaïsant⁵ » du geste de lacération et des cicatrices laissées visibles.

3 - Le motoculteur et l'automobile

Outre la pioche et la tronçonneuse comme outils explicitement violents, Philippe Cognée précise⁶ qu'il a aussi expérimenté un motoculteur en marche sur une toile ainsi que sa propre voiture afin d'obtenir des traces de pneus sur une autre toile posée à terre. Le poids de la voiture et la puissance des griffes métalliques du motoculteur peuvent paraître disproportionnés et non appropriés aux capacités de résistance de la toile de coton ou de lin. Ce sont de plus des objets potentiellement dangereux s'ils sont mal maîtrisés et des objets à moteur, donc bruyants. Toutes ces caractéristiques concourent à confirmer que l'artiste peut utiliser des outils permettant la violence envers les toiles. Cela montre aussi qu'il est un expérimentateur. Il peut s'éloigner du vivier des outils traditionnels du peintre et du sculpteur

⁴ Jean-Pierre Naud, « Un entretien avec Philippe Cognée », *Artension*, n° 3, avril 1988, p. 37-38.

⁵ Philippe Dagen, « Paysages équivoques », *Le Monde*, 3 avril 1993, p. 17.

⁶ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Vertou, Loire-Atlantique, le 25 août 2003.

pour puiser, dans son environnement familier, quotidien et actuel, des instruments contemporains permettant un corps à corps brutal avec le support du futur tableau.

Plus récemment, l'artiste new-yorkais Aaron Young⁷ a également utilisé des pneus de moto en marche pour dessiner des traces de brûlures sur un support. Il s'agit de sa performance, intitulée *66 smoke flows in all directions*⁸ réalisée le 29 septembre 2008 au volcan de Solfatara, près de Naples en Italie. Plusieurs motos ont ainsi dessiné par la brûlure des cercles sur le sol, constitué d'une toile en aluminium noir peinte de plusieurs couches de peinture. L'artiste reprend ici la technique du *burn-out* des motards, consistant à faire patiner la roue arrière de la moto jusqu'à ce qu'il y ait inscription de la brûlure sur le sol, en maintenant le frein avant bloqué. Ici, les motos ont dessiné des traces brillantes, faisant éclater les morceaux de peinture de la surface picturale. L'artiste sait qu'il n'est pas le premier à utiliser cette technique et cite d'autres artistes qui ont également utilisé les traces de pneus de moto pour figurer, comme Michael Heizer (né en 1944 en Californie), pionnier du *Land art* ou Matthew Barney (né à San Francisco en 1967) et en particulier son film *Cremaster 4* réalisé en 1994 sur l'île de Man, concernant une course de motos.

Comme pour Philippe Cognée, la destruction, l'atteinte d'une certaine limite entre création et destruction, fait partie intégrante de l'acte de création d'Aaron Young. Ce dernier, avec sa technique du pneu de moto souhaite ainsi laisser une marque, sa propre trace, comme mené par un instinct primitif. Pour sa première pièce réalisée avec une moto, *The Psycho rider*, il a choisi d'inscrire les traces de pneus sur un sol peint à maintes reprises depuis 1933 dans un atelier d'artiste, celui de Diego Rivera. Lors du passage de la moto, des morceaux de sol ont volé en éclats, laissant apparaître le sol original sous les couches de peinture. Il dit à ce propos : « Retrouver un morceau d'histoire du passé en utilisant ce moyen pour le moins radical, c'était très excitant, ça avait du sens pour moi.⁹ » Ici, la comparaison avec Philippe Cognée, qui cherche également à faire apparaître la matière cachée, enfouie, et qui est fasciné par l'éruption des volcans italiens, est possible.

Dans son environnement familier, Philippe Cognée n'utilise pas que les instruments de l'extérieur, des instruments de travail du jardin et du paysage, tels la tronçonneuse, la pioche

⁷ Aaron Young est né en 1972 à San Francisco. Il vit et travaille aujourd'hui à New York.

⁸ Des images de cette performance sont visibles sur le site de la galerie Almine Rech, www.galeriealminerech.com, qui a présenté, à Paris, les travaux d'Aaron Young du 8 avril au 6 juin 2009.

⁹ Aaron Young. Dans : Delphine Valloire, « Créateur en roue libre », *Jalouse*, n° 119, avril 2009, p. 64-67.

et le motoculteur mais aussi des instruments ménagers, comme le fer à repasser et le rouleau à pâtisserie, pour mettre en péril l'image qu'il vient d'élaborer.

4- Le rouleau à pâtisserie

Le rouleau à pâtisserie est l'instrument choisi pour écraser et aplanir les dessins réalisés au fusain. Il est uniquement utilisé dans ce contexte-là, étant l'instrument idéal pour faire éclater les aspérités des morceaux de fusain sur une surface plane. Le rouleau à pâtisserie intervient en fin de processus de création.

En effet, pour élaborer ses dessins, Cognée recouvre le papier épais¹⁰ d'une couche de liant blanc, puis trace avec force, en appuyant, ses motifs au fusain. Celui-ci va alors littéralement labourer le liant, tout en éclatant en morceaux ou en se réduisant en poussière sous la force de la main. Le trait apparaît alors en relief, avec une matière consistante visible. Dans l'élaboration de ces dessins, le tracé constitue une première étape où la violence du geste peut s'exprimer.

La seconde étape consiste à violenter cette consistance, l'épaisseur de la matière-fusain, et ce, grâce au passage du rouleau à pâtisserie. Ce dernier agit comme un rouleau compresseur, en écrasant les morceaux de fusain qui explosent sous son passage. Chaque trait est ainsi pulvérisé. La précision du dessin originel a disparu. Le trait est étalé, il devient plus large, moins régulier et des taches de morceaux de charbon de bois broyés apparaissent. Une dernière étape consiste à raboter les morceaux restants hérissés de fusain emprisonnés dans la matière blanche, afin d'adoucir la surface en la nivelant. Il y a donc ici une action physique d'écrasement du matériau et une volonté de violenter le dessin originel, comme pour le faire exploser de l'intérieur et voir ce qu'il en reste, comme la pioche ouvrait les entrailles de la peinture ou de la terre.

Luc Vezin souligne d'ailleurs ce lien avec la terre originelle, à propos de l'exposition *Prolifération* qui montrait vingt dessins-peintures ayant comme motifs des sujets architecturaux (gares, immeubles, cabanes de chantier)¹¹ :

¹⁰ Il s'agit de papier Velin d'Arche épais, 300g./m², de 120 x 80 cm, non lisse pour accrocher le fusain. (cf Emilie Bernard, *Techniques et matériaux d'artistes contemporains*, Philippe Cognée, *mémoire de muséologie*, Paris, Ecole du Louvre, 2002, p. 39).

¹¹ Exposition *Prolifération*, La Chapelle du Gêneteil, Château-Gontier, 1998 et Galerie Laage-Salomon, Paris, 1999.

« Les bâtons de bois calcinés éclatent en morceaux ou se réduisent en poussière et toute la surface devient une sorte de magma d’où surgissent de fortes architectures, comme sur le point de naître ou de disparaître. De cette violence naît une émotion dans un accord entre des éléments contradictoires et dissonants : la perspective accentuée des bâtiments et sa négation par son immersion dans la matière, ou encore le flou né de l’écrasement du fusain et du contraste du noir avec le blanc poussé à son comble.¹²»

Par exemple, le dessin au fusain *Sans titre [Barre d’immeuble]* (1997) (**Fig. 2**) donne à voir un immeuble. Quelques lignes droites, verticales ou horizontales, laissent deviner le parallélépipède du bâtiment et les fenêtres de l’immeuble d’habitation. On pourrait même dire que cet immeuble comporte trois niveaux. Une ligne de perspective court sur les deux panneaux du diptyque. Cependant, les impacts du fusain ou de la mine graphite éclatés, qui sont comme des taches plus ou moins circulaires et d’un noir profond donnent l’impression d’un immeuble bombardé à la suite d’une explosion dans un contexte de guerre. De plus, le découpage en un diptyque, alors que le panneau de droite semble continuer celui de gauche, apporte une césure visuelle nette, blanche et supplémentaire dans le dessin original de l’immeuble. Le bâtiment est coupé en deux parties physiquement distinctes, ce qui participe à l’effet de déséquilibre et de mise en danger qui se dégage du dessin.

Là encore, Philippe Cognée provoque le hasard et expérimente en faisant appel à la destruction, c’est-à-dire qu’il ne contrôle pas toute l’élaboration de son dessin et cherche une sorte de dialogue ou de communion forcée avec son œuvre en cours.

Cette technique d’écrasement du matériau est très utilisée par l’artiste. Pour ce faire, il n’utilise pas seulement le rouleau à pâtisserie ou le pistolet à décaper la peinture mais aussi le fer à repasser, ce dernier ayant pris part intégrante du style mis en place par l’artiste en 1991-1992, associant la peinture à l’encaustique et un film plastique Rhodoïd.

5 - Le fer à repasser

La caractéristique propre du fer à repasser est la chaleur brûlante qu’il dégage. Cette chaleur est donc utilisée avec la peinture à l’encaustique qui ainsi se liquéfie.

¹² Luc Vezin, « Philippe Cognée, l’ère de la claire-voyance », *Beaux-arts magazine*, n° 179, avril 1999, p. 33.

Le processus de création, dans les œuvres à l'encaustique, le plus souvent sur toile marouflée sur bois ou directement sur bois, respecte trois grandes étapes, où, pour chacune d'entre elles, la destruction ou l'une de ses déclinaisons interviennent.¹³

La première étape consiste à élaborer une forme graphique sur la toile (**Fig. 3**). Cette première étape de l'élaboration du dessin est déjà le lieu d'opérations successives de déconstruction, ce qui sera développé dans la deuxième partie de ce mémoire. La seconde étape consiste en une mise en peinture, à l'encaustique maintenue liquide sur un réchaud pendant l'application. La mise en peinture seule, reposant sur le dessin préparatoire préalable, ne subit pas directement d'opérations de destruction (**Fig. 4**). Elle est une pause dans le processus de création. Elle est dans le binôme destruction/création cher à l'artiste, le versant positif, constructif du processus créatif. Elle ne fait que confirmer dans la matière le dessin préalable pensé et élaboré par le peintre et sert aussi de support à de futurs actes de déformation. La mise en peinture à l'encaustique est donc une étape charnière entre deux moments davantage dé-constructeurs que purement destructeurs.

Philippe Cognée recouvre ensuite la toile d'une feuille de plastique épaisse, du Rhodoïd. Puis le tableau est posé à l'horizontale sur des tréteaux ou sur le sol. L'artiste passe alors le fer à repasser chaud dessus. La phase de repassage constitue la troisième étape du processus de l'élaboration de l'œuvre et se révèle être une autre scène du jeu du peintre avec la destruction.

Le peintre repasse la feuille de plastique, celle-ci protégeant à la fois les pigments et la toile des brûlures de l'application directe du fer d'une part et la plaque métallique du fer des salissures de la peinture d'autre part. Le fer à repasser est d'ailleurs sans trous afin que la cire ne pénètre pas dans les pores de la semelle du fer et ressorte par la suite, ce qui salirait l'image. Le film plastique ne fond pas lors du repassage car il s'agit d'une matière à base d'acétate de cellulose, incombustible, résistant à une température de 200 C°. Selon l'effet final recherché, le film ainsi posé est mat ou brillant. En effet, le mélange de cires et de résines présent dans la préparation picturale posée sur la toile a la caractéristique de prendre la propriété mate ou brillante du plastique sous l'effet de la chaleur pendant la phase de repassage. L'image finale a ainsi un aspect volontairement mat ou brillant, comme une photographie.

¹³ Le catalogue monographique d'Olivier Weil, *Philippe Cognée, Bilbao* (2003) montre bien, sous la forme d'un reportage photographique, les étapes successives de la réalisation d'une toile à l'encaustique par l'artiste, p. 18 à 31.

La chaleur dégagée par le fer fait fondre la cire, celle-ci se liquéfie. Les passages verticaux ou horizontaux du fer sur le film plastique vont bouleverser les lignes et les motifs construits et peints à l'encaustique au préalable sur la toile, devenus fragiles et mouvants car liquides. Les motifs s'interpénètrent, les lignes sont cassées, tordues, déformées. Elles peuvent même disparaître. Les couleurs se mélangent, se superposent. Les touches du pinceau deviennent invisibles. Une impression de flou apparaît, noyant l'image première sans la faire disparaître radicalement. L'artiste nomme cette opération le « floutage ». Ce geste est quelque peu iconoclaste car Philippe Cognée détruit lui-même l'image qu'il vient de construire.

Une quatrième et dernière étape va parachever l'œuvre et ajoute un degré de destruction dans le processus de création. Il s'agit de retirer le film plastique pour laisser apparaître l'image finale ainsi peinte puis modifiée. L'arrachage du film est également un acte violent, car, collé par endroits à l'encaustique lors du repassage, il entraîne avec lui des morceaux de couche picturale, ce qui laisse voir la toile en dessous. L'image se trouve à nouveau abîmée et violentée. Les traces laissées par l'arrachage sont autant de cicatrices visibles. Paradoxalement, la violence permet ici à l'image d'apparaître, à la forme de se construire tout en gardant les traces de son action comme composante intégrante de l'œuvre. L'artiste dit à ce propos :

« J'accorde beaucoup d'importance aux accidents, et également à ceux, creux, bosses, ondulations, qui se créent lorsque je retire le film. Cela permet à la peinture de reprendre le dessus, avec une vraie matière picturale.¹⁴ »

Cependant, l'instrument seul ne peut être vecteur de violence abîmant l'œuvre en cours de création. L'instrument est en effet mû par la volonté contrôlée ou non de l'artiste, par son énergie. Celle-ci, tel un véritable instrument supplémentaire, est également un moyen de destruction et est un élément essentiel du processus de création.

B - L'énergie

La destruction chez Philippe Cognée se caractérise aussi par son rapport physique, volontaire ou pulsionnel, avec la matière face à lui, mais aussi par la lutte d'une matière avec une autre, ou encore par la tension qui naît entre l'œuvre et le spectateur.

1- Le rapport physique à la matière

Philippe Cognée avoue à plusieurs reprises son besoin d'un rapport physique avec le matériau, et la nécessité d'un rapport plutôt brutal avec lui. Ce sont encore les propos même de l'artiste qui nous éclaire le plus sur son rapport à la matière :

« Mon travail est primitif par nécessité. Cette brutalité vient de moi. Elle n'est pas volontaire. Je crée par des pulsions qu'il me faut maîtriser.¹⁵»

Il ajoute :

« J'étais jeune, j'avais besoin d'exister dans une sorte d'affrontement impulsif avec la matière. Cela se traduisait par une certaine brutalité et un langage de signes liés à ma mémoire.¹⁶»

Cognée attaque donc la matière. Cette pulsion, à la fois guerrière et charnelle, est une caractéristique de sa volonté de créer. A ce propos, l'universitaire Jean-Louis Vincendeau définit la peinture de Cognée comme étant une « peinture d'attaque » :

« La peinture de Philippe Cognée est une peinture d'attaque, dans le sens courant comme on dit « être d'attaque », en forme... dans le sens de l'attaque en musique, et aussi dans le sens guerrier, jouisseur, l'attaque de la forme, de la couleur, de la toile... Eruptions, rugissements, bacchanales.¹⁷»

La forme a besoin de cette lutte au préalable entre l'artiste et la matière pour naître. C'est ainsi, en tout cas, que Philippe Cognée semble concevoir l'élaboration d'une forme artistique, et plus loin l'acte même de création artistique.

Ecraser des fusains, par exemple, pour donner naissance à une forme dans un liant blanc encore frais et épais est un exemple de cette volonté de créer, de construire tout en faisant acte de violence et de destruction. L'artiste précise :

« Je cherchais, sans nier l'image, à pénétrer de plus en plus dans la matière. Je souhaitais la traverser. J'éprouvais un désir charnel. J'étais obsédé par l'idée de « peau », de la peinture

¹⁴ Henri-François Debailleux, « Cognée fait trembler la plage », *Libération*, 19 août 1996, p. 32.

¹⁵ Frank Barreau, « Philippe Cognée, prophète en son pays », *Ouest-France*, avril 1988, pagination inconnue.

¹⁶ Philippe Cognée, feuillet de présentation de l'exposition *Albufeira*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1996.

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 sens au champ de peinture. Il y avait la guerre et l'ensemencement, un rapport très primitif à la matière affirmant l'acte de création. Mes bas-reliefs en terre cuite étaient du même ordre, j'agressais et je modelais la terre.¹⁸»

Philippe Cognée affirme ici son rapport physique, brutal, guerrier et charnel avec la matière, la peinture. Il précise aussi l'importance de l'aspect corporel et charnel de la peinture ou de la glaise, puisqu'il y cherche le contact violent avec une « peau ».

« J'ai réalisé des peintures que j'ai accrochées à des portiques comme les peaux que l'on sèche. De façon semblable aux têtes elles étaient mes trophées. J'ai conscience de l'ambiguïté de ces propos mais je ne peux rien dire d'autre, il s'agissait d'un acte de prédateur. 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 s'interdire, qu'il doit aller vers la plus grande des libertés, quelles que soient les surprises ou les douleurs provoquées. Il faut savoir entretenir des relations directes avec les éléments, quelque 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.¹⁹»

Cette citation éclaire sur la définition de l'acte de création par l'artiste lui-même.

Il est vrai que ces sortes de peaux de papier tachées de peinture acrylique et de fusain, tendues sur des poteaux de bois (**Fig. 5**) font penser à des peaux animales en train de sécher. Il ne s'agit pourtant que de papier, matériau fragile. Mais les taches de peinture et de fusain, les couleurs utilisées, terre, brun, rouge, noir, rappellent les couleurs de l'Afrique et évoquent une peau animale, un trophée exposé, comme le souligne effectivement Philippe Cognée, après une chasse où l'homme décuple son énergie physique, où l'homme se fait

¹⁷ Jean-Louis Vincendeau, « Philippe Cognée, galerie Christian Laune », *Art press*, n° 81, mai 1984, pagination inconnue.

¹⁸ Alain Bonfand, Sylvie Couderc, Olivier Kaepelin. *Philippe Cognée, peintures 1989-1995*, Nantes, Joca seria, Amiens, Musée de Picardie, 1995, p. 54-55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

animal poursuivant sa proie. De plus, les poteaux de bois laissés bruts, sans être peints, montrent aussi des taches de couleurs dues aux projections de peinture sur le papier. Les poteaux font ainsi partie de l'œuvre entière, ils produisent en effet l'aspect d'un trophée de chasse. Imaginons un instant les rectangles de peinture seuls sans ces poteaux, exposés sur un mur par exemple, l'effet serait différent, l'impression de trophée serait annihilée, et la volonté de montrer l'énergie de l'artiste fortement réduite.

Le contact corporel, entre le corps de l'artiste, par le biais de ses pulsions destructrices, et la matière à transformer, est presque fusionnel dans son acte de création et est recherché par l'artiste. Le critique d'art Philippe Piguet, à propos de paysages de Cognée, disait qu'il s'agissait là d'une « confrontation pleinement physique » et que la peinture y est « l'objet d'expériences extrêmes qui appellent à toutes sortes d'opérations matérielles qui impliquent le corps à l'œuvre dans une intention sublime de l'y inscrire »²⁰.

Prenons par exemple le détail de *Paysage* (**Fig. 6**) où le premier regard plonge dans un magma de taches colorées, d'absence de formes définies, nettes et identifiables. L'impression de magma est, par ailleurs, donnée par l'emploi des couleurs chaudes, celle du feu, comme le rouge, le brun, le noir et le jaune. Ce n'est que le titre qui renseigne, qui guide le regard et la pensée vers ce qu'il faudrait y voir et déceler : un paysage. Il s'agit en effet d'un morceau de terre accompagné d'une bande de ciel et de silhouettes d'arbres, se reflétant dans une étendue d'eau, comme les formes noires laissent le deviner, plus marquées dans la partie supérieure de l'image et plus diluées dans la partie inférieure. Pourtant, les taches colorées semblent avoir été posées avec vigueur, rapidité, insistance et même avec violence. Le titre ici fait exister la peinture, lui donne un sens, la rend intelligible. L'image, même sans le titre, semble vivre. Elle vibre. Ceci est dû à l'épaisseur de la matière que l'on devine, à ces taches de peinture qui semblent à la fois désordonnées et concentrées, serrées les unes contre les autres, et à ces morceaux de bois emprisonnés dans la matière, qui se superposent. Certaines taches noires sont plutôt verticales, d'autres, blanches, horizontales ou obliques comme des traits posés par accident sur la toile. La composition est donc dynamique, des lignes sont présentes, elles donnent une structure à ce magma de matière. Le tout apparaît comme une composition et une réalisation énergiques. La toile devient elle-même énergique et porteuse d'agressivité potentielle. En effet, les morceaux de bois figés et hérissés dans la matière sont de véritables esquilles qui peuvent blesser toute main qui tenterait de caresser la surface picturale.

Il y a, par conséquent, une nécessité absolue chez Philippe Cognée de livrer bataille avec les éléments. L'artiste attaque le cadre de ses tableaux avec la hache ou la tronçonneuse. Il lacère les toiles, abîme la couche picturale en la gravant, brûle l'encaustique, extrait des bribes de peau de peinture lors de l'opération de l'arrachage du plastique, laboure la peinture, écrase et fait exploser le fusain avec force. Pourtant, c'est dans ces conditions que la forme apparaît. Cognée a un besoin viscéral de lutter avec les éléments. Son œuvre achevée livre paradoxalement une forme construite, gardant en elle, de manière visible, comme des éléments constitutifs de sa propre genèse, les cicatrices du combat mené par l'artiste pour faire parler ou crier les matériaux.

2- La dialectique des matières

Cependant, l'affrontement violent entre l'artiste, accompagné de son énergie et ses outils, et la matière (bois, peinture) n'est pas seul à participer à l'élaboration de la forme. En effet, Philippe Cognée met aussi en œuvre des confrontations entre des concepts et entre des matériaux. Le contraste entre ces éléments aide au dégagement d'une tension que peut ressentir le regardeur devant l'œuvre achevée. Ainsi, ses premières œuvres dans les années 80 sont des toiles peintes, scarifiées, enserrées dans un cadre de bois boursoufflé et sculpté.

Prenons comme exemple les toiles *Sans titre* (1988) (**Fig. 7**) et *Sans titre* (1989) (**Fig. 8**). Pour ces deux exemples, le cadre occupe une place physique non négligeable et a reçu un traitement plastique aussi important que celui de la toile.

D'ailleurs, pour la toile *Sans titre* de 1988 (**Fig. 7**), la mention de l'épaisseur de l'ensemble est précisé : 25 cm, ce qui est une dimension bien supérieure à celle d'une toile classique tendue et fixée sur son châssis (quelques centimètres d'épaisseur seulement). Cette toile à l'encaustique est entourée d'un cadre énorme, en bois sculpté, faisant apparaître dix objets se succédant le long du cadre. Ces formes sont nettes, géométriques, et peuvent être rapprochées de formes connues : boule, bouchon, triangle, cylindre recourbé, pot, phallus. La toile à l'encaustique au centre donne aussi à voir ces formes géométriques : cônes et cylindres, formes matricielles, que l'on devine peints, grâce à l'ajout d'ombres, en trois dimensions. Philippe Cognée précise que ces formes correspondent respectivement au sexe de l'homme (figuré par des cônes) et à celui de la femme (figuré par des cylindres).²¹ Les formes sculptées sur le cadre ne sont pas la continuité des formes peintes à l'encaustique

²⁰ Philippe Piguet, « Philippe Cognée, du paysage comme nécessité intérieure », *L'Oeil*, n° 450, avril 1993, p. 50-51.

²¹ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Vertou le 2 janvier 2009.

sur la toile. Le cadre est ainsi bien présent, distinct. Il constitue une sorte de porte ouvrant sur un espace restreint et profond (la toile à l'encaustique) où les formes géométriques semblent flotter de manière aléatoire et s'entrechoquer dans un chaos.

Pour l'autre *Sans titre* (1989) (**Fig. 8**), l'épaisseur du tableau n'est pas mentionnée, elle peut donc être moins importante. Mais, là aussi, le traitement du cadre est particulier car celui-ci est sculpté, gravé, entaillé et présente des séries de petites têtes très stylisées, bien alignées, faisant tout le tour du cadre. La toile à l'encaustique au centre est de petite taille par rapport au cadre. Au vu de sa forme rectangulaire, on peut dire qu'elle représente un quart de l'ensemble toile/cadre. Le thème de la toile est cohérent avec celui du cadre sculpté puisqu'il s'agit également de la figuration de têtes. Celles-ci sont nues, et font penser à des représentations masculines. On distingue deux têtes, l'une presque de face et l'autre de profil droit, sans voir le visage correspondant. Peut-être s'agit-il de la même tête dont on voit le reflet dans un miroir ? On peut voir également les formes géométriques, cylindriques et sexuelles, présentes dans l'autre exemple cité plus haut. S'il ne s'agit pas d'une tête et de son reflet dans un miroir, on peut alors penser que ces deux têtes sont en train de s'affronter et vont se percuter. Il y a par ailleurs une continuité entre le cadre et la toile. En effet, les lignes de petites têtes gravées, sculptées, continuent sur la toile mais sous un autre médium : elles sont comme dessinées à la craie blanche. L'impression générale qui se dégage de l'ensemble est celle d'un cadre traité comme une toile puis découpé pour y insérer au centre un rectangle de toile peinte à l'encaustique.

Le cadre et la toile sont gravés, lacérés, peints, épais et ils laissent voir les cicatrices du passage des instruments de l'artiste : la tronçonneuse pour le cadre, le couteau pour la toile. Tous deux reçoivent de la matière picturale aussi : de l'huile sur la toile, et de l'encaustique sur le cadre pour panser les plaies après le passage incisif de la tronçonneuse. Ce traitement équitable de deux matériaux différents, de la toile et du bois, fait que l'ensemble est à la fois homogène et très tendu. En effet, le cadre semble prendre vie et recouvrir la toile comme pour l'avaloir. La toile, elle, par essence objet plan, peut sembler plus faible face à l'épaisseur et à la dureté du cadre en bois. Cependant, Philippe Cognée traite la toile comme un volume : la couche picturale qu'il pose dessus est épaisse et peut recevoir un traitement de sculpture, c'est-à-dire que la peinture va être gravée, entaillée comme un objet en volume dédié à un travail de sculpteur. Le peintre confirme cette analyse :

« Il y a une lutte entre le cadre peint et sculpté et la peinture, un peu comme entre la matière et l'esprit. Il y a eu en effet une opposition tenace entre la sculpture et la peinture. Je tente de les rapprocher. C'est peut-être impossible.²²»

Philippe Cognée cherche ici deux choses. D'une part, il passe outre l'opposition traditionnelle entre deux genres, la sculpture et la peinture, en rompant avec cette tradition académique de classification. Il s'inscrit dans son époque, en prenant la liberté de confronter peinture et sculpture dans une même œuvre, d'annihiler la distinction et la frontière entre peinture et sculpture et de détruire ce précepte classique. D'autre part, la peinture déposée sur la toile, et le bois qui va être sculpté, sont porteurs d'énergie potentielle, de puissance. « La matière génère une certaine puissance²³ » dit le peintre. Isolées et seules, ces matières peuvent difficilement s'exprimer. L'artiste cherche alors à les rapprocher, à les faire dialoguer, afin que quelque chose se produise par contraste, par leur rencontre, comme le souligne ici Philippe Piguet :

« D'ailleurs toute son œuvre le proclame, qui n'a pas cessé de faire appel depuis qu'il l'a initiée à toutes sortes de procédures opposées, comme s'il n'était de création, possible que dans l'entretien de contraires. Des vieux débats entre la figuration et l'abstraction, entre la surface et le volume, entre le dessin et la couleur, il y a belle lurette que Cognée n'a que faire. En revanche, s'il met en jeu leurs modalités dialectiques, c'est pour faire voir comment ils sont les uns les autres consubstantiels à toute forme de création.²⁴»

La dialectique des matières et le contraste entre elles sont un élément essentiel et fondamental de l'étude de l'œuvre de Philippe Cognée. L'artiste, en effet, est sensible aux facettes contradictoires que peut présenter un même objet, tels le yin et le yang, opposés et en même temps indissociables l'un de l'autre pour faire exister le concept ou pour produire autre chose.²⁵

3 - L'influence africaine

Le goût de la dialectique des différences cher à Cognée peut notamment trouver son origine dans la conception du monde africaine. L'artiste a en effet passé son enfance au Dahomey,

²² Henri-Claude Cousseau, Pierre Gicquel, Remo Guidieri, Olivier Kaepelin, *Philippe Cognée, œuvres récentes*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1988, p. 38-39.

²³ Philippe Cognée. Dans : A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 65.

²⁴ Philippe Piguet, carton d'invitation, exposition Philippe Cognée, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 22 nov. 1991-26 janv. 1992.

²⁵ L'exemple du yin et du yang pour illustrer cette idée a été évoqué par l'artiste lors d'un entretien réalisé dans son atelier de Basse-Goulaine (Loire-Atlantique) le 26 août 2008.

actuel Bénin, où son père était enseignant. Il y a vécu de 4 à 17 ans avant son retour en France en 1974. Il est indéniable que l'Afrique a forgé une partie de son identité culturelle, de manière consciente ou non. L'artiste reconnaît d'ailleurs cette influence africaine, et on peut le voir notamment par l'emploi des couleurs ocres dans ses premières œuvres, comme dans le *Grand papier* (1983) (**Fig. 9**), allié à une stylisation quelque peu primitive et le recours à une mythologie et à un bestiaire²⁶ (**Fig. 10**).

Le *Grand papier* (**Fig. 9**) est un exemple de composition nettement influencée par son passage en Afrique. Cette composition ressemble à une frise. Son titre peut laisser penser qu'une histoire est racontée, est écrite sur ce papier. Il s'agit en l'occurrence d'une sorte de genèse. Des scènes sont représentées dans des cadres, en forme de grandes ogives ou de petites vignettes. Chaque cadre est habité par une figure humaine, animale (serpent, oiseau, canidé ou fauve) ou végétale (feuilles, tronc). Les hommes sont nus, debout, immobiles, oisifs et ne semblent pas actifs (à l'exception d'une scène de lutte entre deux hommes nus), un buste de femme est visible. Le loup est représenté à plusieurs reprises et semble fureter, chasser.

L'Afrique est évoquée ici par l'emploi des couleurs ocre, terre brûlée, marron, mais aussi par la présence d'animaux tels les serpents, le perroquet, le canidé, par des vignettes qui sont décorées de taches rappelant le pelage des fauves et des animaux africains, par des troncs d'arbres ou des totems et des feuilles s'apparentant à des végétaux de paysages tropicaux.

Un certain primitivisme s'échappe de cette composition, par le choix des motifs (hommes nus, animaux, végétaux) et par le dessin des yeux des hommes, grands et en amande comme ceux des figures peintes égyptiennes de l'époque pharaonique, ou ceux de Pablo Picasso, amateur des figures et des représentations extra-européennes.

La scène de lutte et la présence récurrente de ce loup, bête, qui semble chasser, rôder, inscrit l'idée de la lutte, du rapport de force, de la dialectique homme/animal, dans cette peinture. Ainsi, dans les premières œuvres de Philippe Cognée, que l'on peut appeler « période africaine », le thème de la lutte est présent. Le rapport de force est inhérent au principe de création, de genèse. Le chaos permet de créer.

Mais, plus profondément, le chaos est présent dans la cosmogonie africaine. Chez les Dogons, « le monde est le résultat transitoire d'une création par différenciation et il en résulte

²⁶ La statue sculptée et peinte du roi béninois Glélé (1858-1889), visible dans les salles d'exposition permanente des collections africaines du Musée du Quai Branly à Paris, fait penser aux premières peintures mythologiques de Philippe Cognée.

que ce sont les différences qui unissent et sont à la base de la cohésion de la société.²⁷» Le monde naît donc, en Afrique, de la dialectique des énergies présentes au sein du chaos. La création est une lutte et un point d'équilibre entre l'ordre et le désordre. Cette dernière assertion peut être à la fois la définition du monde africain et celle de la création en générale chez Philippe Cognée.

La création pour ce dernier passe par conséquent par une opération de rencontre brutale, par un choc, entre plusieurs matières, entre l'instrument agressif et le matériau, et par la nécessité pulsionnelle et violente de l'artiste à agresser pour fouiller la matière afin que, lorsque toutes ces conditions sont réunies, la forme puisse naître de ce chaos volontairement recherché.

4 - La recherche du chaos

Philippe Cognée me faisait part, lors de notre premier entretien,²⁸ de sa fascination pour l'éruption du Vésuve de 79 qui ensevelit Herculaneum, Pompéi et Stabies. De ce voyage qu'il a effectué à Naples et dans la région, il éprouve une nécessité viscérale de retrouver dans son processus de création la métamorphose et la puissance, à la fois matricielle et destructrice, du chaos. Son processus de création peut ainsi être comparé au phénomène du chaos, qui détruit et produit en même temps autre chose dans une énergie formidable. L'artiste dit d'ailleurs, au sujet de sa découverte bouleversante et fascinante de Pompéi :

« J'étais en tout cas plus du côté dionysiaque que de l'apollinien. Durant cette période, je suis allé à Naples. Le Vésuve m'a beaucoup impressionné. Ma marche dans les cendres où mes pieds s'enfonçaient est devenu un souvenir récurrent. Quand on observe Pompéi, on imagine qu'on a creusé dans ses cendres jusqu'à retrouver la cité, les maisons, les corps. Dans ce même temps, je recouvrais de peinture le papier ou la toile. J'écrivais en elle, je recouvrais, j'écrivais à nouveau, créant ainsi des stratifications. J'essaie de faire en sorte que le dessus des éléments soit vu, qu'il surgisse de l'opaque, de l'obscur. Je cherchais la confusion entre le dessous et la surface. L'enfouissement n'est pas enfouissement à jamais. J'ai appelé cette série de travaux *Vésuve*, mais je pensais également à la peau, déjà évoquée, à son épaisseur, à ses scarifications.²⁹»

²⁷ Cours d'histoire du droit de Geneviève Chrétien-Vernicos, Deug I, Université de Paris 8 Vincennes, 2001-2002, consulté sur <http://www.dhdi.free.fr/cours/histdroit/hd5.htm> le 28 avril 2005.

²⁸ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier à Vertou le 25 août 2003.

²⁹ A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 56.

Un rapprochement peut ici être effectué avec Germaine Richier. En effet, ce sculpteur français a également été subjugué par les vestiges de Pompéi qu'elle découvrit en 1935. Germaine Richier a alors été impressionnée par « ses corps figés pour l'éternité.³⁰ » Elle et Philippe Cognée ont ainsi été tous deux saisis par l'évocation de la puissance du magma originel du volcan de Pompéi qui détruit et d'où émergent aussi de nouvelles formes. Chez chacun d'entre eux, la matière est l'objet de toutes leurs attentions, elle conserve les traces visibles de l'exécution, de la mise en forme et de la destruction du processus créatif. Comme Cognée, Richier révèle l'intérieur chaotique de la forme. Elle repense l'homme en partant du malaxage de la terre, tout comme Philippe Cognée a un rapport charnel avec la peinture en fusion.

La métamorphose traversant l'œuvre de Germaine Richier, il est intéressant de s'y pencher et de comparer son œuvre à celle de Philippe Cognée.

Celui-ci, dans ses premières œuvres peintes ou sculptées, avait également recours à des formes d'êtres hybrides, mi-animal, mi-humain. A la différence de Germaine Richier, Philippe Cognée nous plongeait uniquement dans un monde imaginaire personnel, lieu d'expression de sa mémoire et de son vécu africain, et non du réel même.

Germaine Richier défigure, elle passe par l'élaboration d'une forme construite puis déconstruite, Philippe Cognée procède de même : il représente une première fois dans ses peintures à l'encaustique pour dé-représenter ensuite dans une volonté de dépasser la figuration. Tous deux donnent à voir une métamorphose en suspens, « cherchent à saisir l'instant du chaos où le monde se fait et se défait, cette tension du surgissement où les éléments se percutent et engendrent la forme.³¹ » Cette comparaison entre Richier le sculpteur et Cognée le peintre est de l'ordre du possible, tout comme Valérie Da Costa rappelle dans son essai le rapprochement entre Germaine Richier et Francis Bacon. Les sculptures de Richier sont empreintes de cruauté, elles sont apparentées à de la « viande » comme le disait Gilles Deleuze à propos de Bacon. Les sculptures de Richier sont incisées, porteuses de scarifications dans la matière, la plus scarifiée étant *Le Pentacle* tout comme les peintures de Cognée portent des traces de déchirures, et ses sculptures en bois des scarifications.

³⁰ Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Paris, Norma, coll. « Essais », 2006, 188 p.

³¹ *Ibid.*

L'œuvre de Philippe Cognée se réalise donc dans le chaos. Au même titre que, du chaos, une forme inédite, neuve, semblant avoir perdu les traces de sa genèse, naît dans le hasard, le non maîtrisable, l'énergie formidable, le désordre, l'explosion, la surprise, le mystère, la force et la violence. Les formes que produit Cognée apparaissent dans les mêmes conditions brutales.

Passer un fer à repasser brûlant sur une toile recouverte d'encaustique où des formes sont bien identifiables, ou encore arracher le plastique de cette même couche d'encaustique est un acte violent. Mais c'est surtout un acte qui fait appel au hasard, qui provoque l'accident. Même si Cognée maîtrise de mieux en mieux ces opérations délicates, la part de risque et d'accident n'est pas prévisible. L'artiste introduit donc des caractéristiques du chaos dans sa manière de faire. Il impose un acte destructeur à la toile qu'il vient d'élaborer afin qu'il se produise quelque chose de nouveau par la suite, afin qu'une forme nouvelle naisse, qu'une métamorphose se produise.

Le chaos mêlant intimement et de manière sublime la destruction et la construction, il est légitime que la nécessité de détruire, d'abîmer, de provoquer une réaction, chez Philippe Cognée, soit le moyen de retrouver les conditions bouleversantes du chaos, afin de donner vie à une nouvelle forme. L'artiste lui-même a bien conscience de cette recherche :

« Je crois l'avoir toujours eu en moi [la préoccupation de l'image du grand chaos universel]. Elle est toute mon histoire. Mon travail procède de la permanence d'une dialectique fondée sur les principes antagonistes de destruction et de construction. C'est dans ce va-et-vient que se situe la création, du moins la mienne.³²»

La destruction est par conséquent et paradoxalement une aide à la création, et fait partie intégrante du processus de création de Cognée, qui le confirme ici :

« L'idée de la destruction m'intéresse parce que j'y vois le passage d'un état à l'autre. Je sens avant tout un passage d'énergie amenant la constitution d'un nouvel élément. Je pense que j'irai jusqu'à détruire le panneau de bois ayant porté les images, jusqu'à ce qu'il devienne un volume, à terre, à partir duquel je reconstruirai un relief ou autre chose qui portera en son sein l'histoire de cette métamorphose (...). Ce désir de creuser une image jusqu'à ce qu'elle se disperse pour faire naître autre chose, à partir de fragments restants, est une expérience que je veux vivre sans avoir de but précis, si ce n'est de comprendre ce que je peux en retirer pour la modification des formes (...). Je pense souvent à cette phrase où Jasper Johns explique

³² Philippe Piguet, Jean-Charles Vergne, *Philippe Cognée : Containers, [Exposition du 6 juillet au 30 août 1997]*, Clermont-Ferrand, FRAC d'Auvergne, 1997, p. 13.

qu'une peinture est finie quand il a le sentiment que l'énergie y est épuisée. J'ai envie de mener à bout, presque littéralement, ce sentiment d'épuisement. Je désire sentir le plus violent déplacement mental, physique, qui se pose d'abord sur un objet, le constitue, le défait, puis le reconstitue. Cela peut mener à l'échec mais qu'importe, c'est le processus qui m'intéresse.³³»

L'expérimentation prend donc une place importante dans l'acte créatif de Philippe Cognée. C'est le processus, le faire qui l'intéressent. Concrètement, il expérimente de nouveaux outils lorsqu'il s'essaie au motoculteur, de nouvelles matières, lorsqu'il met au point sa technique à l'encaustique « floutée³⁴ », de nouvelles manières de faire comme pulvériser le fusain dans le liant ou tester la résistance du cadre de bois autour de la toile en le tailladant à la tronçonneuse. Philippe Cognée cherche. Il reconstitue le chaos originel. Il livre tous ensemble sur la toile des éléments, des matières fragiles (l'encaustique, le fusain), des outils agressifs (fer à repasser brûlant, tronçonneuse) et sa propre énergie qui déchaîne et provoque ces éléments, dans le but de produire quelque chose, de faire émerger une forme.

La toile devient alors un champ de bataille, où chaque protagoniste concourt à l'élaboration de l'œuvre finale, en s'affrontant, comme pour n'y laisser, finalement, que l'essence de chacun et les traces de la bataille. Jean Dubuffet aussi était sensible aux outils qui laissent leur trace et résume ici cette idée :

« L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi.³⁵»

Le choix des matériaux et des matières opéré par Philippe Cognée participe donc de cette bataille. En effet, les matières retenues, souvent fragiles, vont aider à mieux recevoir l'acte de destruction que va leur porter l'artiste. Mais, la recherche du chaos comme élément permettant l'apparition et la révélation de formes est assimilable au chaos engendrant l'apparition de la vie même. L'énergie créatrice de l'artiste est elle-même mue par l'amour que Cognée porte à la peinture et une profonde nécessité intérieure de créer.

³³ Olivier Kaepelin, *Villa(s) 2*, Nantes, Conseil général de Loire-Atlantique, 1991, non paginé.

³⁴ Philippe Cognée parle de « floutage » lorsqu'il passe le fer à repasser sur l'encaustique. Celle-ci fond et les formes au préalable dessinées et peintes deviennent floues.

5 - L'amour de la peinture

Philippe Cognée dit lui-même être amoureux du matériau peinture, rechercher le contact avec les matériaux, rechercher à éprouver les matières, à s'éprouver dans le contact avec les matériaux. Accompagnant cette appétence de l'artiste pour la peinture et son besoin viscéral de créer, on peut également constater chez lui une sorte de recherche de pérennité et une volonté, peut-être inconsciente, de laisser sa trace.

a) La recherche de la pérennité

Philippe Cognée témoigne en effet d'un souci de conservation, et même de conservation préventive dans son rapport à ses propres œuvres.

Ainsi, dans les années 80, au début de son travail, il accumulait et exposait des têtes de bois sculptées sur des étagères, comme dans une collection privée, une collection de musée ou de bibliothèque. Même s'il voulait illustrer ici l'idée de l'accumulation, de la prolifération, propre au monde contemporain, cette pratique de rangement et d'exposition est un premier pas vers une mise en œuvre de conservation, afin de garder les objets de manière pérenne.

De même, l'artiste conserve lui-même dans ses deux ateliers bon nombre de ses œuvres, depuis le début de son travail. Ce sont celles qui n'ont pas été achetées ou dont il ne souhaite pas se séparer, mais qu'il souhaiterait transmettre au sein du cercle familial. « Je pense à mes enfants³⁶ » dit-il.

Par ailleurs, comme le montre Emilie Bernard dans son mémoire de muséologie, consacré aux matériaux utilisés par Philippe Cognée, celui-ci souhaite offrir les meilleures chances de conservation possible à ses œuvres. Ainsi, il souhaiterait que tous ses tableaux soient sous verre, comme ceux de Francis Bacon. Cependant, le verre est cher et fragile. L'artiste accorde aussi beaucoup de soins à la préparation du châssis, au choix de la toile et du support, garantissant ainsi la bonne conservation de son œuvre. Il peut décoller une toile s'il estime qu'il y a trop ou pas assez de colle à un endroit. Avant de mettre la colle, il peut enduire les imperfections du bois (dus à la découpe) et poncer ensuite.

³⁵ Cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 1999, p. 378.

³⁶ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Basse-Goulaine le 29 août 2008.

Le support de la toile n'est pas un cadre de menuiserie sur lequel est tendue la toile mais une plaque de bois (du contreplaqué de 5 mm d'épaisseur). Les supports de bois sont ensuite renforcés par des tasseaux de bois épais pour réduire au maximum les vibrations.

Le marouflage (encollage de la toile sur le bois) permet d'obtenir une surface très plane et rigide, qui ne se déforme pas si elle reçoit un coup au revers qui fissurerait la cire. L'artiste utilise une colle à bois vinylique, étalée sur toute la surface avec une spatule. Si la colle est absente à un endroit, l'ensemble est fragilisé.

Philippe Cognée utilise une traverse de bois au centre de ses tableaux pour contenir les déformations, suite aux déformations d'une de ses peintures, conservée dans la galerie Laage-Salomon à Paris, qui s'est courbée. Par contre, un problème pourra advenir sur les toiles à l'encaustique : la colle vinylique va devenir cassante en vieillissant et c'est une colle irréversible, c'est-à-dire qu'on ne peut pas l'ôter de la toile. Par ailleurs, certains de ses premiers tableaux à l'encaustique blanche ont jauni, c'est le cas pour *Sans titre [Réfrigérateur]* (**Fig. 11**), mais la mise au point d'une nouvelle composition de son mélange de cires et de pigments lui permet aujourd'hui d'éviter ce problème de vieillissement de la couleur³⁷.

Par ailleurs, le travail de Philippe Cognée s'inscrit volontairement et presque stratégiquement dans l'histoire de l'art par son rapport à l'espace dans son œuvre, par l'utilisation de techniques particulières et par le choix des sujets. Ceci est un moyen de répondre à une volonté forte de conservation et d'inscription de son empreinte dans l'histoire de son propre temps.

Ainsi, Philippe Cognée s'inscrit dans un espace de plus en plus grand. Depuis le début des années 1990, il ne cesse de peindre le quotidien, des sujets réels, qui existent. En considérant son œuvre de manière rétrospective, on s'aperçoit que le choix de ses sujets est de plus en plus affirmé, ces derniers étant issus d'une géographie du monde de plus en plus vaste.

En effet, les premiers sujets peints à l'encaustique dans les années 90 sont issus de son quotidien, celui qui est proche de lui, au sens propre et figuré. Sa toute première toile à l'encaustique fut directement inspiré des *Ménines* de Vélasquez (**Fig. 12**). Il prit tout simplement des images qu'il possédait dans sa bibliothèque personnelle. Il peint ainsi des

³⁷ *Id.*

objets proches de lui, physiquement proches de lui, chez lui, dans son atelier : baignoire, chaise, réfrigérateur. Il peint un paysage qu'il voit peut être de chez lui, par la fenêtre, ou proche de son domicile. Il peint sa famille à la plage, son chien, des repas d'amis et de famille. Il peint les barres d'immeubles de son quartier, Le Château de Rezé, dans l'agglomération nantaise. Puis Philippe Cognée sort de chez lui : il peint des immeubles nantais dans le quartier de Beaulieu, les supermarchés et bibliothèques qui se trouvent dans son environnement proche (supermarchés Auchan, Leclerc). Il vit et travaille à Nantes et peint son univers quotidien nantais.

Rapidement, le territoire géographique d'où il puise ses sujets s'élargit de plus en plus. Philippe Cognée voyage en France et nous donne à voir des routes menant à l'aéroport de Roissy, des gares (Montparnasse). Son espace s'ouvre et s'agrandit. Il voyage à l'étranger, peint les villes qu'il traverse : Seattle, New York, Marrakech, Macao, Hong-Kong, Bilbao, Rome, Le Caire. Aujourd'hui, Philippe Cognée continue ses déplacements de par le monde, tant personnels que professionnels, des galeries étrangères le montrant particulièrement, à Séoul et à New York.

Philippe Cognée est citoyen du monde. Il est touché par la guerre en Irak, ce qui lui inspire de peindre un champ de bataille dans son atelier. Il est sensible et témoin de la mondialisation, du monde contemporain. En août 2008, il me racontait revenir de Madagascar et d'y avoir vu beaucoup de gens pauvres. Les inégalités ne le laissent pas insensible, et Philippe Cognée peint cette intuition que notre monde, entre deux mondes, tient dans un équilibre précaire, qu'il est fragile et que sa perte ou sa transformation peut soudainement arriver. Peindre des villes ou des supermarchés, c'est peindre des symboles de notre modernité qui peut s'anéantir par elle-même. « Comme le yin et le yang » dit-il, « le monde contient en lui la fin de son propre cycle ». C'est pour cela qu'il peint des décharges, des tas de détritus, qui sont l'aboutissement des symboles de notre société contemporaine. Le supermarché est particulièrement le « symbole du 20^e siècle»³⁸.

Depuis 2005, Philippe Cognée prend de nouveau de la hauteur, en découvrant les possibilités offertes par *Google Earth*, logiciel gratuit, facilement téléchargeable par Internet sur son ordinateur personnel, permettant de naviguer de part le monde grâce à des images satellitaires, tout en restant chez soi. Ce logiciel permet des grossissements importants, jusqu'au niveau de la rue, ou de la maison d'habitation, il permet de distinguer une voiture par exemple. L'artiste fut enthousiasmé par sa découverte, qui lui permettait de voyager

³⁸ Philippe Cognée. *Id.*

sans sortir de chez lui, depuis son ordinateur personnel. Il connaît désormais le caractère factice de ces images, où toute présence humaine est gommée par la société *Google*, pour des raisons juridiques, et où ces images ne sont pas restituées en temps réel. Cependant, il apprécie les possibilités de zoom et de basculement d'angle de vue offerte par le logiciel. La série de peintures de grand format *Google*, inspirée par la navigation sur *Google Earth*, présente ainsi différents points de vue. Le grand format *New York* (**Fig. 13**) propose un angle de vue perpendiculaire par rapport à l'œil sur une rue et un ensemble de bâtiments très graphiques, semblant représenter des lettres blanches H, I, U se découpant sur un fond sombre. Alors que *Chicago* (**Fig. 14**) est une vue panoramique, comme si l'œil, tel un avion, atterrissait et allait de poser sur la ville représentée.

Le peintre domine ainsi le monde entier et exploite tous les points de vue possibles des 20^e et 21^e siècles. Il manie tous les cadrages (frontal, en plongée, en contre-plongée), les points de vue perpendiculaires, panoramiques, il rend compte surtout de la vitesse (vue à travers la vitre d'un train, à travers le pare-brise d'une voiture). L'image qu'il donne ainsi de son siècle est celle du déplacement infini de l'œil et du corps dans l'espace. Il est pleinement le peintre de son époque.

Par son choix de sujets (immeubles, baignoire vide, fauteuil de jardin en plastique), Philippe Cognée inscrit son œuvre dans l'histoire de l'art. Des peintres ont déjà figuré ou dessiné des baignoires, notamment pour représenter la mort de Marat.

Pierre Bonnard (*Nu à la Baignoire*, 1931, Musée national d'art moderne, Paris) ou Edgar Degas (*Femme dans son bain s'épongeant la jambe*, dessin, non daté, Musée d'Orsay, Paris) ont également traité ce sujet en peinture mais surtout en dessin. Cependant, ces baignoires ne sont que des éléments de décor, les peintres y racontent une histoire, souvent celle de la toilette féminine. Il en est de même pour les chaises, qui est un sujet présent dans l'histoire de la peinture, mais les chaises sont rarement représentées seules, à l'exception de *Big Electric Chair* d'Andy Warhol (1967-1968, Musée national d'art moderne, Paris). Elles accueillent toujours un personnage, lisant, se reposant, ou posant. La particularité de Philippe Cognée est de traiter ces sujets de manière tout à fait moderne : sans narration, sans personnage, avec un angle de vue particulier (frontal pour la chaise en plastique, en plongée et perpendiculairement pour la baignoire). L'artiste confirme ici cette analyse :

« De plus, il y a un défi. L'immeuble, la baignoire vide ou le fauteuil sont autant de sujets absents de l'histoire de l'art. J'essaie de les y faire rentrer car produits et reproduits, ils font aujourd'hui partie de notre paysage et de notre société d'objets (...). Les arts en général, pas seulement plastiques, forment la mémoire vive et visuelle d'une société. Chaque époque se

reconnaît par ses œuvres. Quand une civilisation commence à les négliger, c'est le début de sa décadence. Aussi le rôle du plasticien est-il fondamental.³⁹»

Cependant, c'est la technique qui caractérise la peinture de Philippe Cognée et qui participe à son originalité, à sa présence et son inscription dans l'histoire de l'art, comme il le dit ici :

« Avec cette technique [l'encaustique], j'ai trouvé un geste qui me différenciait des autres. C'est la technique qui fait l'artiste.⁴⁰»

Comme le dit Louis-Ferdinand Céline, avec lequel Philippe Cognée est ici d'accord⁴¹ : « Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idée. Je suis un homme à style (...) Le style, c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre des phrases, en les sortant de leurs gonds. » Comme Céline, Cognée prend des matériaux, des phrases picturales et plastiques et essaie de les sortir de leurs gonds, d'éprouver leurs limites, de créer un langage propre.

L'inscription dans l'histoire de l'art d'une œuvre et d'un artiste s'effectue également par le biais du marché de l'art. Philippe Cognée a conscience de la rareté de son œuvre et accentue dans ce sens ses particularités, comme il le souligne ici :

« De toute façon, je trouve que le tableau doit rester quelque chose de relativement rare.⁴²»

Ses œuvres sont ainsi difficilement imitables en raison de l'appel au hasard et à la destruction dans leur élaboration, ce qui participe à leur rareté, leur unicité. Il est difficile de reproduire exactement une destruction, d'autant plus que celle-ci est liée au hasard, notamment lors du passage du fer à repasser chaud sur le Rhodoïd qui recouvre l'encaustique ou lors du passage du rouleau à pâtisserie qui écrase le fusain.

b –Laisser sa trace, laisser une trace

A la question « Pensez-vous à la mort? », Philippe Cognée répond :

³⁹ Anonyme, « Philippe Cognée peint l'humanité urbaine », *Un, deux, ... Quatre. Arts et culture*, oct.-déc. 2001, p. 12.

⁴⁰ Entretien du 21 janvier 2002, cité par Emilie Bernard, *Techniques et matériaux d'artistes contemporains : Philippe Cognée, op. cit.*, p. 16.

⁴¹ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Vertou le 23 août 2003.

⁴² Henri-François Debailleux, « Cognée fait trembler la plage », *Libération*, 19 août 1996.

« J'y pense, comme tout le monde. Mais cela ne m'empêche pas de dormir la nuit. J'évacue cela dans la peinture.⁴³»

Philippe Cognée pourrait avoir une peur certaine de disparaître, en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Il cherche ainsi à laisser sa trace, à laisser la marque de son passage et de son activité, de sa nécessité de vivre dans son siècle.

L'homme et le peintre sont-ils la même personne ? Le même actant, le même acteur ? Les sujets sont quelque peu autobiographiques, du moins ils sont tirés du quotidien du peintre. Celui-ci donne à voir des instantanés de sa vie, des paysages (villes traversées, routes empruntées, rocade, supermarchés, vacances à Albufeira au Portugal ou en Vendée, des moments (repas de famille, d'amis), des objets domestiques (toiles, réchauds, chaises). Les toiles sont d'ailleurs réalisées à partir de ses propres photos ou films pour la plupart. Cependant, rien n'est vraiment dévoilé de son intimité. Ces instantanés sont comme extraits directement de la mémoire du peintre, de ce qu'il a vu. Il s'aide du support et de l'acte pictural pour inscrire sa mémoire durablement sur une surface.

Philippe Cognée inscrit sa propre mémoire, peut être inconsciemment par peur de mourir, de disparaître, non pas par peur de vieillir car il attend que son œuvre même mûrisse, même s'il ne sait pas où il va⁴⁴. Il laisse sa trace en réalisant des œuvres, des objets concrets.

« C'est vrai que j'ai une boulimie de travail qui est, me semble-t-il, liée à l'angoisse de la disparition, à l'envie de dire tout ce que j'ai à dire avant de mourir (...), je travaille parce que je ne sais pas si demain je serai encore là et je ne sais pas si ce que j'ai fait était le mieux que je pouvais faire dans une direction donnée.⁴⁵»

Par extension, on peut dire aussi qu'il laisse l'empreinte de son processus de création quand il arrache le film plastique et que l'arrachage entraîne avec lui des morceaux d'encaustique. Il n'y a pas que l'homme qui laisse une trace, mais aussi le plasticien dans la création même. La notion d'empreinte est de ce fait omniprésente dans son travail, même si elle n'apparaît qu'en filigrane, ou discrètement. Elle trouve son illustration notamment dans les aquarelles et dans le thème même de la série *Le Voile de Véronique*, mais aussi dans l'esquisse des yeux et de la bouche imprimée sommairement dans les têtes en terre, et dans la surface trouée

⁴³ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Basse-Goulaine le 29 août 2008.

⁴⁴ Entretien avec Philippe Cognée à Vertou le 25 août 2003.

⁴⁵ Philippe Cognée. Dans : O. Weil, *Bilbao*, op. cit., p. 60.

de l'encaustique sur ces toiles qui conservent l'empreinte de l'apposition du plastique sur elles.

La peinture, en tant que matériau appliqué sur un support, permet de garder une trace de sa vie. D'ailleurs, le peintre l'évoque en filigrane lorsqu'il dit que toute son œuvre n'est qu'« empreinte⁴⁶ » :

« Quand la peinture fait à ce point partie de la vie, qu'elle compte les pas, compte les jours de celui qui peint, et que chaque tableau est lourd des jours d'attente et d'oubli.⁴⁷»

Philippe Cognée semble ainsi avoir horreur du vide. Il lui faut s'appuyer sur une matière, sur un support concret, palpable. Sans objet tangible au préalable, dans son processus de création, il ne peut rendre le plus vigoureusement possible l'effet de déliquescence de la matière. La peinture a donc horreur du vide, de l'absence de sujet, sinon elle n'est que couleur ou peau. C'est peut être une des raisons pour laquelle l'œuvre de Philippe Cognée est à la limite de l'abstraction parfois mais sans jamais l'atteindre.

c – L'amour de la peinture

« La peinture c'est ma vie. ⁴⁸»

Cette citation de Philippe Cognée peut résumer à elle seule l'acte de création du peintre. La peinture fait partie intégrante de sa vie, l'homme et le peintre sont un, et cet « un » peut être appelé créateur pendant l'acte de peindre et de créer. L'artiste est littéralement passionné par le matériau peinture et enthousiaste, dans son sens étymologique, lorsqu'il peint.

« Personnellement, sans vraiment pouvoir l'expliquer, je suis amoureux de la peinture depuis mon plus jeune âge et plus je vieillis, plus je l'aime.⁴⁹»

Cette manière de jouer avec le matériau peinture, de pousser la peinture dans ses retranchements, de la tester, de la respecter montre à quel point Philippe Cognée souhaite une étreinte avec cette matière. L'enthousiasme, l'élan amoureux à l'égard de la peinture est une sorte d'ivresse. Il dit ainsi :

⁴⁶ Entretien avec l'artiste à Vertou le 2 janvier 2009.

⁴⁷ A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 34.

⁴⁸ Véronique Pittolo, « La peinture, c'est ma vie », *Beaux-Arts magazine*, 157, juin 1997, p. 36.

⁴⁹ Philippe Cognée. Dans : Anonyme, « Philippe Cognée peint l'humanité urbaine », *Un, deux, ... Quatre. Arts et culture*, 2001, p. 11.

« Il y a des moments d'ivresse et c'est là que se fabrique la peinture.⁵⁰»

Ces moments d'ivresse passionnés entraînent tout le corps de l'artiste dans un corps à corps jubilatoire, violent, concentré et efficace avec la peinture. C'est ici que se déroule l'expression de l'acte créateur. L'amour de Cognée pour la peinture est de l'ordre du sublime. Cette recherche du divin, de ce que l'on ne peut nommer, mais ce vers quoi l'humain peut tendre, constitue le moteur de son acte créatif, ce pour quoi il ne cesse de peindre et de chercher ce qu'il ne connaît pas encore. L'artiste confirme cette possibilité ici :

« Arriver à être dans la matière avec sa difficulté, son poids et s'en défaire, s'en jouer, donne un sentiment de jouissance et de joie. J'ai la certitude d'être là et de passer « à travers », d'avancer vers quelque chose pour lequel je n'ai pas d'explication.⁵¹»

Paul Audi, dans son essai d'esthétique intitulé *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*⁵², analyse ce sentiment d'ivresse de la création tel qu'il est décrit chez Friedrich Nietzsche. Professeur de philosophie, Paul Audi propose ici une réflexion sur la physiologie de l'art de Nietzsche qui peut être appliquée à l'acte de création de Cognée. Nietzsche a placé la création sous le signe de la dialectique entre Dionysos et Apollon, au point de rencontre entre la vie et le sens, la forme et la force. Paul Audi nous éclaire sur cette esthétique particulière, où l'œuvre d'art est transfiguration.

Pour Nietzsche, éthique et esthétique ne sont qu'une et même chose. L'acte de création artistique est un don d'ivresse accompli, il est acte physique, voire physiologique. Et cela dans la mesure où cet acte a toujours partie liée avec le déploiement de puissance du corps vivant et subjectif, corps de l'artiste d'abord, de l'amateur d'art ensuite. Ce que D.H. Lawrence appelait le « soi charnel et pulsatile », invisible, ne se laisse objectiver que sur le plan de la représentation. Nietzsche a souhaité attribuer une fonction organique à toute création artistique. Pour lui, le « soi » est le corps dans son entier. Nietzsche parle de « processus » secret, invisible qui repose sur l'union du *logos* et du *pathos*, sur l'unité en soi de la chair et de l'esprit, qu'il interprète comme une transfiguration due à l'amour, constituant la forme de l'œuvre d'art. La forme est ainsi 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. Il s'agit de la fameuse volonté de puissance, l'essence la plus

⁵⁰ O. Weil, *Bilbao*, op. cit., p. 44.

⁵¹ O. Kaeppelin, *Villa(s) 2*, op. cit., non paginé.

intime de l'être, qui s'exprime toujours avec ardeur, violence, et par opposition. Nietzsche insiste sur la prise en compte du processus créatif dans la forme donnée à voir, sur la nécessité à s'attacher davantage à l'acte créateur qu'à la réception : l'effet exercé par l'œuvre d'art sur celui qui la regarde ne doit pas être autre chose que le récit de l'état du créateur. Comme le dit Mark Rothko, l'œuvre d'art n'offre pas l'image d'une expérience, elle est cette expérience même.

Nietzsche confère à l'ivresse le statut fondamental de condition physiologique préliminaire et indispensable à toute création véritable. C'est la corporéité vivante de l'artiste ou de sa vie en tant qu'épreuve de soi qui s'exprime alors. Dans *Le Crépuscule des Idoles*, Nietzsche s'arrête sur cette notion d'ivresse, il s'agit de toutes sortes 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 ». L'ivresse est le nom que Nietzsche a décidé de donner à cet état physiologique particulier dans lequel on ne peut plus prétendre à une quelconque maîtrise et calculabilité de l'action. 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.

Comment ne pas voir alors un processus quelque peu nietzschéen dans l'acte créateur de Philippe Cognée ? En effet, celui-ci, notamment dans ses premières œuvres où une certaine violence physique était exacerbée par le recours à la tronçonneuse et à la hache pour graver le bois, faisait appel à une volonté, un désir de créer, très fort et physique, à une énergie véritable corporelle et volontaire, à la mobilisation de son corps entier. La forme finale de l'œuvre est avant tout le repos après la lutte des éléments sur la toile, après la confrontation entre l'artiste et les éléments picturaux. Philippe Cognée rejoint ici cette analyse :

« Entrer dans la peinture et accepter de se laisser guider par les éléments (...) Il faut se mettre au service de la peinture (...). C'est un état qui je crois tient de la grâce et qui n'a rien à voir avec l'émotion. D'ailleurs quand je peins, au moment où je peins, il n'y a pas vraiment d'émotion, c'est autre chose.⁵³ »

⁵² Paul Audi, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, LGF, coll. « Biblio Essais », 4351, 2003, 219 p.

⁵³ O. Weil, *Bilbao, op. cit.*, p. 45.

Cette « autre chose », ce « quelque chose », évoqué à plusieurs reprises par l'artiste, constitue sa raison de peindre. Il en résulte un grand amour de la peinture, un jeu, une recherche de dialogue avec elle. Philippe Piguet, reprenant Wassily Kandinsky, appelle cet élan la « nécessité intérieure » :

« Ce parcours d'une rare proximité entre le sujet et l'objet dit quelle nécessité intérieure elle défend et elle illustre.⁵⁴»

Ainsi, Philippe Cognée donne vie à la peinture. Celle-ci devient indépendante. La manière de l'artiste de « flouter » ses images instaure une distanciation entre l'image peinte finale et le regardeur. Ce dernier fait réellement face à une surface picturale frontale, à un morceau plan de peinture dans toute sa matérialité. L'artiste souhaite en effet une peinture qui regarde le regardeur, celui-ci regardant la peinture qui le regarde.

« Pour moi, la peinture est avant tout un objet de pensée et non pas une représentation du réel ou une image plus ou moins distanciée par rapport au réel. C'est pour cela que mes tableaux sont assez épais, avec un châssis de 4 ou 5 cm, et détachés du mur. Pour bien matérialiser l'objet peinture, par son épaisseur et par sa surface.⁵⁵»

Créer un objet de peinture assure dès lors une sorte d'autonomie à la peinture, comme si Philippe Cognée voulait lui donner vie.

« Cette mise à distance du sujet et cette objectivation extrême du geste assurent la peinture d'une totale indépendance.⁵⁶»

d) Affirmer la place de la peinture aux 20^e et 21^e siècles

Quand Philippe Cognée commence à travailler, au début des années 80, l'art est pluraliste, maniant tout type de support d'expression (multimédia, vidéo, photographie), utilisant tout type de matériaux et de techniques. A l'époque de l'exploration de toutes les possibilités dans l'expression artistique, Cognée s'affiche par la peinture, et l'affirme de plus en plus. Déjà, en 1988, dès ses premières expositions, la critique le relevait :

« C'est bien de reconstruire la peinture qu'il s'agit, après quelques décennies d'auto-flagellation. La reconstruire en dur, après tant de propositions diaphanes et d'évanouissement

⁵⁴ Philippe Piguet, « Du paysage comme nécessité intérieure », *L'Oeil*, 450, avril 1993, p. 50-51.

⁵⁵ Philippe Cognée. Dans : O. Weil, *Bilbao, op. cit.*, p. 45.

dans le concept. Nous en avons assez de la peinture honteuse, celle qui s'excusait presque d'en être encore.⁵⁷»

Le récent essai d'Amélie Pironneau⁵⁸ peut fournir un éclairage de cette citation en constatant l'absence de visibilité de la peinture avant les années 80 et en analysant la reconstruction de l'histoire de la peinture en France de 1968 à aujourd'hui. La crise de la peinture en France est une crise de la réception et non de la création. A partir de 1975, se met en effet en place un modernisme institutionnel, « duchampien », fondé sur le dogme de la mort de la peinture. Aussi, dans les années 80, les artistes font de la mort annoncée de la peinture le sujet même de la peinture : Alberola, Marc Desgranchamps, Vincent Corpet, Pascal Convert, et Philippe Cognée puisent dans ce médium des forces créatrices, un potentiel de sens. La peinture devient donc une expérience de la limite, elle est amenée au bord de la disparition ou de l'illimité. Ces peintres reposent la question du tableau et de sa frontalité, sans discours. Ils donnent forme au déchirement du monde, à la décomposition du monde et du corps depuis 1945.

Amélie Pironneau constate également que, à la fin du 20^e siècle et au 21^e siècle, nombre de peintres travaillent à partir de photographies, de vidéos ou dans un rapport au cinéma. Elle note aussi une totale liberté de peindre, de toutes les manières possibles, et cite les exemples de Djamel Tatah, Carole Benzaken et Stéphane Pencreac'h. La photographie et les images préexistantes semblent fusionner avec la peinture. C'est la tension interne entre les deux qui fait image, qui fait déflagration.

« La peinture redevient un lieu traversé par [le désir], par la question de la chair, de la peau, et de l'inscription du corps, un lieu indifférent à toute théorie comme à toute forme d'idéalisme.⁵⁹» La réactivation de la peinture voit aussi la question des moyens se poser, ceux choisis seront ceux de l'inachèvement, de processus capables d'auto-engendrer la peinture, de mécanismes de résistance à toute finitude. Philippe Cognée prend parfaitement part à cette histoire de la peinture : celle-ci donne à voir des figures et une mythologie dans les années 80. Dans les années 90, sa peinture s'installe à la limite de multiples frontières : elle déborde le cadre même du tableau, elle transfigure l'image photographique, elle est à la limite de sa propre apparition ou disparition, ce qui est une des caractéristiques de la peinture française à cette période.

⁵⁶ Philippe Cognée. Dans : P. Piguet, J.-C. Vergne, *Containers*, op. cit., p. 12.

⁵⁷ Jean-Luc Chalumeau, « La Force de la peinture », *Eighty*, n° 21, janv.-fév. 1988.

⁵⁸ Amélie Pironneau, *La peinture en France, 1968-2000, les années de crise*, Paris, Archibooks, 2008, 112 p.

Cet amour réel pour le matériau peinture, cette nécessité intérieure de créer, de se confronter aux possibilités des techniques et des outils, dans une énergie et une ivresse formidables, participent aux processus de destruction-création chez l'artiste. Cependant, cette énergie dionysiaque peut s'exprimer grâce au choix des matières opéré par l'artiste : matières qui reçoivent l'acte de destruction et matériaux qui engendrent directement une destruction ou du moins une altération.

C - Les matériaux

Par contraste, plus la fragilité de la matière est apparente et réelle et plus la destruction est possible et reste visible. Les matières choisies se prêtent bien aux opérations de métamorphoses, c'est-à-dire de destruction et de construction, que leur fait subir l'artiste. Il faut prendre en compte ici d'une part les matières qui subissent une détérioration, comme l'encaustique, la glaise, le bois, le fusain, et, d'autre part, celles qui aident à abîmer une autre matière, comme l'eau, le plastique, la peinture acrylique ou l'encaustique.

1- Les matières agressées

a) Le fusain

Avec Philippe Cognée, le fusain n'est pas utilisé seulement de manière académique. Le peintre trace bien son dessin avec ce médium, mais ne s'arrête pas là. Le fusain ne permet pas seulement l'apparition du trait, il est surtout matière à être travaillée. C'est-à-dire qu'il est tout d'abord appliqué avec force, pour dessiner une forme, le trait est appuyé. Le fusain est donc écrasé une première fois lors du tracé. Puis l'artiste applique sur le dessin final, protégé par une feuille de plastique Rhodoïd, un fer à repasser chaud ou un rouleau à pâtisserie, dans le but d'écraser davantage et de faire exploser et rentrer dans le liant à l'acrylique les morceaux de fusain.

Par exemple, le dessin au fusain et à l'acrylique intitulé *Tour [Tokyo]* (**Fig. 15**), montre effectivement une tour, ou du moins un morceau d'immeuble, sans base ni sommet, sans fondement ni fin. Le dessin est noir sur fond blanc. Le trait n'est pas fin comme on peut s'attendre d'un dessin. Il est au contraire grossier, large et pâteux, écrasé. On devine le parallélépipède représentant cette tour par deux traits noirs, plus noirs et plus marqués que les autres, qui délimitent les angles de cette tour. Celle-ci est en effet dessinée avec une

⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

perspective afin de mieux l'identifier comme un bloc géométrique, en trois dimensions, comme un volume. Des lignes horizontales et verticales laissent deviner les fenêtres de la tour, le marquage des étages. Cependant, le plus impressionnant est l'aspect explosif du dessin. En effet, d'innombrables taches noires et grasses jaillissent de la tour, faisant penser à une explosion, avec des morceaux du bâtiment qui seraient projetés dans le vide de l'espace autour de lui. On peut également imaginer que la tour est en train d'être assaillie par des projectiles venant de toutes parts. Cette impression est à la fois due à l'écrasement du fusain dans la peinture acrylique blanche et à l'objet qui a écrasé le fusain (un fer à repasser chaud passé sur une feuille de Rhodoïd).

Philippe Cognée joue ainsi avec la fragilité du fusain. Ce dernier demande de la précaution dans son emploi, l'artiste utilise cette fragilité pour canaliser sa nécessité de rapport destructeur avec la matière.

b) Le bois

Les sculptures sur bois, les supports et les cadres en bois de Philippe Cognée ne sont pas polis et lisses au toucher et à la vue.

Au contraire, les peintures sur bois, support entaillé et gravé à la tronçonneuse gardent des cicatrices inscrites au plus profond de la matière bois, pansées ensuite parfois par de la peinture qui peut être luisante et colorée, vert ou vermillon. De même, les cadres en bois dans les années 80 sont sculptés à la hache ou à la tronçonneuse. Le bois est ainsi victime et porteur de scarifications. Les paysages peints avec cette technique mêlant au sens littéral peinture à l'huile et bois griffé, lacéré, retourné comme de la terre, deviennent des objets-matière, dangereux à manipuler, coupants. Ils font notamment ressurgir des éclisses de bois ressortant de dessous la matière peinture, rappelant les objets ensevelis sous la lave du Vésuve qui a beaucoup impressionné et inspiré l'artiste. Ces éclisses sont particulièrement piquantes, coupantes, dangereuses et désagréables comme le dit Philippe ici Cognée :

« On est passé dans des paysages où la matière huile assez épaisse [est] posée en épaisseur sur le bois, et après je labourais, dans le sens littéral du terme, avec des outils contondants, je labourais le paysage comme un paysan qui retourne la terre pour en mélanger le bois et la peinture à l'huile, en durcissant après entre les aspérités, où la main ne pouvait absolument pas passer sur le tableau au risque de se blesser. Donc, on est dans une chose à la fois très douce et très violente.⁶⁰»

⁶⁰ Entretien avec l'artiste dans son atelier de Vertou le 2 janvier 2009.

Le bois a ainsi été utilisé comme support à la peinture, supportant justement les coups que l'artiste lui portait comme pour éprouver les limites de ce matériau à la fois dur et fragile, déformable par l'outil du sculpteur ou du bûcheron.

c) - La glaise

En 1991, Cognée modèle des têtes dans de la glaise (**Fig. 16**). L'ensemble présente ici 242 têtes humaines de terre réparties et posées sur 14 planches de bois superposées, le tout formant une sorte de meuble de bibliothèque garni. Chaque étagère contient 17 ou 18 têtes, leur nombre sur chaque étagère semblant aléatoire. Le tout fait penser à une collection homogène, exhibée et bien ordonnée de trophées ou de petite statuaire.

Les têtes sont identifiables comme telles par la présence de deux renforcements figurant l'emplacement des yeux, et un autre pour l'emplacement de la bouche. On devine la forme du nez, de la bouche et du front. Ce dernier et les tempes sont écrasés. Les visages sont asymétriques. Ce ne sont d'ailleurs que des visages, sans cou, sans oreilles et sans cheveux. Ces têtes, comportant donc cet embryon de visage, font face au regardeur mais ne dégagent aucune expression particulière.

Chacune des têtes est modelée à la main, avec de la terre de brique, matériau volontairement choisi et apprécié par l'artiste pour sa matérialité brute, pour son aspect granuleux, permettant la construction, au détriment d'une terre plus souple et plus lisse destinée par exemple à la céramique. Chaque tête est donc unique, inimitable, non moulée, mais modelée sommairement, gardant une forme générale de pépite de matière, de forme en devenir.

Le caractère brut de sa composition est aussi signifié par l'absence de l'utilisation de peinture pour recouvrir les têtes et les étagères de bois, alors que Philippe Cognée utilise très fréquemment cette technique de recouvrement par la peinture pour ses sculptures.

Le rapport entre le corps de l'artiste et la matière est direct et charnel. Au vu des malformations infligées à ces têtes, leur exécution semble voir été violente, rapide et instinctive. Cognée cherchait avant tout à reproduire le geste initial, premier et primitif du sculpteur.⁶¹ Le geste du sculpteur est aussi le geste premier, démiurgique, du créateur. Il dit

⁶¹ *Id.*

à propos : « je serrais, écrasais la matière (...) j'essayais de faire en sorte que le dessous des éléments soit un, qu'il surgisse de l'opaque, de l'obscur.⁶²» Le contact corps à corps, la souplesse de l'argile et sa docilité à subir des déformations permettent littéralement aux mains de l'artiste, mues par une énergie créatrice, de s'enfoncer dans ses atomes. L'artiste précise que le choix de la terre est important : la glaise se prête ainsi parfaitement à cette recherche créatrice et énergétique consistant à faire surgir une forme primitive, première, de la main nue.

d) L'encaustique

« Prendre de la cire d'abeille couleur miel très clair. Faire chauffer au bain-marie à feu très doux. Ajouter une pincée de colophane et une pincée de carnauba. Laisser chauffer doucement. Lorsque l'ensemble est parfaitement liquide, ajouter un jaune citron. Remuer énergiquement afin que tout soit bien homogène. On peut remplacer le jaune citron par du vert amande ou du rouge coquelicot, etc... Puis napper la surface délicatement. Pour une présentation parfaite, un glaçage s'impose. Repasser au fer chaud. Servir lorsque le tout est bien refroidi.⁶³»

Cette recette de cuisine résume bien la préparation de l'encaustique par Cognée. L'encaustique permet de donner de la matérialité et une plasticité au tableau. La couche picturale a ainsi un corps et peut recevoir les attaques du peintre par la suite.

Au 20^e siècle, Jasper Johns et Tony Sherman peignent à l'encaustique. Jasper Johns l'utilise directement sur la toile à partir de 1957 et Tony Sherman à partir de 1974. Philippe Cognée, sur lequel Jasper Johns a eu une influence, a beaucoup expérimenté avant de mettre au point son mélange d'encaustique qui va lui permettre de jouer avec elle par la suite en la faisant fondre avec le fer à repasser. En effet, la composition chimique de la matière doit permettre de supporter les attaques du peintre et de ses outils agressifs (fer à repasser et arrachage du plastique), ainsi que les effets du temps, de la lumière et des variations climatiques.

Cognée n'utilise donc que des cires naturelles d'origine animale ou végétale. Il mélange trois cires qui ont des propriétés lui permettant d'obtenir une texture satisfaisante et une bonne tenue de la peinture :

⁶² Jean-Luc Chalumeau, « La force de la peinture », *Eighty*, n° 21, janv.-fév. 1988.

- 1°) 90% à 95 % de cire d'abeille blanche en microbilles (Koster Konen Holland bv)
- 2°) 5% de résine de colophane
- 3°) 5 % de cire de carnauba

La résine de colophane permet au mélange de ne pas être trop liquide et sert de liant. C'est une résine de térébenthine, très sensible à l'oxydation. La cire de carnauba est une cire végétale proche de la cire d'abeille. Elle est résistante et brillante. Elle est ajoutée à d'autres cires pour en augmenter le point de fusion, la dureté, la brillance, le lustre, la résistance et en diminue la plasticité et la tendance à la cristallisation. Les pigments sont minéraux ou sont des oxydes en poudre.

Le mélange de cires et de résine fond en une heure environ au bain-marie sur un réchaud dans l'atelier du peintre. Le mélange reste ainsi chaud toute la journée. L'artiste veille à ce qu'il ne soit pas trop chaud. Deux des feux sont consacrés au noir et au blanc. Un autre réchaud contient une dizaine de boîtes de conserves contenant les couleurs liquides choisies pour le tableau. Le peintre ajoute depuis peu du vernis Dammar (vernis Dammar à 33% Sennelier, réf. N135415) pour donner un peu de souplesse à son mélange, sinon la cire peut devenir cassante en vieillissant.⁶⁴

Ainsi constituée, l'encaustique est prête à subir ce que le peintre a décidé, c'est-à-dire que la matière est suffisamment liquide en permanence pour être déposée sur la toile, selon les dessins préalablement réalisés par l'artiste. Mais elle sèche rapidement, ce qui rend sa dépose empreinte de risques. L'encaustique séchant très vite, son usage ne permet presque aucune retouche. Cognée doit travailler vite.

L'encaustique ayant comme caractéristique de fondre sous l'action de la chaleur, cette matière se prête bien au jeu consistant à bouleverser la stabilité d'une matière, ici avec un fer à repasser chaud, afin de voir ce qu'elle peut produire de nouveau, afin de se métamorphoser.

Les matériaux utilisés par le peintre subissent ainsi les attaques de l'artiste, mais ils peuvent aussi participer à aggraver d'autres matières, et à prendre part, par conséquent, à l'acte général de destruction.

⁶³ Philippe Cognée. Dans : Laurence Hazout-Dreyfus, « La recette de Philippe Cognée, la peinture boulimique », *Beaux-arts magazine*, n° 275, avril 2002, p. 26.

2- Les matières destructrices

a) Le plastique Rhodoïd

Le plastique, ou plus précisément le Rhodoïd utilisé, participe à la destruction de la matière. Il n'est utilisé que dans le cas des peintures à l'encaustique sur toile et des dessins au fusain et à l'acrylique et est un des éléments qui façonnent le style particulier de Philippe Cognée.

Le plastique choisi est mat ou brillant selon l'effet recherché, selon le sujet traité (la ville du Caire avec un plastique mat, une baignoire à la surface lisse avec un plastique brillant). Puis il est posé sur la toile recouverte d'encaustique et reçoit le passage du fer à repasser brûlant. Le plastique posé sur la toile à l'encaustique étouffe tout d'abord la peinture, à froid.

Le Rhodoïd ne fond pas sous l'effet de la chaleur, il permet seulement de protéger à la fois la couche picturale et la semelle du fer à repasser de leur contact réciproque. La feuille de plastique, en recevant le passage du fer à repasser chaud sur elle, adhère un peu plus à la toile.

Le plastique devient un élément agressif pour la couche picturale lors de son arrachage après la phase de repassage. En effet, arracher le plastique est une opération délicate car, avec la chaleur du fer à repasser, la couche de peinture s'est collée par endroits à la surface du plastique. Arracher le plastique signifie donc arracher des bribes de couche picturale, et c'est ici que le Rhodoïd apparaît comme un élément agressif. En effet, une fois le tableau achevé, on peut apercevoir des espaces restreints ici et là où la toile apparaît brute, mise à nu.

b) L'encaustique

La cire recouvre. Cela a été inspiré au peintre par la célèbre et funeste éruption du Vésuve en 79 et ses conséquences : la lave recouvre, emprisonne et fige la matière instantanément.

La matière recouvre l'image, elle l'emprisonne, elle fait corps avec elle et l'emmène vers le processus d'une métamorphose. Elle défigure l'image initiale, lorsque le fer à repasser chauffe l'encaustique qui fond, elle se liquéfie. Par exemple, *Medina noire* (2004) (**Fig. 17**),

⁶⁴ Ces indications techniques sur la fabrication du mélange de cires par Philippe Cognée sont issues

Le Caire bleu (2001) (**Fig. 18**), *Foule 2* (1999) (**Fig. 19**) ou encore le polyptique *Supermarché* (2005) (**Fig. 20**) montrent que l'image originale est transfigurée par la peinture à l'encaustique : on ne sait ce qu'il va advenir du dessin premier, représentant une vue urbaine ou une vue de foule. Ici ce sont les titres des toiles qui permettent d'identifier le sujet, sans quoi ce qui est donné à voir n'est que couleurs, lignes, taches de matière épaisse figée et coups de pinceaux laissés visibles. L'encaustique fondue va amener l'image initiale de la figuration identifiable à autre chose, elle est une technique qui sert l'acte de tendre vers la lisière de l'abstraction.

La matière encaustique se plisse, se contracte, file, résiste, emprisonne le sujet, l'image se transforme dans les mouvements de la matière. Philippe Cognée repasse l'image et la repousse dans ses limites, ses retranchements.

c) La peinture acrylique

Comme l'encaustique, la peinture acrylique est une matière couvrante. Cognée a ainsi recouvert de peinture acrylique une série de petites photographies, aux sujets variés, de format 10 x 15 cm, prises par lui-même. La série est importante, elle se compose de 285 photographies (**Fig. 21**).

Les formes plastiques principales et les grandes lignes de chaque photographie sont recouvertes d'une couche de peinture d'une couleur équivalente, de façon à ce que le sujet reste reconnaissable. On sait qu'il s'agit ici d'une forme humaine, là d'un paysage, d'un objet (poste de télévision, représenté d'ailleurs onze fois, vélo, kayak, baignoire, livre ouvert, voiture), ou d'une scène d'intérieur (bain des enfants, salon). Mais les détails permettant d'identifier précisément le sujet ont disparu.

Cognée est ici quelque peu iconoclaste. En effet, la photographie peut être une fin en soi, elle n'a pas pour finalité de servir de support à la peinture, même si le 20^e siècle voit l'abolition des frontières entre les supports et le détournement d'usages principaux des matériaux. Ici, il y a une double destruction. D'une part, le support argentique disparaît, on ne peut plus savoir lorsqu'on regarde une de ces petites photographies recouvertes de peinture qu'il s'agissait d'une photo au préalable, on ne voit plus que la peinture, et on devine un motif, plus ou moins identifiable. D'autre part, le sujet et son intérêt documentaire, identifiable, disparaît.

d) L'eau

L'eau a la propriété de noyer, de dissoudre, elle peut donc correspondre aux effets de disparition et de destruction recherchés par l'artiste.

En 2000, il a ainsi réalisé trois aquarelles sur le thème du Voile de Véronique. Mouillant d'abord de grandes feuilles de papier, il pose ensuite les pigments, puis mouille de nouveau d'eau le papier dès que les pigments commencent à sécher. Il offre la peinture à l'eau qui entraîne les pigments au hasard de ses coulures et déforme l'image première. L'emploi de l'eau laisse le hasard et l'accident prendre part au processus de création. Ici, la peinture est quasiment noyée dans l'eau, volontairement. Le jeu entre les pigments de l'aquarelle et l'eau illustre l'équilibre à trouver pour que l'image apparaisse sans disparaître, noyée dans le trop plein d'eau, les pigments étant emportés. L'emploi de la technique de l'aquarelle correspond ici parfaitement au thème du Voile de Véronique, et par extension à celui de l'apparition-disparition.

Philippe Cognée use donc d'outils radicaux, utilise des matériaux qui se prêtent aux actions visant à abîmer le support, le médium et l'image même, le tout avec une énergie charnelle, une impérieuse nécessité à se confronter à la résistance de la matière pour créer.

Cependant, la destruction totale est extrêmement rare, Philippe Cognée étant avant tout un créateur, il s'agit de création d'œuvres. Même si on peut s'attacher à analyser la destruction dans son processus de création, la destruction fait partie intégrante, en positif, de l'acte de créer. L'artiste cherche la limite entre création et destruction. La création de l'image, son apparition va donc passer par des choix plastiques, des choix de composition de l'image qui participent aussi à l'impression générale de destruction qui traverse toute son œuvre.

Deuxième partie : les choix plastiques, vecteurs de déconstruction

Comment créer, composer une image à la lisière de sa propre destruction, de sa disparition, de son anéantissement ? A l'étude, il existe plusieurs degrés d'altération, de la distanciation à la disparition. En effet, Philippe Cognée peut tout d'abord instaurer de la distanciation entre l'image et le spectateur. L'image peut ensuite également subir de multiples transformations, métamorphoses, déformations, recadrages. Enfin, l'image peut également quasiment disparaître.

A - La distanciation

1 - La photographie

La plupart du temps, Cognée travaille à partir de photographies issues de l'appareil photographique, du caméscope, de la télévision, découvertes sur Internet, ou plus récemment, prises par son téléphone portable. L'image originale, la première image, est celle que voit le peintre, celle qu'il choisit. Elle est issue du réel ou est déjà sous la forme d'une image captée (photographie, image issue d'un livre ou de la presse, film sur écran, image sur Internet). L'artiste l'emprisonne, en la photographiant ou la filmant et une photographie est issue de cette première capture.

Ce qu'il va représenter sur la toile, dans le cas des toiles à l'encaustique, est une image issue de cette photographie. Celle-ci est tout d'abord projetée sur la toile. Cognée dessine alors les contours, repasse sur les grandes lignes de l'image mais sans reproduire le modèle. L'image projetée peut également être plus complexe : elle peut en effet être une photographie prise par lui mais issue d'un montage, d'un assemblage de photographies, comme c'est le cas pour les trois triptyques *Bilbao* (**Fig. 22, 23 et 24**), *Saint-Pierre de Rome* (**Fig. 25, 26 et 27**), *Beaubourg* (**Fig. 28, 29, 30**) ou pour le tableau *Hong Kong* (**Fig. 31**). L'artiste dit à ce propos :

« Je travaille toujours à partir d'images photo ou vidéo. J'ai besoin du réel pour créer, mais j'ai également besoin de le mettre à distance par tous ces filtres, appareil photo, caméscope, télévision, pour pouvoir transformer mon regard et laisser libre cours à mon imagination.⁶⁵»

Philippe Cognée travaille donc à partir du réel qui a déjà subi une transformation, ou plutôt une transposition, sur du papier photo, sur une bande film vidéo ou une double transposition en étant enregistré sur un écran numérique, écran qui est ensuite photographié une nouvelle fois par l'artiste. La photographie n'est pas une copie d'un morceau du réel puisqu'elle ramène ce dernier de quatre à deux dimensions plastiques. Elle fige le réel, elle le transforme en une image. C'est cette image, en tant qu'ensemble de signes plastiques, et non plus comme une image porteuse de sens, d'affectivité, de subjectivité, qui va être transformée. Il en est de même pour le film vidéo. Cognée travaille à partir d'une image issue du film, ou d'un arrêt sur image, pendant la projection du film. Ce dernier est soit réalisé directement par l'artiste, il filme alors ce qu'il voit, le réel, c'est le cas lors de son voyage aux Etats-Unis en 2001, soit il enregistre une diffusion d'un événement à la télévision, tel un match de tennis à Roland-Garros, ou l'enterrement du roi Hussein de Jordanie.

Depuis 2005, Cognée utilise également l'écran de l'ordinateur, en consultant les bases iconographiques disponibles sur Internet comme sources d'images, notamment *Google Earth*, qui lui permet de capter des images de villes du monde entier prises par satellite, à sa guise, sans bouger de son fauteuil. Ici, seul l'œil voyage. L'artiste navigue avant de trouver une image de ville qui lui convienne et qu'il retravaille en choisissant un angle de vue et un grossissement particulier éloignant l'œil de ses repères habituels (absence de perspective notamment et vue en plongée). La possibilité de zoom offerte par la navigation sur *Google Earth* lui permet d'isoler les motifs et les signes plastiques qui l'intéressent, de les décontextualiser, d'autant plus que *Google Earth* ne propose pas de présence humaine sur ces clichés, pour des raisons juridiques. Ce travail permet d'établir une distance avec le réel (les vues prises par satellite sont réelles, elles sont des copies de nos villes, vues du ciel et mises bout à bout). Après la mise en peinture à l'encaustique de l'image choisie, le spectateur peut être perdu, déstabilisé devant cette image qui flotte devant lui, à la limite de l'abstraction.

C'est le cas pour *Sans titre [Google]* (2006) (**Fig. 32**), peinture à l'encaustique, présentée lors de l'exposition monographique *Urbanographies* en 2006 qui montrait les premières pièces du peintre réalisées à partir d'images issues de *Google Earth*. Le titre de l'exposition

⁶⁵ Philippe Cognée, dans : <http://art-to-date.com/ActeursArt/Artistes/Cognee/Interview.htm> consulté le 14 déc. 2001.

montre là le rapport évident à la ville. La ville donnée à voir dans cette toile est une vue du dessus, en plongée, à la verticale parfaite, comme seules les images prises par satellite, hélicoptère ou d'une grue le permettent. Les couleurs balayent la palette d'un camaïeu de gris, du noir au blanc. Cette image donne à voir des dizaines de petites formes géométriques, carrées, rectangulaires, perpendiculaires entre elles et alignées sur un fond gris. Ces formes sont des bâtiments vus du dessus, le fond gris dans lequel on devine des lignes droites et perpendiculaires représente le quadrillage des rues.

Hors du contexte de l'exposition, un œil non averti, ne connaissant pas le travail de Philippe Cognée, peut voir ici une composition géométrique, non figurative, abstraite.

De plus, Cognée ne pratique pas la photographie artistique, il n'est pas photographe, ses clichés sont donc simples, ils relèvent davantage de l'amateurisme. Ils sont d'ailleurs pris par lui-même ou par un membre de sa famille. Ne cherchant qu'à isoler le motif des photographies ainsi réalisées, il n'est intéressé que par les grandes lignes de ce qu'il voit, et ceci ajoute encore une distanciation avec le réel.

Par exemple, en 1995, il prend des clichés, alors en vacances en famille à Albufeira au Portugal. Il s'agit de photos de familles, comme tout vacancier le fait, sans projet défini de s'en servir pour la réalisation d'une toile. Un an plus tard, il décide de s'en servir comme matériau pour l'exposition *Albufeira*⁶⁶. Ce n'était pas prémédité. Les photographies n'avaient pas été prises dans le but de servir de matériau, de thème à une future exposition.

Ici, une première distanciation d'avec le sujet original s'opère car le motif est isolé, il est décontextualisé. Philippe Cognée instaure une distance avec le sujet de la photo initiale, il ne s'intéresse qu'à la composition, à « l'organisation de la structure » comme il le dit ici :

« Ce qui m'intéresse dans cette distanciation par rapport au sujet, c'est que cela m'oblige à me consacrer uniquement à l'organisation de la structure désignée par l'image photographique. A ne traiter que purs et simples problèmes plastiques. Il n'y a aucun romantisme là-dedans.⁶⁷»

La plasticité de la forme intéresse le peintre, la forme est son matériau de travail. Il ajoute :

⁶⁶ Exposition *Albufeira*, Musée des Beaux-arts de Nantes, 1996.

⁶⁷ P. Piguet, J.-C. Vergne, *Containers*, op. cit., p. 12.

« Au départ, lorsque je choisis un sujet, mon regard isole celui-ci de son contexte [...]. Cette première phase s'effectue par l'intermédiaire de l'appareil-photo qui opère une première étape d'isolement et de décontextualisation.⁶⁸»

Les photographies retenues sont ensuite placées ensemble, dans le but d'une sorte de dislocation visuelle avant la reconstruction d'une image pour saisir la globalité du sujet. C'est notamment le cas pour la triade *Bilbao* (**Fig. 22, 23, 24**), *Saint-Pierre de Rome* (**Fig. 25, 26 et 27**) et *Beaubourg* (**Fig. 28, 29 et 30**) où le peintre a même « rephotographié certaines images avant d'être assemblées dans un jeu de déformation-reconstruction, opération méticuleusement cérémonielle avant de passer à l'acte de peindre.⁶⁹»

La photographie implique par ailleurs une distanciation supplémentaire car Philippe Cognée n'est pas systématiquement dans le lieu qu'il photographie. Il n'a donc pas toujours l'expérience vécue, intime, du lieu et du moment représentés et signifiés sur la photographie, comme c'est le cas par exemple dans *Foule* (**Fig. 33**) et du stade Roland Garros. Dans ces cas, Cognée a photographié l'image apparue sur l'écran de télévision, image issue d'un film. L'artiste a en effet auparavant enregistré sur une cassette un film, un reportage, une diffusion de match de tennis et en a extrait une image photographique. Il en est de même avec les images de villes issues de *Google Earth*, où Cognée n'a peut être pas l'expérience réelle des villes qu'il choisit de peindre. Seul son œil voyage, navigue, son corps n'a pas la sensation de la traversée de la ville. La distanciation corporelle est donc mise en abîme dans l'image finale.

La photographie en elle-même propose déjà une composition, un cadrage, un assemblage de codes plastiques où le mouvement du réel, de la vie, est arrêté. La profondeur de la photographie est également annihilée car elle est ramenée sur le plan unique de la surface de la photographie. Tous les plans sont en effet au même niveau, ils sont ramenés au premier plan, celui de la surface de la photographie.

En fait, chaque étape de l'élaboration d'une toile peinte est une façon de s'éloigner davantage de la réalité.

⁶⁸ Bertrand Godot, *Philippe Cognée. Proliférations, Chapelle du Genêteil, Château-Gontier, 10 janv.-1er mars 1998*, Château-Gontier, 1998, non paginé.

2- Les couleurs

Philippe Cognée peut prendre une photographie issue d'un film numérique, de son caméscope numérique, de son ordinateur *via Google Earth*. Or les couleurs réelles sont souvent légèrement modifiées lors de leur rendu sur l'écran LCD du caméscope, de l'appareil photo, de l'ordinateur ou du téléphone portable. Il y a donc une première distanciation par rapport au réel : celle des couleurs captées qui sont celles rendues par les possibilités technologiques et non plus vraiment celles du réel. La distanciation est double lorsque la photographie est transposée en fichier numérique, visible sur l'écran de l'ordinateur puis re-photographiée par l'artiste. A chaque manipulation et transfert de support, les couleurs perdent de leur définition originelle et s'éloignent de fait davantage du réel.

Une seconde distanciation s'opère lorsque Cognée prend et développe ou fait développer la photographie qui va lui servir de modèle définitif pour la réalisation du dessin sur la toile. Le bain chimique lors du développement ou l'impression du fichier numérique ne garantissent pas assurément un rendu exact des couleurs réelles.

Enfin, lorsque l'artiste choisit les couleurs, les pigments pour la fabrication de sa peinture, la couleur réelle, celle vue par l'œil du peintre peut être de nouveau modifiée, voire supprimée et remplacée par une autre.

Les couleurs du réel sont comme sous la domination des couleurs propres au matériau pictural : les pigments et leur composition chimique dominant, les couleurs du réel basculent dans celles de la palette du peintre. Les couleurs du réel vues par l'œil de l'homme basculent dans celles rendues par l'œil du peintre. Surtout, la méthode du « floutage », qui consiste à faire fondre la peinture, fait se mélanger les couleurs.

Ainsi, le blanc sali, le beige, le gris bleuté, le noir dominant dans une exposition de Philippe Cognée, où les sujets se prêtent parfaitement d'ailleurs à ce choix de tons : immeubles, villes, routes, containers, congélateurs, qui sont fréquemment dans des tons blancs, gris, neutres.

Mais on trouve aussi des toiles très colorées aux couleurs très vives : jaune soleil pour *Champ de Colza* (**Fig. 34**), rose fuchsia pour la nappe de la table dans *La Paëlla* (**Fig. 35**), vert pomme pour poser le *Portrait de Pierre* (**Fig. 36**) et *Martin et Andy* (**Fig. 37**), ou pour ses

⁶⁹ Jean-Pierre Frimbois, « Philippe Cognée, ses triades », *Art actuel*, 2003, p. 36-37.

Vanités (**Fig. 38**), bleu azur pour *Bleu de travail* (**Fig. 39**) ou le ciel de la série *Albufeira* (**Fig. 40**).

On note souvent des taches rouge vif, rouge sang, dans des toiles par ailleurs composées de camaïeux de tons ternes (gris, beige). C'est le cas pour *Foule* (**Fig. 33**) (des personnages en rouge), *Repas en juillet chez Stéphane* (**Fig. 41**) (une bouteille et un vêtement rouges), *Repas dans le jardin* (**Fig. 42**) (manches de couteaux, liquide dans les verres, goulot de bouteille, serviettes de table rouge sang), *Cendrier noir* (**Fig. 43**) (une tache rouge dans le coin en haut à gauche), *Le Caire vu d'un car* (**Fig. 44**) (série de quatre toiles en camaïeu de marrons et beige, avec deux voitures rouge vif sur une des toiles), *Autoportraits n° 1, n° 2, n° 3* (**Fig. 45**) (taches rouge vif sur le visage), *Entrée sud de Nantes* (**Fig. 46**) (vue de route périphérique grise avec deux panneaux rouge vif), *Chambre d'hôtel* (**Fig. 47**) (la toile est grise et blanche, sauf le dessus de lit à rayures rouge vif et vert), le *Portrait d'Andy* (**Fig. 48**) (portrait dans les tons marron, beige avec une écharpe rouge vif), *Lit n°3* (**Fig. 49**) (lit blanc et gris, avec un tapis rouge), *Repas chez Brigitte* (**Fig. 50**) (table et couverts en noir et blanc, des sets de tables rouge vif), nombreux supermarchés, *Bouteilles 1* (**Fig. 51**) (bouteilles grises, une bouteille rouge vif de Coca-Cola), *Bibliothèque (rouge sang)* (**Fig. 52**) et *Bibliothèque au sol rouge 1* (**Fig. 53**) (rayonnages de bibliothèques publiques dans les tons gris bleu, au sol rouge vif).

Cette couleur rouge est, par ailleurs, également présente sur ses sculptures sur bois, réalisées à la tronçonneuse, où les entailles incisées par l'instrument sont pansées par des traces et des couches de peinture à l'encaustique rouge.

La présence récurrente de ce rouge est due à une recherche de contraste visuel fort,⁷⁰ et non à l'expression d'un sens symbolique associé traditionnellement à la couleur rouge (comme la destruction, le sang, la passion, la vie et la mort par exemple), les tons gris dominants étant particulièrement réveillés par ces taches rouges. Pourtant, ces apports rouges vifs dans les toiles participent à l'impression générale de violence douce, de destruction, de dynamisme qui peut se dégager de ses toiles à l'encaustique.

⁷⁰ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Basse-Goulaine le 26 août 2008.

3- L'encaustique

Cette matière picturale installe une distance entre l'image et le spectateur et donne une épaisseur aux œuvres. Parfois, la couche picturale à l'encaustique plisse, elle est comme une peau. Le sujet possède alors une dimension charnelle, tactile et matiériste.

La technique particulière de la fonte de la peinture ajoute à la déformation-dissolution de la forme première et donc participe de cette volonté de distanciation par rapport au réel. Comme le rappelle Philippe Piguet : « La technique de la cire surenchérit cette dialectique antagoniste du figurable au défiguré.⁷¹ »

4- Le cadrage

Le réel est un référent chaque fois redécoupé par le système d'approche qui le vise. Le cadrage, le point de vue choisi lors de la composition initiale de l'image est fréquemment particulier et original. Il participe en tout cas de l'impression de déséquilibre, de désordre, de chaos, de déformation finale. Un sentiment de déséquilibre ou de vertige, de perte de repères plastiques habituels peut surprendre le spectateur devant les toiles.

a) La plongée

Par exemple, les vues de foules (**Fig. 33**) sont surélevées, ce qui instaure une distanciation entre le spectateur et l'image. L'œil qui regarde l'image est loin de la scène représentée, il n'y est pas intégré, il y est étranger, comme l'image enregistrée par une caméra de surveillance. De plus, la perspective est fondue, comme les contours des personnages. L'espace qui contient ces formes humaines n'est pas identifiable, il n'a pas de contours, hormis celui du tableau même.

Le même point de vue en plongée est adopté pour *Sans titre [Chicago]* (**Fig. 14**), réalisé à partir d'une image issue de *Google Earth*. Ce grand format donne à voir une vue panoramique, un grand angle photographique, donnant l'impression de domination d'un grand et large espace urbain, sans limites, ou celle d'un atterrissage imminent d'avion.

⁷¹ Philippe Piguet, « Peindre la disparition », *L'Oeil*, n° 487, juil.-août 1997, p. 8.

b) La contre-plongée

De même, dans ses portraits, Philippe Cognée choisit un point de vue en plongée ou contre-plongée. Pour le *Portrait d'Andy* (**Fig. 48**) la vue est en contre-plongée, l'accent est mis sur le ventre et sur les narines. Pour le *Portrait de Pierre* (**Fig. 36**), ou celui du *Chien* (**Fig. 54**) la plongée est accentuée, le visage ou la tête paraissent agrandis par rapport au reste du corps dont on aperçoit les épaules, les jambes ou les pattes. Ce ne sont pas des têtes flottant dans un espace mais reposant bien sur un corps. De fait, ces portraits, dont les yeux fixent le regardeur, ne sont pas que des visages, mais des figurations de présence corporelle, particulièrement expressives. Quant à ses autoportraits, *Autoportraits n° 1, n° 2, n° 3* (**Fig. 45**), en contre-plongée ou de face, ils présentent des yeux très gros, exorbités, des narines saillantes et anguleuses, des oreilles décollées de façon exagérée. Son *Autoportrait, homme-chien* (**Fig. 55**) est tout aussi étrange, et «grotesque.⁷²» Philippe Cognée s'attaque donc au visage, qui est pourtant la partie la plus essentielle de l'identité humaine. En effet, chaque visage est unique et constitue le vecteur de l'identité même. Appliquer la méthode de l'encaustique fondue aux portraits, qui vont forcément s'éloigner de fait de la figuration, de la ressemblance, et ajouter un angle de vue déséquilibrant, va à l'encontre de ce que l'on attend d'un portrait peint : une ressemblance, une identification, une sublimation même parfois, et une mise en valeur. Ici, Philippe Cognée joue sur la limite entre la figuration humaine et sa bascule dans le défiguré. Olivier Kaepelin avait très tôt remarqué les déséquilibres dans ses compositions :

« L'organisation des peintures de Philippe Cognée repose sur la figure du renversement, de la chose troublée. Ici une bouteille cul en haut, là une tête coupée qui chute, là encore un pied qui perd l'équilibre, des constructions qui se défont, une giration qui emporte tout. Rien ne tient vraiment sur ses jambes.⁷³»

c) Le point de vue frontal

Pour *Sans titre [Machine à laver]* (**Fig. 56**), *La Chaise* (1995) (**Fig. 57**), comme pour *Sans titre [Refrigérateur]* (**Fig. 11**), ou *Pot de peinture blanc* (1995) (**Fig. 58**), Philippe Cognée a choisi de les appréhender frontalement et de ne donner quasiment aucune place à ce qui peut entourer les objets, si bien que la profondeur est inexistante. L'image affronte le regardeur. Le caractère privé, anecdotique est mis à mal par cette dimension frontale.

⁷² L'expression est de l'artiste (entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Basse-Goulaine, le 29 août 2008).

⁷³ O. Kaepelin. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, œuvres récentes*, op. cit., p. 30.

Ici, Cognée ne détruit pas mais extrait l'objet de son contexte traditionnel, il n'associe aucun contexte narratif à son objet du quotidien et de la modernité représenté, son objet ne raconte pas d'histoire. *La Chaise* paraît être une structure architecturale verticale en devenir. Philippe Cognée donne davantage à voir un échantillon de peinture épaisse, ici en forme de pot de peinture, là de machine à laver, de parallélépipède, qu'un objet en lui-même.

La confrontation entre l'image et le regardeur est également présente dans ses *Recyclage I* (2004) (**Fig. 59**) et *Recyclage II* (2005) (**Fig. 60**), où l'œil du spectateur et le regardeur tout entier sont devant ces décharges débordantes, verticales, tas imposants de détritrus, qui semblent jaillir de manière continue d'une benne trop remplie, comme la lave d'un volcan en activité. *Recyclage I*, par sa taille (200 x 300 cm), par son format vertical, par l'absence d'espace autour de l'amas de détritrus, impose sa présence à celui qui est en face de lui. Cet amas paraît presque organique. Il peut faire penser à un arbre aux branches qui plient. Mais les traits blancs qui semblent filer et tomber au sol, où les détritrus s'amoncellent, confèrent surtout une impression de mouvement à l'ensemble. Cognée peint ici l'action même en train de se faire, il peint la vie des déchets et la métamorphose en action. Le cadrage frontal et le surgissement de la pourriture, du sale, du flot continu et monstrueux de déchets contenant en lui son propre cycle de vie et de mort peut surprendre le spectateur.

d) Le point de vue du dessus

Philippe Cognée renoue avec ce cadrage vu du dessus dans ses œuvres depuis 2004, cadrage qu'il avait déjà utilisé pour *Baignoire* (**Fig. 61**) en 1995. Il s'agit de la vue du dessus, parfaitement perpendiculaire et verticale par rapport à l'objet ou au sujet. Il utilise régulièrement ce point de vue pour des sujets différents : villes, objets ou tas de détritrus.

C'est notamment l'angle de vue adopté pour *Dans le cœur* (**Fig. 62**), *Google* (2006) (**Fig. 32**), et *New York [HIU]* (**Fig. 13**).

Sa *Baignoire* (**Fig. 61**) vue ainsi parfaitement du dessus, circonscrite dans l'espace même du tableau, sans espace définissable autour d'elle, sans place autour d'elle pour un autre élément narratif ou plastique, n'est presque plus une baignoire figurée mais une forme géométrique rectangulaire aux angles arrondis, tels ceux d'une baignoire blanche. La peinture *Dans le cœur* (**Fig. 62**) donne à voir des boîtes de conserves circulaires servant de pots à peinture, plongées dans des casseroles également circulaires. Mais l'identification n'est pas évidente et immédiate si l'on ne sait pas au préalable que Cognée fait fondre sa

peinture dans ces boîtes métalliques et ces grandes casseroles, ou si l'on regarde ce tableau, seul, hors contexte, c'est-à-dire extrait de la série dont il est issu et qui concerne l'atelier du peintre. Sans ces éléments d'identification, on peut considérer ce tableau comme uniquement formel et géométrique, d'autant plus que les cercles sont fortement soulignés de blanc, contrastant sur le fond gris foncé-vert.

De même pour *Sans titre [Google]* (**Fig. 32**), réalisé à partir de *Google Earth*, l'angle de vue choisi est vertical, perpendiculaire et l'agrandissement est fort. Cette vue de New York du dessus, avec un « floutage » léger, donne à voir un quadrillage d'où surgissent d'innombrables petites cellules principalement carrées ou rectangulaires. Le « floutage », l'emploi de couleurs harmonieuses (camaïeu de vert et de gris), la présence d'ombres sur les bâtiments figurés et d'angles arrondis dans certaines cellules, et le fait que cette composition ne soit pas géométrique ou mathématique évitent qu'elle ne soit perçue comme abstraite. Le spectateur hésite justement devant ce qu'il voit : s'agit-il d'une vue urbaine, d'un circuit électronique ou d'une composition abstraite ? L'hésitation, le trouble et la fascination devant ce tableau sont dus au jeu du peintre à mêler possibilités abstraites de l'image et signes plastiques rappelant le réel. L'image donnée à voir est suspendue entre le monde d'où elle vient (le réel) et l'espace où elle pourrait se rendre : l'abstraction, grâce au choix du cadrage perturbant et à la mise en peinture.

Cette idée d'abstraction vers laquelle les peintures tendent, mais sans jamais l'atteindre, est de nouveau exploitée par l'artiste en 2009, avec une série de vues urbaines, plus spécifiquement de médinas, où le quadrillage de l'espace est si dense qu'une impression de saturation surgit.

Pour *New York* (**Fig. 12**), également réalisé à partir de *Google Earth*, Philippe Cognée a opté pour un fort grossissement au dessus de terrasses d'immeuble de la ville de New York. En privilégiant l'angle de vue perpendiculaire, et en augmentant le contraste entre le noir et le blanc, alors que *Google Earth* offre des tons blancs et gris, les formes des toits font penser à des lettres, notamment les lettres H, I et U qui présentent des angles droits. Les surfaces blanches des toits peuvent rappeler les surfaces blanches de sa *Machine à laver* (**Fig. 56**) ou de son *Réfrigérateur* (**Fig. 11**) qui s'imposent au regardeur par leur frontalité. Là encore, le spectateur peut être troublé : s'agit-il de lettres d'un texte, d'un message ? Est-ce au contraire purement graphique ? Le premier regard peut laisser penser cela. Mais, les voitures blanches représentées, les zébrures blanches de stationnement, et les cases noires figurant les fenêtres des immeubles rappellent pourtant qu'il s'agit d'une vue urbaine. Le « floutage » est léger, et la destruction n'est pas recherchée ici, il s'agit d'un jeu graphique,

du va-et-vient entre une vue urbaine avec ses codes (voitures, rue, immeubles), une peinture avec ses volumes (les immeubles ont des ombres sur le côté pour figurer leurs volumes), et un dessin de lignes droites et de contrastes de couleurs radical. Le spectateur peut ainsi être troublé devant cette image, entre vue réelle, urbaine, graphisme et peinture.

e) La disparition de l'espace

L'espace est réduit dans ses peintures, parfois il semble même avoir disparu. Ceci participe encore non pas à la destruction, mais à la perte de repères, à l'impression de déséquilibre que le spectateur peut ressentir.

L'absence de profondeur est notable dans *Table blanche* (**Fig. 63**) où l'espace sur lequel sont posés les objets a disparu. En fait, ce sont les objets mêmes, assiettes, verres, bouteilles, aisément identifiables, qui permettent de deviner qu'il s'agit d'une table dressée avec des couverts. En effet, la nappe blanche se prolonge dans l'espace qui l'entoure, se confond avec lui. Il n'y a quasiment pas de démarcation nette entre la nappe blanche et l'absence de nappe. L'extérieur de la table, le en-dehors de la table blanche, est lui aussi représenté par un blanc vaporeux sans autre repère aucun.

L'impression de perte d'espace circonscrit et définissable autour de la table est amplifiée par l'absence de début et de fin de cette même table. Celle-ci semble en effet se prolonger à l'infini, où se prolonger vers une fin qui ne nous est pas donnée à voir. C'est-à-dire que Cognée sème le trouble chez celui qui regarde cette toile. Ce procédé de figuration de table dont la perspective paraît sans fin clairement arrêtée est aussi présent dans *Anniversaire du père I* (**Fig. 64**) où l'on ne sait s'il y a un personnage représenté en bout de table où si la table continue dans une représentation infinie et totalement floue.

Dans *Table blanche* (**Fig. 63**), les objets semblent ainsi presque flotter dans le vide, mais le spectateur devine qu'il s'agit d'une table dressée. Ces couverts semblent être volatiles et à la fois normalement posés sur le support table. Là encore, l'artiste joue de la limite entre la figuration simple du réel et la possibilité d'une perte de repères, d'une absence d'espace, qui font que le regardeur peut, encore une fois, avoir le vertige devant cette table dressée fantomatique.

De même l'eau sur la plage dans la série *Albufeira* a disparu, comme en particulier dans *Guillaume debout et Thomas couché* (**Fig. 65**), figurant un garçon allongé et un autre debout, marchant, en maillot de bain. Seuls, le sol couleur sable et l'horizon blanc et bleu

pâle représentent l'espace, et permettent de deviner qu'il s'agit de l'espace d'une plage, grâce à la tenue vestimentaire des jeunes garçons figurés dont on devine qu'ils sont en maillot de bain. Sans cet accessoire balnéaire et vestimentaire immédiatement reconnaissable, le trouble serait peut être réel et amplifié : quel pourrait être cet espace au sol couleur sable et à l'horizon aux couleurs lumineuses et indécises ?

En fait, Philippe Cognée a supprimé le marqueur « tableau », où l'image serait circonscrite dans un cadre équilibré. C'est-à-dire que, comme dans le cas de *Sans titre [Machine à laver]* (**Fig. 56**), ou de *Baignoire* (**Fig. 61**) le motif remplit le tableau ; seule l'image, la surface comptent. De même, pour ses *Foules* (**Fig. 33**), ou pour *Sans titre [Google]* (2006) (**Fig. 32**), l'image n'a pas de bords à part les bords physiques du tableau. L'image, la surface, sont coupées de leur contexte par l'absence de cadre physique et réel. L'image n'a ni début, ni fin, à part ceux du tableau même. Il en est de même pour son dessin au fusain et à l'acrylique *Tour [Tokyo]* (2001) (**Fig. 15**) où l'immeuble qui s'écroule n'a ni base ni sommet, à part ceux des bords du tableau. D'autres exemples illustrent cet espace défini seulement par le marqueur tableau : le tondo *Sans titre [Décharge]* (2005-2006) (**Fig. 66**), *NOT* (2005) (**Fig. 67**), *Médina noire* (2004) (**Fig. 17**), vue urbaine presque abstraite où seul le titre permet de garder un lien avec une réalité identifiable : ici une vue urbaine. D'ailleurs, nombre des vues urbaines sont des espaces qui semblent infinis. C'est le cas pour *Chicago* (**Fig. 14**), *Google* (**Fig. 32**), mais aussi pour les vues d'intérieur de supermarchés : *Supermarché* (2007) (**Fig. 68**), où les rayons du supermarché n'ont pas de fin, ce qui peut correspondre à l'immensité actuelle des structures de production et de consommation.

Pourtant, dans ses premiers tableaux, Philippe Cognée exploitait au contraire les notions de bord et de cadre pour rendre ses toiles plus explosives. Par exemple, il peignait une scène et l'entourait de « plusieurs saynettes périphériques pour donner un caractère plus explosif à l'image centrale.⁷⁴» C'est le cas pour plusieurs *Sans titre* (**Fig. 7, 69 et 71**), réalisés en 1987 et 1988, qui mêlent peinture et sculpture. Il s'agit de rectangles peints, figurant des cônes flottant dans un espace indéfini, en couleur, entourés d'un cadre sculpté en bois et recouvert de peinture, présentant aussi des formes géométriques simples, arrondies, des visages et des têtes animales. Les cadres prennent autant de place que la peinture centrale, les cadres semblent faire corps avec le centre de la toile. La narration centrale semble se poursuivre dans les motifs du cadre, ou du moins trouve un écho dans le cadre qui l'entoure.

⁷⁴ Philippe Cognée. Dans : H.-C. Cousseau, P. Gicquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, œuvres récentes*, op. cit., p. 38.

Dès lors, si l'objet est reconnaissable, le cadrage accentue par contraste l'irréalité. Les objets représentés de face (chaise en plastique, baignoire, containers, immeubles, frigidaires) sont les plus adaptés à faire remonter la peinture à la surface.

5 - Le temps

Le temps est un autre moyen de distanciation supplémentaire. En effet, une idée de travail sur un sujet, une idée de création, une envie, apparaît et mûrit. Le temps passe, parfois plusieurs années, avant la réalisation concrète d'une œuvre. Il y a donc une distanciation de par la mémoire qui se délite, entre le désir de peindre et le moment de sa réalisation. Il y a une distance temporelle entre l'idée de départ, les souvenirs et les impressions qui gravitent *in petto* autour d'une photographie et la réalisation plastique finale. La distanciation temporelle est réelle, effective, comme le souligne le critique d'art Alain Bonfand :

« (...) assurément, ces tableaux me séparent de ce qu'ils me font voir.⁷⁵»

Le spectateur est tenu à distance. Il y a une « nécessité d'une constante mise au point entre le loin et le près, entre image et peinture, entre le photographique et le pictural, entre le réel et sa recomposition.⁷⁶»

En effet, au premier regard, on croit reconnaître le sujet, mais l'image floutée, le cadrage qui fait perdre les repères à l'œil, la représentation emprisonnée dans la matière, font, qu'après tout, l'œil du spectateur est perdu, il n'est plus sûr de reconnaître le sujet comme il le croyait. L'œil cherche naturellement la netteté, mais l'identification du sujet est parfois difficile. Le titre peut alors renseigner car l'opération de repassage, le « floutage », a fait exploser les contours de la forme. C'est le cas par exemple pour la série des *Abats* avec *Cœur* (Fig. 72) et *Cervelle* (Fig. 73).

B- La déformation

La déformation du motif par rapport à sa forme initiale issue du réel est fréquente et se constate surtout dans ses peintures à l'encaustique, où l'opération de repassage fait inéluctablement se déformer les formes de manière plus ou moins prononcée.

⁷⁵ A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 33.

⁷⁶ Eric Suchère, « Philippe Cognée, contourner l'élégance », *Art press*, n° 218, 1er nov. 1996, p. 53.

L'opération de « floutage » est en effet parfois violente et son résultat optique l'est aussi. La forme paraît ainsi avoir explosé, elle est absolument déformée. Jonas Storsve, conservateur au Musée des Beaux-arts de Nantes en 1996, dit à propos des toiles de l'exposition *Albufeira* :

« Ecrasements, 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.⁷⁷»

En effet, après l'opération de repassage, l'encaustique est toujours là, mais elle s'organise autrement. La structure originale, l'image, la composition initiale, se déforment sous l'effet du repassage. Les lignes qui permettent l'identification et le rapport direct au réel ont été emportées dans un mouvement qui s'est ensuite figé. Francis Bacon, peintre admiré par Philippe Cognée, cherchait aussi la déformation :

« Ce que je veux faire, c'est déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation, la ramener à un enregistrement de l'apparence.⁷⁸»

Cependant, la déformation peut prendre d'autres aspects. La composition même des images avant l'opération de « floutage » peut être une construction de déformations échafaudées entre elles. C'est ainsi que certaines de ses toiles concernant des motifs d'immeubles ou de bâtiments sont traitées de manière quelque peu cubiste ou baroque. Par ailleurs, la possibilité de l'accident et l'appel au hasard, présents dans son processus de création, participent à l'impression finale de déformation de l'image ou du motif, et du trouble que peut éprouver le regardeur face à ces images offrant non pas une destruction mais une distorsion du réel.

1 - Le jeu cubiste

La déformation des peintures de Philippe Cognée peut parfois faire spontanément penser aux œuvres peintes cubistes, notamment celles de Pablo Picasso ou de Georges Braque, montrant les différentes facettes d'un même objet représenté. Les séries de Cognée

⁷⁷ Jonas Storsve, *Philippe Cognée, Albufeira*, Nantes, Musée des Beaux-arts, 1996, p. [4].

⁷⁸ Christophe Domino, *Bacon, monstre de peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 287, 1996, p. 87.

réalisées en 2003 sur le musée Guggenheim de Bilbao,⁷⁹ le Centre Georges Pompidou à Paris, la basilique Saint-Pierre de Rome et le front de mer d'Hong-Kong par exemple illustrent bien la définition suivante du cubisme donnée par Pierre Cabanne :

« Chez les cubistes, ce n'est pas le temps mouvant, mais le temps figé et décomposé en autant de fragments comme des constats d'identité sous différents angles de vision.⁸⁰»

Cognée, en effet, fabrique l'image finale, notamment pour les séries citées ci-dessus, en mêlant des photographies qu'il superpose, juxtapose et assemble. L'image finale, celle qu'il va peindre est une composition, un assemblage réfléchi de photographies ou de photocopies, de formes géométriques.

De plus, la présentation en triptyque, comme c'est le cas ici pour les séries *Bilbao* (**Fig. 22, 23 et 24**), *Saint-Pierre de Rome* (**Fig. 25, 26 et 27**) et *Beaubourg* (**Fig. 28, 29 et 30**) scinde l'image en trois propositions, ce qui renforce l'impression de découpe. Par ailleurs, les traits sont durcis et les contrastes chromatiques forts, ce qui accentue l'impression de découpe cubiste, avec des arêtes vives et des angles.

Philippe Cognée m'a fait part lors d'un entretien dans son atelier de son admiration pour le peintre anglais David Hockney, né en 1937. Il est vrai que ce dernier a réalisé des peintures à partir de montages de photographies, notamment de polaroids à partir de 1982, et il s'est lui-même plongé dans les enseignements du cubisme et du procédé qui consiste à représenter une forme tridimensionnelle sur une surface bidimensionnelle en multipliant les vues fragmentaires de ses différents côtés. Cette méthode aide à traduire la réalité vécue. L'expérience acquise le conforta dans sa conviction que la vue et la mémoire sont intimement liées. Par exemple, son montage intitulé *Terrasse bleue (Los Angeles, 8 mars 1982)* (**Fig. 74**) comprend vingt-cinq photographies carrées de sa terrasse bleue, placées en carré, de cinq fois cinq photos, prônant l'abandon de la perspective unique, dont le règne date de la Renaissance, au profit d'un système qui traduirait mieux la perception humaine en conjuguant « de nombreuses perspectives et de nombreux moments.⁸¹»

C'est la photographie qui a amené David Hockney à réfléchir aux manières de voir du cubisme. Philippe Cognée travaille aussi à partir de la photographies, la composition de ses

⁷⁹ Dans l'ouvrage d'Olivier Weil, *Philippe Cognée, Bilbao*, p. 18 à 24, on voit le processus de la composition d'une image à partir de photographies, mêlant sur un même plan plusieurs vues du même objet, à la manière cubiste, ici le musée Guggenheim.

⁸⁰ Pierre Cabanne, *Le Cubisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 7.

toiles rappelant celles des cubistes, non pas parce qu'il s'est inspiré des cubistes, mais parce qu'il a travaillé à partir d'assemblages de photographies. Ses photographies sont posées à même le sol ou des diapositives sont projetées sur la toile accrochée au mur. Cognée change les photos de place, il recadre, il amplifie exagérément des éléments de la photographie, jusqu'à ce qu'il trouve une composition lui convenant.

En effet, il ne s'agit pas pour Cognée de s'inspirer volontairement de Picasso ou tout autre peintre cubiste. Il le dit lui-même quand on l'interroge sur cette comparaison avec les cubistes :

« Quand j'ai fait Bilbao, dans un panneau du triptyque, je voyais presque déjà un Picasso. En fait si tu regardes bien, ça ne ressemble pas du tout à un Picasso, c'est vrai, j'y avais pensé au départ, dans ce côté cassé, déstructuré, complètement cubiste, mais je l'avais oublié très vite. Et te dire que je me suis inspiré de Picasso serait absurde.⁸²»

2 – Jeu et hasard

Philippe Cognée fait appel au hasard, il recherche l'accident, la surprise, l'imprévisible. Il y a là une volonté de jouer, son activité est ludique. Le jeu, du latin *jocus*, signifiant plaisanterie, est une « récréation fondée sur différentes combinaisons de calcul, de hasard ou d'adresse ». Le jeu et le hasard sont donc liés.

Le hasard fait partie de la création, c'est « un coup de dés », il est inhérent au chaos en œuvre qui produit quelque chose à partir de rien ou d'autre chose. Faire appel au hasard constitue une possibilité de création et est aussi récréation ou re-création. Le hasard est un élément non négligeable dans la création des 20^e et 21^e siècles. Jean Dubuffet par exemple utilisait spontanément l'accident ou le hasard dans son processus de création :

« (...) il s'agit pour lui [l'artiste] de créer comme un nouvel organisme, une nouvelle structure. Au sein de ce processus de recréation des saveurs et de l'ordre même du monde, hasards, résistances et insuffisances du matériau concourent à l'enrichissement de l'œuvre. Empêcher tous ces hasards de se produire ôterait à l'œuvre toute vitalité.⁸³»

⁸¹ Marc Livingstone, *David Hockney*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 234.

⁸² O. Weil, *Bilbao*, *op. cit.*, p. 56.

⁸³ Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, cité par Florence Mèredieu. Dans : *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Paris, Larousse, 1999, p. 378.

Le hasard est donc chez Philippe Cognée présent sous de multiples formes. Dans sa technique, lorsqu'il passe le fer chaud sur l'encaustique par exemple, on ne sait à l'avance ce qu'il va advenir des couleurs placées et des formes préalablement dessinées. On ne peut imaginer le résultat, on sait que les formes et les couleurs vont être bouleversées, mélangées, de nouvelles teintes peuvent apparaître. La structure, les grandes lignes seront chahutées. Les coulures sont des accidents. Cognée réajuste seulement les coups de pinceaux en fonction de ce qu'il voit apparaître sur la toile pendant l'acte de peindre. Lors du repassage, le plastique est sali, il n'est plus transparent à cause de la fonte de la cire ; l'état final ne se dévoile vraiment qu'avec l'arrachage du plastique et l'achèvement du processus. Le repassage représente une grande part d'incontrôlable tout comme l'arrachage du plastique. Pourtant l'artiste, connaissant désormais parfaitement par pragmatisme la réactivité de ses outils et de la matière employée, maîtrise cette part d'aléatoire dans son processus.

« N'avez-vous jamais eu devant ces tableaux, le sentiment d'entendre le bruit des dés qui roulent, bois sur bois, le choc des pions, les murmures de surprise devant les solutions subites du hasard. Il y a un monde mis en pièce mais que le jeu cherche à recomposer.⁸⁴»

Philippe Cognée lance donc un processus de mutation de l'image, mais peut l'arrêter quand il le souhaite. Son processus de création porte en lui sa propre capacité à se mouvoir, à se métamorphoser seul, à évoluer, à se développer de manière autonome. Le peintre est maître de lancer cette opération et de l'interrompre.

Les outils utilisés par Cognée présentent aussi une part d'incontrôlable, notamment le fer à repasser et la tronçonneuse. Pierre Giquel, écrivain et enseignant à l'Ecole des Beaux-arts de Nantes, dit à ce propos :

« La tronçonneuse est un outil particulier qu'on ne peut pas maîtriser jusqu'au bout. L'outil garde son autorité.⁸⁵»

Le hasard est présent également dans le choix de ses sujets. Lorsque Philippe Piguet l'interroge à ce sujet, l'artiste répond :

« Rien n'est véritablement programmé. Tout arrive toujours par accident. Je prend volontiers ce que le quotidien me donne quand bien même ce peut être un effet de matière que je

⁸⁴ O. Kaepelin. Dans : H.-C. Cousseau, P. Giquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, œuvres récentes*, op. cit., p. 31.

recherche. Quand j'ai vu par exemple des cervelles et des cœurs, j'ai été aussitôt attiré par la similitude du lissé de leur surface avec la peinture à la cire.⁸⁶»

Ainsi, pour l'exposition *Albufeira*, montrant des scènes de plages, le sujet de l'exposition n'était pas prémédité. L'artiste a tout simplement utilisé des photos de ses propres vacances, des photos de sa famille sur la plage, des photos souvenirs qu'il avait prises plusieurs mois auparavant. Son quotidien, ses archives personnelles lui ont fourni, presque par hasard, un matériau formel et un sujet pour cette série intitulée *Albufeira*. Philippe Cognée est par ailleurs joueur, comme il l'affirme ici à propos de son tableau *Alice* (**Fig. 75**) :

« 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.⁸⁷»

Il est joueur comme un des peintres qu'il admire, Francis Bacon, qui associe à la peinture le hasard et l'accident. La maîtrise du tracé est bannie, comme celle du dessin, qui enferme le tableau dans la préméditation. Le peintre anglais dit à propos de son rapport au hasard :

« Je jette sur les œuvres pas mal de peinture, et je ne sais pas ce qu'il va lui arriver. Je peux seulement espérer que la projection de peinture sur l'image déjà faite ou à moitié faite va la recréer. Je sais que dans mon œuvre, les choses les meilleures sont celles qui sont arrivées par hasard, les images qui se trouvaient prises tout d'un coup, et que je n'avais pas anticipées. On ne sait pas ce qu'est l'inconscient, mais il arrive parfois que quelque chose pointe en nous-même. Ça a l'air un peu pompeux de parler d'inconscient maintenant, alors il faut mieux dire « hasard ». Je crois à l'existence d'un chaos très profondément organisé, et à l'importance du hasard. Il ne faut pas espérer que mon instinct me fait faire ce qu'il faut, parce que je ne peux pas effacer ce que j'ai fait.⁸⁸»

Si le hasard est une caractéristique des sciences et de l'art du 20^e siècle, il était déjà présent en filigrane bien avant. George Brecht, dans son essai *L'imagerie du hasard*,⁸⁹ fait le point sur cette question de l'aléatoire dans les arts. Il cite les exemples de Dada et des Surréalistes, mais aussi les travaux de Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Tristan Tzara et André Breton qui sont les précurseurs de l'utilisation du hasard dans les arts. Mais c'est avec les *Improvisations* de Wassily Kandinsky en 1910-1911 et les papiers collés de Pablo

⁸⁵ P. Giquel, *Ibid.*, p. 41.

⁸⁶ P. Piguet, J.-C. Vergne, *Containers*, *op.cit.*, p. 11.

⁸⁷ O. Kaepelin, *Villa(s) 2*, *op cit.*, non paginé.

⁸⁸ C. Domino, *Bacon, monstre de peinture*, *op. cit.*, p. 79.

Picasso en 1912 qu'apparaît vraiment un art mû par le hasard, dont l'aboutissement se réalise avec les *drippings* de Jackson Pollock à partir de 1947.

C - La dissolution

La dissolution fait paradoxalement partie des modes opératoires de l'artiste pour participer à la construction de l'œuvre. Elle concerne notamment la technique qui permet de rendre l'image finale floue.

L'impression visuelle de flou est voulue et recherchée par Cognée. Il nomme lui-même l'opération qui rend floue sa peinture le « floutage ». Elle consiste à passer un fer à repasser chaud sur une feuille de plastique Rhodoïd, elle-même posée sur la toile peinte à l'encaustique. La matière ainsi chauffée se liquéfie légèrement et les formes voient leurs contours se modifier et les couleurs se mélanger. L'image initiale devient plus floue à l'œil.

Le flou réel peut également l'intéresser et c'est sa technique propre de « floutage » qui va redonner l'impression de flou initiale. L'artiste a ainsi utilisé cette technique pour des images vues et capturées à travers la vitre d'un train en marche. La buée visible sur les vitres du train peut aussi être perceptible sur la toile. En effet, l'emploi de l'encaustique permet de rendre l'aspect brillant de la vitre, et le procédé de « floutage » rend aussi l'effet de buée sur une vitre. La série *Le Caire vu d'un car* (2001) (**Fig. 44**) composée de quatre toiles, rend bien cette impression de buée, d'écran flou entre l'œil du regardeur et ce qu'il y a à voir : un paysage urbain.

Le flou dû à l'encaustique fondue permet aussi de rendre l'impression de vitesse et de mouvement. L'image floue est ce que voit l'œil lorsqu'il regarde, sans fixer de point, le paysage à travers la vitre d'un train en mouvement. L'image s'adresse ici directement au système nerveux. C'est le cas pour *Montparnasse 1* (**Fig. 76**), *Montparnasse 3* (**Fig. 77**) et *Gare de Lyon* (**Fig. 78**) où l'impression de mouvement est de plus accentuée par la présence de fils noirs figurant les câbles électriques des voies ferrées et inscrivant l'image dans un contexte de train en marche. Ici, le flou signifiant le mouvement intéresse particulièrement le peintre. Le 20^e siècle est en effet pour lui le siècle du mouvement et de la vitesse. Le flou permet par conséquent de rendre compte de cette impression de vitesse.

⁸⁹ George Brecht, *L'imagerie du hasard*, Paris, Les Presses du réel, 2002, 160 p. George Brecht est né en 1926 à New York. Artiste et scientifique, il est un des acteurs de la mouvance Fluxus.

Cependant, le flou n'est pas le même dans toutes ses peintures. L'artiste tend en fait à faire apparaître une image qui soit le plus proche de la sensation de départ. Ainsi, le flou de *Jordanie* (**Fig. 79**) donne une impression de brume humide ou de pollution recouvrant la ville. Le flou de *Château de sable* (**Fig. 80**) est davantage celui d'un aveuglement dû à une surexposition de lumière brûlante environnante. Celui de *Foule* (**Fig. 33**) rend bien compte d'une absence de mise au point nette, participant ainsi à l'impression d'anonymat de toute foule. Le flou de la série des abats *Cœur* (**Fig. 72**) et *Cervelle* (**Fig. 73**) participe à faire s'éloigner le sujet du réel et à le faire basculer dans le domaine de la peinture, de la matérialité du médium, à la limite de l'abstraction. Enfin le flou des portraits et des autoportraits, comme *Autoportrait n° 1, n° 2, n° 3* (**Fig. 45**) permet d'accentuer la violence du traitement de l'image.

Avec le « floutage », l'image se dissout au sens propre et au sens physique, matériel du terme, mais aussi au sens de l'impression rendue : c'est en effet une image de dissolution qui est rendue, illustrant ainsi une déclinaison du champ sémantique de la destruction.

D - La disparition

1- La disparition dans la lumière

Philippe Cognée accentue la lumière naturelle. Les personnages disparaissent ainsi dans la lumière, car celle-ci est souvent très accentuée. Par exemple, le buste de sa femme dans *Albufeira*, contraste avec le ton de sa bouche car il est tout blanc, il est comme extrêmement illuminé, comme si le soleil rayonnait à l'extrême. L'impression qui s'en dégage est celle d'une brûlure, avec cette luminosité intense alliée à l'impression de déchirure de la couche picturale due à l'opération de « floutage. »

« Cette dématérialisation par la lumière, il [Philippe Cognée] la pratique pour l'heure sur les villes, les maisons, les monuments. « Quand je filme les bâtiments, je joue de la surexposition jusqu'à ce qu'ils s'effacent. » Il raconte comment, à New York, il a filmé Manhattan face au soleil, jusqu'à faire disparaître les tours ; et comment il a recommencé l'expérience à Seattle, avec le Musée de la musique. « Les éléments se perdaient dans les reflets sur les vitres et le métal, tant la lumière était forte (...) » « J'ai l'obsession de faire disparaître les choses dans la lumière. J'ai toujours en tête un passage de Poe ; à la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* : la mer blanche, le brouillard blanc dans lequel tout s'efface. C'est lié à l'obsession de la mort, sans doute. » Il [Philippe Cognée] dit cela calmement, comme une évidence. D'une caisse cachée sous une estrade au fin fond de l'atelier, il tire des tableaux éblouissants de pâleur : des traces infimes de corps ou de visages et l'éclat d'une lumière entre néon et nacre,

dévorant les formes. « C'était une expérience. Je la reprendrai plus tard. Je ne me sens pas prêt pour le moment.⁹⁰ »

De la même génération que Philippe Cognée, d'autres artistes travaillent le thème de la disparition, comme Peter Doig (peintre d'origine écossaise né en 1959) et Marc Desgrandchamps (peintre français né en 1960), qui a « évolué vers une peinture fantomatique offrant l'image d'un monde liquide sur le point de s'effondrer, une précarité métaphysique évidemment très actuelle.⁹¹ »

2 - Le repassage

L'opération de « floutage », consistant à passer un fer à repasser brûlant sur la toile au préalable recouverte d'une feuille de plastique spécifique, fait nettement disparaître sous l'effet de la chaleur les coups de pinceaux du peintre, les contours des formes, l'identification du sujet, l'identité, l'identifiable. Les images semblent ainsi « hésiter entre apparition et disparition.⁹² » En effet, l'œil ne sait pas si l'image est en train d'apparaître (mais la mise au point ne s'effectuera pas) ou si, au contraire, elle a été nette auparavant et est en train de s'effacer, de disparaître, comme une apparition fantomatique. Le flou maintient le spectateur et le motif à distance.

3 - Les couleurs

Certaines couleurs sont absentes de la palette du peintre, ou elles sont en tout cas restreintes. Le peintre utilise surtout le blanc, noir, gris, brun notamment pour les immeubles et les paysages urbains. Ces tons, qui peuvent être associés à la tristesse, alliés à une absence de luminosité, renforcent l'idée de tragique, de ruines pour les immeubles, de disparition, en rendant l'atmosphère brumeuse. Cognée peint ainsi la disparition même, celle de l'image dans la matière, celle de la figuration dans la quasi-abstraction, celle du monde contemporain voué inéluctablement au progrès et à sa propre perte en même temps.

E – La destruction iconoclaste

Philippe Cognée détruit et injecte de la destruction, de la déformation, dans son processus de création. Est-il iconoclaste ?

⁹⁰ Philippe Dagen, « Philippe Cognée, peindre dans la bataille », *Le Monde*, 17 juillet 2003 [article consulté sur www.lemonde.fr].

⁹¹ Richard Leydier, « La nouvelle peinture et la France », *Art press*, n° 307, décembre 2004, p. 28.

⁹² Bernard Martin, « Coupés/collés », *Ninety*, n° 22, juill.-sept. 1996.

« Je veux éclater les icônes.⁹³»

A la question « Etes-vous iconoclaste ? », l'artiste répond sans hésitation, et avec un léger sourire : « Oui.⁹⁴»

L'iconoclaste (du grec *eikonoklastês*, de *klaô*, signifiant « briser ») est celui qui proscrit ou détruit les images saintes et par extension les œuvres d'art.

1 - Détruire ses propres œuvres

Cognée affirme donc que la destruction partielle ou totale d'éléments en rapport avec l'art et l'histoire de l'art est inhérente à sa pratique personnelle.

Il est vrai qu'il a parfois détruit ses propres œuvres. Il a ainsi détruit ses propres sculptures car elles prenaient trop de place ou certaines de ses premières œuvres en rapport avec sa période africaine. Lui demandant ce qu'il fait de ses œuvres ratées, il répond qu'il les détruit aussi, notamment pour ne pas que ces dernières soient l'objet de spéculation sur le marché de l'art d'une part, et d'autre part, pour qu'elles ne colportent pas une image de médiocrité de son travail, ce qui lui porterait préjudice. Nous avons donc peu de chances de connaître les non-réussites de Philippe Cognée, car seules circulent sur le marché de l'art des œuvres validées par l'artiste lui-même comme expériences réussies et cohérentes avec sa recherche. Ainsi, les trois œuvres aquarellées de la série *Le Voile de Véronique*⁹⁵ sont celles qui restaient, l'artiste ayant détruit les autres en les déchirant.

Cette iconoclastie résulte d'une sorte d'autocensure de la part du peintre. Il y a une part du travail de Philippe Cognée qui ne sera jamais connue ou vue du public ; elle est anéantie, détruite avant sa sortie de l'atelier, mais au profit du gage de qualité de ses œuvres. Cognée ne conserve pas toutes ses œuvres non concluantes, elles sont parfaitement détruites, son geste est radical. Ce n'est pas une pratique rare, d'autres peintres détruisent un travail insatisfaisant à leurs yeux. C'était le cas de Francis Bacon par exemple.

⁹³ Philippe Cognée, cité par Philippe Piguet dans le texte de présentation de l'exposition, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 22 nov. 1991-26 janv. 1992.

⁹⁴ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Vertou le 25 août 2003.

2 - Détruire les œuvres des autres

L'iconoclastie, dans le sens de destruction d'œuvre d'art, n'est pas synonyme de vandalisme. Si Cognée détruit une œuvre qui n'est pas la sienne, il le fait dans un cadre absolument légal et artistique.

C'est le cas notamment d'un vase de créateur, signé Philippe Starck, que Cognée a soigneusement cassé, découpé en morceaux, puis remonté, et recollé en laissant apparents et rugueux les joints entre les tessons du vase. Le vase à l'origine lisse est devenu un récipient à la paroi rugueuse et irrégulière, où les cassures restent visibles. Là encore, les blessures sont apparentes et colmatées, comme sur ses toiles ou ses sculptures sur bois recouvertes de peinture à l'encaustique.

Ici, la destruction n'est pas radicale. Elle n'anéantit pas l'objet dans sa matérialité mais anéantit seulement sa forme et son aspect initiaux. Sa fonctionnalité n'est pas perdue, car le vase n'est pas transformé en un amas de tessons mais en un autre récipient, de même fonctionnalité mais d'aspect formel différent et nouveau.

L'iconoclastie, au sens de destruction d'œuvre d'art, est paradoxalement constructive. Elle permet la création d'une forme neuve. Elle se rapproche du jeu de construction.

3 - La destruction symbolique d'œuvres d'art

a) Détruire la photographie

Philippe Cognée détruit souvent son premier geste. Il détruit par la même la première image échafaudée, la structure qu'il élabore. Il fait ainsi disparaître des photographies prises par lui-même.

Dans la série des petites peintures à l'huile, l'artiste a recouvert des photographies de format 10 x 15 cm principalement, prises par lui-même, avec de la peinture à l'huile (**Fig. 21**). Le recouvrement s'est effectué avec des gestes rapides, la trace du pinceau est encore visible. Le passage de la peinture lui a permis d'éliminer des détails de photographies, comme des traits de visages.

⁹⁵ Exposition collective *Le Voile de Véronique*, Galerie Saint-Séverin, Paris, 2000.

En fait, ses premières peintures à partir d'un sujet et objet banal et réel, en l'occurrence des vaches dans un pré, lui apparaissent rapidement trop proches de ce que peut déjà offrir l'histoire de l'art. Alors, pour s'en éloigner, il recouvre les photos de peinture, comme des « gammes » (Philippe Cognée), afin de digérer les choses du monde, de faire apparaître des richesses picturales. Par le recouvrement, la peinture rend informe, détruit le caractère informatif de la photo (le sujet) et dirige la peinture. Cognée a ainsi réalisé environ 300 peintures entre 1991 et 1995, contrecollées par la suite sur une fine plaque d'aluminium, sur du plexiglas épais ou sur des morceaux de bois taillés au format 10 x 15 cm.

L'artiste détruit ici la pellicule, la peau, l'aspect lisse propre de la photographie, il fait basculer l'image dans le domaine pictural, il donne une autre peau, une autre surface aux photographies, qui dès lors perdent leurs caractéristiques de photographies. Elles deviennent supports de peinture, prétextes à l'acte de peindre.

Cognée annihile aussi le sujet des photographies, en ne conservant que ce qui l'intéresse. Aussi, les figures humaines, sans doute reconnaissables sur la photographie originale, perdent leur caractère identifiable. De même, les objets peuvent perdre leur environnement (par exemple : un vélo flotte sur un aplat beige). Tous les sujets de ces photographies sont nivelés au même niveau, celui d'une forme mise en peinture.

Christophe Vigouroux (peintre français né en 1962 à Montauban) a également recouvert les photos de peinture. Bertrand Lavier (artiste français né en 1949 à Châtillon-sur-Seine), recouvre de peinture des objets issus du monde quotidien dans les années 80. Pour lui le passage du statut d'objet à celui d'œuvre d'art se situe dans « l'épaisseur de la peinture.⁹⁶ » Tony Soulié réalise aussi des « photos-peintures » à partir de photographies prises pendant ses voyages, qu'il recouvre ensuite en partie de larges gestes picturaux colorés.

b) Détruire le rapport à l'histoire de l'art

Parmi ces photos personnelles, toutes recouvertes de peinture, on reconnaît la *Joconde* de Léonard de Vinci ainsi que le *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet. Philippe Cognée fait ici disparaître des reproductions de grandes figures de l'histoire de l'art occidentale.

La *Joconde*, réalisée vers 1502, a déjà fait l'objet d'actes iconoclastes ou du moins provocateurs, notamment par Marcel Duchamp ou Salvador Dali. Elle représente en effet

⁹⁶ Catherine Francblin, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, p. 35. [cité par Caroline Jules, *Philippe Cognée : œuvres récentes à l'encaustique (1991-1999)*, mémoire de DEA, sous la dir. de Philippe Dagen, Paris I, juin 2000, tome 1, p. 54].

peut être le tableau et le portrait le plus médiatique, connu du plus grand nombre. Elle est une icône vue par des millions de visiteurs au musée du Louvre chaque année. Elle est de portée et de renommée universelle. On la retrouve reproduite, déformée ou non, de la carte postale à la publicité écrite ou télévisuelle.

Le *Déjeuner sur l'herbe* (1862-1863) est aussi une image connue du grand public. Elle a aussi fait l'objet de parodies, comme celle de l'artiste Alain Jacquet sur sérigraphie en 1964. Mais surtout elle a provoqué un scandale lors de la première exposition au Salon des Refusés en 1863, car elle proposait la juxtaposition d'une femme nue et de deux hommes habillés.

Le *Déjeuner sur l'herbe*, comme la *Joconde*, sont des images iconiques faisant partie intégrante de la mémoire collective. Ce sont des tableaux respectés comme production de grands maîtres de l'histoire de la peinture et de l'art, des novateurs. Philippe Cognée ici désacralise ces images en les recouvrant complètement de peinture, il les enfouie dans le souvenir, l'image première disparaît. Il ne conserve que les grands traits, les couleurs et les formes l'intéressant.

Il s'attaque à la reproduction de ces images, que l'on peut appeler icônes du fait de leur célébrité. Philippe Cognée utilise ici la grande diffusion d'images, qui fournit au 20^e et 21^e siècles un réservoir visuel sans précédent de possibilités esthétiques. Dans un entretien⁹⁷, il précise que ces images peintes, issues de l'histoire de l'art, (son premier tableau à l'encaustique est issu des *Ménines* de Vélasquez) sont choisies car elles font partie de son univers quotidien et familier immédiat. Ce sont des images issues de sa bibliothèque personnelle.

On pourrait penser qu'en recouvrant ces icônes de peinture, Philippe Cognée fait basculer dans son propre siècle, des images issues des 16^e et 19^e siècles et qu'il met en exergue un certain nivellement par le bas d'une culture artistique et picturale de masse propre au 20^e siècle. Il rejoindrait ainsi Philippe Dagen qui, dans *La Haine de l'art*, dénonce les grandes expositions parisiennes trop souvent consacrées aux Impressionnistes ou aux peintres du début du 20^e siècle, au détriment des contemporains.⁹⁸ Philippe Dagen fustige ici l'iconolâtrie du public devant les grandes figures de l'histoire de l'art :

⁹⁷ Entretien avec Philippe Cognée dans son atelier de Basse-Goulaine le 26 août 2008.

⁹⁸ Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1997.

« Ce devoir d'admiration est nocif. Qu'il se pare de rhétorique, qu'il se déclare « défense des valeurs occidentales » ou plus prudemment, amour de la tradition, il agit à la manière de la résine. Les artistes qu'il englobe sont comme des insectes dans de l'ambre : ça brille, ça plaît, mais les insectes sont morts depuis longtemps. Le passé n'est plus qu'un seul gros bloc luisant et immobile, devant lequel les foules sont sommées de défiler et de s'incliner comme jadis les ouvriers et les paysans soviétiques devant Lénine embaumé.⁹⁹ »

Philippe Cognée s'affirme ainsi comme peintre de son époque. L'iconoclastie, symbolique ici, lui permet de s'affirmer comme peintre contemporain, en faisant table rase, en gommant les icônes des maîtres du passé. Philippe Cognée se détache ainsi de l'influence de l'histoire de l'art par les sujets qu'il traite et éclaire ici son choix de sujets propres à son époque :

« Peindre ce qui a priori ne semble pas être destiné à l'être (car n'appartenant pas au registre de l'histoire de la peinture), voilà peut être ce qui me pousse à choisir de tels sujets. Il n'en est rien me semble-t-il qui ne puisse receler un sens profond.¹⁰⁰ »

c) Détruire le geste du peintre et les attributs du tableau

La technique mise au point par Cognée, peindre une image à l'encaustique, puis la modifier, la faire presque disparaître, est en elle-même une technique iconoclaste.

Philippe Piguet : « Le fait de recouvrir à une telle technique vise à l'effleurement, à la destruction inéluctable de l'image que vous avez peinte. Il y a là une attitude iconoclaste délibérée et vous posez dès lors la question de la peinture entre le figurable et le défiguré.

- Philippe Cognée : « C'est cela en effet qui m'intéresse. Comme le disait Bacon qui a fait de cette iconoclastie une esthétique, c'est la technique qui fait exister le sujet de façon particulière. Dans mon travail, l'image finale tient précisément du fait de cette destruction et de la violence sous-jacente qu'elle suppose. C'est ma liberté qui est en jeu dans ce rapport à l'image, ma liberté aussi par rapport à l'autorité d'une telle technique.¹⁰¹ »

Philippe Cognée abolit ainsi les cloisons entre peinture et sculpture et entre peinture et dessin, et il détourne la finalité de la photographie.

⁹⁹ Philippe Dagen, *L'Art impossible : de l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2002, p. 94.

¹⁰⁰ B. Godot, *Philippe Cognée, Proliférations*, op. cit., non paginé.

¹⁰¹ P. Piguet, J.-C. Vergne, *Containers*, op. cit., p. 11.

Par ailleurs, l'artiste s'attaque aussi à la définition traditionnelle du tableau, notamment à la notion de cadre. Effectivement, au miroir de la définition du cadre d'un tableau ci-dessous, Cognée propose une alternative à l'utilisation du cadre traditionnelle :

« Le cadre sépare l'image de tout ce qui est non image. Il définit l'encadré comme monde signifiant, face au hors-cadre qui est le monde simplement vécu. On doit cependant se demander auquel de ses deux mondes le cadre appartient-il ? La réponse ne peut être que bivalente : aux deux et à aucun. Le cadre n'est pas encore image et il n'est plus un simple objet de l'espace environnant. Il appartient à l'existence, mais ne reçoit sa raison d'être que par rapport à l'image.¹⁰² »

Le cadre appartiendrait ici à la zone liminaire entre le tableau et l'espace qui l'accueille. Or les cadres de Philippe Cognée font partie de l'image, ils sont souvent la prolongation ou l'écho de l'image centrale peinte. L'artiste s'attaque alors au support de la peinture, à savoir à l'objet tableau, objet iconique que l'on accroche sur une cimaise ou sur un mur. Le peintre s'attaque en particulier au cadre, en le tailladant, le gravant, lui donnant des proportions aussi importantes que la toile qu'il est censé entourer et mettre en valeur, notamment dans ses pièces des années 80, avant qu'il ne fasse disparaître complètement le cadre de ses toiles.

La disparition du cadre s'est faite ainsi très progressivement, par essais, par déclinaisons, par expériences. Le cadre était encore là mais son rôle ou sa visibilité commençaient peu à peu à disparaître.

Ainsi, à la fin des années 80, Philippe Cognée a tout d'abord installé une sorte de lutte entre la toile et le cadre, comme pour tester la résistance du cadre face aux débordements de la toile. Le cadre a été d'abord orné de saynètes mythologiques comme dans *Minotaure*. Le cadre fait donc partie intégrante de l'ensemble de la représentation. Les limites entre la toile et le cadre commencent à s'estomper. Puis le cadre s'est mis à gonfler dans les séries de peintures suivantes, il est devenu énorme et les figures qui sont peintes sur la toile débordent sur lui. C'est le cas de *Sans titre* (1987) (**Fig. 69**) et *Sans titre* (1988) (**Fig. 7**) où les cadres sont sculptés et peints, entourant une pièce de toile peinte. Les sculptures du cadre, phallus, têtes d'homme ou de bête, prolongent les figures peintes au centre, cônes et cylindres représentant les sexes de l'homme et de la femme, ou au contraire elles apportent

¹⁰² Victor I. Stoichita, *L'instauration d'un tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 53.

des éléments nouveaux par rapport à ceux figurés sur la toile au centre. Le cadre ne joue donc plus son rôle de limite, de frontière, de fin de l'espace-image. On ne sait plus si la peinture sur la toile et les figures représentées avalent le cadre, le camouflent ou, à l'inverse, si le cadre à lui seul engloutit le morceau central de toile peinte. Ainsi, on ne voit plus nettement la limite entre le cadre et la toile. Philippe Cognée joue avec les limites entre entités distinctes.

L'artiste a, par ailleurs, traité le cadre et la toile de manière égale, de sorte que l'on distingue mal où se situe la limite entre la toile et le cadre en bois qui l'enserme. C'est une première expérience de disparition du cadre. C'est notamment le cas pour *Petit roi cherche reine* (1991) (**Fig. 81**) ou *Vaches dans un pré* (1991) (**Fig. 82**). En effet, la peinture masque le cadre en bois. L'alphabet des motifs de la toile se retrouve dans le cadre, la figure s'achève dans le cadre. La même peinture, les mêmes couleurs, les mêmes motifs sont employés sur la toile centrale et sur le cadre, si bien que la différence entre le cadre et la toile au centre est mince. D'ailleurs, cette quasi-disparition du cadre dans la toile dans ses tableaux de 1991 annonce la disparition totale du cadre dans les séries suivantes où l'artiste ne peint plus qu'à l'encaustique sur toile.

Philippe Cognée s'attaque bien à une icône, celle du tableau classique composé d'une toile peinte entourée d'un cadre en bois, en employant d'ailleurs la technique des peintures d'icônes, c'est-à-dire la peinture sur bois gravé.

« Un jour, en déviant totalement, je pense proposer une peinture dont le cadre serait supprimé ou l'inverse.¹⁰³ »

Cette réflexion de Philippe Cognée à propos de la disparition du cadre est illustrée par son exposition à la galerie Alice Pauli, à Lausanne, en 1991-1992, où l'artiste proposait en effet une toile flottant librement, suspendue sur des tréteaux de bois (**Fig. 5**). Ses œuvres, au début des années 90, ont donc bien évacué le cadre.

- Les règles de l'art graphique

Philippe Cognée transgresse les règles de l'art graphique, ils les éclatent en en faisant autre chose. Il se conduit en peintre lorsqu'il réalise un dessin, notamment pour la série des dessins au fusain. Le motif ici est en effet isolé et l'artiste le soumet à un traitement pictural

¹⁰³ Philippe Cognée. Dans : Françoise Bataillon, « Philippe Cognée, hors cadre », *Beaux-Arts magazine*, n° 96, déc. 1991, p. 123.

consistant à recouvrir le papier d'une couche de liant blanc que le fusain va littéralement labourer. Ses dessins deviennent ainsi des peintures-dessins ou des dessins-peintures. Ici encore, la limite entre les catégories et la classification d'œuvres par leur technique (la peinture étant académiquement distincte du dessin) est transgressée.

- La destruction du premier geste

Une règle pourrait être appliquée à chaque fois au processus de création de Philippe Cognée qui applique toujours la même méthode : il peint, dessine de manière conventionnelle puis détruit son premier geste et la première image élaborée. Détruire cette première image et le premier geste du créateur est systématique dans ses toiles à l'encaustique et lui permet d'élaborer une nouvelle image, qui apparaît grâce à la destruction de la première.

4 - Détruire les mythes

« Dans ses *Labyrinthes*, ou encore dans ses grandes figures sacrées (grands personnages), il fait intervenir la convention mythique du Minotaure, le vide de son sens absolu de façon insidieuse et détourné pour en faire le point de départ d'une imagerie résolument moderne. C'est bien parce que chez lui le mythe est vide de sens, qu'il ne l'utilise que comme forme creuse (contour) [...] que sa peinture contient son débordement et prolifère hors de toute réconciliation que la figuration porte parfois en elle. Dans le balancement entre le chaos et son organisation d'innombrables perspectives sont ouvertes, comme celle entre autres, d'une reconquête par l'écriture.¹⁰⁴ »

Bernard Martin résume parfaitement ici la démythification utilisée par Cognée qui détruit le mythe, les grandes figures de la culture classique occidentale. Il s'agit ici du Minotaure, le peintre lutte avec lui, le réduit presque à néant en ne gardant que des composantes qui lui permettent de reconstituer autre chose, de créer une imagerie autre, sa propre mythologie.

Philippe Cognée s'attaque aussi aux mythes ou du moins aux grandes figures contemporaines. Ainsi, il a peint en 2003 une triade jouant avec trois architectures de pouvoir : deux d'ordre culturel (le Centre Georges Pompidou et le Musée Guggenheim de Bilbao) et l'un d'ordre religieux (Saint-Pierre de Rome). Les lignes sont brisées, les facettes de chaque bâtiment sont décomposées puis recomposées, remontées. Il a également peint en août 2001 les tours new-yorkaises du World Trade Center, ou la tour de la banque HSBC

¹⁰⁴ Bernard Martin, *Entre nous*, op. cit., p. 33.

à Hong Kong ou encore bon nombre d'intérieurs de supermarchés, choisissant ces figures liés au consumérisme et au capitalisme du 20^e siècle autant pour leur intérêt plastique que symbolique, ancré dans la contemporanéité.

En fait, si Philippe Cognée « déclare volontiers « éclater les icônes », c'est dans un sens totalement constructif, et non autrement.¹⁰⁵ »

F - La métamorphose

Philippe Cognée transforme les images en objets de peinture. Il a une capacité à faire qu'une chaise en plastique devienne « un singulier dispositif spéculaire de l'ordre du toucher et de la pensée.¹⁰⁶ » Le sujet ne disparaît pas, Cognée ne donne pas dans l'abstraction, le sujet se retrouve juste incarné dans la matière, comme englué dans l'encaustique. C'est ici que l'on peut parler de métamorphose. Cognée détruit, la destruction n'étant pas ici la disparition radicale, mais une transformation physique, violente de quelque chose en une autre chose. Il confirme ici cette étape nécessaire de métamorphose au sein du processus de création, tout comme Picasso le ressentait également :

« La peinture est un espace magique de mutation. Après l'avoir peint, quand je regarde cette chaise en plastique, je n'ai pas le sentiment qu'il s'agisse vraiment d'une chaise. De quelle présence s'agit-il ?¹⁰⁷ »

« Je peins un tableau, confiait Picasso à Christian Zervos, puis je me mets à le détruire. Mais à la fin, rien n'est perdu ; le rouge que j'ai enlevé dans un coin réapparaît dans un autre. Il serait très intéressant d'enregistrer photographiquement non pas les différentes étapes d'un tableau, mais ses métamorphoses ; on verrait peut être par quel chemin un esprit arrive à la cristallisation de son rêve.¹⁰⁸ »

A propos de ses tableaux lisses à l'encaustique et des dessins au fusain écrasés, Philippe Cognée dit :

« (...) le processus d'effacement, de brouillage est similaire. Fendre dans un cas, écraser dans l'autre. Dans les deux cas, j'aime cette idée de la destruction d'une matière et d'une image, qui, en même temps, en fait naître, apparaître, autre chose. Que du fusain, d'une matière morte, calcinée, puisse germer et éclore quelque chose, c'est fantastique non ? Et

¹⁰⁵ Philippe Piguet, « Philippe Cognée », *L'Oeil*, n° 429, avril 1991, p. 79.

¹⁰⁶ Eric Suchère, « Philippe Cognée, contourner l'élégance », *Art press*, n° 218, nov. 1996, p. 50-54.

¹⁰⁷ A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 63.

finalement, ce mouvement de germination, de remontée de l'image se produit également sous l'effet du fer à repasser. Quand on passe le fer, il y a d'abord un effacement. L'image fond littéralement. Mais si on continue à chauffer, en utilisant par exemple non plus un simple fer à repasser mais un pistolet à décaper les peintures, ce que je fais quelque fois, le pigment finit par remonter à la surface liquéfiée par la chaleur, faisant bizarrement apparaître-éclore la profondeur de l'image.¹⁰⁹ »

Détruire l'image qu'il a sous les yeux est fréquent chez Philippe Cognée. C'est de cette manière qu'apparaît une autre image. Ce processus peut être presque sans fin, jusqu'à la disparition totale, qui n'est pourtant jamais atteinte.

« 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 figure d'une lapine, dont on peut voir le sexe féminin, accompagnée d'un tout petit lapin qui se retrouve à la périphérie. En fait cette image s'est créée à partir de la destruction d'autres images et quand elle est apparue, j'ai décidé d'arrêter ces destructions successives. J'aurai pu continuer. Je me pose d'ailleurs la question de la disparition totale jusqu'à la cassure du tableau, du bois, la dispersion de la surface en mille morceaux.¹¹⁰ »

L'image que l'on a sous les yeux n'est par conséquent qu'un instant fixé de la métamorphose en train de se faire.

« Celui [le tableau] qui est là, sous vos yeux, n'est finalement qu'un moment parmi d'autres, un possible dans le cycle des métamorphoses de la matière.¹¹¹ »

Philippe Cognée définit la création, la sienne ainsi :

« C'est l'idée que je me fais de la création, nous somme engloutis par la matière et c'est presque divin de la métamorphoser, de pouvoir en tirer de formes vives. En peinture, l'image se transforme en une autre qui se métamorphose en matière qui se métamorphose en image, etc...¹¹² »

La distanciation, la déformation, la métamorphose sont nécessaires. En effet, le danger pour le peintre est de tomber dans une certaine imagerie, qui apporterait peu de nouveauté à l'histoire de la peinture, puisque ses sujets sont issus du quotidien et de son époque.

¹⁰⁸ Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 381.

¹⁰⁹ O. Weil, *Bilbao*, op. cit., p. 49.

¹¹⁰ Philippe Cognée. Dans : O. Kaepelin, *Villa(s) 2*, op. cit., non paginé.

¹¹¹ B. Martin, *Entre nous*, op. cit., p. 74.

« Le risque pour le peintre qui s'aventure dans les zones du quotidien, consisterait à sombrer dans l'imagerie, à ne pas se décoller assez de ce qui est. Ainsi le tableau en resterait au constat (...) C'est ce qui frappe, alors dans la peinture de Philippe Cognée, cette extrême capacité qu'il a de pouvoir prendre de tels sujets, de s'en éloigner tout en restant, malgré tout, dans une proximité différente. Cette capacité qu'il a à les transformer en peinture, en objet de peinture, en objets qui ne pouvaient pas être vus de cette manière là si cette transposition n'existait pas.¹¹³ »

Cette métamorphose est flagrante et réelle dans ses peintures à l'encaustique, produites à partir de photographies mais elle l'était déjà en prémices dans ses premières œuvres dans les années 80. Ainsi, Olivier Kaepelin employait déjà la notion de métamorphose en 1988 pour commenter les toiles de Cognée :

« Ce pouvoir d'apparition et de métamorphose, cette liberté absolue sont très clairement revendiquées comme « scène » épique et métaphysique de la peinture, dans un grand bois et toile peint à l'encaustique de 1987. Nous y voyons un répertoire de faces humaines, l'énoncé d'une génération, un mur de têtes mortes traversé par une forme vitale souvent présente dans l'œuvre de Cognée ; appelons-la : forme phallique, oiseau, pion, « tronc et crâne attachés », qui de manière synthétique, les engendre, à nouveau, dans la substance et l'utopie de la peinture.¹¹⁴ »

Le tableau se transforme aussi, il se métamorphose, il devient vivant du fait d'être ainsi le réceptacle de tant de violence et de transformations, d'une telle recherche de la déconstruction, de la déformation, de l'effacement, de la disparition. Le tableau est une surface épaisse, presque vivante puisqu'elle subit des changements en profondeur en elle, notamment lors du passage du fer chaud et surtout lors de l'arrachage du Rhodoïd. Comme une peau, qui se plisse, qui serait écorchée, arrachée.

En fait, chaque image est malmenée. L'image première, celle sur laquelle Philippe Cognée a décidé de travailler, passe par toute une série d'épreuves : la capture sur un film, une photo ou une vidéo, sa décomposition puis recomposition sur la toile, son agression par le fer, la dissolution de ses couleurs et des formes lors du réchauffage de la cire, sa mutilation lors de l'arrachage de son pansement, le Rhodoïd, la brûlure du rabot qui décapite les éclats de fusains restants dans les dessins. Philippe Cognée teste la résistance de l'image à ces

¹¹² A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 62.

¹¹³ Eric Suchère, « Philippe Cognée, contourner l'élégance », *Art press*, n° 218, nov. 1996, p. 50-54.

¹¹⁴ H-C. Cousseau, P. Giquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, œuvres récentes, op.cit.* p. 33.

épreuves, pour proposer enfin une image floue, abîmée mais vivante, là encore, plus forte, résistante, déstabilisante pour le regardeur. Ce dernier est interrogé, l'artiste a réussi.

Les moyens plastiques, les choix plastiques de Philippe Cognée participent à l'énergie destructrice et transformatrice qui fait vivre sa peinture. Mais les sujets choisis par le peintre aident également au sentiment de violence, de destruction, de métamorphose dynamique de son œuvre et à faire de son œuvre une illustration d'une esthétique du chaos.

Troisième partie : la destruction dans les sujets et dans l'ensemble de l'œuvre.

La thématique de la destruction est également illustrée par le choix des sujets effectué par l'artiste et peut aussi être appliquée à l'analyse de toute son œuvre, considérée comme un ensemble évolutif et cohérent depuis le début des années 80 jusqu'à aujourd'hui.

A – La destruction dans les sujets

Les sujets choisis par Philippe Cognée ne sont pas issus *ex-nihilo* de l'imagination de l'artiste, à l'exception de ceux de sa période africaine, de 1987 à 1991. Au contraire, ils sont issus du réel, de la vie, et celle-ci contient la mort en elle. Le monde de Philippe Cognée, comme notre propre monde, contient en lui son propre élan vital, élan de survie, de progrès. Il propose aussi une fragilité et est paradoxalement animé par son propre processus de fin. Il en est de même pour le médium peinture qui permet de figer l'image, de donner corps, tout en étant également fragile. Les sujets des œuvres de Cognée sont dès lors aussi vulnérables que la matière qui les incarne, et résistants aussi tout à la fois.

Les sujets choisis peuvent être de trois types : ils peuvent être un prétexte à un travail sur la peinture du fait de leurs intérêts plastiques, ou ils se prêtent bien aux thèmes de la fragilité et de la disparition possibles, ce qui va davantage aider à recevoir par contraste le thème de la destruction, ou bien, enfin, les sujets ont tout simplement un rapport avec la mort.

1 - Les sujets-structures plastiques

Les sujets choisis, surtout pour les peintures à l'encaustique à partir de 1991, peuvent être un prétexte à un travail de déconstruction plastique. Ils supportent mieux ainsi le travail de mise à mal des grandes lignes. Il s'agit notamment de tous les motifs proposant des lignes droites simples, permettant d'identifier le sujet et dont la structure principale est constituée par ce quadrillage de grandes lignes de force. Il s'agit en l'occurrence des immeubles, tours, villes, rayons de supermarchés et bibliothèques qui présentent des lignes droites. Pour les dessins au fusain, il s'agit de ponts, gares, tours et cabines téléphoniques. Le sujet doit être déformable tout en gardant sa structure initiale. L'artiste le confirme ici :

« Les immeubles ou les villes sont des éléments très architecturés. Leur rigueur géométrique tient le tableau. Elle autorise la déformation sans risque de tomber dans le mou.¹¹⁵ »

C'est le cas par exemple pour toutes les séries de *Supermarché*, comme *Supermarché* (2005) (**Fig. 20**), pour les séries *Google* avec un cadrage vu du dessus comme *Google [New York]* (2006) (**Fig. 32**) et les séries d'immeubles comme *Immeuble* (1997) (**Fig. 83**).

Comme des gammes, les premiers motifs, à partir de 1992-1993, bénéficiant du traitement de « floutage » à l'encaustique, et possédant des lignes droites structurantes, sont ceux de parallélépipèdes comme les machines à laver (**Fig. 56**), réfrigérateurs (**Fig. 11**), congélateurs (**Fig. 84**), containers (**Fig. 85**) et cabanes de chantier (**Fig. 86**). Ici, l'artiste donne à voir des volumes rendus par la perspective de leur représentation en trois dimensions, mais surtout il donne à voir des surfaces picturales blanches et frontales à l'intérieur même du tableau, soutenues par des lignes droites (lignes des arêtes des angles pour les objets électroménagers et les cabanes de chantier, lignes de la surface même de l'objet pour les containers).

Le peintre s'intéresse par la suite à des objets plus volumineux, et plus largement inscrits dans le paysage : les immeubles, dont les façades, fenêtres et balcons, architectures, fournissent aussi des grilles de lignes droites et des quadrillages. C'est le cas par exemple de *Immeuble* (1997) (**Fig. 83**) qui figure principalement une façade d'immeuble. Le bâtiment est inscrit dans un paysage de tours et de barres d'immeubles reconnaissables par la figuration du sol, du toit de l'immeuble et de deux autres immeubles représentés en partie sur le côté gauche de la toile. Ces éléments permettent de créer une perspective, un espace autour de la façade de l'immeuble principal et de pouvoir reconnaître et définir le motif. La façade d'immeuble est surtout composée de lignes et de bandes horizontales dans les tons beiges. Les fenêtres sont figurées par des carrés noirs qui rythment la surface. Toute anecdote narrative est supprimée : il n'y a aucune présence humaine, ce bâtiment pourrait ne pas être habité. Seul est montré un quadrillage de bandes de peinture horizontales, de carrés noirs et beiges, et de lignes verticales. Le motif 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 proposant pas de présence humaine ou de narration. Cependant, il reste quand même définissable en tant que paysage urbain, en tant que possibilité extraite du réel par la mention du sol, du toit et des immeubles voisins.

¹¹⁵ Anonyme, « Philippe Cognée peint l'humanité urbaine », *Un, deux, quatre...*, n° 204, oct. 2001, p. 12.

Cognée a ainsi beaucoup expérimenté, vers 1997, ces vues d'architectures typiques de la seconde moitié du 20^e siècle, comme réservoir de possibilités plastiques et comme signes de sa contemporanéité. Le peintre dit à ce propos :

« 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.¹¹⁶ »

Les supermarchés sont également des motifs exploités par l'artiste depuis de nombreuses années. Ses premiers rayons de supermarchés font l'objet de figuration et de traitement à l'encaustique dès 1999. Il est intéressant de constater une nette évolution de traitement des séries de supermarchés depuis cette date jusqu'à aujourd'hui.

En effet, les premières séries de rayons de supermarchés, comme par exemple, *Supermarché* (1999) (**Fig. 87**) donnent à voir des rayonnages, remplis de marchandises. L'artiste s'attache à montrer la perspective de la vue d'un rayon et y inclut aussi quelques lignes du plafond, qui regorge de lignes de câbles, fils, et tuyaux. Le traitement à l'encaustique et l'opération de « floutage » permettent de déformer les signes visibles facilitant l'identification du rayon. C'est-à-dire que l'on distingue et identifie moins aisément quel produit est proposé à la vente dans ce rayon. Seuls restent en place, données à voir, les lignes de perspective des rayonnages même, les lignes de casseroles dans cet exemple-ci, et des réseaux de fils et néons du plafond. Pour ne pas tomber dans l'abstraction et le non définissable, Philippe Cognée interrompt son processus de fusion et de mélange des formes et des couleurs afin de pouvoir quand même identifier la particularité du rayon. On peut ainsi deviner des casseroles, des produits ménagers ou des bouteilles de soda dans d'autres tableaux. Mais ici le sol est sans lignes, sans caractéristiques, il n'est que surface encaustiquée blanche et lumineuse. Le point de perspective même est mouvant en raison de la grande déformation des formes et la fusion des couleurs importantes qui gommement tous les détails des contours des objets figurés. La force de l'image tient surtout au contraste entre les noirs des objets au premier plan et les blancs évanescents et lumineux du fond du tableau ainsi qu'aux deux lignes de perspective, soulignées d'ailleurs de noir, représentant les deux linéaires de casseroles se faisant face.

¹¹⁶ B. Godot, *Containers*, op. cit., p. 12.

Un autre tableau à l'encaustique intitulé *Supermarché* (2000) (**Fig. 88**), montre aussi deux rayons de supermarchés se faisant face. Ils sont représentés avec de nettes lignes de perspective qui pourraient converger vers le centre du tableau. Ici, des lignes supplémentaires sont figurées par rapport au tableau précédent : celles du carrelage au sol, formant ainsi des petites lignes plus fines convergeant également vers ce point central fictif de perspective, et le quadrillage métallique blanc du plafond. Les objets, marchandises, personnages, enseignes qui permettraient de concevoir une narration au sein du tableau sont traités avec la technique du « floutage », qui déforme les contours, gommant les détails, et empêchant de fait l'identification précise des formes. Les taches noires de peinture fondue et figée (pour les personnages), rouges et bleues (pour les panneaux publicitaires et les produits), sont comme ordonnées, rangées, rythmées par ces lignes de perspective du sol et des rayonnages. Ces structures, tant que les lignes de force sont visibles, supportent les déformations. Les lignes ondulent, se courbent après le repassage, le sujet reste reconnaissable mais du mouvement, de la vie, y a été insufflé.

A partir de 2003, les supermarchés de Philippe Cognée illustrent deux thématiques différentes : la prolifération et la saturation.

Ainsi pour le triptyque *Supermarché* (2003-2004) (**Fig. 89**), l'artiste a choisi un point de vue par-dessus les rayonnages. Son cadrage ne s'attache pas ici aux lignes de perspective comme précédemment mais permet de bien mettre en exergue la prolifération des rayons mis côte à côte et la masse importante d'objets, formes et couleurs données à voir dans un supermarché. Ici, c'est l'impression de prolifération, de nombre en masse, de fouillis qui domine. La composition s'éloigne des règles académiques de perspective. Aucune logique, aucun calcul mathématique ne sous-tend sa composition. Les lignes obliques semblent se superposer. Plusieurs photographies de rayonnages semblent avoir été placées en se juxtaposant et en proposant des points de vue différents, comme une construction baroque. Les panneaux publicitaires, taches rouges et jaunes, viennent casser le rythme des lignes et offrent un contraste visuel fort avec les lignes obliques noires et blanches. Les lignes des rayonnages sont nécessaires pour donner une certaine tenue à l'ensemble, pour éviter que les taches colorées dues à la fusion des formes peintes au préalable à l'encaustique ne flottent dans le tableau.

Parallèlement, l'artiste poursuit une recherche sur les lignes de ces rayonnages, en s'attachant de plus en plus à elles seules, s'éloignant ainsi de l'idée et de l'impression de prolifération. C'est le cas de *Supermarché Leclerc* (2004-2005) (**Fig. 90**) et surtout de

Supermarché (2005) (**Fig. 20**) ou des *Supermarché* peints en 2008 (**Fig. 91**). L'évolution vers la représentation de lignes obliques seules, donnant une impression de vitesse, s'éloignant de plus en plus de l'idée de représentation de rayons de supermarchés est ici flagrante lorsqu'on compare les trois tableaux réalisés entre 2004 et 2009.

Ainsi, *Supermarché Leclerc* (2004-2005) (**Fig. 90**) montre des lignes de fuite et des lignes horizontales blanches très marquées et contrastant fortement avec les taches et bandes noires du reste du tableau.

Ces mêmes lignes blanches deviennent le motif principal du tableau avec *Supermarché* (polyptique, 2005) (**Fig. 20**) où Cognée donne à voir une prolifération de lignes blanches, quasiment parallèles, contrastant avec le noir du reste du tableau et dégagant une impression forte de vitesse, de mouvement, de saturation, tendant presque vers une abstraction.

La blancheur et l'épaisseur des lignes est encore accentuée en 2008 et 2009 avec *Supermarché n° 1* (2008) (**Fig. 91**) où l'opération de « floutage » semble avoir été légère de manière à seulement adoucir les traits sans rechercher la déformation. La quintessence de la représentation des rayons de supermarchés est atteinte ici : le supermarché n'est plus que prolifération de lignes lumineuses blanches jusqu'à la limite de la saturation.

Enfin, le peintre va rapidement s'intéresser aux motifs fournis par les paysages urbains, par les villes mêmes. Plus vaste que le motif de l'immeuble seul et isolé dont il a réalisé plusieurs séries à l'encaustique ou au fusain, les vues de villes, de mégaloïoles ou de médinas dans leur ensemble (comme Seattle, Le Caire, New York ou Chicago) fournissent des grilles de lignes, des structures plastiques, qui permettent de bien supporter les opérations de déformation de l'image induite par le repassage de l'encaustique.

Ainsi, la série *Google*, réalisée en 2006 et 2007 grâce à l'utilisation de *Google Earth* permettant de choisir une vue du monde prise par satellite et le cadrage que l'on souhaite, illustre bien cette notion de ville-squelette. Ces villes-structures fournissent un ensemble de lignes s'entrecroisant, de lignes de perspective permettant de construire un tableau très structuré qui va conserver justement cette structure lors du processus de déformation de l'image avec le fer à repasser.

C'est notamment le cas de *Google [New York]* (2006) (**Fig. 32**) qui nous montre un quadrillage, un réseau de lignes obliques s'entrecroisant à angles droits et découpant des petites formes carrées ou rectangulaires, dans un camaïeu de tons bruns et gris et recouvrant la surface du tableau dans sa totalité. Le point de vue est perpendiculaire au

motif, c'est une vision du dessus qui est choisie ici. Le tableau est légèrement flou par endroits, l'opération de « floutage » et de distorsion des formes a donc été délicate et légère car les lignes et les carrés ne se superposent pas, les formes rectangulaires gardent leur cerne et leurs angles même si, par endroits, des taches de peinture fondue semblent remplacer la figuration des motifs. L'ensemble pourrait donc apparaître comme parfaitement abstrait si ce n'est que le titre nous guide vers une identification rapide du sujet : il s'agit d'une ville, en l'occurrence New York, vue du dessus. Il est vrai que le dessin réel de l'urbanisme de cette mégalopole, avec ses rues à angles droits, permet d'être exploité comme une structure plastique rigide. Là encore, le peintre exclut tout motif qui relèverait de la narration ou de l'anecdote : il n'y a aucune présence humaine, vivante dans cette toile. Seul est donné à voir un squelette de ville dans une option visuelle et esthétique la plus formelle et uniquement plastique. Seuls nous sont montrés ici des codes plastiques agencés entre eux : lignes, formes, couleurs, matière, à qui l'artiste donne vie par leur incarnation dans la matière peinture.

Ainsi, Cognée a besoin d'images très structurées pour faire fonctionner son processus de déformation de l'image initiale. Il « essaie d'éviter les sujets trop mous qui risquent de ne pas tenir lors du repassage.¹¹⁷ » Le peintre précise :

« Je pars d'une réalité qui, peu à peu, se délite et qui est emportée dans la fiction par la peinture. Pour exprimer cette pensée du passage, j'ai besoin comme Gilles Deleuze le dit de Bacon, de bases précises, de lexiques définis, de repères sur lesquels s'appuie la peinture avant qu'elle ne les transforme.¹¹⁸ »

Les structures plastiques rigides, solides, comme les éléments d'architectures, lui permettent donc de jouer avec la peinture dans un processus de métamorphose de l'image.

Le peintre joue également quelque peu avec un certain symbolisme du motif, choisissant particulièrement ses sujets pour la fragilité qu'ils portent en eux, pour leur capacité à être altérés ou détruits, nous offrant une vision particulière de notre monde contemporain.

¹¹⁷ O. Weil, *Bilbao*, op. cit., p. 39.

¹¹⁸ A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995*, op. cit., p. 65.

2– Les sujets maltraités

Ce que nous donne à voir Philippe Cognée est un monde quelque peu délabré, de par le traitement à l'encaustique qui déforme les motifs, de par l'arrachage de bribes de couche picturale qui met la toile à nu et de par les sujets altérés dans leur représentation.

Ainsi, les villes semblent avoir subi un tremblement de terre, elles ont l'air délabré, abandonné, elles paraissent vidées de leurs habitants, comme après une guerre. Elles sont en ruine, comme le dessin au fusain pulvérisé *Tour [Tokyo]* (2001) (**Fig. 15**) qui donne à voir une explosion d'immeuble, ou comme *Mexico 1* (2001) (**Fig. 92**) où le « floutage » gomme les traits droits des maisons, les déforme comme si elles avaient été usées par le temps et érodées par les intempéries. Ici ne sont montrées que les rues et les maisons, avec des couleurs terre, blanc et noir qui accentuent cette impression de ville déserte, ravagée par le temps ou par une catastrophe technologique ou naturelle. Les villes sont comme des carcasses, des squelettes, dépourvues de vie, de diversité de couleurs, de signes de vie aux fenêtres et dans les rues. Aucun personnage ou animal ne sont présents dans ses tableaux d'immeubles ou de villes. Seule, la présence de voitures peut être parfois notée comme dans *Le Caire vu d'un car* (**Fig. 44**), *Entrée sud de Nantes* (**Fig. 46**), *Immeuble, Château de Rezé* (1997) (**Fig. 93**) semblant montrer ici que l'activité humaine, dans l'œil du peintre, est surtout concentrée dans l'usage de la voiture comme symbole des déplacements aux 20^e et 21^e siècles, comme symbole du monde contemporain. Ses cabanes de chantier (**Fig. 86**) et ses containers (**Fig. 85**) sont fermés, ils semblent abandonnés et ne sont pas accompagnés de traces d'activité autour d'eux. Ses supermarchés sont le plus souvent vides, où seulement habités par un personnage flou. *Beaubourg* (2003) (**Fig. 28, 29 et 30**), en réalité pôle touristique attractif, et vecteur de présence et de flux humain importants sur son parvis parisien est ici vide de visiteurs.

Comme nous l'avons déjà dit, ce qui intéresse Philippe Cognée est la ressemblance de la ville avec une structure et non de reproduire la réalité. L'intérêt est l'ossature. Ainsi, le peintre vide la structure des éléments qui l'habitent, il ne les reproduit pas. Ses villes sont des grilles, des jeux de composition plastique, comme le montrent les exemples *Medina noire* (2004) (**Fig. 17**) qui illustre une certaine saturation de la densité urbaine, ou *Hong-Kong* (2003) (**Fig. 31**) qui offre une représentation d'une tour, grouillante, multi-facettes, baroque et explosive de par le découpage et la juxtaposition en plusieurs facettes d'images de la tour.

Pour Benoît Decron, ancien conservateur du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables d'Olonne, ces villes sont des « dépouilles.¹¹⁹ » prenant place dans un registre mortuaire. Les villes de Philippe Cognée sont en effet fantomatiques. C'est le cas par exemple pour *Jordanie* (2000) (**Fig. 79**) ou *Le Caire bleu* (2001) (**Fig. 18**) où le traitement à l'encaustique et l'emploi de couleurs pastel et douces permettent et renforcent l'impression de ville spectrale, brumeuse, s'évanouissant. Ces villes flottent et n'ont pas de fondations, elles ne tiennent que par quelques lignes de force. La citation suivante illustre bien cette analyse :

« Ses villes semblent enfermées dans une sorte de moiteur (...). Rien de funèbre dans ses tableaux, mais la représentation urbaine dans tous ces excès. Chaque ville semble être au bord de l'abandon, en danger, prête à s'écrouler. La pierre, l'asphalte se dissolvent dans la tête et provoquent ainsi un malaise. Il crée ainsi une atmosphère presque délétère. La ville n'est plus qu'un monstre prêt à vous engloutir. Un peintre qui témoigne de l'angoisse d'un urbanisme qui ignore l'homme.¹²⁰ »

Les peintures de Philippe Cognée peuvent ici être rapprochées de celles, plus récentes, de Duncan Wylie. Ce jeune artiste d'origine zimbabwéenne se sert aussi de photographies et d'images capturées sur Internet pour les superposer sur la toile et mettre en peinture le motif. Ce dernier est essentiellement lié aux villes qui sont chez lui des architectures en ruines, des débris de bâtiments. Comme Cognée, Duncan Wylie rend l'énergie immanente à la destruction, mêle geste et maîtrise, construction et chute, structure et chaos et montre un monde vide de présence humaine. Si l'histoire de l'art regorge de motifs de ruines mises en peinture, le 21^e siècle serait davantage le siècle du débris mis en image plus que de la ruine.¹²¹

De même, le motif du château de sable, dans *Château de sable* (1996) (**Fig. 80**) est le symbole de la construction, de l'édification même, vouée à l'éphémère, à la destruction irrémédiable, par l'homme, le vent, la vague, ou par son propre déséquilibre. Le choix de ce sujet illustre bien le processus de destruction-crédation de l'artiste. Il est symbolique. Le château de sable constitue une expression de la fragilité. Cognée procède avec ce sujet à une mise en scène de la destruction en train de se faire. La vie et la peinture ne font plus qu'un, le château de sable réel a été détruit par les éléments, tel est son devenir inéluctable,

¹¹⁹ Benoît Decron, feuillet de présentation de l'exposition monographique Philippe Cognée, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 2001.

¹²⁰ Jean-Louis Pinte, « La mémoire des villes », *Le Figaroscope*, 5 sept. 2001.

¹²¹ Guillaume Mansart, « Duncan Wylie », *Art press*, n° 346, juin 2008, p. 96. Duncan Wylie est né à Harare (Zimbabwe) en 1976. Diplômé de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris en 2000, il vit et travaille à Paris. Il a été exposé à Marseille, Galerie Dukan et Hourdequin, du 13 mars au 3 mai 2008 et au Musée de Grenoble, du 4 juillet au 27 septembre 2009.

sa fin, mais il est aussi détruit par l'artiste dans sa mise en peinture. Le château réel qu'il a photographié, pendant ses vacances à Albufeira au Portugal ou sur les plages vendéennes, continue d'exister sur la toile et continue de subir les attaques de son environnement pictural.

La figure humaine n'échappe pas non plus au traitement corrosif de l'artiste. Qu'il s'agisse du traitement de la figure humaine en groupe ou individuelle, les portraits sont méconnaissables. Les séries de foules, que le peintre traite depuis 1999 comme dans *Foule 2* (1999) (**Fig. 19**) sont presque abstraites. Le traitement à l'encaustique et le « floutage », le choix d'une palette de couleurs restreinte (rouge, bleu, blanc et noir) et la représentation floue et déformée des contours des membres et des visages de cette masse d'individus font basculer l'image dans un ensemble de taches lumineuses blanches, de taches colorées, semblant être réparties de manière aléatoire. La foule est noyée dans sa propre représentation picturale, elle perd son identité humaine pour basculer dans l'identité plastique et picturale.

Les *Foules* de Philippe Cognée deviennent d'ailleurs au fil des expérimentations, d'année en année, de plus en plus fantomatiques, blanches et lumineuses, comme si le peintre repoussait plus loin la limite où son motif ferait vraiment basculer la représentation dans sa propre impossibilité, tombant dans l'abstraction.

Le traitement des figures humaines isolées, des portraits, diffère de celui des *Foules*. Il s'agit tout d'abord le plus souvent de portraits de proches de l'artiste, et non de gens célèbres comme l'a fait Andy Warhol par exemple, mais d'amis ou de membres de sa famille. Ses portraits sont donc le plus souvent identifiés avec les prénoms des personnes figurées, comme *Portrait de Bernard* (1992) (**Fig. 94**), *Portrait de Thomas* (1995) (**Fig. 95**), *Portrait de Pierre* (2001) (**Fig. 36**), *Portrait d'Andy* (2001) (**Fig. 48**), *Portrait de Martin* (2001) (**Fig. 96**).

Philippe Cognée s'attaque aussi à sa propre figure. Dans la série des trois *Autoportraits n° 1*, *n° 2*, *n° 3* (2001) (**Fig. 45**), il ne représente que le visage en très gros plan. Seuls *Autoportrait, homme grenouille* (2005) (**Fig. 97**), *Autoportrait, homme chien* (2001) (**Fig. 55**) et un tableau donnant à voir une scène de plage estivale et familiale, *Albufeira* (1999) (**Fig. 40**), montrent le corps du peintre dans son ensemble, nu ou en maillot de bain.

A l'exception du *Portrait de Bernard* (1992) (**Fig. 94**), réalisé à l'acrylique et au fusain, tous les autres portraits à partir de 1994 sont majoritairement réalisés à la peinture à l'encaustique sur toile, et subissent la même opération de « floutage » au fer à repasser que

pour les portraits de villes et autres motifs. Le flou est plus ou moins accentué selon les personnes représentées : il est léger pour le portrait du jeune garçon Thomas (**Fig. 95**), plus prononcé pour les autoportraits de 2001 (**Fig. 45**). Bien avant la mise au point de sa technique à l'encaustique en 1991-1992, le traitement des portraits pouvait être déjà violent comme le montre le *Portrait de Bernard* réalisé en 1992 (**Fig. 94**) où la matière épaisse, appliquée avec énergie, rend le visage quasiment invisible, disparu, non identifiable, déformé, violenté, écrasé et incarné dans l'épaisseur de la matière peinture.

Le traitement des *Portrait d'Andy* et *Portrait de Martin* (**Fig. 96**) est légèrement différent. Si l'encaustique fondue et figée est bien là, le cadrage de face, allié à un choix de couleurs ternes (blanc et noir) et la figuration des yeux fermés des visages donnent des portraits fantomatiques, presque mortuaires. Une certaine impression d'étrangeté se dégage de ses représentations humaines, identifiées avec des prénoms, mais proche du délitement, dû au traitement agressif de la couche picturale.

Philippe Cognée a également réalisé des autoportraits monochromes à l'aquarelle (**Fig. 98**) où l'image du visage vu de face, sans expression particulière, est légèrement floue et déformée, noyée dans la matière aqueuse. Cet autoportrait offre une image spectrale et fantomatique d'un visage surgissant sur le fond blanc du papier brut.

Pour ses trois tableaux intitulés *Autoportraits n° 1, n° 2, n° 3* (2001) (**Fig. 45**), le traitement choisi est plus violent. Ceci est dû au cadrage qui montre des visages du peintre de face ou de dessous, laissant voir les oreilles, le nez ou les yeux représentés de manière exagérée. Ce traitement corrosif à l'encaustique « floutée » ne permet pas l'identification et est d'autant plus marqué que l'impression de peau humaine est parfaitement rendue par l'emploi de la couleur chair et rose se détachant sur un fond bleu ciel adouci. Le contraste entre le rendu réel de la peau, la douceur des couleurs pastel et le traitement flou, déformé et exagéré des parties du corps rend encore plus présent l'aspect de violence de la représentation. Or, s'attaquer à sa propre représentation et au visage de surcroît, propre de l'identité corporelle, est un acte radical. Ses visages-là sont défigurés.

Jonas Storsve, ancien conservateur au musée des Beaux-arts de Nantes, utilise à juste titre le terme de « vitriolés » à l'égard des visages peints par Philippe Cognée :

« (...) corps et visages semblent comme vitriolés : une grenade aurait pu exploser en pleine figure des modèles sans qu'ils s'en rendent compte.¹²² »

La violence de la technique qui affecte des sujets liés à l'humain (visages, objets du quotidien, habitat) peut troubler le regardeur, la violence de la technique transparaissant, comme l'écrit encore Jonas Storsve :

« L'étrangeté, voire le malaise qui se dégagent de ses œuvres tiennent sans doute à l'ambiguïté dont joue l'artiste en associant une technique picturale absolument radicale à de sujets absolument intimes.¹²³ »

L'homme est ainsi fréquemment le sujet des dessins, peintures et sculptures de Cognée. Ses premiers dessins et lithographies en 1983 représentaient déjà des figures humaines, notamment des figures d'hommes et de femmes nus, comme dans le *Grand papier* (1983) (Fig. 9).

Philippe Cognée montre aussi l'activité humaine au travers des lieux de vie de l'homme contemporain : rayons de supermarché, plages, routes, villes, immeubles, repas de famille ou entre amis. La présence humaine est plus ou moins existante. Elle peut être évoquée, annihilée (dans les villes et les immeubles) et elle est spectrale dans les lieux transitoires, ceux où l'on ne reste pas (repas de famille, plages, supermarché). L'homme chez Cognée est fantomatique, peu identifiable, il semble apparaître ou disparaître. Les formes humaines sont stigmatisées. Le peintre confirme d'ailleurs cette analyse dans cette lettre en 2008 :

« Je veux un homme confronté à sa solitude, à son angoisse existentielle.

Je veux un monde vidé de toute humanité donnant juste l'image de son signe... Les supermarchés, les villes, les immeubles, semblent avoir perdu la vie qui les habitait. Ils ressemblent plus à des fantômes, à des squelettes.

Les corps semblent flotter dans le vide. Ces impressions sont renforcées par le réchauffement de la matière picturale qui délit les contours.

Dans ce monde, tout fini par disparaître, que ce soit l'homme ou ce qu'il crée.¹²⁴ »

Philippe Cognée peint donc la disparition. Il donne à voir l'existant contemporain portant en lui son propre processus de disparition, de renouvellement ou de métamorphose.

¹²² Jonas Storsve, *Albufeira*, op. cit., non paginé.

¹²³ *Ibid.*

Par ailleurs, Cognée livre bataille à la peinture, lutte avec la matière. Filant la métaphore, le matériau même, ses outils de peintre, son atelier peuvent aussi être le sujet pré-texte, le sujet utilisé et mis en peinture pour mieux éprouver cette lutte. L'artiste livre alors une peinture totale, en luttant avec la peinture, matière physique, réelle, palpable et en testant la résistance et la malléabilité du thème même de la peinture. Cette expérimentation a donné lieu à une série de toiles intitulée *Le dedans même du cœur* réalisée en 2004. Olivier Weil, amateur d'art contemporain, écrit à ce propos :

« Philippe Cognée nous ouvre la porte de son atelier. L'espace où il passe le plus clair de son temps, où il compose ses images et fabrique ses tableaux. Le lieu de tous les possibles. Et bien souvent le terrain où il se bat avec la peinture. Car c'est un véritable champ de bataille qu'évoquent les derniers travaux de Philippe Cognée consacrés à son environnement de travail quotidien.¹²⁵ »

Olivier Weil utilise à juste titre le champ sémantique de la bataille pour commenter cette série. En effet, les couleurs éclatent, la peinture semble avoir explosé, l'atelier paraît ainsi en désordre, la peinture coule.

Philippe Cognée a déjà peint un *Pot de peinture blanc* en 1995 à l'encaustique (**Fig. 58**). Mais son traitement est plus proche de la série des *Congélateur*, *Baignoire*, *Réfrigérateur* et autres *Machine à laver* où le peintre nous donne à voir surtout des surfaces blanches frontales, où il n'y a pas d'opération de déconstruction ou de déformation, mais seulement une décontextualisation de l'objet. En 2000, il peint également un *Réchaud, pots et pinceaux 1* (**Fig. 99**), vus de face, dans des tons blancs, noirs et bruns, dont le rendu extrêmement flou déforme complètement les structures initiales et rend l'identification du motif difficile sans l'aide du titre significatif. L'opération de « floutage » ici a sans doute été forte.

En 2004, les motifs issus de l'atelier du peintre sont traités de manière plus violente et le cadrage est différent. C'est le cas pour le tableau à l'encaustique *Zone* (2004) (**Fig. 100**) qui figure des pots de peinture ou pots à pinceaux vus du dessus. Les couleurs employées sont minimales : noir, blanc, et rouge pour un seul des pots. Les pots vus du dessus étant circulaires, ce qui est donné à voir est un ensemble de cercles blancs, pouvant quand même être identifiés comme des pots creux en raison de la profondeur des pots figurée par des ombres noires. L'activité même du peintre est représentée ici par les multiples taches de

¹²⁴ Extrait d'une lettre manuscrite de Philippe Cognée lue lors de l'inauguration de son exposition monographique à Cahors, La Chantrerie, le 10 octobre 2008.

¹²⁵ Olivier Weil, *Post conflict*, carton d'invitation de l'exposition *Philippe Cognée. Le dedans même du cœur*, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 27 nov. 2004-15 janv. 2005.

peinture, qui pourraient être celles présentes dans tout atelier de peintre (même si les deux ateliers de Philippe Cognée sont en réalité des espaces très propres et organisés, comportant en effet juste des réelles éclaboussures de peinture autour de ses réchauds de préparation de l'encaustique). Dans le tableau, les éclaboussures de peinture, à la manière du *dripping* de Jackson Pollock, forment des lignes qui pourraient être assimilées à la ligne des pinceaux. Le tableau *Zone* (**Fig. 100**) constitue donc une illustration de la limite entre la figuration d'un motif (un pinceau) et de la peinture pure donnée à voir. Les taches, les éclaboussures, les traits grossiers des contours, comme si une explosion avait sali l'atelier ou le tableau même, participent à une représentation de l'énergie de l'activité de peindre.

Mis à part ces sujets quelque peu maltraités par le peintre : villes en ruine, bâtiments désertés, visages défigurés, vision explosive et vivante de l'atelier du peintre, d'autres motifs se prêtent particulièrement au jeu de destruction, aux attaques, opérés par le peintre : ce sont les sujets extraits du vivant même.

3– Les sujets organiques

Philippe Cognée traite des sujets organiques, qui sont voués au pourrissement, à la décomposition, état lent et changeant, irrémédiable, qui conduit à la disparition totale, à l'effacement, ou à la transformation en une chose autre.

C'est le cas des séries de *Cerveilles* (1995) (**Fig. 73**), des *Cœurs* (1995) (**Fig. 72**), des yeux de bœuf, qui ont été peints directement sur le motif. Les tableaux sont pour la plupart d'entre eux de taille 16 x 22 cm afin de garder la taille réelle des abats. Ces organes, extraits de cadavre d'animal, symbolisent des fonctions vitales. Les extraire et les porter ainsi à la vue du spectateur de manière frontale, réelle, puisqu'ils sont à l'échelle 1/1, est quelque peu violent. Le peintre nous donne à voir de la viande crue, saignante, non noble (ce sont des abats), des extraits de vie, déjà morts, qui ne fonctionnent plus, et qui vont pourrir, mourir une seconde fois. L'aspect lisse et brillant de ces abats, leur couleur rouge et leur ressemblance avec les sexes de l'homme et de la femme, sont des aspects que le peintre a trouvé intéressants de traiter particulièrement à la peinture à l'encaustique qui permet de rendre cet aspect brillant.

Il en est de même pour les séries *Carcasses* (2003) (**Fig. 101**), *Abattoir* (*Abattoir n° 3*) (**Fig. 102**) en 2004, ou le tableau *Carcasse rouge 2* (2004) (**Fig. 103**) où Philippe Cognée s'intéresse aux carcasses de bœuf dans un abattoir. Il avait déjà peint ce motif de la carcasse et de l'abattoir en 1997 avec *Carcasses de boeuf* (**Fig.104**).

Il en résulte, dans l'ensemble réalisé en 2003, une série de trente-six peintures, rectangulaires, toutes de même format, comme une pellicule de trente-six poses développée et exposée. Chacune des toiles de la série montre un point de vue particulier des carcasses dans l'abattoir. Rembrandt, avec son *Bœuf écorché* (1655) et Bacon, avec *Painting 1946* ou *Personnage avec des quartiers de viande* (1954), se sont également intéressés à la figuration de carcasses de bœuf. La viande est une matière à sensation, il s'agit de faire dire l'animalité, de figurer ici la viande encore fraîche, encore comestible, sanguinolente, froide, et de donner à voir la mort animale, le cadavre, dans son traitement mécanique de masse propre à notre contemporanéité et à la société de consommation. L'abattoir ici, comme le supermarché, est un signe du monde actuel. C'est un lieu de vie et de mort, de transformation, de prolifération, il permet en plus de montrer la limite entre vie et mort (on se nourrit de cadavre) et le processus de transformation (l'animal est réduit à sa carcasse, laquelle sera réduite en morceaux consommables).

Par ailleurs, le motif de la carcasse permet aussi de dire la vitalité de la peinture, la peinture étant une matière à sensation, comme la viande. La peau est arrachée sur les carcasses, il ne reste plus que la structure, comme pour ses tableaux à l'encaustique où la peau est abîmée, arrachée à certains endroits. Philippe Cognée peint ici la blessure, la chair à vif. Gilles Deleuze l'analyse à propos des peintures de Francis Bacon :

« La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive.¹²⁶ »

Peindre la chair serait ainsi un moyen, fort et efficace, de montrer et de ressentir directement la peinture en tant que matière. Laquelle, de la peinture ou de la viande incarne mieux l'autre ? La chair vive et morte à la fois, rouge, des carcasses s'incarne dans les pigments colorés de la peinture à l'encaustique, celle-ci permettant de mieux rendre l'aspect brillant de la viande crue fraîchement découpée.

L'intérêt de la carcasse est de proposer à la fois de la chair, informe, et une structure osseuse qui soutient la chair. Encore une fois, cette structure peut intéresser le peintre car elle permet dans sa mise en peinture de soutenir les formes colorées qui figurent la viande, déformables à souhait par l'opération de repassage. L'assemblage dans un même objet d'un matériau dur (les os) avec une matière molle (la viande), d'une couleur lumineuse (le blanc

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 29.

des os) avec une cœur vive (le rouge), d'une structure fixe (le squelette) avec l'informe d'une matière (la chair) peut intéresser le peintre car ici une pluralité de contrastes existent dans le sujet et permettent de jouer en peinture ce dialogue des différences.

Par extension, traiter le sujet de la déchetterie est logique. La déchetterie, qui contient de l'organique, du matériau composite, de l'ancien vivant, est le lieu où l'innommable, le rebut, le rejet, le sale, l'inutile, devient autre chose, où il est recyclé, brûlé, abîmé, anéanti. C'est le lieu de l'ignoble, au sens du non noble et où la transformation s'opère. C'est le lieu de la métamorphose. Ainsi, Philippe Cognée a peint une série de tas d'ordures intitulée *Recyclage* (**Fig. 59 et 60**).

Recyclage II (**Fig. 60**) est issue de la série éponyme présentée pour la première fois en 2005 au Musée des Beaux-Arts d'Angers. Carte blanche avait alors été donnée au peintre pour une exposition personnelle. Il choisit les thèmes de la production et du recyclage des déchets comme sujet et opta pour de grands formats afin que ses œuvres puissent emplir l'espace d'exposition. La série *Recyclage* est composée de sept tableaux : six peints à l'encaustique et un au fusain et à l'acrylique. Tous sont de grand format (au moins 2 m x 1,50 m) et tous présentent de face un amoncellement de déchets. Cette série était accompagnée, dans cette exposition, par d'autres tableaux, aussi réalisés en 2005 et abordant des sujets similaires : tas d'ordures ou déchets. Cela concerne la série *Benne* (*Benne I à III*) et les tableaux isolés : *Grand théâtre* (250 x 400 cm), *Petit théâtre* (80 x 116 cm), *Tas* (87,5 x 52 cm).

Recyclage II (**Fig. 60**) nous montre une forme difficilement identifiable immédiatement si le titre de la toile ne nous aidait pas. La masse représentée est un tas, un amoncellement de détritrus. Ce qui est frappant est que cette masse ne paraît pas immobile, mais surprise dans un mouvement. Elle semble être contenue dans un espace clos sur les côtés et à ciel ouvert, comme un broyeur ou un conteneur, dans laquelle elle subit des remous. Les déchets jaillissent en effet en flot continu, comme la lave d'un volcan en activité, comme une benne trop remplie débordante. Cet amas paraît organique, il peut faire penser à un arbre dont les branches se plient vers le sol. La forme est énorme, sombre et monstrueuse.

Cette image est imposante car elle fait face au regardeur. Ceci est dû à trois facteurs : le format de la toile, vertical et de dimension importante (300 x 200 cm), le point de vue choisi qui est frontal, vu légèrement du dessous, et l'absence d'espace autour de la forme, ce qui fait que l'œil ne peut que regarder cette forme, puisqu'il n'y a rien autour d'elle. Ces trois aspects participent à l'impression de force dégagée par cette toile.

L'œil et le corps du spectateur font donc face à la toile, ils sont absorbés, confrontés à cette forme paradoxalement informe représentée, débordante, verticale, en mouvement, jaillissante et imposante. Le sujet même de la toile qui montre le surgissement de la pourriture, du sale, du flot continu de déchets peut surprendre le spectateur. L'impression de masse tombante, sombre et monstrueuse est de plus accentuée par la répartition des couleurs : les blancs étant répartis dans la partie supérieure de la forme et des taches noires étant davantage présentes dans la partie basse de la toile, l'accent visuel est mis sur ces blancs, qui s'effilochent et semblent tomber vers le bas de l'image. La sensation est due à l'impression de « chute », comme analysée par Gilles Deleuze¹²⁷ à propos des peintures de Francis Bacon où la sensation est donnée par le rendu pictural de la « descente », de la « crucifixion ».

Pourtant le traitement du sujet fait évacuer l'ignoble qui pourrait lui être propre. Ceci est dû au traitement des couleurs. En effet, seuls le noir et le blanc dominant et semblent avoir avaler toutes les autres couleurs dont pourrait être composé habituellement un tel rassemblement de déchets. Le choix du noir et du blanc, et de leur contraste entre eux, instaure une distance avec la réalité triviale du sujet. Ici, le thème du déchet recyclé est traité dans le domaine de la peinture, avec des techniques plastiques proche de celles du graphisme, à savoir le contraste entre deux couleurs qui s'affrontent radicalement : le noir et le blanc. On note juste quelques touches de rouge, posées dans le but de mettre en valeur les tons dominants noir et gris, comme le pratique très souvent Cognée dans ses peintures, sans aucun message symbolique qui pourrait se rattacher à la couleur rouge.

De plus, il s'agit de déchets mais rien n'est identifiable ou reconnaissable comme tel dans cette toile, qui n'offre après tout que des taches et des traits épais de peinture noire et blanche, grise, rouge, ou bleutée. Comme le fait systématiquement le peintre, le réel est distancié. Le sujet a quitté les repères du réel pour être traité uniquement dans le domaine pictural, celui de la peinture même, tout en longeant la frontière avec l'abstraction sans jamais investir cette dernière.

Les taches, traits et filaments de peinture blanche, presque tous dirigés dans le même sens, c'est-à-dire verticalement, produisent une impression de mouvement à l'ensemble. Cette impression est facilitée par la technique employée par l'artiste pour réaliser son tableau : le traitement à l'encaustique et le repassage, le « floutage », qui aident à effiloche et à étirer les formes et les traits, et permettent de donner l'impression visuelle d'un flux débordant et tombant, en mouvement.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 78.

En fait, Philippe Cognée peint ici non pas les déchets, mais bien l'action, le processus du recyclage en train de se faire, la métamorphose du déchet contenant en lui son propre cycle de vie et de mort.

Ce sujet de la métamorphose et de la transformation de l'objet de consommation et du déchet est nouveau chez Philippe Cognée en 2005. Ce thème constitue une vanité, en montrant la vacuité de l'objet de consommation, objet de désir, dont la mise au rebut est le seul salut. En fait, ce thème du recyclage, de la destruction de l'objet consommé, n'est qu'une suite logique des thèmes des supermarchés et des villes abondamment traités par le peintre.

Cognée éprouve le besoin, dans son œuvre, d'une manière générale, d'instaurer un équilibre, un va-et-vient, entre les techniques employées et les sujets abordés. Ainsi, peindre des tas de rebuts informels, des déchetteries sans structures, constitue un pendant aux peintures très structurées des immeubles, villes et supermarchés. Peindre une déchetterie, où l'objet consommé, qui a vécu, est voué à disparaître ou à se transformer en une autre chose, est le pendant d'une peinture de supermarché, où l'objet de consommation est encore neuf, où il n'a pas encore commencé à vivre, à être utilisé.

Le va-et-vient entre structurel et informel, supermarchés et déchetterie, illustre en même temps les deux facettes d'une seule entité : la vie urbaine actuelle. Cette peinture de rebuts pris dans un processus de recyclage constitue en fait un portrait de société.

L'idée du chaos et de la transformation intéresse le peintre, tant du point de vue du sujet (le processus de recyclage) que de la technique (l'encaustique fondue entraînant la transformation de la forme peinte initiale). Peindre ce flux de déchets vivant, mouvant, lui permet surtout d'éprouver les possibilités de la peinture comme médium et comme matériau.

Plus loin encore, on peut dire que le tableau lui-même est organique ou du moins qu'il possède un organe, en l'occurrence une peau, épaisse, qui plisse et roule lors du passage du fer et se déchire lors de l'arrachage du plastique, emportant avec lui des morceaux de couche picturale, donc de peau. De plus, l'encaustique donne l'impression que le processus de création s'est fossilisé en elle, qu'elle porte la marque de ce qui s'est passé, du chaos qui a eu lieu. Le mouvement de la couche picturale ainsi ébranlée, en train de se faire, est cristallisé, dans la matière encaustique. L'image est emprisonnée, porte en elle son propre linéaire, qui la fige pour l'éternité et la protège en même temps.

Philippe Cognée peint ainsi la mort. Il est vrai que le choix de ses sujets mais aussi le choix des cadrages qui isolent la figure ou la font basculer dans un espace sans repères, l'absence humaine et la transfiguration des motifs dans la lumière participent à l'inclusion de son œuvre dans le champ sémantique de la mort.

4 – Les œuvres de mortels

Les sujets traités par le peintre ont tous un rapport avec l'activité humaine de notre époque et le plus souvent avec l'homme.

Déjà, des visages, des têtes sculptées, des phallus, des personnages nus, marquent ses débuts dans les années 80. A partir des années 90, ce sont des portraits de proches, de chien, des lieux (routes, immeubles, villes, gares, plages, baraques de chantier, supermarchés, abattoirs), des objets (baignoire, réfrigérateur, machine à laver, lit, table, chaise, pot à pinceaux, pot de peinture, cendrier) qui accentuent le rapport à l'activité humaine contemporaine et à l'homme dans son quotidien le plus prosaïque. Ce choix de sujets renforce par contraste l'effet de destruction ou de possibilité de destruction car l'homme, comme ses œuvres et ses artefacts (immeubles, machines à laver, ...) ne sont pas immortels. Dans quelques générations, et même parfois avant, les objets réels et édifices civils peints par Cognée ne seront plus. Effectivement, tous sont voués à la ruine (immeubles, bâtiments), à la panne (machine à laver), au démantèlement (containers, baraques de chantier), à l'enlèvement des restes et des couverts (repas), à la mort (portraits de proches), à la désagrégation (château de sable), à la pourriture, à la digestion, à la transformation (organes, abats, carcasses, décharges). Ainsi, des illustrations du champ sémantique de la mort peuvent être perçues dans son œuvre.

En effet, certains portraits font penser à des masques mortuaires. C'est le cas des *Portrait de Martin* et *Portrait d'Andy* (**Fig. 96**) où, dans ces deux toiles peintes à l'encaustique, les portraits sont réduits aux visages seuls, à leur peau même qui pourrait être arrachée. Ces visages sont donnés à voir frontalement. Le haut du front est coupé par le cadre, le cou disparaît dans le fond de la peinture et, surtout, les yeux et la bouche sont clos. L'expression du visage est au repos, apaisée. Ces visages pourraient ainsi être des portraits de morts.

De même, les autoportraits à l'aquarelle sont tels des spectres. Ces visages traités en monochrome bleu (**Fig. 98**) ou rouge, sans cou, sont posés sur le fond vide, blanc et lumineux du papier, tels des apparitions, des traces, des restes, dernières empreintes du vivant avant qu'il ne le soit plus.

La *Tête sculptée recouverte d'encaustique* (1989) (**Fig. 1**), tête de bois taillée en rond-bosse, recouverte d'encaustique noire, comme un baume appliqué pour panser les plaies du bois tailladé ou pour embaumer cette partie du corps et laissant apparaître la nudité du bois par endroits, présente un faciès tombant, des yeux creux, une bouche fermée faisant la moue. Le tout donne l'impression à la fois d'un visage dégageant une grande tristesse et d'une tête, os du crâne et peau du visage, de mourrant, se décomposant.

De même, la table de la toile à l'encaustique intitulée *Intérieur avec table à la nappe blanche* (2001) (**Fig. 105**) est presque mortuaire : contrastant fortement avec un fond sombre, noir et gris, cette table figurée est recouverte d'une nappe blanche. Les pieds de la table, les meubles du fond de la scène, la silhouette du personnage attablé que l'on peut deviner et les chaises dessinées autour de la table ont disparu dans l'opération de repassage et se confondent avec le fond. L'unique sujet de cette toile semble être la nappe, blanche, propre et immaculée, n'accueillant aucun objet sur elle. L'unique sujet de cette toile pourrait être, poussant l'analyse plus loin, le blanc même incarné dans la matière peinture et donné à voir par l'intermédiaire de la figuration d'une nappe qui contient et retient dans son espace le blanc de la lumière. Cette nappe lumineuse est comme un linceul. Cette table pourrait être une table d'autel. La toile ici peut évoquer l'absence, le vide, le fantomatique, le sacré, le néant et la mort.

Les séries de lits montrent également des lits dont le linge, faisant corps avec la peinture même, accueillant des jeux avec la lumière, semble être le sujet principal. Par exemple, le lit de *Lit n°3* (2001) (**Fig. 49**) est vide, défait et abandonné. Les signes de présence humaine sont inexistantes. Il ne reste que la peinture qui coule. Le lit blanc et les rideaux blancs semblent couler aussi, fondre, se liquéfier, chuter, telle une décomposition. Cette impression de chute, chère à Francis Bacon, est identique à celle déjà constatée dans la série *Recyclage* (**Fig. 59 et 60**). On assiste à un moment d'écroulement figé. La fin, la mort semble proche. Est-ce ici un lit de mort? Benoît Decron, dans le feuillet de présentation de l'exposition monographique *Philippe Cognée* tenue aux Sables d'Olonne en 2001, parle de ces lits comme de « roides suaires domestiques dans un habit broyé au noir ». Le lit est en effet habillé de linge blanc rappelant le linceul. Mais ces toiles à l'encaustique semblent surtout être le lieu d'exploration de la lumière incarnée dans la peinture même et dans les effets de matière des tissus (celui du linge de lit et celui du tapis de sol).

Il en est de même pour les figurations de réfrigérateurs (**Fig. 11**), congélateurs (**Fig. 84**) et machines à laver (**Fig. 56**) dont le traitement pictural, le point de vue frontal et le cadrage

très rapproché peuvent faire assimiler ces contenants cubiques, ces boîtes, à des sarcophages. Après tout, le réfrigérateur et le congélateur peuvent servir à conserver de la viande froide, des cadavres dans une chambre froide. De plus, l'utilisation de la cire peut rappeler l'aspect de la peau des défunts et suggérer l'embaumement des corps.

Parmi les sculptures également, la série de têtes modelées en terre sur des étagères peut faire penser à une exposition de trophées de guerre après une lutte terrible. Philippe Cognée dit à ce propos :

« Dans ces têtes, il y avait le sentiment d'une lutte et la vision du trophée. On crée les têtes, on les coupe puis on les pose. J'avais besoin de cette violence qui traverse tout acte de création (...). Je ne sais pourquoi il y a toujours eu en moi cette étrange image de têtes coupées. C'est un élément qui est sans cesse présent et ceci dès le début de ma vie. Je me souviens bien de tissus du Dahomey où sont cousus des visages, ou des films de Pasolini où l'on voit souvent des décapitations. Dans mon travail, je constate que cela a toujours été là, alors le « couper des têtes » de la *Reine de cœur* a produit cette envie.¹²⁸ »

La thématique des têtes est récurrente chez Philippe Cognée : l'image des têtes coupées issue des pratiques culturelles et de l'iconographie traditionnelle du Dahomey peut expliquer la présence de têtes, notamment sculptées ou modelées, dans la première partie de son œuvre. Dès 1985, l'artiste sculpte en effet des têtes d'hommes et d'animaux dans le bois. Ainsi, ses *Paysage* (1988) (**Fig. 106**) et *Chemin* (1988) (**Fig. 107**) sont essentiellement composés à cette époque de têtes et de bustes d'hommes taillés dans le bois à la hache, tronçonneuse et gouge.

Avec le choix, dès 1991, de l'exclusivité de la peinture à l'encaustique comme médium de prédilection et l'abandon de la sculpture comme technique d'expression, la figuration de têtes disparaît au profit de celle de visages (avec les nombreux portraits de ses proches peints ou aquarellés) et de crânes à partir des années 2000.

En effet, depuis 2006, plusieurs séries de vanités ont été réalisées par Cognée. Il s'agit notamment de la série *Blossom*, présentée par la Galerie Daniel Templon à Paris en 2006 et d'autres séries inédites intitulées *Vanités* exposées en 2007 à la Galerie Alice Pauli à Lausanne et à la Galerie Johyun à Busan en Corée du Sud. Cette profusion de motifs de crânes donnés à voir par l'artiste peut interroger sur leur présence dans son œuvre. Un

¹²⁸ O. Kaepelin, *Villa(s) 2*, *op.cit.*, non paginé.

entretien avec l'artiste¹²⁹ nous apprend que son premier crâne peint date en fait du début des années 2000 ; le sujet lui ayant été inspiré par hasard, son fils possédant un crâne. Ainsi, une première vanité peinte à l'encaustique, *Vanité*, datée de 2002, présente un crâne seul, blanc, lumineux, représenté de trois-quart, sur un fond blanc brumeux et flottant presque si ce n'est qu'il repose sur un mince trait de peinture brune.

Les nouveautés des vanités de la série *Blossom* en 2006 et des séries de 2007 résident dans le traitement du fond du tableau. En effet, *Blossom* est constituée de crânes posés sur des fonds de couleurs très vives : rose fuchsia, vert pomme, jaune citron, comme dans *Vanité 3* (2006) (**Fig. 38**) par exemple. Les vanités de 2007 reposent elles sur des fonds surprenants de rayures de couleurs vives (jaune, orange, bleu) ou de rayures fortement contrastées entre elles et graphiques noires et blanches. Dans la série de 2007, certains crânes sont posés sur un fond figurant une cible ronde, alternant rayures concentriques noires et blanches.

Le tableau à l'encaustique *Vanité à la cible* (**Fig. 108**), par exemple, donne à voir au premier plan deux crânes humains de couleur claire, posés sur une planche rouge, avec un fond composé de cercles noirs et blancs peints en alternance, figurant une cible de jeu de fléchettes ou de tir. Le titre, *Vanité à la cible*, indique d'ailleurs que le sujet est aussi bien la vanité que la cible et qu'ils ne peuvent être considérés ici indépendamment l'un de l'autre.

Le thème de la vanité, sous son angle contemporain, c'est-à-dire se rapportant à la mort en évacuant les préceptes moraux de salut propre à la morale du 17^e siècle, en dehors de l'évidente figuration de crânes, est par ailleurs traité chez Philippe Cognée sous d'autres formes. Il a en effet peint des carcasses animales dans des abattoirs, des abats (cœurs et cervelles), des cendriers débordants de mégots, des objets froids et vides (machine à laver, lits), des tas de déchets amoncelés, des villes et des immeubles comme bombardés. La mort, la fin, sont donc des thèmes présents en filigrane dans son œuvre. La plupart de ses sujets non vivants constituent ainsi des vanités.

Les crânes ici ne sont pas donnés à voir de manière habituelle, face au regardeur. L'histoire de l'art nous montre en effet souvent les crânes posés face au spectateur ou légèrement tournés, mais toujours de face, comme le *Skull* d'Andy Warhol par exemple. Ici, le crâne de gauche est renversé, reposant sur le sommet de la boîte crânienne. Le crâne de droite lui non plus n'est pas figuré comme l'histoire de l'art nous en a donné l'habitude : il est a

¹²⁹ Entretien avec l'artiste dans son atelier de Vertou le 2 janvier 2009.

contrario montré en deux parties et repose directement sur les dents de la mâchoire supérieure, la mâchoire inférieure étant désolidarisée et posée à côté du reste du crâne.

Il y a donc un premier jeu de l'artiste avec la figuration même de la vanité. Ses crânes sont démantelés ou ne fonctionnant pas réellement comme des vanités, car ne délivrant pas de message symbolique propre à la représentation de crânes, puisqu'ils sont retournés. Philippe Cognée instaure ici une première distanciation avec la représentation des crânes plus académique et symbolique.

Cette distanciation est par ailleurs renforcée par le traitement à l'encaustique. Le crâne de droite présente une cavité oculaire noire mais à demi recouverte par une tache rouge, masquant presque l'orbite. On peut comprendre que, lors de la phase de repassage, la peinture rouge s'est étalée ici par accident, alors qu'une orbite de crâne est normalement figurée par une tache noire pour indiquer la profondeur de la cavité évidée. L'absence de netteté de ce crâne, à qui il manque de plus la partie inférieure et qui est représenté de trois-quarts, le regard, absent, détourné du regardeur, rend son identification immédiate ralentie. Le spectateur peut donc être troublé et interrogé devant ces représentations non habituelles de crânes.

Cependant, si le regard se pose d'abord spontanément sur le crâne de gauche et ses orbites en particulier, le regard du spectateur est rapidement attiré par le point noir du centre même de la cible.

Cette convergence du regard vers le centre de la cible est due à trois facteurs. Le premier correspond à la composition pyramidale de l'ensemble. Les deux crânes posés sur la base rouge soutiennent deux lignes de force qui se croisent au centre de la cible. Le crâne de gauche est en effet légèrement penché vers la droite pour accueillir cette ligne invisible, et le crâne de droite présente aussi une ligne penchée et montante vers le centre de la cible. Le second facteur est la présence même de la cible : le centre de la cible correspond exactement au centre du tableau, le point noir central signale le croisement des diagonales du tableau. Le regard est donc attiré vers ce centre. Le troisième facteur est le cheminement du regard : il se pose d'abord sur la tache noire des orbites du crâne de gauche puis est redirigé, de par ces lignes de force montantes et triangulaires, vers le point noir du centre de la cible. Ce dernier présente d'ailleurs la même dimension et la même couleur que le point noir des orbites du crâne.

De plus, le graphisme même de la cible, qui fait s'alterner des lignes concentriques fortement contrastées noires et blanches, est proche d'une spirale optique et invite à regarder le centre

de la cible, qui est l'œil de la cible. Ce tableau est donc une construction d'un jeu sur le cheminement du regard et sur le regard lui-même.

Comment par ailleurs comprendre la présence de la cible ? Philippe Cognée apprécie Jasper Johns, qui, comme lui, travaille l'encaustique, mêlant fond et forme, et qui a peint des cibles à partir de 1955. On peut y voir aussi un jeu sur les possibilités graphiques pures des cercles, des contrastes entre le noir et le blanc, que l'on retrouve dans d'autres vanités aux rayures noires et blanches chez Cognée. L'artiste répond à ce propos que la présence de la cible « permet de ne pas regarder la mort en face.¹³⁰ »

Il s'agit bien par conséquent d'un jeu ironique avec le motif de la mort. Philippe Cognée introduit de la distance, de l'humour avec la représentation des crânes. Ceux-ci ne sont qu'un motif parmi d'autres. Ceci est davantage marqué dans la série colorée *Blossom*. Pour cette dernière, en effet, l'artiste souhaitait avant tout travailler sur la couleur, le motif du crâne est venu après, pour habiller ces champs colorés, les crânes étant ici représentés en vert foncé comme des choux ou des salades répartis dans un champ de couleur.

Sa série de vanités aux rayures peut donc être comprise également comme une expérimentation, un travail de recherche sur les possibilités picturales et graphiques des rayures, de la couleur et des contrastes de couleurs entre elles. Il s'agit avant tout d'un travail de peintre, d'un jeu sur un motif, sur une forme, celle du crâne, qui est représentée dans les tableaux de cette série dans différentes positions (à l'envers, tournée, penchée, ou face à face avec d'autres crânes, ...). Les motifs des crânes viennent habiller ironiquement par leur force symbolique le travail pictural.

Dès lors, si la mort est présente dans son œuvre, elle est une mort joyeuse, « à l'africaine ou la mexicaine.¹³¹ »

Pourtant l'humour semble absent dans les traitements des villes et des immeubles où le peintre nous donne à voir des villes comme bombardées, des déflagrations de bâtiments. Ce traitement déflagratoire, allié à l'absence de figuration et de présence de signes humains dans ses villes et immeubles, peut orienter le sens de ses toiles vers une volonté de montrer le chaos de notre époque avec des villes comme brûlées par le soleil, ou polluées, ou bien trouées par l'impact de bombes lors de conflits. Ainsi, dans *Jordanie* (**Fig. 79**) les plis de la couche picturale et l'impression de flou cristallisent à la fois la chaleur de l'encaustique en fusion dégagée par l'opération de repassage, les brumes de chaleur propre au climat de

¹³⁰ Entretien avec l'artiste dans son atelier de Basse-Goulaine le 29 août 2008.

¹³¹ Philippe Cognée, entretien à Vertou le 2 janvier 2009.

cette ville du Moyen-Orient et les brumes de pollution. Les tours des dessins *Hong Kong* (2001) (**Fig. 109**) et *Tokyo* (**Fig. 15**) sont bombardées, figées dans une explosion graphique du geste et du matériau pulvérisé. D'ailleurs, bon nombre de ses fusains, comme *Paysage au Caire* (2001) (**Fig. 110**) qui paraît presque effacé, où la structure urbaine n'est plus du tout identifiable, illustrent cette idée de fragilité des paysages urbains, s'abîmant sous les coups des conséquences du progrès humain (pollution, saturation, surpopulation, mondialisation, guerres,...). Ironie du calendrier, Philippe Cognée a même peint les *Twin Towers* new-yorkaises en août 2001, un mois avant leur destruction imprévisible et radicale.

La série *Dans le cœur* lui a d'ailleurs été inspirée par l'actualité de la guerre en Irak. Ici, l'artiste a peint les éléments de son atelier : pots de peinture, pinceaux, traités avec les coulures, taches, éclaboussures de peinture apparentes, comme si l'atelier avait été bombardé. L'atelier est le champ de bataille du peintre avec ses outils et matériaux, en particulier avec la peinture même. D'ailleurs, le titre de l'une des toiles, *Zone* (**Fig. 100**), confirme le chaos donné à voir au sein même de l'atelier, lieu de naissance des œuvres, matrice créatrice.

Faut-il voir une représentation du tragique dans l'œuvre de Philippe Cognée ? S'agit-il de montrer les conditions de l'homme moderne dans sa tristesse, sa banalité, sa destinée tragique ? Le propos de l'artiste n'est pas là. Il est vrai que ses villes sont brûlées, vidées d'humanité *a priori*. Peindre des carcasses de bœuf, des déchetteries, des abats, des crânes, peut être perçu comme un penchant vers le morbide, la fin du cycle du vivant avant sa transformation, sa métamorphose. Peindre des cabanes de chantier pourrait aller dans le sens d'une dénonciation de la condition de l'homme travailleur précaire, ou de l'enfermement, de la solitude de l'homme. L'un de ses tableaux s'intitule bien *Bombe atomique*, Cognée voudrait-il peindre l'horreur de la vie, son absurdité, la condition humaine ? Il est vrai qu'il a écrit dans une lettre :

« Je veux un homme confronté à sa solitude, à son angoisse existentielle. Je veux un monde vidé de toute humanité donnant juste l'image de son signe (...). Dans ce monde, tout finit par disparaître, que ce soit l'homme ou ce qu'il crée.¹³² »

Cognée nous offre-t-il une œuvre montrant une vision nihiliste, pessimiste de notre monde, de la civilisation occidentale, mondialisée, en particulier ? Il « peint la mort » écrit Philippe Dagen en 2005¹³³, commentant ses représentations de portraits, carcasses, abats et

¹³² Lettre de Philippe Cognée lue lors de l'inauguration de son exposition à Cahors le 10 octobre 2008.

¹³³ Philippe Dagen, *Philippe Cognée, Transit*, Angers, Musée des Beaux-Arts, 2005, p. 132.

déchetteries. Oui, la mort est bien présente en filigrane dans le choix de ses sujets allié au traitement plastique qui leur est infligé. Mais il ne s'agit pas que de cela : la mort étant intrinsèquement liée à la vie, elle ponctue le vivant, elle peut être envisagée comme un moment de création même car elle transforme un état initial en un autre état, une chose en une autre chose. La mort est une opération de passage entre deux états. Son œuvre illustrerait ainsi davantage la notion de passage, de lieux où l'on ne reste pas (repas de famille), où l'on circule (supermarchés, routes, gares, aéroports) ou des lieux où la transformation a lieu (déchetteries, abattoirs). L'artiste dit à ce propos :

« Mon travail procède de la permanence d'une dialectique fondée sur les principes antagonistes de destruction et de construction [...] 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.¹³⁴ »

Ainsi, les antagonismes symboliques, les contrastes plastiques, les dichotomies intéressent le peintre car, comme le yin et le yang, ils sont les deux facettes contradictoires mais indissociables d'un même objet, d'un même fait. C'est donc une certaine philosophie du monde, qui peut être rapprochée de conceptions non occidentales (africaine ou orientale) ou schopenhaueriennes, que nous proposons au regard et au sens les œuvres de Philippe Cognée. Ces dernières mettent à la fois en scène le dialogue de contraires, dont la tension entre eux fait émerger la forme, et donnent à voir une vision moderne, « désenchantée¹³⁵ » du monde contemporain.

Le choix du sujet est donc très important, il inscrit d'une part pleinement l'ensemble de l'œuvre de Philippe Cognée dans son époque et dans l'histoire de l'art contemporain et, d'autre part, il sert de prétexte, dans le sens littéral de pré-texte, avant l'apparition d'un langage, c'est-à-dire du style de Philippe Cognée, son écriture personnelle. A chaque fois, par le biais de cadrages déstabilisants, de choix de couleurs surprenants, de compositions et de traitements picturaux particuliers, le sujet est neutralisé, décontextualisé. Son contenu littéraire est évincé. Philippe Cognée ne raconte pas d'histoire, il montre les signes du monde qui est le sien et le nôtre.

¹³⁴ P. Piguet, J.-C. Vergne, *Containers*, op. cit., p. 13.

¹³⁵ En référence au titre de l'ouvrage de Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, NRF, 1985. Cet essai décrit l'éclipse du sacré et du religieux qui caractérise notre époque moderne et contemporaine. L'expression « désenchantement du monde » a elle-même été empruntée au sociologue et historien allemand Max Weber.

B – Ruptures et continuité

Sortons de l'espace du tableau, du dessin ou de la géographie de la sculpture. Sortons du processus de création propre à chaque pièce et voyons comment le rapport destruction-crédation est globalement présent sur toute l'œuvre de Cognée. Comment après tout, de manière moins technique et matérielle, se déroule l'acte de création de l'artiste considéré sur toute la durée de son œuvre? Comment a évolué sur la durée son travail depuis le milieu des années 80 jusqu'à aujourd'hui ? Quels en sont les mouvements, les ruptures et récurrences ? Peut-on aussi parler de destruction de manière plus globale, en considérant toute son œuvre par grands ensembles s'articulant entre eux?

1 - Chronologie de l'œuvre

L'œuvre de Philippe Cognée peut aujourd'hui être considérée dans son ensemble car elle s'étend, depuis 1982, année de sa sortie de l'Ecole des Beaux-arts de Nantes et de sa première exposition collective, sur presque trois décennies et permet d'être abordée avec une approche rétrospective, relative et large.

Ainsi, lorsqu'on considère son œuvre rétrospectivement, on s'aperçoit que le peintre détruit ses manières de faire et les styles qu'il a mis en place. Il abandonne ses expérimentations ou les poursuit. Il les modifie, les métamorphose et change de techniques. D'un point de vue resserré et plus technique, Cognée détruit son premier geste de peintre, il détruit sa première image, et d'un point de vue plus éloigné, considéré sur une longue période de plusieurs années, il change de style, détruit ses premières manières de faire, détruit ses premières recherches.

On peut ainsi établir une chronologie des techniques, des expérimentations et des recherches de l'artiste et voir se dessiner des ensembles cohérents, des évolutions et des césures.

a) La période africaine et mythologique

En 1982, à la sortie de l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, Cognée est encore marqué par des réminiscences africaines de sa jeunesse passée au Dahomey, actuel Bénin. Il y a vécu de 4 à 17 ans, résidant dans les villes où son père enseignait. A l'âge des apprentissages, l'artiste absorbe alors deux cultures artistiques : une culture africaine, par le contact visuel avec la statuaire, la tapisserie figurant des têtes coupées et les masques africains, et la

culture occidentale. Ses retours réguliers en France donnaient alors lieu à des visites en famille au musée où il découvrit « Chagall, Matisse et Van Gogh, ceux qu'on doit regarder à un certain âge, les Impressionnistes, les paysages beaucoup, puis le nu.¹³⁶ » Ses premières œuvres, sculptures, peintures sont également marquées par son enseignement reçu à l'Ecole des Beaux-Arts dont, paradoxalement, il souhaite fortement se détacher. Il travaille alors à partir de son imagination, ses sujets sortent de son imaginaire, de son patrimoine propre et culturel. Il accepte que l'on appelle cette période « période africaine»¹³⁷ et dit par exemple à propos de ses premières œuvres :

« J'étais expressionniste. Après des études aux Beaux-Arts, j'avais envie d'exploser, me libérer de plusieurs années de contraintes intellectuelles. Cela aboutit à une explosion de couleurs, de formes, de gestes. Je réalisais des toiles assez vigoureuses. J'étais sensible au groupe Cobra. Je m'intéressai également aux Allemands. Ce fut un des points de départ.¹³⁸ »

Ses premières œuvres sont soutenues par l'idée de vouloir transformer la mémoire, celle du peintre, en tableau. Cet aspect biographique se mêle alors d'impressions issues des films de Pasolini et de Fellini, notamment *Œdipe-roi* et le *Satyricon*. Il en résulte que les formes élaborées par l'artiste sont des métaphores qui lui permettent de comprendre le monde et d'en livrer une vision personnelle.

Ses premières œuvres sont en effet brutes, faisant émerger surtout des figures. Ses sculptures sont réalisées à la hache ou à la tronçonneuse. Les figures sont créées *ex nihilo*, telle l'élaboration première d'une mythologie propre, nourrie des réminiscences du passé, notamment africain, de l'artiste, mais aussi du récit de l'*Odyssée* d'Homère, les images restées de Picasso, Masson, Matisse et la découverte à l'époque de Cobra et des Expressionnistes allemands. Les personnages de De Chirico surtout, en particulier les gladiateurs sans visage sur une peinture murale, où les personnages semblent sortir du cadre, auront un grand impact sur lui : c'est ici en effet qu'il éprouve le besoin de trouver la même énergie et la même présence qui se dégagent de ces peintures frontales impressionnant à la fois le peintre et le regardeur.

Ainsi apparaissent dans ses premières peintures et sculptures des figures métaphoriques, notamment celles du Minotaure, du Labyrinthe (*Le Labyrinthe*, 1982) (**Fig. 111**), des personnages hallucinés, des figures gémellaires, des hommes et des femmes nus, des

¹³⁶ Philippe Cognée, entretien à Vertou le 2 janvier 2009.

¹³⁷ Entretien dans son atelier à Vertou le 25 août 2003.

¹³⁸ H.-C. Cousseau, P. Giquel, R. Guidieri, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures récentes, op. cit.*, p. 37.

animaux. La palette de couleurs est ocre et terreuse. Les figures sont massives, en gros plan. Les faces sont sans expression, parfois hybrides, mi-homme, mi animal, ou mêlant hommes et femmes nus ou en costume, animaux et végétaux, dans une même composition, comme dans le *Grand papier*, dessin réalisé en 1983 (**Fig. 9**).

Pierre Cabanne rend bien compte dans ce court compte-rendu d'exposition, de ce que peuvent être les premières peintures de Philippe Cognée au début des années 80 :

« Il peint à l'acrylique, sur des feuilles de papier japon, marouflées sur toile qu'il couvre de couches successives d'encaustique transparent nourrie de pigments, d'où une sorte de support croûteux, boursoufflé, lisse ou raviné, d'où émergent des personnages qui bouchent l'espace de leur démesure hagarde.¹³⁹ »

Philippe Cognée sculpte aussi beaucoup des œuvres sur bois, à la hache ou à la tronçonneuse, ce qui lui permet de libérer une certaine énergie presque violente. Ses sculptures évoluent au fil du temps. Ses premières sculptures sont ainsi des panneaux gravés, espaces plans. Puis apparaissent, dans l'ordre, les bas-reliefs et les rondes-bosses. Enfin, l'artiste abandonne la verticalité de la sculpture pour sculpter au sol, et faire disparaître le socle traditionnel.

Ses sujets rejoignent ceux des peintures : il sculpte des figures, des visages, des portes, des paysages au sol composés de bustes, comme *Chemin* (1988) (**Fig. 107**) ou *Paysage* (1988) (**Fig. 106**).

Au fil du temps, ses sculptures diminuent de taille jusqu'à disparaître et laisser place à la peinture et au dessin. Il sculpte en effet, après ses séries de grands personnages, des têtes plus petites, en bois, qu'il recouvre alors d'encaustique ou de peinture à l'huile, en 1989 (**Fig. 1**), puis il modèle en terre des petites têtes, comme des pépites brutes et initiales de matière (**Fig. 16**) avant d'abandonner la sculpture au profit de la peinture.

En 1988, il expose¹⁴⁰ des ensembles sculptés, des xylographies, des peintures sur bois ou sur contre-plaqué. Les personnages des peintures font face frontalement au spectateur, illustrant l'idée que la peinture regarde le regardeur qui regarde la peinture... Les cadres en bois sont sculptés, comme des hauts-reliefs et reprennent parfois les motifs de la toile au centre, comme dans *Sans titre* (**Fig. 7, 8, 69, 71**). Ailleurs, la toile se réduit, le cadre grossit

¹³⁹ Pierre Cabanne, « Tout nouveau, tout beau : Philippe Cognée », *Le Matin*, 31 déc. 1984.

¹⁴⁰ Exposition à la Galerie Laage-Salomon, Paris et au Musée des Beaux-Arts de Nantes.

et peut être posé à même le sol, sans toile en son centre. A chaque fois, le matériau est abîmé par l'outil qui l'a engendré. Philippe Cognée expérimente diverses techniques et isole le cadre de la toile comme pour les séparer violemment et livrer bataille avec chacun des éléments, pour les éprouver jusque dans leurs limites.

Le tableau évolue ainsi : il réalise les séries *Vésuve* et *Héliogabale*, peintures gravées sur papier, expérimentant ainsi le dialogue de la gravure et de la peinture, la lutte des matières, en évacuant le cadre. Puis vient la série *Alice* où le cadre est de nouveau présent, avec les mêmes matières, couleurs et motifs que la toile en son centre. Enfin, Cognée s'intéresse aux paysages, au sens étymologique du terme : la matière peinture est une terre défaite, que le peintre laboure, à coup de pioche, et d'où émerge la forme.

En 1991, il livre bataille avec les éléments peinture et bois, avec ses outils, et élabore des tableaux à l'huile et au fusain sur bois. Ceux-ci comportent encore un cadre lui-même peint, où la matière peinture et celle du bois sont labourées et griffées. Ces tableaux cristallisent toute la violence, l'énergie de la recherche fusionnelle du contact corps à corps de l'artiste avec les matières comme par exemple *Alice* (**Fig. 75**), *Petit roi cherche reine* (**Fig. 81**) ou *Vaches dans un pré* (**Fig. 82**), où la texture est grumeleuse, avec des aspérités, et des gribouillis au fusain. En 1992-1993, il peint des paysages matières, non identifiables, à l'huile et au fusain qui supposent un corps à corps violent avec la matière peinture, comme *Paysage* (**Fig.6**).

Ainsi, la sculpture d'abord sur bois, puis en terre, évolue vers la peinture. Parallèlement, le cadre, qui a parfois été traité séparément de la toile, ou qui était exagérément sculpté, boursoufflé, se confond peu à peu avec la toile en recevant le même traitement pictural et les mêmes couleurs que celle-ci, puis disparaît de l'œuvre pour ne laisser parler que la toile. Les figures enfin sont de plus en plus noyées dans la matière et deviennent de moins en moins identifiables en s'éloignant de surcroît de la mythologie élaborée par l'artiste. La métamorphose transforme peu à peu les sujets vers des formes plus simples et moins identifiables : les animaux deviennent ainsi des pions, les séries de têtes sur les étagères deviennent des cercles griffonnés, comme les éléments d'une graphie, d'une écriture.

b) Le réel

Au début des années 90, a lieu une première grande double rupture dans l'œuvre de l'artiste. En 1990-1991, Philippe Cognée, lauréat du Prix de Rome en section gravure, passe

quelques mois en Italie, à Rome, à la Villa Médicis. Techniquement, l'artiste abandonne la sculpture au profit de la peinture et, du point de vue des sujets, il rompt avec ce style africain et mythologique pour renouer avec une sensibilité plus européenne.

En même temps, il élabore ses premiers paysages naturels peints à l'encaustique comme *Champ de Colza* (**Fig. 34**). Comme le précise Philippe Piguet :

« Le paysage n'y est pas appréhendé pour ce qu'il est dans sa réalité d'image, mais comme le vecteur-dynamique de toutes sortes d'expériences qu'il présuppose.¹⁴¹ »

Sa palette s'adoucit et se diversifie, les couleurs ne sont plus celles des terres d'Afrique, mais elles sont plus pastel ou plus vives. Les peintures sont plus lumineuses.

Cognée travaille désormais à partir du réel. Un article sur Francisco Clemente, membre du mouvement pictural de la Transavantgarde italienne l'influence. Le peintre italien puise ses sujets dans le réel, dans le quotidien. Philippe Cognée adopte alors une démarche similaire. Parallèlement, une remarque du critique Hector Obalk, qui émettait le doute que tout puisse devenir peinture, met Cognée au défi : et si son environnement quotidien, inesthétique, celui de la banlieue nantaise où il vit, pouvait avoir une existence picturale ?

Le sujet du paysage naturel ne lui convient plus, et il souhaite rompre radicalement et violemment avec le poids historique et culturel de Rome où il a vécu quelques mois, avec son architecture lourde du poids de l'histoire de l'art. Il se tourne alors vers des compositions plus construites, plus structurées : celles des architectures, des villes et celles des paysages urbains. Il peint son paysage quotidien, vivant alors dans la proche banlieue sud de Nantes, dans le quartier du Château à Rezé.

En 1991-1992, il expérimente la technique de la feuille de plastique Rhodoid posée sur la peinture qu'il fait fondre avec un fer à repasser. Le premier tableau bénéficiant de cette technique est issu d'une reproduction des *Ménines* de Vélasquez (**Fig. 12**).

Philippe Piguet appelle les paysages peints avec cette technique des « paysages-fusions¹⁴² » Philippe Cognée obtient alors un effet de cire, qui sédimente l'image dans la matière, comme les portraits du Fayoum en Egypte.

¹⁴¹ Philippe Piguet, « Philippe Cognée, du paysage comme nécessité intérieure », *L'Oeil*, n° 450, avril 1993, p. 50-51.

¹⁴² *Ibid.*

Depuis ces années-là jusqu'à aujourd'hui, Cognée est resté fidèle à sa technique de peinture à l'encaustique refondue par la suite avec l'opération du fer à repasser. Il poursuit aussi une œuvre graphique importante et a parfois recours à l'aquarelle. Il travaille toujours désormais à partir d'une image préalable (photographie, image sur télévision, sur film, issue d'Internet ou de son téléphone portable). Ses sujets sont toujours issus de son quotidien, réel ou médiatique (télévision, Internet, livres ou presse magazine). Cette chronologie fait donc apparaître des césures, des ruptures dans son œuvre.

2 - Ruptures

« Il faut des mutations dans le travail, on ne peut pas indéfiniment se répéter. C'est aussi une volonté de simplification.¹⁴³ »

a) Rupture de style

La première rupture notable et importante dans son œuvre est l'abandon de cette période africaine. Philippe Cognée se détourne alors de ce qu'il faisait jusqu'alors. Sa première période faisait appel à la mémoire, à la sienne (avec ses souvenirs, ses impressions d'enfance), à la mémoire collective (la mythologie, le labyrinthe, le Minotaure) et aussi aux manières de faire enseignées à l'Ecole des Beaux Arts. Son nouveau style, qui suivit cette période, ne fait plus appel à cette mémoire, les images sont issues du réel :

« J'avais eu envie d'abandonner, ce que j'avais fait jusqu'alors. Je désirais me remettre en cause, me débarrasser d'un style, briser le système que j'avais installé.¹⁴⁴ »

On peut dire que Cognée est dominé par l'influence de l'histoire de l'art dans les années 80. Il cherche une technique, invente ses sujets, il a des références, il puise dans une mythologie, dans des techniques classiques (peinture sur bois ou sur contreplaqué, sculpture sur bois, xylographie, gravure, acrylique, encaustique, cadre autour des toiles ou des bois). Dans les années 90, il prend ses distances par rapport à l'influence de l'histoire de l'art. Il a inventé sa technique propre, inédite, le « floutage ». Il la maîtrise de mieux en mieux et est libre de ses sujets. C'est lui qui s'inscrit dans l'histoire de l'art, qui inscrit des sujets du 20^e et 21^e siècle dans l'histoire de l'art qui lui est contemporaine. Va-t-il continuer à rompre de style ? Ou va-t-il conserver son style et le faire mûrir, évoluer ? C'est cette dernière option, qui semble émerger quand il dit en 2001 :

¹⁴³ Philippe Cognée. Anonyme, [Sans titre], *Ouest-France*, éd. « Nantes », 20 janv. 1987.

« Ayant vécu en Afrique, je suis resté pendant dix ans dans une sorte de réminiscence africaine plus expressionniste. Ensuite, grâce à la photographie, j'ai trouvé un autre rapport à la matière que la mémoire. J'arrive à la fin de cette deuxième décennie. Une troisième période, synthèse des deux précédentes est en train de naître. Je la cherche. Je la pressens. Inutile de brusquer les choses. Le temps œuvre toujours dans le bon sens, à condition évidemment d'avoir préparé le terrain.¹⁴⁵ »

Fortement liée à la rupture de style, on peut également constater une rupture avec les techniques.

b) Ruptures avec les techniques

Ainsi, la principale césure est l'abandon total de la sculpture. Philippe Cognée abandonne en effet la sculpture dans les années 90 car elle prend trop de place, et se consacre à la peinture.

Mais au sein même de ses expériences et créations sculpturales, on peut distinguer plusieurs périodes. L'artiste a d'abord travaillé des panneaux gravés, puis des bas-reliefs et enfin des rondes-bosses. Il est passé par transition de l'espace plan à la troisième dimension puis est revenu au niveau plan et horizontal.

Abandonnant la sculpture, il rompt aussi avec les outils du sculpteur et rompt avec les outils et les techniques mises au point. Il abandonne la tronçonneuse et autres outils violents : Cognée dit s'assagir avec l'âge. La violence est ainsi plus visible dans les années 80 où les entailles à la tronçonneuse dans le bois sont visibles, que dans les années 90 où la violence est encore présente, mais ses expressions sont moins visibles. Cela est aussi dû à l'emploi de l'encaustique, à l'impression de fondu qui adoucit le rendu final.

Par ailleurs, des césures peuvent également être posées dans l'évolution du choix des sujets traités.

¹⁴⁴ Philippe Cognée, entretien avec O. Kaepelin. Dans : A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁵ Anonyme, « Philippe Cognée peint l'humanité urbaine », *Un, Deux, ... Quatre : arts et cultures*, oct.-déc. 2001, p. 12.

c) Ruptures dans les sujets

Après l'abandon de sujets imaginaires et mythologiques propre à sa période africaine, qui constitue une première rupture, pour aller vers des paysages naturels plus proches de son environnement direct et occidental, Philippe Cognée entame une deuxième rupture dans le choix des sujets, après son retour de Rome, où il a séjourné à la villa Médicis. Il va s'intéresser au réel et à l'usage de la photographie. Il habite alors Rezé, dans la banlieue nantaise et peint ce qu'il voit, ce qui fait désormais partie de son environnement proche et quotidien : des immeubles inesthétiques des années 1960 et 1970.

Pour Cognée, la rupture, la destruction de ce qu'il a expérimenté, de son style, de ses recherches, lui permet de reconstruire. Toute naissance part d'un chaos. Il reconnaît ce besoin viscéral :

« (...) je voulais abandonner ce que j'avais fait jusqu'alors. Je désirais me mettre en cause, me débarrasser d'un style, briser le système que j'avais installé. J'ai creusé, enlevé, coupé, tracé. J'ai marché sur mes toiles, j'ai foulé au pied mes peintures sans jamais cesser de les aimer. Dans ces émotions, physiques et mentales, j'essayais de puiser un élan nouveau.¹⁴⁶ »

D'ailleurs, ici, on voit que l'artiste a besoin d'un rapport avec la terre, on connaît son goût pour les forces du chaos, les forces chthoniennes, pour la lave du Vésuve qui recouvre, pour ce qui vient de la terre, comme pour les couleurs de la terre d'Afrique, pour ses paysages-matières. Ici aussi, il foule ses peintures comme s'il voulait entrer au plus profond du sol, rentrer dans les profondeurs de la toile posée au sol, la traverser et puiser dans ses entrailles, s'enfoncer dans les couches profondes de la peinture.

3- Récurrences et continuité

En considérant les vingt-sept années (1982-2009) de création de Cognée, on remarque non seulement des ruptures dans son œuvre, mais également des thèmes qui réapparaissent, des thèmes de recherches récurrents, des techniques qui en fait l'accompagnent toujours, malgré ces actes de rupture avec les styles, techniques et sujets travaillés. L'œuvre de Philippe Cognée présente donc des récurrences qui sont autant de thématiques permettant d'aborder son œuvre sous différents angles. Il s'agit notamment du voyage, du paysage, de la violence, du feu, de la prolifération et du dialogue des contraires.

a) Le voyage

Le voyage a toujours fait partie de la vie de Philippe Cognée. Il y a d'abord eu cette enfance passée au Bénin en Afrique noire, de 4 à 17 ans, qui l'a forcément marquée, avec des retours réguliers et ponctuels en France.

Cognée est d'ailleurs retourné en Afrique, à l'âge adulte, mais dans le Nord, en Egypte, en Tunisie et au Maroc, d'où il a tiré des photographies et un film à partir desquels il a travaillé. Cela a donné la série *Le Caire*, ou encore la maquette de la ville de Tunis. Cependant, ce n'est pas l'Afrique que l'on retrouve dans cette série, mais le thème cher à l'artiste de la ville avec ses quadrillages qui lui permettent de jouer sur la déformation de la structure de l'image originale.

Nombre de séries de peintures à l'encaustique sont élaborées à la suite de voyages personnels ou de lieux de vacances : c'est le cas d'Albufeira au Portugal, de scènes de plage de Vendée (la côte la plus proche du lieu de résidence de l'artiste). On retrouve aussi New York (le World Trade Center, les joueurs de base-ball, la ville), Hong Kong, Rome (Saint-Pierre de Rome), Tokyo, Bilbao (Le Musée Guggenheim), Paris (Le Centre Georges Pompidou, le périphérique, les gares), des villes comme Nantes (le périphérique nantais, les immeubles de Rezé où il vécu à son retour d'Afrique).

On peut également parler de voyages imaginaires pour les sujets de sa période mythologique et, en tout cas, de voyage mémoriel en référence à la terre d'ailleurs, la terre africaine.

Le voyage virtuel est également présent dans son œuvre, avec l'utilisation de *Google Earth* pour naviguer sur Internet, voyager dans les images de la terre vue du ciel.

b) Le paysage

Par extension et corollaire du voyage, le thème du paysage est récurrent dans toute son œuvre.

Ses premiers paysages sont réalisés pendant la période africaine, avec la présence d'éléments végétaux dans ses peintures. Le paysage prend aussi la forme de sculptures en

¹⁴⁶ A. Bonfand, S. Couderc, O. Kaepelin, *Philippe Cognée, peintures 1989-1995, op. cit.*, p. 59-60.

bois à la tronçonneuse comme *Paysage* (1988) (**Fig. 106**). Suivirent les paysages de peinture labourés et d'éclisses de bois mêlés, très matiéristes, comme *Paysage* (1992) (**Fig. 6**) puis vinrent les premiers paysages naturels issus du réel, de ce que l'artiste voyait autour de lui : des paysages verts, jaunes, champs de colza (**Fig. 34**) et vaches dans un pré (**Fig. 82**).

Enfin, ce sont des paysages urbains qui ont la préférence de Philippe Cognée, traités à l'encaustique ou au fusain : des extraits de villes, de médinas, d'ensembles d'immeubles, à Nantes, Paris, New York, Hong Kong, Le Caire, ... puis des points de vues spatiaux avec *Google Earth*, embrassant une partie du paysage terrestre.

c) La peinture

Philippe Cognée est un artiste complet et maîtrise de nombreuses techniques : peinture, sculpture, gravure, fusain, dessin, aquarelle. Cependant, le médium le plus utilisé par lui est la peinture, en particulier la peinture à l'encaustique. Il l'utilise pleinement à partir des années 90, mais l'employait déjà dans les années 80, de manière plus discrète et différente, en l'appliquant comme un baume guérisseur sur les plaies qu'il avait infligé au bois, à ses sculptures en bois, taillées à la tronçonneuse ou gravées. La peinture est donc un médium récurrent chez lui. L'encaustique également, si elle apparaît discrètement et sur un plan secondaire dans les années 80, prend toute son ampleur et révèle toutes ses capacités dans les années 90. On peut même dire que l'encaustique est un élément caractéristique du style de Cognée.

d) La violence

Depuis ses débuts, Cognée injecte de la violence dans ses créations. La violence et la destruction sont très affirmées dans ses premières œuvres où il utilise notamment la pioche et la tronçonneuse pour creuser, labourer et graver. Mais, elle est également présente, même si elle est moins visible, dans ses encaustiques des années 1990 et 2000 lorsqu'on connaît son processus de création (fer à repasser pour faire fondre les couleurs et déformer l'image, écrasement du fusain avec un outil). Pousser les matériaux utilisés dans leurs retranchements est un acte permanent chez l'artiste depuis ses premières œuvres en bois ou sur papier.

e) Le feu

Corollaire de la violence et de la destruction, le feu est présent de manière différente dans plusieurs de ses œuvres ou dans son processus de création.

Tout d'abord, les couleurs ocres de ses toiles « africaines » évoquent la chaleur ou les terres brûlées par le soleil et la sécheresse de l'Afrique. Puis l'intérêt de Philippe Cognée pour le Vésuve et en particulier pour l'impression marquante de son éruption en 79 et pour la lave qui a enseveli Pompéi, Herculaneum et Stabies et leurs habitants. Ici le feu tue et les cendres conservent en même temps. Enfin, le choix de ses instruments illustre l'intercession du feu et de la chaleur : la xylographie dans les années 80 ou le fer à repasser dans les années 90 font appel à la chaleur brûlante pour faire émerger la forme.

f) Le flou

Ce qu'on peut appeler d'une manière générale le flou, c'est-à-dire le flou visuel proprement dit et, d'un point de vue plus métaphorique, la difficulté à identifier le motif, est également présent dans son œuvre.

En effet, dans les années 80, l'identité des figures est imprécise. Les formes sont asexuées, elles ne correspondent pas à une identité affirmée, de quoi s'agit-il ? Les êtres sont hybrides, mi-homme, mi-animal, avec un corps humain et une tête de loup. Les signes sont schématiques, entre deux possibilités, les sexes de l'homme et de la femme sont symbolisés par des figures coniques ou de cylindres et ce symbolisme est sybillin. Les têtes deviennent des ratures circulaires, les animaux deviennent des pions. Ici, c'est bien l'identification des figures qui est floue.

Dans les années 1990 et 2000, avec l'usage permanent de la technique du « floutage » mise au point par l'artiste, le flou visuel, le flou esthétique, photographique, contrôlé en partie et recherché, demeure. Les formes sont volontairement déformées et les couleurs mélangées par l'encaustique fondue, produisant pour le regardeur une impression de flou visuel, d'absence de netteté bien réelle des formes. Ainsi, la suggestion, le flou, l'absence de détails, l'imprécision sont présents dans toute son œuvre et aident à situer ces images entre deux univers : le réel et l'imaginaire.

g) L'expérimentation

L'expérimentation, la recherche, l'essai fructueux ou infructueux, l'idée de recherche de style, d'une idée nouvelle à expérimenter sont des caractéristiques de son travail, depuis le début. L'artiste ne sait pas où il va, il en a sans doute l'intuition, la volonté et le désir, il expérimente toujours, remet en cause, recherche, détruit et repart, revient pour s'approcher de ce qu'il recherche, sans pouvoir le nommer, l'identifier. Il a en effet expérimenté plusieurs techniques, plusieurs domaines de recherche. Il effectue des retours : il reprend des motifs traités quelques années plus tôt pour les traiter différemment, comme les crânes (peints par séries en 2000 puis en 2006 et 2007), les médinas, les foules, les supermarchés, les autoportraits... On ne sait si l'utilisation de l'encaustique va perdurer, lui-même ne le sait pas. C'est ainsi que se poursuit et se construit son œuvre.

h) La prolifération

Malgré le changement de techniques entre les années 80 et 90 et l'abandon de la sculpture, un des traits récurrents dans l'œuvre de l'artiste est l'illustration de la prolifération, du nombre et de la multitude.

Ceci est d'abord présent dans les années 1989-1991 avec les séries de petites têtes sculptées en bois ou moulées en terre et posées sur des étagères en bois ou en métal (**Fig. 16**). Ces séries de plus de cent têtes uniques avaient pour objectif d'illustrer l'idée de la prolifération, notamment humaine. On retrouve cette idée dans les dessins figurant des petites boules griffonnées rapidement, alignées comme des brouillons de lignes d'écriture graphique. L'idée de la prolifération a ensuite été abandonnée sous cette forme de multiplicité de signes pour apparaître sous d'autres formes. Antony Gormley a entamé à la même époque des recherches sur ce thème et les a poursuivies.

Cette notion réapparaît chez Philippe Cognée en 1998 sous la forme d'une série de dessins au fusain appelée justement *Prolifération*. Par ailleurs, dans ses peintures à l'encaustique, cette idée se décline sous la forme des séries de médinas, extraits de villes sans fin qui semblent pouvoir s'étendre à l'infini, ou des vues comme *Google* (**Fig. 32**) qui montrent également des villes paraissant sans fin, images uniquement coupées par les bords mêmes du tableau.

On peut aussi déceler cette notion dans les séries des *Foules* (**Fig. 19 et 33**) où, de même, l'espace n'est délimité que par les bords réels du tableau et où les personnes figurées pourraient être multipliées à l'infini.

Cette idée de la propagation est à rapprocher de l'idée de réseau ou du flux, de la rumeur et de la série. Ainsi la série intitulée *Rumeur* et présentée en 2009 à la bibliothèque municipale de Lyon, montre une série d'autoportraits à l'encaustique, chaque tableau reprenant le tableau précédent sans le copier vraiment et en le déformant davantage. Philippe Cognée travaille aussi beaucoup par séries : par exemple la série *Carcasses* présente trente-six tableaux différents, qui pourraient être considérés indépendamment les uns des autres mais qui, exposés ensemble, font véritablement œuvre et donnent sens au propos de l'artiste.

La prolifération propre aux échanges d'hommes et d'objets mondialisés (villes), à la consommation de masse (supermarchés et déchetteries), aux flux de l'information, aux réseaux est une constante plus ou moins discrète dans son œuvre et est illustrée par des motifs différents : foules, villes, structures dans fin, impression de mouvement et de rapidité, comme dans le *Supermarché n° 1* peint en 2008 (**Fig. 91**).

i) Le dialogue des contraires

Un autre des traits marquants dans son œuvre est la tension qui se dégage de la confrontation des différences et des contraires, tant du point de vue des techniques, des outils que des sujets.

Dans les années 80, les figures hybrides mi homme-mi animal, situent le motif entre deux possibilités : celle de l'homme et celle de l'animal, la figure étant à la limite entre ces deux mondes. De même, la représentation symbolique de sexes, figurés par des cônes et des cylindres est duelle : le masculin est présent avec son opposé, le féminin. Les portraits et autoportraits individuels sont des pendants des peintures de foules à l'encaustique et des séries de têtes sur les étagères, figurant l'idée de la multitude. Ces images ayant pour sujet principal l'homme (portraits, autoportraits, foules) contrastent avec les images dénuées de présence humaine (villes en ruine, supermarchés vidés de leurs clients, immeubles non habités, objets isolés et muets (cendrier, machine à laver, fenêtre, pot de peinture). Les séries urbaines (villes, tours, immeubles, monuments, routes) contrastent elles aussi par ailleurs avec les paysages naturels (champ de colza, vaches dans un pré).

Du point de vue technique, la violence de la technique comme l'emploi de la tronçonneuse, de la pioche, du rabot sur les dessins au fusain, du fer à repasser qui fait fondre l'encaustique est à l'opposé des techniques plus douces comme l'aquarelle posée au pinceau. Ici d'ailleurs, l'emploi de l'eau contraste avec les instruments utilisant le feu et la chaleur : xylographie, fer à repasser. De même la violence des labours, des creux, des traces marqués dans la matière peinture ou bois par des outils agressifs (pioche, tronçonneuse) contraste avec la douceur de la matière encaustique, lisse et douce.

Considérant les couleurs, bon nombre de tableaux à l'encaustique présentent des camaïeux de tons gris, blancs et noirs (notamment les tableaux de villes) et contrastent avec l'emploi de couleurs parfois très vives : rose fuchsia, jaune citron, bleu azur, vert pomme. Plus précisément, les peintures aux tons gris présentent souvent comme nous l'avons déjà vu des taches rouges pour leur contraste chromatique fort avec le reste du tableau.

Du point de vue des lignes, des compositions très structurées comme *Google [New York]* (**Fig. 32**) présentant les quadrillages des rues de New York ou les supermarchés aux lignes de rayonnages très prononcées contrastent avec les formes plus fantomatiques, sans structure rigide, des *Foules* par exemple. A l'intérieur du tableau même, la structure rigide initiale dessinée contraste avec la déformation qui l'atteint par la suite lors de l'opération de « floutage ».

Les cadrages aussi présentent des possibilités de dialogues. Un point de vue panoramique comme dans *Google [(Chicago)]* (**Fig. 14**) contraste avec le point de vue frontal de *Machine à laver* (**Fig. 56**).

Au sein même de chaque pièce, Philippe Cognée fait parfois ressurgir le dessous et le ramène à la surface : dans ses sculptures taillées à la tronçonneuse ou à la hache, il incise le bois afin de faire surgir et de rendre visible le dessous de la surface, l'intérieur de la matière même. Il en est de même pour les peintures à l'encaustique où l'opération de « floutage » fait remonter la figure ou les pigments colorés au niveau de la surface de l'encaustique, où pour les dessins au fusain où le fusain écrasé dans le liant blanc s'enfonce et où ces deux éléments se retrouvent au même niveau. L'interaction entre le dessous et la surface est ainsi récurrente chez l'artiste.

La destruction présente dans toute son œuvre ne peut dès lors avoir lieu sans une forme élaborée au préalable et faisant en même temps émerger une nouvelle forme. La destruction est étroitement liée à une opération de construction, le chaos engendrant la forme.

Homme/animal, homme/femme, individu/foule, unicité/multiplicité, humain/non humain, urbanité/nature, violence/douceur, eau/feu, structure/déformation, surface/profondeur, construction/destruction, ombre/lumière, sont autant de contrastes entre des notions opposées qui sont présents et font tension dans son œuvre. L'intérêt et la tension qui peuvent s'en dégager et troubler le regardeur se situent à la limite entre ces notions, à l'endroit subtil où un concept peut basculer dans son opposé. De cette tension plastique et picturale, de cet équilibre entre forces s'irriguant l'une l'autre, de ce point de rencontre entre contrastes, naît la qualité haptique de son œuvre.

CONCLUSION

Chaos dans le faire ; chaos donné à voir. Voilà comment pourrait être synthétisée l'œuvre de Philippe Cognée analysée sous l'angle de la destruction.

Cette dernière est présente, comme nous l'avons vu, en amont de l'image finale et dans l'image même donnée à voir au regardeur. Elle est invoquée à la fois dans le processus de création et dans les sujets choisis par l'artiste. La destruction dans l'œuvre de Cognée est une notion complexe car elle revêt en fait plusieurs déclinaisons. En effet, la matière peut être juste abîmée ou le sujet seulement distancié par rapport au réel, ou bien la création va jusqu'à l'agression violente du matériau, la disparition de l'identité du sujet ou la destruction radicale.

Il est vrai que Cognée a utilisé, notamment dans ses œuvres de jeunesse, des outils contondants et violents pour élaborer la forme (tronçonneuse, hache). Ces outils correspondaient en fait au besoin énergétique et fort de se confronter corporellement et mentalement aux matériaux.

La création chez Cognée est en effet animée en premier chef par l'énergie qui habite l'artiste et que ce dernier doit évacuer dans l'acte créateur : c'est l'ivresse. La forme ne peut émerger que si elle est le fruit d'une lutte complexe, d'une confrontation multiple entre l'artiste et les matériaux, entre l'artiste et les outils et entre les matériaux eux-mêmes, le tout animé par cette volonté de puissance nietzschéenne, ce désir charnel et puissant, presque agressif, de faire surgir la forme des profondeurs.

Le caractère chthonien ou chaotique de l'acte créateur sous-tend tout travail chez l'artiste, comme si ce dernier devait sonder toute matière (en modelant la terre, en crevant la couche picturale, en gravant le bois) et sonder toute surface (en grattant volontairement la peau picturale, en arrachant des bribes de couche picturale pour laisser la toile nue, en rabotant les dessins au fusain). Tel un archéologue, Cognée cherche parfois à rendre visible les strates des étapes du processus de création. Dans son image finale peinte, les étapes du processus de création sont détruites ou ramenées à la surface : le dessous prend le dessus ou bien *a contrario* et en même temps les étapes méthodiques de l'élaboration (composition par des photographies assemblées, le dessin puis mise en peinture) sont bouleversées.

La destruction chez Cognée est alors davantage proche de la notion de dé-stabilisation. Dans ses peintures, les compositions des images sont toujours déstabilisées. Comme nous

l'avons montré, les photographies qui servent de matériau de base sont distanciées par rapport au réel, les cadrages perturbent l'équilibre habituel du regard, les motifs sont déformés de par leur construction baroque ou par le « floutage », la matière surtout absorbe le sujet, la lumière dissout la forme. Tout motif réel à l'origine est ainsi incarné dans la matière. Cognée rejoint ici l'esthétique de la disparition de Virilio lorsque ce dernier dit : « Les choses existent désormais par la qualité de leur disparition fulgurante, instantanée et non plus progressive comme autrefois. Ce n'est plus le plein qui compte mais le vide, l'objet mais sa trace, le son mais le silence, la présence mais l'absence. ¹⁴⁷»

La destruction chez Philippe Cognée n'est pas négative. L'objectif de l'artiste n'est pas de détruire, de casser, d'annihiler mais d'élaborer, de construire, d'échafauder une forme. Détruire, perturber, le premier geste, le premier trait, le premier acte est le moyen de construire. Le « faire » passe par le « dé-faire ». Construire est ce qui reste et ce qui apparaît des étapes méthodiques de distanciation, d'agression, de perturbation et d'effacement. La destruction chez l'artiste est ainsi de l'ordre de la méthode.

Son processus de création est par conséquent un jeu de construction dont la règle est de répondre à un mouvement de balancier entre des notions contraires ou opposables. Elle est au carrefour exact des contrastes, des points de rencontres, entre ombre et lumière, identification et perdition du sujet, figuration et abstraction, unicité et prolifération, et construction et destruction... Son œuvre est juste et forte quand elle se situe sur ce fil, dans l'entre-deux des possibles. Elle se situe dans l'espace mince et liminaire entre idées opposées. C'est une œuvre paradoxale.

La destruction est une des composantes de l'art des 20^e et 21^e siècles, en ayant fait table rase moderniste des codes plastiques classiques ou en illustrant la barbarie contemporaine liée aux conflits et guerres, notamment après la Seconde Guerre mondiale où la destruction dans l'art est plus physique et radicale. Elle est notamment illustrée, à partir de la seconde moitié du 20^e siècle, par les actions du groupe japonais Gutai ou celles d'Arman, les peintures s'autodétruisant à l'acide de Metzger en 1961, les œuvres éphémères du Land art ou encore les évocations du chaos d'Anne et Patrick Poirier.

Philippe Cognée manipule la possibilité et la liberté de détruire de manière personnelle et inédite. Perturbant la figuration de l'image, il ne franchit pas la frontière de l'abstraction. La destruction radicale ne fait pas non plus réellement partie de son acte créateur. S'il y a

¹⁴⁷ Cité par F. de Mèredieu, *Histoire et matérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 368.

destruction, c'est pour mieux rendre visible les traces des forces énergiques déployées pour créer. Cognée est davantage explorateur, joueur et perturbateur que purement destructeur.

Son processus de création oscille entre élaboration et déconstruction d'une même première forme pour en faire surgir une autre, allié à un choix de sujets qui permet pertinemment de soutenir cette méthode de création, en forgeant ensemble une véritable esthétique du chaos. La dimension haptique et la fascination qui se dégagent de son œuvre sont ainsi possibles grâce à l'équilibre global et complexe de tous les paradoxes constitutifs de cette même œuvre.

En fait, la destruction n'est qu'une manière d'exacerber l'énergie, l'amour du matériau et de la création qui habitent l'artiste. Si la violence était réellement présente de manière forte dans la première décennie de son travail, elle est aujourd'hui plus douce et plus constructive. A l'aube de la troisième décennie de son œuvre, l'énergie insatiable de l'artiste, son besoin viscéral de créer et de libérer des tensions sont intacts et, pour nourrir et à la fois renouveler cette nécessité intérieure, l'artiste expérimente de nouvelles thématiques, recherche de nouvelles manières de faire et peut trouver dans la poursuite et le développement de son œuvre graphique la possibilité de donner corps à ces nouvelles explorations, ce qui pourra être l'objet d'un prochain travail universitaire.

SOURCES

- entretiens avec Philippe Cognée :
 - le 25 août 2003, dans son atelier, Vertou (Loire-Atlantique) (entretien non enregistré).
 - le 26 août 2008 dans son atelier, Basse-Goulaine (Loire-Atlantique) (entretien non enregistré).
 - le 2 janvier 2009 dans son atelier, Vertou (entretien enregistré et transcrit) (cf *Annexes*)

- lettre manuscrite de Philippe Cognée destinée à être lue lors de l'inauguration de son exposition monographique à Cahors, La Chantreterie, 10 octobre 2008.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE ET COMMENTEE

Sommaire :

- 1 - Art des 20^e et 21^e siècles
- 2 - Ecrits d'artistes
- 3 - Essais d'esthétique
- 4 - Techniques de l'encaustique
- 5 - Monographies d'artistes
- 6 - Catalogues d'expositions personnelles
- 7 - Catalogues d'expositions collectives
- 8 - Essais sur Philippe Cognée
- 9 - Livres illustrés par Philippe Cognée
- 10 - Articles de presse
- 11 - Articles sur Philippe Cognée
- 12 - Travaux universitaires
- 13 - Cartons d'exposition
- 14 - Vidéos
- 15 - Bases de données
- 16 - Sites Internet

1 – Art des 20^e s. et 21^e s.

Ardenne Paul, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du 20^e siècle*, Paris, éd. du Regard, 2003, 431 p.

Cet ouvrage propose deux parties : une sur les fondements historiques de l'art depuis 1960 et une autre sur ses composantes. C'est un plaidoyer pour un art contemporain riche et vivant.

Ardenne Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*, Paris, éd. du Regard, 2001, 507 p.

Les parties « Mise en doute, mise en pièces » (p. 128 à 183) et « Déformer-Dé-représenter » éclairent sur les torsions de l'apparence et la mise à mort de la *mimesis* : le corps est un espace de conflits au 20^e siècle, décalquant l'instabilité de la condition humaine, ce qui peut aider à analyser les processus de distorsion et de déformation de l'image et des portraits chez Philippe Cognée.

Bruni Cirogiordano, *La question de l'art au 3^e millénaire*, Germs, coll. « Utopia », 2002.

Chalumeau Jean-Luc, *La Force de l'art : histoire de l'art en Occident de l'an mil à nos jours*, Paris, Cercle d'art, 2006, 286 p.

Chalumeau Jean-Luc, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.

Charbonneaux Anne-Marie (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, 231 p.

[Collectif], *Airs de Paris, exposition présentée au Centre Georges Pompidou, galerie 1, du 25 avril au 16 août 2007*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2007, 351 p.

[Collectif], *Biennale de Lyon 2007, l'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*, Paris, Les Presses du réel, 2008, 304 p.

[Collectif], *La Force de l'Art, le catalogue*, Paris, RMN, ADAGP, CNAP, 2007.

[Collectif], *Vitamine P, nouvelles perspectives en peinture*, Paris, Phaidon, 2003, 347 p.

Dagen Philippe, *L'Art impossible : de l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Paris, Grasset, 2002.

Essai polémique sur la place dérisoire qu'occupent aujourd'hui la culture, l'art et les artistes dans notre société. Les écrits sur l'art sont trop intellectuels. Admirateur et critique de Cognée, il fait d'ailleurs référence à cet artiste dans cet essai.

Ferrier Jean-Louis (dir.), *L'aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, Le Chêne, 1999, 1007 p.

Grenier Catherine (dir.), *Big Bang, création et destruction dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2005, 181 p.

Grenier Catherine, *La revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris, Le Seuil, coll. « Fictions et Cie », 2008, 198 p.

Cette conservatrice en chef du Musée national d'art moderne aborde la création contemporaine sous l'angle du rapport aux émotions, à travers les thèmes de l'empathie, du rire, du pathétique, de l'animalité, du grotesque, de la vanité, de l'immaturité. Elle constate un passage du concept à l'affect, l'art du 21^e siècle s'adressant directement au spectateur.

Grosenick Uta, Riemschneider Burkhard, *Art now : 137 artists at the rise of the New millenium*, Cologne, Taschen, 638 p.

Grosenick Uta, *Art now. Vol. 2, the new directory to 136 international contemporary artists*, Cologne, Taschen, 2005, 604 p.

Hamon Françoise, Dagen Philippe (dir.), *Histoire de l'art : époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1998, 571 p.

Lavrador Judicaël, *Qu'est-ce que la peinture aujourd'hui ?*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts éditions, 2008, 191 p.

Lucie-Smith Edward, *Les Arts au XX^e siècle*, Cologne, Könemann, 1999, 400 p.

Mèredieu Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 1999, 406 p.

Cet ouvrage développe des thèmes propres à l'art du 20^e siècle, tels « Abandon du tableau et dissolution de l'objet », « Apparition/disparition ». La destruction dans l'art est donc évoquée, mais il s'agit de destruction plus radicale que celle de Cognée : la peinture est entraînée dans l'abstraction (Malévitch, Klein), ou bien l'œuvre est détruite et il ne reste que sa trace (Gutai), ou encore l'œuvre physique disparaît (art conceptuel). Cet ouvrage est intéressant pour

dresser une historiographie synthétique de la destruction dans l'art, de Duchamp à Annick et Patrick Poirrier.

Millet Catherine, *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, 205 p.

Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, 3^e éd., Paris, Flammarion, 1994, 337 p.

Meneguzzo Marco, *L'Art au XX^e siècle. II, L'Art contemporain*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2007, 383 p.

Pironneau Amélie, *La peinture en France, 1968-2000, les années de crise*, Archibooks, Sautereau, 2008, 112 p.

Ruhrberg, Scneckenburger, Fricke, Honnef (dir.), *L'Art au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2000, 840 p.

2 – Ecrits d'artistes

Hockney David, Stangos Nikos (dir.), *Ma façon de voir*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

Le chapitre 3 « Voir neuf », p. 85-126, concerne les photocollages de Hockney, méthode qui inspirera Cognée pour l'élaboration de ses toiles à l'encaustique, en pratiquant un montage de photographies avant le dessin sur la toile.

Klee Paul, Gonthier Pierre-Henri (éd. et trad.), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002, 153 p.

Même si Cognée n'est pas un peintre abstrait comme Paul Klee, le discours de ce dernier sur l'acte de créer peut se rapprocher de celui de Cognée. Il s'agit de peindre dans les deux cas, où l'accident en peinture, et le tableau considéré comme organisme vivant sont des notions communes aux deux artistes.

3 – Essais d'esthétique

Audi Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 2003, 219 p.

Berthet Dominique, *Les défis de la critique d'art*, Paris, Kimé, 2006, 120 p.

Essai sur la critique d'art depuis l'époque moderne. La partie sur la critique actuelle (1980-1995) rappelle que la critique d'art n'est plus subversive depuis la fin des années 70, elle est a *contrario* porte-parole des institutions culturelles. D'autre part, la plaisir esthétique ne peut plus être un critère d'appréciation de l'œuvre contemporaine : la critique étant un acte public et non d'ordre privé. La critique actuelle se veut n'être qu'un éclairage sur l'œuvre.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, 158 p.

Jimenez Marc, *L'esthétique contemporaine : tendances et enjeux*, 2^e éd., Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, 127 p.

Jimenez Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, 402 p.

Jimenez Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » 1997, 448 p.

L'air du temps est à la dissolution des critères esthétiques, l'art n'étant plus qu'un sous-ensemble de la sphère de la communication culturelle.

Noël Bernard, *Les peintres du désir*, Paris, Gutenberg, 2008, 185 p.

4 - Techniques de l'encaustique

Béguin André, *Dictionnaire technique de la peinture pour les Arts, le Bâtiment et l'Industrie, A-I*, Paris, A. Béguin, 2001.

Brit Elisabeth, Costa Sandra, Piguët Philippe, Rudel Jean (dir.), *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art encyclopédie », 1999, 288 p.

Chastel André (préf.), *L'atelier du peintre : dictionnaire des termes techniques*, Paris, Larousse-Bordas, coll. « Références », 1998.

[Collectif], Grand Larousse encyclopédique, article « Encaustique ».

5- Monographies d'artistes

Anonyme, *Paul Rebeyrolle, Fondation Maeght, 15 avril-25 juin 2000*, Saint-Paul (06), 2000, 172 p.

Antoine Jean-Philippe, Koch Gertrud, *Gerhard Richter*, Paris, Dis voir, 1995, 123 p.

L'ouvrage propose trois essais sur la peinture de Richter, en particulier sur son rapport à la photographie : l'acte fondateur de la démarche de Gerhard Richter est la décision en 1962 de copier en peinture l'aspect de l'épreuve photographique. Cet ouvrage analyse donc le statut de l'image qui est particulier chez ce peintre, échappant aux catégories habituelles.

Arasse Daniel, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 2001, 227 p.

C'est un texte majeur de cet historien de l'art, qui étudie les tableaux de Vermeer dans les moindres détails en croisant ses analyses avec les données historiques disponibles et le contexte social et artistique de l'époque, il éclaire ainsi le rapport de ce peintre à la peinture même et à la religion et démontre la particularité et l'originalité de ce peintre, Vermeer « déviant » ainsi souvent par rapport aux normes artistiques de son époque.

Arasse Daniel, *Anselm Kiefer*, Paris, Ed. du Regard, 2001, 327 p.

Découpée en chapitres thématiques : Labyrinthe, Venise 1980, Livres, Mémoire, Deuils, Déplacements, ... cette monographie montre la métamorphose de l'artiste tout au long de son

parcours, à travers une œuvre très matiériste et une certaine osmose entre l'individu et le cosmos.

Butin Hubertus, Gronert Stefan, Gerhard Richter : éditions 1965-2004, catalogue raisonné, Ostfildern-Ruit (Allemagne), Hatje Cantz Publishers, 2004, 285 p.

Da Costa Valérie, Germaine Richier, un art entre deux mondes, Paris, Norma, coll. « Essais », 2006, 188 p.

Descargues Pierre, Rebeyrolle, Saint-Paul (06), Maeght éditeur, 1970, 166 p.

Domino Christophe, Bacon, monstre de peinture, Paris, Gallimard, « coll. Découvertes », 1996, 136 p.

Hess Barbara, Johns, Cologne, Taschen, 2007, 96 p.

Hugues Robert, Lucian Freud, paintings, London, Thames & Hudson, 1987, 135 p.

Livingstone Marco, David Hockney, Thames & Hudson, 1991.

Loock Ulrich, et al., Luc Tuymans, Paris, Phaïdon, 2003, 260 p.

La peinture de Luc Tuymans est depuis ses débuts en danger, ce qui l'a fait tenir jusqu'à aujourd'hui. Il peint à partir de photographies, et produit des séries, comme le fait Philippe Cognée. Ses cadrages, ses figures fantomatiques flottant dans l'espace, ses figures désolées, instaure de la distanciation entre le sujet et l'œil du regardeur. La violence est une donnée fondamentale de son travail, Luc Tuymans est une personnalité angoissée, les traumatismes de son enfance sont évoqués dans ses toiles. Son regard sur les horreurs de la Seconde guerre mondiale également, il nous montre un monde désenchanté.

Searle Adrian, Scott Kitty, Grenier Catherine, Peter Doig, Paris, Phaïdon, 2007, 158 p.

Storr Robert, Gerhard Richter, forty years of painting, New York, Museum of Modern Art, 2002, 340 p.

Waldberg Michel, Philippe Pasqua, Paris, La Différence, 2005, 333 p.

C'est un catalogue illustré en couleurs de ses peintures (portraits, enfants, couples, jeunes filles, femmes, transsexuels), qui sont des images violentes, expressionnistes, de scènes d'accouchement, de dents, de nus, d'enfants trisomiques.

Pasqua affronte le réel, le sensible et en forge une image hors des bienséances, c'est une peinture « coup de poing », de grand format, une peinture non flatteuse « en dressant devant le regard ce que le regard refuse ordinairement à voir, signifie au monde sa mondanité, son habituel aveuglement » (p. 16). Sa peinture donne à voir l'affrontement des couleurs entre elles, toujours tranchantes avec le blanc. Philippe Pasqua travaille toujours à partir de photographies, qu'il élabore lui-même, en choisissant l'angle, la lumière, la mise en scène, ce sont des préfigurations de ses toiles. C'est une démarche systématique.

6 – Catalogues d'expositions personnelles (par ordre chronologique)

Cousseau Henri-Claude, Gicquel Pierre, Guidieri Remo, Kaepelin Olivier, Philippe Cognée, œuvres récentes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, avril-mai 1988, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1988, 54 p.

Catalogue proposant des reproductions d'œuvres de 1982 à 1988. Pour Henry-Claude Cousseau, Cognée tend finalement vers l'abstraction. Pour Remo Guideri, les œuvres de Cognée sont un combat pour retrouver une expérience telle que celles de l'adolescence, il crée donc une mythologie, chtonienne où la lutte avec la matière l'intéresse avant tout. Pour Olivier Kaepelin, chaque forme créée est une forme en train de naître, beaucoup de figures sont renversées, la peinture a un pouvoir de métamorphose. La contribution de Pierre Gicquel concerne l'évolution des recherches du peintre dans les années 80 et ses influences.

Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée, sans titre, Centre d'art contemporain de Saint-Priest, 6 février-25 mars 1990, Centre d'art contemporain de Castres, 25 avril-9 juin 1990, Saint-Priest, Centre d'art, 1990*, [31] p.

Contient des reproductions d'œuvres de sa période africaine. Pour Olivier Kaepelin, il ne faut pas chercher à voir dans les formes de Cognée des formes identifiables, mais seulement de la matière métamorphosée.

Bonfand Alain, Couderc Sylvie, Kaepelin Olivier, Philippe Cognée, peintures 1989-1995, Amiens, Musée de Picardie, Nantes, Joca Seria, 1995, 77 p.

Sylvie Couderc s'attache au rapport de la peinture de Cognée avec la photographie, Alain Bonfand propose un texte très littéraire sur la complexité de la réception par l'œil des paysages de Cognée. Il dit également que la matière est désormais en paix, en parlant de l'encaustique. Olivier Kaepelin interviewe l'artiste et éclaire sur ses influences, son parcours artistique. Cognée évoque notamment la notion de destruction et de violence dans son travail, ainsi que son intérêt pour le contact charnel avec la matière et donne une définition de son acte de création.

Storsve Jonas, *Philippe Cognée, Albufeira, exposition salle blanche 27 juin-16 septembre 1996*, Nantes, Musée des Beaux-arts, 1996, [16] p.

Dans cette exposition, Cognée montre des tableaux peints à l'encaustique représentant sa famille en vacances à la plage. Jonas Storsve évoque les sujets du quotidien et leur rapport à la photographie et précise qu'il ne s'agit que de peinture, qui met mal à l'aise.

Piguet Philippe, Vergne Jean-Charles, *Philippe Cognée : Containers, [Exposition du 6 juillet au 30 août 1997]*, Clermont-Ferrand, FRAC d'Auvergne, 1997, 43 p.

Jean-Charles Vergne, administrateur du FRAC Auvergne, insiste sur l'aspect tragique des sujets des tableaux de Cognée et le compare à *La Chute* d'Albert Camus. Dans un catalogue de 2001, il avouera avoir fait fausse route sur cette interprétation. Le texte principal est une interview de Cognée menée par Philippe Piguet. L'artiste parle du choix de ses sujets, de l'exploitation de la photographie dans la construction de ses tableaux, il évoque très succinctement la notion de destruction dans son travail et l'iconoclastie de Francis Bacon. Ce catalogue ne concerne que les toiles à l'encaustique peintes entre 1995 et 1997.

Godot Bertrand, *Philippe Cognée. Proliférations, Chapelle du Genêteil, Château-Gontier, 10 janv.-1er mars 1998*, Château-Gontier, 1998, non paginé.

Ce catalogue propose une interview de l'artiste par Bernard Godot, où il répond à la question du choix des sujets (des architectures), de la technique (fusain sur acrylique et rouleau pour écraser l'ensemble), du processus de construction/reconstruction. L'idée est de laisser se diffuser l'essence de l'image ; ce qui compte pour Cognée est la transmutation.

Dagen Philippe, Decron Benoît, Suchère Eric, Vergne Jean-Charles, *Philippe Cognée* [exposition Sables d'Olonne, Musée Sainte-Croix, 10 nov. 2001-13 janv. 2002, Clermont-ferrand, FRAC Auvergne, 7 mars-27 avril 2002], Clermont-Ferrand, Un, deux...quatre éditions, 2001, 113 p.

Jean-Charles Vergne revient sur son texte de 1997 (dans le catalogue *Containers*) et dit qu'il s'est trompé. Ici il envisage la peinture de Cognée sous l'angle de « l'intonation », en s'inspirant des textes de Emmanuel Hocquard. L'intonation étant une « lisière » dépendante de la distance et du temps de mise au point entre la vision du spectateur et les figures floues

des tableaux. La peinture ne montre rien, c'est l'intonation qui la sauve. Jean-Charles Vergne cherche donc à intellectualiser le ressenti de la peinture de Cognée. Benoît Decron s'intéresse à l'utilisation de la photographie par le peintre et souligne la difficulté à porter un jugement définitif sur ce rapport. Philippe Dagen cherche un fil conducteur qui traverserait toute l'œuvre de Cognée depuis ses débuts. Il envisage donc la destruction qui débouche sur une œuvre de mémoire. Enfin la contribution d'Eric Suchère s'attache à montrer que la peinture de Cognée constitue le passage d'un réel à un autre.

Paul Ardenne, Christine Besson, Philippe Dagen, et al., *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, 211 p.

Bernard Christian, *Philippe Cognée, Carcasses, exposition, Genève, MAMCO, 9 juin-17 sept. 2006*, Paris, D. Templon, Communic'art, Genève, MAMCO, 2006, 54 p.
Exposition d'une série de trente-six tableaux inspirés du *Bœuf écorché* de Rembrandt.

Piguet Philippe, *Troubles*, Séoul, Corée du Sud, Johyun Gallery, 2007, 60 p.

7 – Catalogues d'exposition collective (par ordre chronologique)

[Anonyme], *Loupian 83 : G. Berquet, P. Cognée, F. Dezeuze, H. Di Rosa, J. Mogarra, C. Pontier, J.-M. Sicilia, V. Skoda*, [exposition, Loupian, Chapelle romane, 6-28 août 1983], Loupian (34), s.n., 1983, 16 p.

Boué Marie, Gicquel Pierre, Jean Bannier, Olga Bldyreff, Philippe Cognée... [et al.], Nantes, Association cas d'urgence, 1983, non paginé [20 p.]

ARC, *Ateliers 83-84*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, ARC, 1984.
Contient une analyse de tableaux de Cognée par Hector Obalk. Celui-ci compare le traitement de figures par rapport à d'autres peintres et salue la sincérité de Cognée et son absence de lecture à second degré.

Boeno David, *Journée d'atelier : Gérard Garouste, Jean Le Gac, Jean Charles Blais, Christian Boltansky, Robert Combas, Georges Rousse, Patrick Tosani, Tom Drahos, Philippe Cognée, Jean-Michel Alberola, Daniel Tremblay, Patrick Raynaud*, Espace Graslin, Nantes, 20 juin-25 août [1984], Gétigné-Clisson, Fonds régional d'art contemporain, 184, non paginé [66 p.].

[Anonyme], *Peindre en 1987*, Nantes, Ecole des Beaux-arts de Nantes, 1987.

[Collectif], *Les peintres d'Europe*, Paris, Eighty, 1988.
Contient une contribution de Philippe Piguet sur Cognée. Rappelle l'évidence de l'influence africaine sur Cognée et souligne l'originalité et la réussite de son travail à la tronçonneuse.

Kaepelin Olivier, *Villa(s) 2 : Kenneth Alfred, Max Armengaud, Jean-Christophe Ballot, Philippe Cognée, Nicolas Herubel, Didier Mencoboni : [exposition] Académie de France à Rome, Villa Médicis [...] 11 septembre 1991-6 octobre 1991, Département de Loire-Atlantique, Villa Lemot [...] 20 octobre 1991-1^{er} décembre 1991*, Rome, Académie de France, Nantes, Conseil général de Loire-Atlantique, 1991, 151 p.

Ce catalogue propose deux pages d'entretien avec Philippe Cognée qui parle de la destruction et de la présence du jeu dans son travail. Ce qui l'intéresse est de créer une forme, dans un processus de destruction/création, en y épuisant son énergie.

Michaud, Yves, *Figures et paysages : Jean-Michel Alberola, Pierre Antonucci, Richard Ballard, Charles Belle, Carole Benzaken, Rebekah Berger, Vincent Bioulès, Peter Bond, Hubert de Chavron, Philippe Cognée, Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Adrienne Farb, Valérie Favre, Patrice Gioda, Hervé Jaman, Gilles Marrey, Pierre Moignard, Alicia Paz, Anne Pesce, Beate Renner, David Ryan, Michaële Andrea Schatt, Djamel Tatah : Centre rhénan d'art contemporain d'Alsace, 20 juillet-31 août 1997*, Paris, FRAC, 1997, 107 p.

[Anonyme], *Farniente, 17 juillet-31 octobre 1999, Maison de la Culture d'Amiens, Philippe Cognée, Aleksandar Ilic, Marcus Kreiss, [et. al.]*, Amiens, Maison de la Culture, 1999, 27 p.

Cyrułnik Philippe, Harari Jean, Bensaïd Daniel, *Réalités (hommages à Courbet) : Bernard Borgeaud, Philippe Cognée, Robin Collyer, ... : [Le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard, 18 mars-18 juin 2000, Centre d'art Passerelle, Brest, 24 novembre 2001-16 mars 2002]*, Montbéliard, Le 19, Brest, Centre d'art Passerelle, 2000, 122 p.

Luneau Michel, Michon Pierre, Lescure Jean, Pinson Jean-Claude, *Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Centre d'art contemporain de la Rairie (Pont-Saint-Martin), Seul le dessin : Fernando Canovas, Philippe Cognée, Eric Fonteneau, William Kentridge, David Ryan, Vladimir Velikovic, [Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Centre d'art contemporain de la Rairie (Pont-Saint-Martin)]*, Nantes, Joca seria, 2002, 31 p.

Institut français de Barcelone. *Un cabinet de dessins, exposition du 26 juin au 27 juillet 2003*, Nantes, Joca seria, 2003, non paginé.

Dubois Blandine, *Du réel au possible*, Cahors, Association de promotion, de développement et de diffusion de l'art contemporain, 2008, non paginé.

8 – Essais sur Philippe Cognée

Cognée Philippe, Weil Olivier. *Philippe Cognée, Bilbao*, Nantes, Joca Seria, 2003, 62 p.

Ce livre est le suivi illustré et commenté de l'élaboration complète d'une œuvre (le musée Guggenheim de Bilbao), accompagné d'un entretien de Cognée. Il répond en particulier à la question de la destruction dans son travail et confirme que cette notion est présente dans son travail depuis ses débuts.

Martin Bernard, *Entre nous*, Nantes, Joca Seria, 1998, 94 p.

Recueil de cinq textes écrits sur Philippe Cognée entre 1983 et 1998 par Bernard Martin, ancien conseiller arts plastiques de la DRAC Pays de Loire et fondateur des éditions Joca Seria. Il compare les toutes premières œuvres de Cognée aux romans de Witold Gombrowicz dans un texte de 1983 et parle déjà d'iconoclastie. L'intérêt de ce recueil est de mieux

connaître l'œuvre de Cognée, tant par les textes proposés que par les reproductions d'œuvres en couleur présentes, notamment celle des années 80.

9 - Livres illustrés par Philippe Cognée

[Anonyme], *Dessins américains*, Les Sables-d'Olonne, Société des amis du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2002.

Viel Bernard, *Cet insaisissable nous saisissant*, Le Vivoir de la Guerche, ed. l'Atelier de l'œil nomade, 2002, [19 aquarelles].

10 – Articles

Leydier Richard, « La nouvelle peinture et la France », *Art press*, n° 307, déc. 2004, p. 24-31.

Souligne le regain de la peinture depuis le début des années 2000 en Allemagne, Angleterre et aux Etats-Unis mais décrie les nouveaux peintres français actuels, trop sujets aux courants de mode, et l'écriture d'une nouvelle histoire de la peinture évacuant les peintres du début du 20^e siècle et des années 80 et 90. Il déplore une peinture actuelle froide, un discours fondé sur « l'image ». Il préfère une peinture violente, respecte Cognée même s'il n'est pas éloigné de cette peinture fade.

Tuymans Luc, « Enquête sur l'image peinte », *Art press*, n° 281, juil. 2002, p. 37-46.

Zarka Yves-Charles, « De la dépression dans l'art et dans la peinture en particulier », *Cités*, 2002/3, n° 11, p. 3-8, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

On assiste à une dépression de l'art à la fin du 20^e siècle due à la multitude de propositions artistiques sans lien entre elles, « sans ressort ».

11 - Articles sur Philippe Cognée

1984

[Anonyme], « Ateliers 84 », *Beaux-arts magazine*, n° 12, avril 1984.

[Anonyme], « La traversée des apparences », *Maison française*, déc. 1983 -janv. 1984.

Court commentaire d'exposition à la galerie Laage-Salomon à Paris, où la peinture, puissante, se livre comme telle.

Cabanne Pierre, « Tout nouveau, tout beau : Philippe Cognée », *Le Matin*, 31 déc. 1984.

Compte-rendu d'exposition à la galerie Laage-Salomon à Paris. Décrit sa technique et le sentiment de force qui se dégage de ces tableaux.

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.

Court compte-rendu d'exposition. Parle de peinture "d'attaque" et d'espace en évolution.

1985

Aliaga Juan Vicente, « Asombro y pesadilla en la pintura de Philippe Cognée » [« Etonnement 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.

A propos de la première exposition personnelle de Cognée à Paris. Décrit quelques tableaux, dont les sujets sont un bestiaire. Tente des rapprochements avec d'autres peintres et souligne la force de la peinture.

Foucart Bruno, « Un agneau chez les sauvages », *Beaux-arts magazine*, n° 22, mars 1985, p. 80-81 et p. 114.

Décrit le travail de Cognée, article important car renseigne sur ses premières œuvres et ses premières expérimentations à l'encaustique.

Nuaud Jean-Pierre, [Sans titre], *Artension*, n° 15, juil.-sept. 1985.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée, galerie Laage-Salomon », *Flash art*, n° 718, printemps/été 1985, p. 44.

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.

Présentation rapide du travail de Cognée et de son parcours. Évoque déjà l'impression de contradiction et de chaos dans son œuvre.

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

1988

[Anonyme], [Sans titre], *Nantes poche*, 13 avril 1988.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Elle*, n° 2201, mars 1988.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *La Cote des antiquités*, n° 5, févr. 1988.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Le Nouvel observateur*, 11-17 mars 1988.

Au sujet de l'exposition à la galerie Laage-Salomon. Souligne l'influence des images africaines de son enfance sur Cognée.

[Anonyme], « Philippe Cognée », *Télérama*, 2 mars 1988.

Au sujet de l'exposition à la galerie Laage-Salomon. Parle d'une histoire liée à un bestiaire peint qui se poursuit dans le cadre sculpté.

[Anonyme], « Philippe Cognée, explorateur du volume », *Décoration internationale*, mars 1988.

Souligne l'abandon du bestiaire comme sujet par Cognée au profit de l'expérimentation sur le volume, où la peinture rejoint la sculpture.

[Anonyme], « Philippe Cognée au musée, réaborder les rives lointaines », *Ouest-France*, Nantes, 19 mai 1988.

Au sujet de l'exposition Cognée au Musée des Beaux-arts de Nantes, souligne le primitivisme intemporel des œuvres exposées.

Barrau Franck, « Philippe Cognée, prophète en son pays », *Ouest-France*, Nantes, avril 1988.

A propos de la première exposition personnelle de Cognée au Musée des Beaux-arts de Nantes, détaille l'influence africaine sur son travail : le primitivisme, la recherche de l'essence des choses, la stylisation des formes.

Cabanne Pierre, « Philippe Cognée, envoûtant imaginaire », *Elle*, 7 mars 1988.

Article court, à propos de l'exposition à la galerie Laage-Salomon. Insiste sur la puissance plastique, barbare, primitive du bois sculpté qui soutient les sujets.

Chalumeau Jean-Luc, « La force de la peinture », *Eighty*, n° 21, janv.-fév. 1988.

Commente le monde et le travail de Cognée et replace l'artiste dans l'histoire de l'art. Article important. Conclue sur la majesté de sa peinture.

Dagen Philippe, « Une exposition de Philippe Cognée, peintures sur bois », *Le Monde*, 5 mars 1988, p. 22.

A propos de l'exposition à la galerie Laage-Salomon. S'attache à décrire les cadres sculptés de Cognée, objets d'expérimentations.

Daniel Emilie, « Le bestiaire de Philippe Cognée », *Beaux-arts magazine*, n° 54, fév. 1988, p. 93.

Description courte de l'exposition à la galerie Laage-Salomon. S'attache à son bestiaire et à la présence du cadre.

Krebs Patrick, « Philippe Cognée, de ce pays imaginaire que l'on appelle l'Afrique », 303, n° 16, 1^{er} trim. 1988.

Article personnel et original qui souligne la portée universelle de l'œuvre de Cognée en suggérant des axes de lecture : rapprochements avec un art tribal intemporel, notamment africain, et avec l'art roman chez Cognée.

Le Perron Charles, [Sans titre], *Nantes poche*, 27 avril 1988.

Court article rappelant que l'usage de la tronçonneuse par Cognée est sûrement lié à son besoin très puissant et très profond de créer.

Nuaud Jean-Pierre, « Un entretien avec Philippe Cognée », *Artension*, n° 3, avril 1988, p. 37-38.

Cognée commente son travail actuel : l'usage de la tronçonneuse, le traitement du cadre, le primitivisme, le rapport peinture-sculpture, ses influences dans l'histoire de l'art, son enfance en Afrique.

1989

[Anonyme], « Philippe Cognée à Arlogos », *La Lettre CCC*, mai 1989.

A propos de son exposition à Nantes à la galerie Arlogos. Evoque ses têtes sculptées, la décapitation.

[Anonyme], « Vers un espace sacré », *Ouest-France*, Nantes, 22 juin 1989.

A propos de son exposition à Nantes à la galerie Arlogos. Souligne le décalage du travail de Cognée par rapport à celui de ses contemporains, l'expressivité des œuvres et la prise de liberté de l'artiste.

1990

[Anonyme], « 150 galeries au Grand Palais », *Le Monde*, 25 octobre 1990.

1991

[Anonyme], « L'espace trouvé d'une œuvre », *Connaissance des arts*, n° 468, févr. 1991, p. 14.

A propos de l'exposition à la galerie Laage-Salomon, du 14 février au 30 mars 1991. Cognée y expose des acryliques et fusains, rompt avec ses influences africaines, et ici un rapprochement avec Dubuffet se dessine.

Bataillon Françoise, « Philippe Cognée, hors cadre », *Beaux-arts magazine*, n° 96, déc. 1991, p. 123.

Sur l'évolution du traitement du cadre par Cognée : le cadre devient de plus en plus présent puis disparaît, et sur le rapport conflictuel peinture/sculpture chez Cognée.

Dagen Philippe, « Jolies morts », *Le Monde*, 27 mars 1991, p. 15

Piguet Philippe, « L'image en boule », *La Croix*, 5 avril 1991.

Souligne que les travaux de Cognée tentent de figurer la construction d'une forme.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'œil*, avril 1991, p. 78-79.

A propos d'une exposition à la galerie Laage-Salomon, Piguet y parle de contradiction dans son œuvre, de violence et d'iconoclastie créatrice.

1992

[Anonyme], « Philippe Cognée ». *L'œil*, n° 438, janv.-fév. 1992.

Description de sa première exposition personnelle en Suisse, galerie Alice Pauli. Evoque le chaos, la destruction présents dans ses œuvres peintes et sculptées et la majesté de sa peinture.

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, pp. 50-51.

A propos de l'exposition « Les quatre saisons » à la galerie Laage-Salomon. Piguet y parle du traitement des paysages par Cognée, prétexte à peindre, objet d'expérimentations.

1995

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, le peint quotidien », *Libération*, 6 septembre 1995.

Sur l'exposition « Peintures 1989-1995 » au Musée de Picardie à Amiens. Les objets du quotidien deviennent objets de peinture.

Vedrenne Elisabeth, « Cognée et l'homme invisible », *Beaux-arts magazine*, n° 137, sept. 1995, p. 113.

A propos de l'exposition au Musée de Picardie à Amiens. S'intéresse à l'impression d'absence.

1996

Blayet Dominique, [Sans titre], *Presse-océan*, Nantes, 16 juil. 1996.

Debailleux Henri-François, « Cognée fait trembler la plage », *Libération*, 19 août 1996.

A propos de l'exposition *Albufeira* au musée des Beaux-arts de Nantes. Interview de Cognée. Affirme son intérêt pour les sujets du quotidien et pour la matière picturale.

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.

A propos de l'exposition *Albufeira* au musée des Beaux-arts de Nantes. Compare avec son travail précédent présenté au même endroit en 1988, souligne la continuité des recherches de Cognée (les limites entre réel et illusion) malgré le changement de matière traitée (passage à l'encaustique).

Pierrard Jean, « Art », *Le Point*, 17 août 1996.

Piguet Philippe, *La Croix*, 16 août 1996.

Sur l'exposition *Albufeira*.

Suchère Eric, « Philippe Cognée, contourner l'élégance », *Art press*, n° 218, nov. 1996, p. 50-54.

Suchère traite de la banalité de sujets transformés en objets de peinture.

1997

[Anonyme], « Philippe Cognée, le magicien de l'encaustique », *L'événement du jeudi*, 24 juillet 1997.

Piguet Philippe, « Peindre la disparition », *L'œil*, n° 487, juil.-août 1997, p. 8.

Sur une exposition au FRAC Auvergne et à la galerie Laage-Salomon, qui présentent des sujets architecturaux ou organiques peints à l'encaustique. Les sujets se délitent.

Pinte Jean-Louis, « Le vivant de la peinture », *Le Figaro*, 4 juin 1997,

Pittolo Véronique, « Philippe Cognée : la peinture c'est ma vie », *Beaux-arts magazine*, n° 157, juin 1997, p. 36.

Court article sur l'exposition à la galerie Laage-Salomon, où Cognée présente des peintures à l'encaustique en noir et blanc sur la banlieue nantaise.

1998

[Anonyme], [Sans titre], *L'œil*, 492, janvier 1998.

Debailleux Henri-François, « Cognée dans la manche », *Libération*, 8 avril 1998.

Présente l'exposition *Dépositions* à Cherbourg, d'acryliques et fusain en noir et blanc sur papier réalisées spécialement pour le lieu. Le journaliste s'attache à la notion de flou pour décrire ses œuvres.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée, entre malaise et jubilation », *L'œil*, 492, janvier 1998, p. 12.

Sur une exposition d'encaustiques à la galerie Alice Pauli à Lausanne. Piguet souligne la présence du réel.

1999

Casinière Nicolas de, « De Monet à Cognée », *L'Express*, 2 décembre 1999.

Vezein Luc, « Philippe Cognée, l'ère de la claire voyance », *Beaux-Arts magazine*, 1^{er} avril 1999, p. 33.

Compte-rendu de deux expositions, des dessins-peintures au fusain et à l'acrylique à la galerie Laage-Salomon et des peintures à l'encaustique ayant comme sujet les foules à la galerie Arlogos à Paris. L'auteur parle du traitement de la matière et de l'émotion qui se dégage des tableaux.

Dagen Philippe, « Du monde contemporain et de sa dissolution », *Le Monde*, 21 mars 1999, p. 26.

Dagen Philippe, « Dans les ateliers, une fascination critique pour l'image », *Le Monde*, 20 juin 1999.

Dagen Philippe, « Une FIAC entre apocalypse et jubilation », *Le Monde*, 16 septembre 1999.

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.

Piguet Philippe, « Domiciles, visions d'espaces », *L'œil*, n° 519, sept. 2000, p. 93.

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.

Cognée parle lui-même de son travail actuel, accompagné d'un commentaire de Benoît Decron, conservateur du musée de l'abbaye Sainte-Croix.

Colonna-Césaré Annick, « Le monde flou de Philippe Cognée », *L'Express*, n° 2630, 29 nov. 2001, p. 66-67.

Commentaire rapide de l'exposition aux Sables-d'Olonne. Souligne la méthode de travail et le contexte de l'exposition.

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, « A 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.
Dit son admiration pour le flou des images peintes de Cognée.

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.
A propos de l'exposition à la galerie Laage-Salomon à Paris, donne une description des villes peintes par Cognée, qui se délitent.

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 fabrication de l'encaustique par Cognée.

La Forterie Maud de, « Montée Cognée », *Art actuel*, n° 18, janv.-fév. 2002, p. 44.
Retrace rapidement l'évolution du travail de Cognée depuis ses débuts.

Leydier Richard, « Philippe Cognée, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, 10 novembre 2001-13 janvier 2002 », *Art press*, n° 275, pp. 78-80.
Décrit l'exposition et résume les commentaires des auteurs du catalogue de l'exposition.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'œil*, déc.-janv. 2002.

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.
Commentaire court de l'exposition *Architectures* à la galerie Daniel Templon, y sont évoquées les notions de vitesse et de mémoire.

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.

Article long et intéressant, avec de nombreuses citations de Cognée. Parle de ses peintures de banlieues, d'abattoirs et d'expériences de disparition de la forme dans la lumière.

Dagen Philippe, « L'art impitoyable de Philippe Cognée », *Le Monde*, 7 juin 2003, p. 31.

Sur l'exposition à la galerie Daniel Templon à Paris, montrant des monuments, qui sont traités avec violence pour mieux montrer ces symboles de pouvoir.

Debailleux Henri-François, « Philippe Cognée s'attaque aux monuments », *Libération*, 11 juil. 2003.

Frimbois Jean-Pierre, « Philippe Cognée, ses triades », *Art actuel*, 2003, p. 36-37.

Sur son projet d'exposition *Triades*, où il s'est attaqué à trois monuments architecturaux.

Pierrard Jean, « La tenue d'anniversaire du FRAC », *Le Point*, 1^{er} août 2003.

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.

Exposition collective, galerie Domi Nostrae sur la défiguration.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'œil*, n° 554, janvier 2004.

2005

[Anonyme], *[Sans titre]*, 303, n° 85, 1^{er} trim. 2005.

Sur l'exposition de Philippe Cognée au Musée des Beaux-arts d'Angers, 19 mars-12 juin 2005.

[Anonyme], « Exposition », *Ouest-France*, 13 mars 2005.

[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], « 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.

Compte-rendu d'exposition au Musée des Beaux-arts d'Angers.

Cena Olivier, « Toiles cirées », *Télérama*, 13 avril 2005.

Debailleux Henri-François, « Les natures mortes de Cognée », *Libération*, 26 mai 2005.

Compte-rendu d'exposition au Musée des beaux-arts d'Angers.

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'Oeil*, n° 569, mai 2005, p. 80-85.

Compte-rendu d'exposition au Musée des beaux-arts d'Angers.

Ulrich Maurice, « Où la peinture repasse les plats », *L'Humanité*, 7 mai 2005.

A propos de l'exposition de Cognée au Musée des Beaux-arts d'Angers.

2006

[Anonyme], « Berlin dans l'art français », *La Tribune*, 16 octobre 2006,

Bailly Bérénice, « Neuf monographies qu'éclaire la confrontation », *Le Monde*, 2 sept. 2006.

Sur l'exposition Carcasses au MAMCO de Genève.

Cena Olivier, « Décoratif à mort », *Télérama*, 2965, 11 nov. 2006, p.

A propos de l'exposition *Blossom* à la galerie Daniel Templon.

Dagen Philippe, « L'urbanisme concassé de Philippe Cognée », *Le Monde*, 17 août 2006.

Cognée utilise des images par satellite.

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.

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, à perte de vue », *Semaine*, 99, juillet 2006, 14 p.

Piguet Philippe, « Philippe Cognée », *L'Oeil*, n° 583, septembre 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.

2007

Dagen Philippe, « Ces collectionneurs n'en font qu'à leur tête », *Le Monde*, 26 août 2007.

Sur l'exposition au musée des beaux-arts d'Agen.

2008

Debailleux Henri-François, « Cognée, un effet bœuf », *Libération*, 2 avril 2008.

Sur l'exposition *Carcasses*, Galerie Daniel Templon.

12 - 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, Ecole du Louvre, 2001-2002.

L'auteur présente d'abord une chronologie des techniques de Cognée depuis ses débuts, puis dans une 2^e partie analyse les matériaux qui composent ses toiles à l'encaustique et ses dessins au charbon de bois : châssis, toile, papier, cire, fusain, leur composition et leur utilisation, et enfin dans une 3^e partie elle suit le montage d'une exposition. Les détails techniques rendent ce travail très intéressant.

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.)

Travail où l'étudiante, aussi plasticienne, compare ses œuvres avec celles de Cognée. Seule la troisième partie propose un commentaire de l'œuvre de Cognée, où elle retrace son évolution.

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.).

S'intéresse dans une première partie à l'utilisation de l'encaustique chez Cognée et à l'histoire de l'encaustique dans l'art, elle étudie ensuite plastiquement les œuvres, dans une seconde partie, elle s'attache au rapport de la peinture avec la photographie puis analyse les sujets dans une troisième partie (en développant les notions de l'intime, du collectif et de la mémoire).

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.

S'intéresse à l'usage de l'encaustique chez Cognée et dans l'histoire de l'art, ainsi qu'à l'utilisation de la photographie chez l'artiste. Puis dans une seconde partie, elle analyse les sujets (le quotidien, l'urbain) et aborde la notion de flou, de peau, de violence, de mémoire. Ce

mémoire ne traite qu'une partie de l'œuvre de Cognée et reprend des notions d'analyse déjà évoquées dans des catalogues d'exposition et articles (notamment par Philippe Dagen et Philippe Piguet).

13 - Cartons d'expositions

Kaepelin Olivier, « Philippe Cognée, peintures et sculptures, 5 avril-15 mai 1991 », Galerie Interface, Nîmes.

Souligne la présence dans l'œuvre de Cognée, qui prend forme sous différents matériaux, qui crée une tension avec le spectateur.

Piguet Philippe, « Sur une lisière », texte de présentation de l'exposition *Philippe Cognée, peintures et sculptures récentes, Lausanne, Galerie Alice Pauli, 22 nov. 1991-26 janv. 1992*.

Commente l'iconoclasme de Cognée, affirme que la création naît de contradictions, dans un chaos. L'œuvre de Cognée s'établit sur une limite entre construction et destruction.

Weil Olivier, « Post Conflict », texte de présentation de l'exposition, *Philippe Cognée, le dedans même du cœur, Galerie Alice Pauli, 27 nov. 2004-15 janv. 2005*.

L'auteur y parle de violence, de lutte entre le peintre et la matière et de mise en scène tragique des objets peints.

14 - Vidéos sur Philippe Cognée

Athanaggios Evangghelou (réal.), *Philippe Cognée, conversations*, 1 cassette vidéo, 14 min., couleur, ¾ pouces U-Matic, Ed. nautilus Productions, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1988.

Nhek Suy. « L'entrée sur l'art contemporain », film, 4 min., réalisé dans le cadre de « L'entrée sur l'art contemporain pour le Bon marché, rive gauche », visionné au Musée des Beaux-Arts d'Angers dans le cadre de l'exposition personnelle de Philippe Cognée, *Transit*, du 19 mars au 12 juin 2005.

15 - Bases de données

Vidéomuseum, consultée le 20 novembre 2003 au centre de documentation du Musée des Abattoirs à Toulouse.

16 - Sites Internet

www.ensba.fr, *Bulletin signalétique des arts plastiques*
consulté le 29 mai 2009, donne la référence d'articles majeurs sur Philippe Cognée

<http://www.artnet.com/artist/666002/philippe-cognee.html>
consulté le 12 décembre 2006

<http://www.danieltemplon.com/>

consulté le 18 août 2009

<http://www.galeriealicepauli.ch/>

consulté le 29 mai 2009, galerie à Lausanne

<http://www.creativtv.net/v2/adiaf04/cognee.html>

consulté le 12 décembre 2006

<http://www.johyungallery.com>

consulté le 18 septembre 2008, (galerie en Corée du Sud)

<http://winstonwachter.com>

consulté le 18 septembre 2008, (galerie new-yorkaise)

<http://www.gallerihaaken.com>

consulté le 18 septembre 2008, (galerie à Oslo)

<http://www.galleryteo.com>

consulté le 19 septembre 2008, (galerie à Tokyo)

<http://karaart.com/art.critic/fr/place.htm>

consulté le 23 janvier 2009

Retranscrit les interventions effectuées lors de la table-ronde « La Place de la peinture dans l'art contemporain » tenue au Sénat à Paris, 27 mai 2003, avec une intervention notamment de Philippe Dagen, affirmant que la crise de la peinture est spécifiquement une crise française et une crise de la réception de la part des institutions culturelles.

COMMENTAIRES D'OUVRAGES

Charbonneaux Anne-Marie (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, 231 p.

Cet ouvrage, récent et abondamment illustré en couleurs, propose quatre contributions, sous la direction du collectionneur Anne-Marie Charbonneaux. Marie-Claude Lambotte, professeur d'esthétique, introduit à la thématique des vanités dans l'art contemporain. Christine Buci-Glucksmann, philosophe, s'intéresse aux vanités actuelles qu'elle intitule les «vanités secondes.» Catherine Grenier, conservateur au Musée national d'art moderne, aborde, dans un troisième chapitre, le comique dans les vanités du 20^e siècle et Doris Von Drathen, critique et historienne de l'art, s'intéresse aux limites et à la dynamique de la mort à travers ces vanités contemporaines.

Anne-Marie Charbonneaux constate le renouveau de la vanité 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 motifs des vanités (crânes, temps, mort...) font l'objet d'une résurgence dans l'art du 20^e siècle, le contexte philosophique est totalement différent de celui du 17^e siècle et ces vanités contemporaines interpellent différemment le spectateur du 20^e siècle par rapport au regardeur de l'époque classique. Les vanités sont passées du registre symbolique au 17^e siècle au registre connotatif au 20^e siècle. Elles sont éloignées de la morale du 17^e siècle, des intentions spirituelles, du contexte théosophique et des paroles de l'Ecclésiastique. Elles se rapprochent désormais des figures de la dérision, conjuguant ironie et dénonciation de l'entreprise collective de la société de consommation.

La figure de la vanité actuelle se doit d'indiquer la fuite du temps et la présence de la mort à travers une manifestation durable dans le temps (déchets d'un repas de fête photographiés par Claude Closky en 1993, le « Détail » peint à l'infini quotidiennement et inlassablement jusqu'à sa mort par Roman Opalka depuis 1965).

La distinction entre représentation et signification est accentuée au 20^e siècle, de nouveaux objets de vanités apparaissent (Jean-Luc Moulène propose une photographie d'excréments canins dans sa *Nature morte de trottoir* en 1996).

Mais ce qui semble caractériser la vanité contemporaine est le rapport au spectateur : elle attend de lui la reconnaissance de son motif à travers l'expérience même qu'elle

lui fait vivre. La mort et le temps doivent encore être des balises présentes pour asseoir la réflexion du regardeur. Dans ce cadre, le processus même de dégradation, du pourrissement, est un rendu manifeste de l'éphémère et de la mort (comme dans les vidéos de Michel Blazy) qui renvoient au registre esthétique de la métamorphose et au registre philosophique de l'existentiel. Le pourrissement est lui-même créatif, le spectateur oscille entre dégoût et fascination pour l'inconnu. Au 20^e siècle, la signification dernière de la vanité revient au spectateur, qui doit élaborer sa propre philosophie, très loin de la vanité du 17^e siècle qui fournissait en elle-même une morale et sa propre grille de lecture. L'art au 20^e siècle en appelle à l'activité de pensée.

Pour Christine Buci-Glucksmann, au-delà du motif du crâne souvent employé aux 19^e et 20^e siècles (Cézanne, Van Gogh, Picasso, Tapiès, Warhol...) signifier l'éphémère et la mort induit de s'emparer du médium même, exposé dans sa fragilité et sa transparence. La mort est neutralisée et banalisée. Le *ready-made* de Duchamp est bien la première « vanité seconde » du 20^e siècle. La mélancolie des vanités baroques est remplacée par l'humour des vanités contemporaines. Motif classique de vanité, les fleurs ne sont plus le symbole du luxe apparent, elles sont désormais capables de croiser les notions d'éphémère et d'absolu. La vanité contemporaine peut proposer un éphémère affirmatif, léger, nietzschéen. Le verre, le miroir, le néon, sont des allégories de la modernité en art et en architecture, ils sont beaucoup utilisés pour signifier la vacuité du temps, le jeu des apparitions et des disparitions, de la vie et de la mort, parfois dans des modulations kitsch (Tony Oursler, Marc Quinn, Félix Gonzales-Torrès).

Catherine Grenier développe la notion de « vanités comiques. » La mort fait peur, tout comme la décrépitude des corps. Pour cette raison, la mort et le corps sont l'objet de moqueries et de caricatures, tant dans les vanités contemporaines que dans les dessins triviaux médiévaux. L'alliance du rire et de la mort, pratiquée tant dans la culture savante que dans la culture populaire, provoque un déséquilibre qui entraîne le spectateur du côté du rire.

La vanité comique est un genre très prisé des artistes contemporains, en empruntant des motifs à la culture de masse (Alain Séchas, Maurizio Cattelan), ou à un registre cérébral (Jeff Wall, Sylvie Fleury, Xavier Veilhan), ou plus macabre (Tony Oursler). Ces artistes sont portés par le renouveau de la vanité au 20^e siècle, et par le nihilisme de l'art moderne et son mouvement de doute. « La Vanité est la mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la déchéance. » (p. 99) Le rire permet d'interpeller le spectateur, de la dérision douce jusqu'aux profondeurs plus désespérées de l'humour noir. Introduire un décalage

dans l'œuvre permet de désamorcer la sensibilité du spectateur. Traiter la mort comme un objet de consommation permet de la banaliser, notamment dans les Vanités et crânes aux bijoux de pacotille ou pierreries (Tony Oursler). L'artiste ne met plus en cause la vanité de l'art, associée durant la période classique à la proclamation de la vanité des plaisirs, mais « la vanité de la vanité, c'est-à-dire l'insanité d'un discours moral sur la mort. » Les moyens utilisés par les contemporains sont multiples : montrer l'envers des choses (la mécanique du tube digestif reconstituée, *Cloacoa*, chez Wim Delvoye, la robe en tranches de steack, *Vanitas*, de Jana Sterbak). Ces pratiques trouvent leur fondement chez les avant-gardes, notamment chez Dada. La vanité comique apparaît comme la conjuration de la faillite des utopies et du désenchantement, elle permet de poser les questions existentielles dans proposer de réponse ou de morale, un expression d'un monde qui « n'en revient pas d'être sans Dieu. »

Pour Doris Von Drathen, la frontière de la mort est une ouverture, un champ de tension entre le présent et un au-delà de notre pouvoir. Elle cite donc des artistes représentatifs de ce point de tension, de cette limite entre un présent et un ailleurs, l'autre, reprenant par là la théorie de l'altérité de Lévinas (chronomètres de Joseph Beuys ou les 333 crânes en bronze exposés de Rebecca Horn à Naples en 2002).

Cet ouvrage constitue une proposition de lecture du thème des vanités aux 20^e et 21^e siècles et montre que le thème est récurrent dans l'art contemporain, en prenant des formes variées et riches.

Philippe Cognée a recours à des vanités peintes (natures mortes comme les cendriers, pots de peinture, machines à laver vouées à la panne, ...) mais surtout à des séries de crânes sur des fonds de couleurs vives ou des fonds rayés et multicolores, tout comme Andy Warhol a également peint un crâne sur un fond coloré. Les crânes de Cognée sur fond coloré, vif ou rayé, fourniraient dans ce livre une illustration au thème des vanités comiques développé par Catherine Grenier. Cognée dit lui-même à propos de ces crânes et de leur fond décalé qu'il s'agit « de ne pas regarder la mort en face. »

Grenier Catherine (dir.), *Big Bang, création et destruction dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2005, 181 p.

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition éponyme qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle du 15 juin 2005 au 22 février 2006 et dont le commissariat était confié à Catherine Grenier, conservatrice au Musée national d'art moderne. Cette dernière est ainsi coordinatrice du présent catalogue.

L'exposition étant collective et thématique, ce catalogue contient quatorze contributions thématiques de dix auteurs différents, la plupart conservateurs au Musée national d'art moderne. L'ouvrage est articulé autour de huit idées centrales qui traversent tout le 20^e siècle : destruction, construction/déconstruction, primitivismes et archaïsmes, sexe, guerre, subversion, mélancolie et réenchantement moderne.

Chaque thème est une déclinaison, ou du moins une approche possible, d'un aspect de la destruction de l'art du 20^e siècle. Préfacé par Alfred Paquement, à l'époque directeur du MNAM-CCI, avec un avant-propos de Bruno Racine, Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, l'ouvrage est abondamment illustré en couleur tout au long du propos (il contient en effet 188 œuvres reproduites en couleur de 161 artistes différents).

Ce catalogue, bilingue français /anglais, ne propose pas de bibliographie, mais présente un plan général de l'exposition et la liste des œuvres reproduites dans le catalogue, mais non la liste de toutes les œuvres de l'exposition. Chaque contribution est accompagnée d'extraits de textes littéraires ou philosophiques.

Les œuvres concernées sont issues du MNAM, correspondant à un nouvel accrochage du musée. La destruction a été le thème choisi comme angle d'approche de la collection 20^e siècle du musée, ce qui rompt avec la présentation chronologique précédente. Les arts plastiques sont donc concernés par cette approche mais aussi l'architecture, le design, la littérature, la photographie, le cinéma et les nouveaux médias. Cette exposition montre comment l'art détruit pour construire tout au long du 20^e siècle, comment il fait table rase du passé.

La première contribution, signée par Catherine Grenier, s'attache à la notion de « big bang » dans l'art moderne. Elle montre qu'au 20^e siècle, tout acte de création mêle destruction et création. L'art moderne étant fondé sur la rupture, l'art du 20^e siècle est donc un art en perpétuel chaos, engendrant une difficulté à être compris par le public. Elle cite comme exemples l'expressionnisme qui détruit la figure, la déconstruction cubiste, l'abstraction qui dynamite la forme, l'anarchisme dadaïste, la dérision surréaliste et le détournement des nouveaux médias. Dans une société contemporaine où la créativité et la liberté sont revendiquées depuis les avant-gardes, la destruction est utilisée par les artistes comme vecteur de renouvellement

opérant une force régénératrice. Destruction et création sont deux forces contradictoires irriguées l'une par l'autre. Toute œuvre doit alors s'inscrire dans un statut d'originalité pour exister. Les artistes du 20^e siècle s'attaquent aussi à la convention qui les lie au public. La réinvention de l'art au 20^e siècle est donc avant tout celle du spectateur. L'art s'impliquant dans des disciplines annexes (design, architecture...), l'art s'étend au monde lui-même. Les modernes retiennent la notion d'intensité, qui s'étend dans les notions d'éphémère et de périssable et « la violence devient le vecteur de dynamisme d'un art qui exalte l'instantané. » Ceci engendre les phénomènes de performance et de *work in progress*. L'art n'est plus en effet pérenne, l'œuvre en tant qu'organisme autonome est un être pour la mort.

Chantal Béret, (pages 22 à 24), s'intéresse à l'architecture, dont les préceptes académiques, vitruviens, ont aussi été détruits au début du 20^e siècle. Désormais, un seul double précepte anime l'architecture du 20^e siècle : la fonction et l'économie, ce qui engendre une certaine standardisation, où le concept et le rapport au territoire annulent la forme.

Nicole Chapon-Coustère s'intéresse au design (p. 25 à 27) et voit si celui-ci subit la même crise de rupture avec le passé que les autres arts plastiques et architecture. Elle constate en effet une rupture au milieu du 19^e siècle avec l'apparition de la production d'objets en série, puis une seconde rupture au tournant du 20^e siècle, qui voit l'artiste se libérer de l'académisme, comme les artistes du Bauhaus ou de De Stijl. La simplification des formes en peinture au début du 20^e siècle jette les bases du design qui verra son essor à partir de 1945 grâce au développement des matériaux de synthèse, puis à partir de 1960 grâce au Pop Art et la société de consommation. L'auteure cependant développe peu la notion de destruction même dans le design.

Marianne Alphant aborde la littérature au 20^e siècle (p. 28 à 30). En citant notamment Céline, Claude Simon et le Nouveau Roman, l'auteure résume ainsi : « la littérature au 20^e siècle est une défiguration avant d'être une figuration, un désordre plutôt qu'un ordre, une expérience d'égarement et de violence ».

Erik Bullot s'intéresse au cinéma du 20^e siècle, qui conjugue souvent violence physique humaine et puissance des éléments naturels, conduit à l'anéantissement des formes et présente une possibilité de régénérescence.

Un entretien avec le philosophe Alain Badiou est également proposé (p. 34 à 36). Dans son ouvrage *Le Siècle*, il montre qu'il y a une articulation, dans tous les domaines des sciences humaines (arts plastiques, politique, mathématique), entre destruction et formalisme. Le lien entre destruction et création est le propre du 20^e siècle, et ceci depuis Nietzsche. La destruction n'est pas forcément négative mais le

20^e siècle l'a chargée des notions de totalité et de définitif, avec la tragédie de l'Holocauste. Pour Badiou, la « destruction » de la métaphysique chez Heidegger et la « déconstruction » chez Derrida, relèvent davantage du registre de la négation que de celui de la destruction.

Catherine Grenier s'intéresse ensuite proprement dit à la notion de destruction, qui est au cœur de l'art moderne. En effet, tous les niveaux de l'acte créateur sont remis en cause : l'image, le plan, les thèmes, les procédures, le sens. Par exemple, la sculpture quitte la verticalité pour l'horizontalité, au sol, ou pour l'expansion, hors des murs. En peinture, le plus radical est le monochrome. La figure humaine par ailleurs est une des premières cibles de la défiguration. Picasso et Braque, les premiers, font éclater la forme. Marcel Duchamp abandonne la peinture en 1913 pour le *ready made*... L'informe prend naissance au 20^e siècle, la sculpture a recours à des matériaux non nobles et inédits, des happenings spectaculaires et violents s'attaquent aux tableaux.

Agnès de Baumelle s'intéresse aux archaïsmes et au primitivisme. L'auteure note la résurgence de la pulsion sexuelle ou révolutionnaire, de l'instinct, de la folie, de l'enfance, de l'expression de l'irrationnel dans l'art au 20^e siècle, à la suite notamment de la découverte de la psychanalyse et des arts primitifs. Ceci engendre un intérêt pour le sale, le morbide, l'informe, l'hybridation, le scatologique dans l'art du 20^e siècle comme dans les œuvres érotiques de Dorothea Tanning ou Louise Bourgeois, l'art brut de Jean Dubuffet, ou l'art informel de Jackson Pollock.

Camille Morineau aborde plus spécifiquement la notion de sexe, qui est un terrain exploratoire de formes, de registres, de gestes au 20^e siècle, et peut être lié à la mort (Freud, Bataille, ...). Il s'amplifie après 1975 avec la libération de la femme, du corps, la banalisation de la perversité et de la pornographie.

La guerre est un autre thème décliné dans ce catalogue, analysé par Alice Fleury. *Le Manifeste futuriste* (1909) de Marinetti envisage la guerre comme source de progrès, mais la violence inouïe de la Grande guerre se charge de rectifier ce point de vue. Au 20^e siècle, la confrontation avec l'histoire et les événements politiques s'appréhende sur un mode parodique, monstrueux ou violent. Par ailleurs, la révolution historique peut donner sens aux révolutions artistiques (Malevitch, Michel Parmentier). Avant la Seconde Guerre mondiale, l'art est un acte d'engagement avec l'objectif de construire un monde neuf. Après la Shoah, les artistes interrogent les limites de l'art et la mort. Enfin, à partir de 1960, un nouveau genre de peinture d'histoire apparaît dans un monde devenu spectacle (Pop art, Figuration narrative).

Agnès de Baumelle souligne que, déjà, au lendemain de la Première Guerre mondiale, qui voit une remise en cause des fondements de la civilisation européenne

et de tous les poncifs, les artistes s'expriment sur un mode subversif, ironique (Surréalistes...). Ceci continue tout au long du 20^e siècle : ainsi Claes Oldenburg détourne l'œuvre d'art, promeut l'art populaire, Bertrand Lavier travaille dans la zone infra-mince entre art et non art.

Brigitte Léal aborde la notion de mélancolie, qui a traversé l'œuvre de bon nombre d'artistes au 20^e siècle, anges déchus des avant-gardes, témoignant de la perte de Dieu et du dégoût universel, guidés sur les voies d'une nostalgie métaphysique. Il en est ainsi de Mark Rothko, Martial Raysse, De Chirico, Peter Doig, Jackson Pollock, Gerhard Richter. L'idée de transgression en découle, avec des propositions artistiques touchant au sordide, à l'animalité.

Enfin Camille Morineau s'intéresse à la notion de réenchantement, qui a traversé tout l'art du 20^e siècle, là où la poésie se glisse entre destruction et création pour proposer encore autre chose. Le livre phare de ce thème serait *Le Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa. Les procédés sont multiples : surréalisme, sublime.

L'intérêt de cet ouvrage, qui est récent, édité par une institution phare dont le crédit scientifique légitime l'art moderne et contemporain, est d'aborder tout un siècle de création, de balayer les arts plastiques mais aussi d'englober les autres formes d'expression artistique, touchés aussi par les problématiques modernes et contemporaines, sous un angle de vue proche de la thématique de mon master : la destruction dans l'art au 20^e siècle. Il est l'ouvrage qui aide à reconsidérer et à placer dans l'histoire de l'art et l'histoire des expressions artistiques l'acte de destruction/création chez Philippe Cognée, même si chaque pratique artistique relève de considérations individuelles. Comme beaucoup d'artistes au 20^e siècle, Cognée peint en totale liberté, il peut détruire le support, détruire son geste premier, détruire l'image originale pour en faire surgir une autre.

Pironneau Amélie, *La peinture en France, 1968-2000, les années de crise*, Paris, Archibooks, Sautereau, 2008, 112 p.

Cet essai est issu d'une thèse soutenue, sous la direction de Philippe Dagen, à l'Université de Paris I en 2001. L'auteure s'interroge sur la crise de la peinture en France depuis les années 60 et reconstitue une histoire de la peinture française depuis le milieu des années 60 jusqu'à aujourd'hui.

Elle note un décalage entre ce que montrent les institutions et la création contemporaine en marche. L'Etat ne légitime pas la peinture dans les années 70. On

parle alors de crise de la peinture dans les années 80 en France, alors que ce médium se porte bien en Europe et aux Etats-Unis. Cette crise est donc une crise de la réception institutionnelle (des musées, notamment) et non de la création. Il se met ainsi en place un modernisme institutionnel, « duchampien », fondé sur le dogme de la mort de la peinture, donné à voir dans les expositions muséales.

A partir de 1975, des peintres cherchent à réactiver la peinture. L'histoire collective de ces peintres est impossible, par contre l'ensemble des démarches individuelles montre que les artistes sont confrontés aux mêmes problématiques au même moment. Amélie Pironneau retrace donc cette histoire.

L'essai contient quatre parties s'organisant autour d'une présentation chronologique de l'évolution de la peinture en France depuis 1968 jusqu'au début des années 2000, et s'attachant en particulier aux problématiques esthétiques auxquelles sont confrontés les peintres.

Le premier chapitre s'intéresse tout d'abord à la mise en crise de la peinture de 1968 à 1972, en abordant l'activité du groupe BMPT (acronyme des fondateurs : Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni), premiers artistes à réactiver la peinture en France en tant qu'instrument critique, et de Supports-Surfaces, qui a refondé la pratique picturale en partant de son degré zéro.

Le second chapitre aborde la mise à distance de l'abstraction par les artistes, en renouant avec la figuration. Chacun va y réfléchir individuellement et non plus collectivement avec l'utilisation du motif de la fenêtre, du paysage, du dessin. Les artistes cherchent alors à dépasser la dichotomie figuratif/non figuratif : le motif est fragmenté, caché, sur fond de vide ou d'opacité.

La mise à distance de l'histoire de la peinture fait l'objet du troisième chapitre de cet essai. Dans les années 80, les artistes font de la mort annoncée de la peinture le sujet même de la peinture. A la fin des années 90, la peinture apparaît comme l'une des voies importantes et nécessaires à la création artistique. Au tournant des années 2000, le renversement est tel que les institutions prennent conscience que la peinture est vivante.

Le quatrième et dernier chapitre aborde donc la peinture au-delà de la crise. Quelle peinture est possible au 21^e siècle ? L'auteure constate que nombre de peintres travaillent à partir de photographies ou de vidéos, ou dans un rapport au cinéma. Elle constate aussi une totale liberté de peindre, de toutes les manières possibles. L'auteure s'intéresse aussi à la relève de l'abstraction dans les années 2000, qui est ramenée à un style. La peinture est donc libérée de l'opposition abstraction/figuration qui a scandé son histoire.

L'ouvrage d'Amélie Pironneau permet par conséquent d'aider à replacer l'œuvre de Philippe Cognée, peintre français travaillant sans relâche depuis 1982, dans une histoire de la peinture en France à la fin du 20^e siècle. La période couverte par cet essai correspond parfaitement à la période étudiée de Cognée dans le mémoire de master, de 1982 à 2009.

D'ailleurs, Philippe Cognée est un exemple cité par l'auteure dans un chapitre consacré au retour de la figuration dans les années 80 et au thème de la peinture même comme sujet mis en peinture.

Citant d'autres peintres, Amélie Pironneau décèle un mouvement général des artistes renouant avec la figuration au début des années 80, jouant avec d'autres médiums (photo, vidéo), ou instaurant la disparition de l'image comme possibilité de figurer, comme le pratiquent Marc Desgranchamp ou Djamel Tatah. Cognée prend parfaitement part à ce mouvement général : il débute son œuvre par des formes figurées dans les années 80, puis met au point une technique utilisant des photographies dans les années 90, et élabore son style qui le définit : donner à voir une image floue, entre apparition et disparition. Des comparaisons peuvent ainsi être faites entre Cognée et d'autres artistes utilisant les mêmes méthodes au même moment, ce qui permet d'éclairer son processus de création. C'est le seul ouvrage qui analyse le travail de Philippe Cognée en le replaçant dans une histoire de la peinture française.

Audi Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 2003, 219 p.

Professeur de philosophie, Paul Audi propose ici une réflexion sur la physiologie de l'art de Nietzsche. Celui-ci a placé la création sous le signe de la dialectique entre Dionysos et Apollon, au point de rencontre entre la vie et le sens, la forme et la force. Paul Audi nous éclaire sur cette esthétique particulière, où l'œuvre d'art est transfiguration.

Pour Nietzsche, éthique et esthétique ne sont qu'une seule et même chose. L'acte de création artistique est un don d'ivresse accompli, il est acte physique, voire physiologique. Et cela dans la mesure où cet acte a toujours partie liée avec le déploiement de puissance du corps vivant et subjectif, corps de l'artiste d'abord, de l'amateur d'art ensuite. Ce que D.H. Lawrence appelait le « soi charnel et pulsatile », invisible, ne se laisse objectiver que sur le plan de la représentation. Nietzsche a souhaité attribuer une fonction organique à toute création artistique. Pour lui, le « soi » est le corps dans son entier. Nietzsche parle de « processus » secret,

invisible, qui repose sur l'union du *logos* et du *pathos*, sur l'unité en soi de la chair et de l'esprit, qu'il interprète comme une transfiguration due à l'amour, constituant la forme de l'œuvre d'art. La forme est ainsi 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. Il s'agit de la fameuse volonté de puissance, l'essence la plus intime de l'être, qui se phénoménalise toujours avec ardeur, violence et par opposition.

Nietzsche insiste sur la prise en compte du processus créatif dans la forme donnée à voir, sur la nécessité à s'attacher davantage à l'acte créateur qu'à la réception. L'effet exercé par l'œuvre d'art sur celui qui la regarde ne doit pas être autre chose que le récit de l'état du créateur. Comme le dit Rothko, l'œuvre d'art n'offre pas l'image d'une expérience, elle est cette expérience même.

Nietzsche confère à l'ivresse le statut fondamental de condition physiologique préliminaire et indispensable à toute création véritable. C'est la corporéité vivante de l'artiste ou de sa vie en tant qu'épreuve de soi, qui en vient à s'exprimer. Dans *Le Crépuscule des Idoles*, Nietzsche s'arrête sur cette notion d'ivresse, il s'agit de toutes sortes d'ivresses 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. » L'ivresse est le nom que Nietzsche aura décidé de donner à cet état physiologique particulier dans lequel on ne peut plus prétendre à une quelconque maîtrise et calculabilité de l'action. 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.

Comment ne pas voir alors un processus quelque peu nietzschéen dans l'acte créateur de Philippe Cognée ? En effet, celui-ci, notamment dans ses premières œuvres où une certaine violence physique était appelée par le recours à la tronçonneuse et à la hache pour graver le bois, faisait appel à une volonté, un désir de créer, très fort et physique, à une énergie véritable corporelle et volontaire, à la mobilisation de son corps entier pour créer. La forme finale de l'œuvre est avant tout le repos après la lutte des éléments sur la toile, après la confrontation entre l'artiste et les éléments picturaux. Cet essai permet donc d'objectiver, de rattacher le processus créatif de Cognée à une idée philosophique.

Da Costa Valérie, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Paris, Norma, coll. « Essais », 2006, 188 p.

Historienne de l'art et critique d'art, Valérie Da Costa offre ici un essai plus qu'une monographie, il s'agit pourtant de la première étude de son œuvre, les publications existantes sur Germaine Richier étant surtout des catalogues d'expositions et de nombreux articles. Son ouvrage ne contient d'ailleurs aucune illustration, pour des raisons de droits d'auteur.

Da Costa retrace le parcours artistique et personnel de Germaine Richier et l'évolution de son œuvre en décrivant et analysant bon nombre d'œuvres. L'ouvrage présente l'originalité et l'intérêt d'aborder aussi l'œuvre de Richier à travers les textes, souvent inédits, rédigés par des critiques d'art et écrivains qui ont côtoyé l'artiste (Francis Ponge, Jean Paulhan, Pieyre de Mandiargues).

Cet essai s'attache à montrer la singularité de son langage plastique : le recours à des êtres hybrides, l'importance de l'élément naturel (végétal, minéral, animal), l'importance du triangle dans la composition de ses êtres sculptés apprise dans l'atelier de Bourdelle, et l'introduction de fils, le rapport à ses modèles vivants, l'élaboration de ses bustes qu'elle appelle « ses gammes », l'épisode du *Christ d'Assy*, commande publique pour l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Savoie.

Selon la leçon de Matisse, elle apprend l'importance des articulations dans la représentation du corps, elle assimile aussi la leçon cubiste du vide comme élément constitutif. Elle passe du modèle vivant à la sculpture en quadrillant son modèle, mesure la forme avec un compas. Le modèle vivant et la Nature sont un inlassable support de travail. Elle pratique le début de l'hybridation pendant la Seconde Guerre mondiale, en mêlant les règnes animal, végétal et minéral, sa première œuvre hybride dans ce genre étant *L'Homme-Forêt* (1945). Elle part du réel et y introduit une part d'imaginaire, son œuvre se situe ainsi entre deux mondes et il est délicat de la définir. Elle a recours à deux formes d'hybridation : mêler les règnes (végétal, animal, minéral) ou mêler les matériaux. L'hybride n'est ainsi que le constat du réel et de ses contradictions.

Les sculptures de Richier sont maigres, car seule la maigreur peut signifier l'étirement, le corps comme un fil tendu, comme la toile de l'araignée qui s'organise en composition parfaitement géométrique de fils. Ses dessins de même sont faits de lignes droites. Ses sculptures proposent une multiplicité de points de vue. La métamorphose traversant son œuvre, il est intéressant de s'y pencher et de comparer cette dernière à celle de Philippe Cognée.

Cognée dans ses premières œuvres peintes ou sculptées a aussi recours à des formes d'êtres hybrides, mi-animal, mi-humain. A la différence de Germaine Richier, Cognée nous plonge uniquement dans un monde imaginaire personnel, lieu d'expression de sa mémoire et de son vécu africain, et non du réel même.

Le rapport avec Philippe Cognée est plus éloquent dans leur découverte similaire de Pompéi, en 1935 pour Germaine Richier et au début des années 90 pour Philippe Cognée. Germaine Richier a été alors impressionnée par « ses corps figés pour l'éternité » (V. Da Costa), tout comme Cognée. Ils ont ainsi été saisis par l'évocation de la puissance du magma originel de Pompéi qui détruit et d'où émergent aussi des formes nouvelles. Chez eux deux, la matière est l'objet de toutes leurs attentions, elle conserve les traces visibles de l'exécution, de sa mise en forme, de sa destruction, du processus créatif. Comme Cognée, Richier révèle l'intérieur chaotique de la forme. Elle repense l'homme en partant du malaxage de la terre, tout comme Cognée a un rapport charnel avec la peinture en fusion.

Germaine Richier défigure, elle passe par l'élaboration d'une forme construite puis déconstruite, Cognée procède de même : il représente une première fois dans ses peintures à l'encaustique pour dé-représenter ensuite dans une volonté de dépassement de la figuration. Tous deux donnent à voir une métamorphose en suspens, « cherchent à saisir l'instant du chaos où le monde se fait et se défait, cette tension du surgissement où les éléments se percutent et engendrent la forme » (V. Da Costa). Cette comparaison entre Richier le sculpteur et Cognée le peintre est de l'ordre du possible, tout comme Valérie da Costa rappelle dans son essai le rapprochement entre Germaine Richier et Francis Bacon. Ses sculptures sont empreintes de cruauté, elles sont apparentées à de la « viande » comme le disait Francis Ponge ou Gilles Deleuze à propos des corps en sculpture. Les sculptures de Richier sont incisées, porteuses de scarifications dans la matière, la plus scarifiée étant *Le Pentacle* comme les peintures de Cognée portent des traces de déchirure, ou ses sculptures en bois portent des scarifications.

En 1953, Germaine Richier introduit la couleur dans ses sculptures, avec sa *Croix avec ses verres de couleur*, comme Cognée a cautérisé les plaies de ses bois sculptés avec de la cire colorée ou de la peinture. Chez Richier, la couleur devient progressivement un élément indissociable de la forme, elle tend à remplacer les vides et les pleins des sculptures. Valérie Da Costa s'intéresse aussi à ses *Bustes*, fidèles aux modèles vivants sans tomber dans la *mimesis*, qui ponctuent son œuvre et montrent une évolution.

L'essai de Valérie Da Costa propose une seconde partie s'intéressant à la critique littéraire comme espace de réception de l'œuvre de Richier. Les textes sur son

œuvre, sur l'artiste, sur ses expositions internationales sont très nombreux. Les auteurs de la Nouvelle Revue Française lui ont consacré nombre de textes : Jean Paulhan, Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge, Georges Limbour, René De Solier, ce dernier fut d'ailleurs son second mari, et c'est celui qui a le mieux mis en avant la dimension complexe de la création de l'artiste et ses multiples ramifications formelles et thématiques. Ces écrits ont contribué à donner à Germaine Richier une reconnaissance artistique, portée par la dimension littéraire de la critique d'art dans les années 50. Cette monographie permet de bien comprendre le processus créatif de Germaine Richier et de pouvoir le comparer avec celui de Philippe Cognée qui a aussi élaboré des sculptures au début de son œuvre. Cet essai constitue par ailleurs une porte d'entrée sur la sculpture en général et permet de mieux aborder les interrogations plastiques propres à ce domaine.

Searle Adrian, Scott Kitty, Grenier Catherine, *Peter Doig*, Paris, Phaïdon, 2007, 158 p.

Peter Doig, né à Edimbourg en 1959, est un peintre de la génération de Philippe Cognée (né en 1957), qui a ouvert la voie à une génération de peintres figuratifs.

Dans cette monographie, Kitty Scott interroge Peter Doig sur son rapport aux lieux et leur influence sur son travail. Adrian Searle s'intéresse au « climat affectif » des tableaux dû à l'union paradoxale d'une facture très chargée et d'un motif léger. Catherine Grenier apporte une analyse du tableau *100 Years Ago*, conservé au Musée national d'art moderne. L'ouvrage présente aussi un texte sur le ski, car Peter Doig adore cette activité, et des « Ecrits de l'artiste » constitués d'un entretien de l'artiste avec des conservateurs et des critiques d'art.

Peter Doig, né en Ecosse, a notamment vécu au Canada et à Trinidad. Il a étudié à Londres et a séjourné à Berlin et à New York. Ces éléments géographiques sont présents dans ses peintures. Comme Philippe Cognée, qui a vécu en Afrique, il est déraciné. « Peut être que l'on peint toujours l'endroit où l'on vit, même si en réalité on peint un ailleurs » dit-il. Regarder les tableaux de Doig, c'est ressentir l'exclusion, l'exil.

Adrian Searle nous livre une biographie de Peter Doig, mise en parallèle avec l'évolution de son travail. Il s'arrête sur ses goûts musicaux (la musique punk), sa jeunesse, ses voyages, ses lieux de résidences, les films, bandes dessinées, images dont on peut retrouver l'évocation dans ses tableaux. En fait, toutes ses peintures sont autobiographiques.

Comme Philippe Cognée, il travaille à partir de photographies, et de photocopies de photographies, qu'il recouvre parfois de peinture, pour en faire une image plus abstraite. Ses paysages sont issus de son vécu qu'il humanise toujours par une maison, un personnage. Parfois, *a contrario*, les personnages sont partis : Doig peint l'absence, comme Cognée peint des villes vides.

Tout le travail de Peter Doig est de mettre à distance l'histoire pour la reconquérir, la recharger d'une puissance originelle.

Les tableaux de Doig, qui se dit romantique et mélancolique, sont des peintures de rencontre entre réel et imaginaire, passé et présent, voyages réels et métaphoriques. Doig à l'inverse de Cognée n'est pas un amoureux de la peinture, mais il apprécie ce qu'on peut en faire : on peut l'exploser, la faire couler, la peinture est informe, imprécise, elle peut s'étaler.

Philippe Cognée a vu et apprécié l'exposition consacrée à Peter Doig du 30 mai au 7 septembre 2008 au Musée national d'art moderne de la Ville de Paris.

COMMENTAIRES D'ŒUVRES

Les cinq œuvres commentées ci-après sont des œuvres de Philippe Cognée. Elles sont représentatives de différents sujets abordés par l'artiste (vanités, villes, homme). Elles permettent également d'aborder les principales techniques employées par l'artiste : sculpture sur bois, peinture à l'encaustique, dessin au fusain. Enfin, elles témoignent de la diversité du travail de Cognée depuis le début de son œuvre jusqu'à nos jours.

Liste des œuvres étudiées :

1- *Sans titre*, 1991 (**Fig. 16**)

2 – *Tokyo*, 2001 (**Fig. 15**)

3 – *Recyclage 2*, 2005 (**Fig. 60**)

4 – *Google, New-York*, 2007 (**Fig. 13**)

5 – *Vanité à la cible*, 2007 (**Fig. 108**)

Sans titre, 1991

Philippe Cognée

Terre cuite et étagères bois

144 x 145 x 10 cm

Collection Galerie Laage-Salomon, Paris

Cet ensemble relève des sculptures élaborées par Cognée au début de son œuvre, entre le milieu des années 80 et le début des années 90, avant que l'artiste n'abandonne complètement la sculpture comme formulation au bénéfice de la peinture et du dessin.

L'ensemble présente ici 242 têtes humaines de terre réparties et posées sur 14 planches de bois superposées, le tout formant une sorte de meuble de bibliothèque rempli. Chaque étagère contient 17 ou 18 têtes, leur nombre sur chaque étagère semblant aléatoire. Le tout fait penser à une collection homogène, exhibée et bien ordonnée de trophées, ou de petite statuaire.

Les têtes sont identifiables comme telles par la présence de signes permettant leur identification, à savoir deux renforcements pour figurer l'emplacement des yeux, et un autre pour l'emplacement de la bouche. On devine la forme du nez, de la bouche et du front. Ce dernier et les tempes sont écrasés, les visages sont asymétriques. Ce ne sont que des visages, sans cou, sans oreilles, sans cheveux. Ces têtes, comportant donc cet embryon de visage, font face au regardeur mais ne dégagent aucune expression particulière.

Chacune des têtes est modelée à la main, avec de la terre de brique, matériau volontairement choisi et apprécié par l'artiste pour sa matérialité brute, pour son aspect granuleux et permettant la construction, au détriment d'une terre plus souple et plus lisse destinée par exemple à la céramique. Chaque tête est donc unique, inimitable, non moulée, mais modelée sommairement, gardant une forme générale de pépite de matière terre, de forme en devenir. Le contact avec la matière, le rapport entre le corps de l'artiste et la matière sont directs, charnels. Au vu des malformations infligées à ces têtes, leur exécution semble voir été violente, rapide, instinctive. Philippe Cognée cherchait avant tout à reproduire le geste initial, premier et primitif du sculpteur ; le geste du sculpteur étant aussi le geste premier et démiurgique du créateur. Il dit à propos de son geste : « je serrais, écrasais

la matière (...) j'essayais de faire en sorte que le dessous des éléments soit un, qu'il surgisse de l'opaque, de l'obscur.¹ »

L'important ici est de pétrir la terre, d'en faire une boule, une pépite, et d'y insuffler les signes les plus simples et les plus évidents de la figuration humaine, c'est-à-dire appuyer avec les pouces sur la boule de terre pour faire deux trous en guise d'orbites oculaires et un autre pour la bouche. Pour Cognée ceci est le geste primitif du sculpteur.²

Le caractère brut de sa composition est aussi signifié par l'absence de l'utilisation de peinture pour recouvrir les têtes et les étagères de bois, alors que Cognée utilise très fréquemment cette technique de recouvrement par la peinture pour ses sculptures.

L'artiste ayant vécu en Afrique, au Dahomey de 4 à 17 ans, on peut considérer cet ensemble comme relevant de sa période « africaine », période qui s'étend de 1982, date de sa sortie de l'école des Beaux-arts de Nantes, à 1992, date de l'élaboration de la technique de la peinture à l'encaustique et du « floutage ». Ces dix années montrent que Cognée cherche, explore les techniques (sculpture, peinture, dessin) tout en ne pouvant se dégager de l'influence de son passé, nourrissant un imaginaire très personnel. On trouve en effet dans ses premières œuvres, peintes ou sculptées, l'emploi du bois brut, l'élaboration d'un bestiaire, le recours à la mythologie, un expressionnisme de formes et de couleurs et l'emploi de couleurs ocres et brunes rappelant la terre africaine. La couleur brute, naturelle, ocre de la terre employée ici fait inclure cette œuvre dans cette période exploratoire et africaine.

Le rapport de cette œuvre à l'Afrique est appuyé par la représentation même de têtes coupées. Philippe Cognée se souvient de figurations de têtes coupées sur les tissus du Dahomey, et de l'usage courant du « coupe-coupe », arme et ustensile de coupe quotidien, banal, mais potentiellement violent. Il conserve aussi des souvenirs de masques africains et de figurations anthropomorphiques de petite et grande statuaire africaine.

Ces têtes modelées ici pourraient ainsi relever d'une collection ou d'une exposition de trophées de chasse à l'homme. On ne sait si la vie peut émerger de ces formes humaines ou si ce sont des crânes. Elles s'apparenteraient dans ce cas au thème des vanités, ces têtes présentant ici les mêmes caractéristiques que des crânes (sommet lisse, trous pour l'emplacement des yeux, de la bouche et du nez). D'ailleurs, cette thématique des vanités

¹ *Eighty*, n° 21, janv.-fév. 1988.

² Entretien avec l'artiste dans son atelier de Vertou (Loire-Atlantique) le 2 janvier 2009.

est abordée plus activement et plus tardivement par Cognée : expérimentant ses premières peintures de crânes en 2002, il propose plusieurs séries de vanités peintes de 2006 à 2008.

Cognée travaille par série, et bien que cet ensemble ne fasse pas partie d'une série, il peut être apparenté à d'autres ensembles similaires produit par l'artiste à la même période. Ces installations sont régies par le même système de têtes posées et rangées sur des étagères, mais avec des matériaux et des dimensions différents. On connaît ainsi trois ensembles composés de têtes en bois sculptées et peintes, posées sur des étagères en métal. Les couleurs ocre et rouge sont encore employées ici pour recouvrir les têtes, comme pour les panser après l'attaque de la tronçonneuse qui les a façonnées. De même, aucune des têtes n'est identique à une autre. Les yeux, le nez, les oreilles et la bouche sont figurés par des entailles dans le bois. Le nez est apparent, les têtes n'ont pas de cou mais un semblant de naissance de cou qui leur permet de tenir sur les étagères. Ici, par contre, leur rangement méthodique fait penser à un quadrillage.

Interrogeant l'artiste à ce propos, il précise que ces têtes sont davantage pour lui une réponse à la problématique de l'accumulation, de la multiplication. Ce sujet l'intéressait et le questionnait à cette période mais il ne l'explora pas davantage. Pourtant cette préoccupation de la multiplication, du nombre et du clone, ressurgit à l'aube de l'an 2000, dans ses peintures de foules ou celles de villes et mégapoles, dont les immeubles semblent se reproduire et s'étendre à l'infini sur la surface de la terre. Cette thématique de la multiplication et cette réflexion sur l'architecture de l'espace urbain est aussi le propre de l'œuvre du sculpteur britannique Antony Gormley qui réalisa par exemple en 1991 *Field*, une installation de 35 000 figurines de terre cuite.³

Cet ensemble de têtes sur étagères ici est donc intéressant car il montre une technique employée puis abandonnée par l'artiste et présente des thématiques qu'il poursuit encore en filigrane aujourd'hui : les vanités et la multiplication.

Reproduit dans :

A. Bonfant, S. Couderc, O. Kaepelin. *Philippe Cognée, peintures, 1989-1995*, Nantes , Joca Seria , Amiens, Musée de Picardie, 1995, p. 58.

Bibliographie :

³ Installation exposée à la Galerie Salvatore Ala à New York.

A. Bonfant, S. Couderc, O. Kaepelin. *Philippe Cognée, peintures, 1989-1995*, Nantes , Joca Seria , Amiens, Musée de Picardie, 1995

Œuvres apparentées :

Sans titre, 1989

Têtes en bois peintes sur étagères en métal, 195 x 195 x 10 cm

Collection particulière, Anne Buder, Paris

Reproduit dans : Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée, Sans titre*, Saint-Priest, Centre d'art contemporain, 1989, p. 13.

Sans titre, 1989

Têtes en bois peintes sur étagères en métal, 200 x 200 x 10 cm

Collection Galerie Laage-Salomon Paris

Reproduit dans : Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée, Sans titre*, Saint-Priest, Centre d'art contemporain, 1989, p. 17.

Sans titre, 1989

Têtes en bois peintes à l'huile, sur étagères métal, pigments, 160 x 360 x 15 cm

Collection Galerie Laage-Salomon, Paris

Reproduit dans : Kaepelin Olivier, *Philippe Cognée, Sans titre*, Saint-Priest, Centre d'art contemporain, 1989, p. 23.

Tour [Tokyo], 2001

Philippe Cognée

Fusain et peinture acrylique sur papier

108 x 162 cm

Collection de l'artiste

Il s'agit bien d'un dessin pour l'artiste ici car il est réalisé au fusain, même si le fond du tableau est une peinture à l'acrylique blanche. Philippe Cognée a réalisé de nombreux dessins selon cette technique, tous ayant d'ailleurs un rapport avec le thème de la ville. Il a ainsi représenté des immeubles, paysages urbains, centrale nucléaire.

La thématique de la ville ne relève pour l'artiste d'aucune préoccupation sociologique ou idéologique. La ville et les immeubles offrent d'abord des possibilités plastiques, parfois même non esthétiques. Les lignes de la ville forment des structures qui lui permettent de faire tenir la peinture et de mieux supporter par la suite les opérations de destruction de la forme et de la matière que l'artiste fait subir à l'image initiale. La banalité des éléments constituant la ville (tour, rue, pont) intéresse le peintre car ces motifs n'appartiennent pas à l'histoire de la peinture. Cognée introduit ces éléments banals dans l'histoire de l'art en réalisant des portraits d'immeubles, en conférant une identité à ces éléments urbains qui *a priori* n'en possèdent pas. Il s'agit de porter un regard nouveau sur les éléments urbains du quotidien.

Pour ce dessin comme pour les autres, Cognée utilise toujours la même méthode : la toile est recouverte de peinture à l'acrylique blanche, épaisse et le peintre dessine ensuite, élabore la forme, le cerne, au fusain noir. Il appuie fort de manière à écraser le fusain et à faire s'interpénétrer la peinture et le dessin, à déranger l'épaisseur de la peinture. Le fusain laboure littéralement la peinture. La forme ébauchée est davantage proche de celle d'un schéma que d'un dessin minutieux. Les détails sont exclus, ce qui donne un caractère dense et grave à l'image. Le rapport du corps au matériau et à la toile est alors fort, charnel et violent. Une fois le dessin réalisé, Cognée pose dessus une feuille de plastique Rhodoïd et écrase l'ensemble avec un rouleau à pâtisserie de manière à faire éclater les restes des morceaux de fusain, emprisonnés ou non dans la couche de peinture blanche. Pour l'artiste, l'éclatement de la matière libère une sorte d'énergie. Ensuite, vient une troisième et dernière opération, consistant à raboter les picots de fusain restants, après avoir enlevé la feuille de plastique Rhodoïd.

Ce dessin montre ici une sorte d'immeuble en explosion suspendue. Il s'agit une figure encore reconnaissable, malgré les opérations d'élaboration-destruction successives mises en œuvre par l'artiste. Le bâtiment est montré en perspective, de manière à faire voir deux faces de la tour, ce qui produit l'impression d'un parallélépipède, d'un immeuble. L'identification de l'immeuble est aussi rendue possible par la présence de fenêtres sur les faces de la tour, figurées par de petits rectangles, donnant à voir une sorte de quadrillage de fenêtres.

Cependant, cette tour n'a ni début ni fin. Il n'y a aucun espace identifiable et figuré autour de lui, hormis celui de la matérialité de la peinture même et des éclats du fusain. Le paysage autour de cette tour est le paysage constitué par la présence épaisse de la peinture et du fusain, sans aucune autre figuration ou narration. L'immeuble est donc isolé, en suspens dans le vide, le regard ne peut que se poser sur lui, et être absorbé par lui car il ne se passe rien autour, il n'y a rien autour. Cette tour est posée et coupée par les bords mêmes du tableau.

L'étrangeté de l'image tient à ce que cette explosion figurée et suggérée est en suspens. Le regardeur ne sait pas ce qui se passe, à quel moment cette explosion a lieu. D'ailleurs s'agit-il vraiment d'une explosion ? Se passe-t-il vraiment quelque chose dans cette image ? Ou bien est-ce seulement le jeu d'écrasement du matériau fusain par Cognée qui est donné à voir, sans aucune narration ? Les interrogations sans réponses qui surgissent de ce dessin participent au trouble et à la force de cette image.

L'écrasement, l'éclatement des morceaux de fusain provoquent des taches qui épaississent et étalent le trait du dessin, le cerne initial, le premier trait, la première ligne. La profusion de ces taches donne l'impression d'éclats volants, d'une explosion forte, de débris évacués violemment dans toutes les directions. On a en effet l'impression d'impacts dans la tour et en bas du tableau.

Cette intensité de la forme explosive est aussi due au contraste fort entre le blanc et le noir. Le fusain rugueux, noir, dur, contraste avec la douceur neutre, moelleuse de la peinture à l'acrylique.

La réussite de ce dessin tient en ce que le sens est soutenu par le matériau même, c'est-à-dire que l'explosion figurée et narrative est signifiée par l'explosion réelle du matériau fusain écrasé en morceaux. Cette fusion entre sens et matière renforce l'intensité, la violence

exprimée du dessin, de manière à ce que cette forme architecturale banale de la tour soit presque sublimée.

Reproduit dans :

Piguet Philippe, *Philippe Cognée. Urbanographies*, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2006, p. 85.

Bibliographie :

Piguet Philippe, *Philippe Cognée. Urbanographies*, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2006, 95 p.

Œuvres de Philippe Cognée apparentées (dessins réalisés avec les mêmes matériaux et procédés) :

Hong Kong, 2001 (reproduit dans : Piguet Philippe, *Philippe Cognée. Urbanographies*, Alex, *op. cit.*, p. 84).

Le Caire, 2001 (reproduit dans : Piguet Philippe, *Philippe Cognée. Urbanographies*, Alex, *op. cit.*, p. 82).

Centrale nucléaire de Flamanville, 1998 (reproduit dans : Piguet Philippe, *Philippe Cognée. Urbanographies*, Alex, *op. cit.*, p. 83).

Dessins de la série *Prolifération*, 80 x 120 cm chacun, 1997-1998 (exposés à Château-Gontier (53), Chapelle du Gêneteil et à Paris, Galerie Laage-Salomon en 1999).

Recyclage II, 2005

Philippe Cognée

Peinture à l'encaustique sur toile marouflée sur bois

300 x 200 cm

Cette toile à l'encaustique, relativement récente, est issue d'une série éponyme, qui a été présentée pour la première fois en 2005, au musée des Beaux-arts d'Angers. Carte blanche avait alors été donnée à Philippe Cognée pour une exposition personnelle. Il choisit les thèmes de la production et du recyclage des déchets comme sujet et opta pour de grands formats afin que ses œuvres puissent emplir l'espace d'exposition.

La série *Recyclage* est composée de 7 tableaux : 6 peints à l'encaustique et 1 au fusain et à l'acrylique. Tous sont de grand format (au moins 2 m x 1,50 m) et présentent de face un amoncellement de déchets.

Cette série était accompagnée dans cette exposition par d'autres tableaux, aussi réalisés en 2005 et abordant des sujets similaires : les tas d'ordures, les déchets. Cela concerne la série *Benne (Benne I à III)* et les tableaux isolés : *Grand théâtre* (250 x 400 cm), *Petit théâtre* (80 x 116 cm), *Tas* (87, 5 x 52 cm).

Recyclage II donne à voir une forme difficilement identifiable immédiatement si le titre de la toile ne nous y aidait pas. La masse représentée est un tas, un amoncellement de détrit. Ce qui est immédiatement frappant est que cette masse ne paraît pas immobile, mais surprise dans un mouvement. Elle semble être contenue dans un espace clos sur les côtés, à ciel ouvert, comme un broyeur ou un conteneur dans laquelle elle subit des remous. Les déchets semblent jaillir en effet en flot continu, comme la lave d'un volcan en activité, comme une benne trop remplie débordante. Cet amas paraît organique. Il peut faire penser à un arbre dont les branches plient vers le sol. La forme donnée à voir est énorme, sombre et monstrueuse.

Cette image est imposante et fait face au regardeur. Ceci est dû à trois aspects : le format de la toile, vertical et de dimension importante (300 x 200 cm), le point de vue choisi qui est frontal, vu légèrement du dessous, et l'absence d'espace autour de la forme, qui fait que l'œil ne peut que regarder cette forme, puisqu'il n'y a rien autour d'elle. Ces trois aspects participent à l'impression de force dégagée par cette toile.

L'œil et le corps du spectateur font donc face au tableau. Ils sont absorbés et confrontés à cette forme paradoxalement informe représentée, débordante, verticale, en mouvement, jaillissante, imposante. Le sujet même de la toile, qui montre le surgissement de la pourriture, du sale, du flot continu de déchets peut surprendre le spectateur. L'impression de masse tombante, sombre et monstrueuse est, de plus, accentuée par la répartition des couleurs : les blancs étant répartis dans la partie supérieure de la forme et des taches noires étant davantage présentes dans la partie basse de la toile, l'accent visuel est mis sur ces blancs, qui s'effilochent, et semblent tomber vers le bas de l'image.

Pourtant le traitement du sujet fait évacuer l'ignoble qui pourrait lui être propre. Ceci est dû au traitement des couleurs. En effet, ici, seuls le noir et le blanc dominant et semblent avoir avalé toutes les autres couleurs dont pourrait être composé habituellement un tel rassemblement de déchets. Le choix du noir et du blanc et de leur contraste instaure une distance avec la réalité triviale du sujet. Ici, le thème du déchet recyclé est traité dans le domaine de la peinture, avec des techniques plastiques proches de celles du graphisme, à savoir le contraste entre deux couleurs qui s'affrontent radicalement : le noir et le blanc. On note juste quelques touches de rouge, posées dans le but de mettre en valeur les tons dominants noir et gris, comme le pratique très souvent Cognée dans ses peintures, sans aucun message symbolique qui pourrait se rattacher à la couleur rouge.

De même, il s'agit de déchets mais rien n'est identifiable ou reconnaissable comme tel dans cette toile qui n'offre après tout que des taches et des traits épais de peinture noire et blanche, grise, rouge, ou bleutée. Comme le fait systématiquement le peintre, le réel est distancié, le sujet a quitté les repères du réel pour être traité uniquement dans le domaine pictural, celui de la peinture même, tout en longeant la frontière avec l'abstraction sans jamais investir cette dernière.

Les taches, traits, filaments de peinture blanche, presque toutes dirigées dans le même sens, c'est-à-dire verticalement, amènent une impression de mouvement à l'ensemble. Cette impression est facilitée par la technique employée par Cognée pour réaliser son tableau : le traitement à l'encaustique et le repassage, le « floutage », qui aident à effiloche et à étirer les formes et les traits, et permettent de donner l'impression visuelle d'un flux débordant et tombant, en mouvement.

En fait, Cognée peint ici non pas les déchets, mais bien l'action, le processus du recyclage en train de se faire, la métamorphose du déchet contenant en lui son propre cycle de vie et de mort.

Ce sujet de la métamorphose et de la transformation de l'objet de consommation est nouveau chez Philippe Cognée en 2005. Ce thème constitue une vanité, en montrant la vacuité de l'objet de consommation, objet de désir, dont la mise au rebut est le seul salut. En fait, ce thème du recyclage, de la destruction de l'objet consommé n'est qu'une suite logique des thèmes des supermarchés et des villes abondamment traités par le peintre.

Dans son œuvre générale, la thématique des supermarchés, des villes et des immeubles lui permet de travailler sur des structures, des architectures, des quadrillages, qui l'aident à faire tenir la peinture, à jouer à déconstruire la forme, en évitant de tomber dans l'informe.

Cognée éprouve le besoin, dans son œuvre, d'une manière générale, d'instaurer un équilibre, un va-et-vient, entre les techniques employées et les sujets abordés. Ainsi, peindre des tas de rebuts informels, des déchetteries sans structures constitue un pendant aux peintures très structurées des immeubles, villes et supermarchés. Peindre une déchetterie, où l'objet consommé, qui a vécu, est voué à disparaître ou à se transformer en autre chose, est le pendant d'une peinture de supermarché, où l'objet de consommation est encore neuf, où il n'a pas encore commencé à vivre.

Le va-et-vient entre structurel/informel, supermarchés/déchetterie, illustre en même temps les deux facettes d'une seule entité : la vie urbaine actuelle. Cette peinture de rebuts pris dans un processus de recyclage constitue en fait un portrait de société.

L'idée du chaos et de la transformation intéresse le peintre, tant du point de vue du sujet (le processus de recyclage) que de la technique (l'encaustique fondue entraînant la transformation de la forme peinte initiale). Peindre ce flux de déchets vivant, mouvant, lui permet surtout d'éprouver les possibilités de la peinture comme médium et comme matériau.

Reproduit dans :

Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 66 à 81 et p. 198.

Pironneau, Amélie. *Recyclage, Philippe Cognée*, [tiré-à-part de : 303, n° 85, Nantes, 2005].

Bibliographie :

Pironneau, Amélie. *Recyclage, Philippe Cognée*, [tiré-à-part de : 303, n° 85, Nantes, 2005].

Besson, Christine. « L'Urgence de la peinture », dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 31-34.

Le Gac, Christophe. « Rencontre avec Philippe Cognée, 25 janvier 2002 », dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 53.

Dagen, Philippe. « Cognée du côté du tragique », dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 128-132.

Œuvres de Philippe Cognée apparentées :

Recyclage III, IV, VI, VII, encaustique sur toile, (reproduits dans : dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 198).

Recyclage V, 2005, 230 x 170 cm, fusain et acrylique, (reproduit dans : dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 144 à 158 et p. 198).

Grand théâtre (Diptyque), 2005, 250 x 400 cm (reproduit dans : Pironneau, Amélie. *Recyclage, Philippe Cognée*, [tiré-à-part de : 303, n° 85, Nantes, 2005].

Benne I à III, 2005, 50 x 70 cm chacune (*Benne I* reproduit dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 43).

Google [New York], 2007

Philippe Cognée

Peinture à l'encaustique sur toile marouflée sur bois

2 x 200 x 200 cm

Collection de l'artiste

Google, appelé aussi *New York* par l'artiste, est un diptyque, composé de deux panneaux peints à l'encaustique, chaque panneau étant de format parfaitement carré, de 200 x 200 cm chacun. Les deux panneaux réunis, bord à bord, forment une seule image, le panneau de droite continuant l'image de gauche.

Ce diptyque fait partie de l'ensemble de toiles dont la plupart portent le titre *Google*, série donnant à voir des images de villes issues de l'application informatique *Google Earth*, disponible gratuitement sur Internet, qui permet de survoler le globe terrestre en offrant des images reconstituées de paysages terrestres vus du ciel.

Philippe Cognée a découvert cette possibilité de découverte du monde, de voyage, de réservoir d'images de villes et de paysages. Il s'est servi de ce logiciel pour choisir des images de paysages urbains, notamment américains. *Google Earth* permet de plus de choisir son angle de vue, d'opérer des plans plus ou moins rapprochés. C'est ce qui plaît particulièrement à l'artiste, appréciant de jouer avec les cadrages. Il réalisa ainsi de nombreuses vues de villes (Chicago, New York) nommées *Google* et présentées notamment dans l'exposition monographique *Urbanographies*, qui a eu lieu en 2007 à la Fondation Salomon à Alex (74).

Philippe Cognée travaille sur la thématique de la ville depuis le milieu des années 90. Résidant alors dans la banlieue nantaise à Rezé, il commença à peindre ce qu'il voyait autour de lui, c'est-à-dire les immeubles de son quartier et ceux de Nantes : *Gare de Nantes* (1994) ; *Immeuble (Château de Rezé)* (1997) ; *Immeuble Beaulieu*, (1997) ; *Grand immeuble II* (1999) ; *Montparnasse* (1999-2000), ainsi que les routes et rocade : *Paysage urbain* (1995) ; *Entrée sud de Nantes* (1997).

Le type d'immeuble qui l'intéresse particulièrement alors est celui des tours et ensembles des années 60 et 70 car ils présentent des petits carrés en guise de fenêtres, formant une structure-grille. Cognée s'intéresse à cette notion de grille et de multiplication des formes, qui lui permet tout simplement de structurer sa peinture.

Au tournant des années 2000, Cognée voyage de par le monde, il enregistre sous formes de photos et de vidéos des images de ce qu'il a vu au fil de ses découvertes urbaines. Il en résulte de nombreuses toiles à l'encaustique réalisées à partir de ce vivier d'images personnelles, ayant comme sujets les villes de New York, Seattle, Macao, Mexico, Le Caire, Hong-Kong, Tokyo,... : *Jordanie* (2000) ; *Gare de Lyon* (2001); *Port et immeuble à Boston* (2001) ; *New York* (2001) ; *Atlantic City* (2001) ; *Mexico* (2001) ; *Le Caire* (2001) ; diptyque *Seattle* (2002) ; *Hong Kong* (2003) ; *Bilbao* (2003) ; *Macao* (2003) ; *Sans titre* [Google] (2006) ; *Medina Noire* (2006) ; *Medina* (2009).

La même technique, qui définit son style, est appliquée à chaque fois : il compose une image à partir de ces photos et vidéos, qu'il projette ensuite sur la toile. Il dessine alors les grands traits de l'image puis opère la mise en peinture à l'encaustique. Vient ensuite une opération de repassage, de « floutage », consistant à repasser l'image avec un fer à repasser chaud posée sur une feuille de plastique Rhodoïd, mat ou brillant, qui va modifier l'image initiale peinte, en faisant fondre les traits, les formes et se mélanger les couleurs. L'image devient floue. Cognée appelle cette opération de distorsion de l'image initiale le « floutage ».

L'utilisation de *Google Earth* est un prolongement actuel de ces techniques de prises de vue modernes et contemporaines (photos, vidéos). La série *Google* est donc à la fois une expérimentation et une suite logique des recherches du peintre sur la ville depuis le milieu des années 90.

New York ici est une image originale dans l'œuvre de Cognée, du point de vue du choix de l'angle d'une part, qui est une vue du dessus, et du point de vue du choix de l'image, avec des éléments présentant un caractère graphique fort. Le « floutage » est léger car ce qui intéressait le peintre n'est pas de détruire l'image originale mais au contraire d'en conserver la structure et le graphisme.

En effet, le diptyque donne à voir au premier coup d'œil des lettres graphiques H, I et U, de forme géométrique, aux angles droits, se détachant en blanc sur un fond non uniforme dans les tons gris, allant du blanc au noir. La lettre centrale, I, est elle-même coupée en deux par la séparation entre les deux panneaux du diptyque, cette séparation déséquilibrant le fil de la lecture des lettres H, I, U.

Mais, à l'étude, ces surfaces-lettres présentent des perspectives qui font penser à des immeubles par des carrés noirs signifiant les petites fenêtres des parois des immeubles en question. Cette vue en perspective confère une profondeur à l'ensemble et inscrit ces lettres dans un espace figuré et identifiable, en l'occurrence l'espace d'une rue de New York. Cette

vue à la fois du dessus et comportant une légère perspective constitue un angle de vue double et improbable que seuls permettent les montages photographiques de *Google Earth*. L'espace est aussi signifié par la présence de surfaces noires qui définissent l'ombre des bâtiments et donnent par conséquent une certaine profondeur.

Ces lettres ne flottent pas dans l'espace, elles sont comme posées sur un socle, sur la bordure inférieure grise du tableau, sur laquelle sont peintes des voitures blanches et des zébrures de chaussée. Cette bordure grise, socle, aide le spectateur à poser le regard et interroger l'image. Cette image donne-t-elle à voir un mot, un message, ou est-ce purement optique, graphique ?

La figuration des voitures et marquages au sol de la rue aident à l'identification de l'espace : il s'agit d'une rue et d'un bloc de bâtiments. Ces lettres sont donc définissables, après avoir repéré les éléments urbains figurés, comme des terrasses de toits d'immeubles.

La non-identification spontanée du sens de l'image au premier regard est aussi due au fort grossissement choisi par Cognée dans *Google Earth* et à l'accentuation des contrastes entre les blancs et les noirs, alors que *Google Earth* propose des vues dans les tons gris.

Les surfaces blanches de ces lettres-terrasses d'immeubles peuvent rappeler les surfaces blanches des peintures *Machine à laver* et *Réfrigérateur* de Philippe Cognée, surfaces qui s'imposent au regardeur, comme ici, par leur frontalité. Par ailleurs, Cognée utilise déjà le contraste fort entre le noir et le blanc dans ses dessins, notamment dans ses dessins d'éléments urbains réalisés au fusain, faisant apparaître une forme noire (immeuble, vue urbaine) sur un fond blanc à l'acrylique très contrasté.

L'hésitation, le trouble et la fascination que peut éprouver le regardeur devant ce tableau sont dus au jeu du peintre à mêler possibilités graphiques de l'image et signes plastiques, figurés, se rapportant au réel. L'image est à la limite entre le lieu d'où elle vient (une photographie du réel) et celui où elle peut amener le spectateur (une composition plastique et graphique pure et forte). Le regard ne peut qu'opérer une démarche de va-et-vient entre une vue urbaine avec ses symboles (voitures, immeubles, rue) et une peinture empruntant aux règles du dessin (avec des contrastes, perspectives, lignes et volumes très présents). Le spectateur peut ainsi être troublé devant cette image, oscillant entre vue urbaine réelle, peinture et graphisme.

Reproduit dans :

Du réel au possible, Cahors, Association pour le développement et la diffusion de l'art contemporain, 2008, non paginé.

Bibliographie :

Dubois Blandine, « Philippe Cognée », *Du réel au possible*, Cahors, Association de promotion, de développement et de diffusion de l'art contemporain, 2008, non paginé.

Vanité à la cible, 2007

Philippe Cognée

Peinture à l'encaustique sur toile marouflée sur bois

100 x 81 cm

Galerie Alice Pauli, Lausanne

Depuis 2006, plusieurs séries de vanités ont été réalisées par Philippe Cognée. Il s'agit notamment de la série *Blossom*, présentée par la Galerie Daniel Templon à Paris en 2006 et d'autres séries inédites intitulées *Vanités* exposées en 2007 à la Galerie Alice Pauli à Lausanne et à la Galerie Johyun à Busan en Corée du Sud. Cette profusion de motifs de crânes donnés à voir par Philippe Cognée peut interroger sur leur présence dans son œuvre.

Un entretien avec l'artiste⁴ nous apprend que son premier crâne peint date en fait du début des années 2000 ; le sujet lui ayant été donné par hasard, son fils possédant un crâne.

Ainsi, une première vanité peinte à l'encaustique, *Vanité*, datée de 2002, présente un crâne seul, blanc, lumineux, représenté de trois-quart, sur un fond blanc brumeux, flottant presque si ce n'est qu'il repose sur un mince trait de peinture brune.

Les nouveautés des vanités de la série *Blossom* en 2006, et des séries de 2007 résident dans le traitement du fond du tableau. En effet, *Blossom* est constituée de crânes posés sur des fonds de couleurs très vives : rose fuchsia, vert pomme, jaune citron. Les vanités de 2007 reposent elles sur des fonds surprenants de rayures de couleurs vives (jaune, orange, bleu) ou de rayures fortement contrastées entre elles et graphiques noires et blanches.

La vanité étudiée ici est justement l'une de ces dernières. C'est une toile peinte à l'encaustique de format moyen (100 x 81 cm) qui donne à voir au premier plan deux crânes humains de couleur claire, posés sur une planche rouge, avec un fond composé de cercles noirs et blancs peints en alternance, figurant une cible de jeu de fléchettes ou de tir. Le titre, *Vanité à la cible*, indique d'ailleurs, que le sujet est aussi bien la vanité que la cible, qu'ils ne peuvent être considérés ici indépendamment l'un de l'autre.

⁴ Entretien avec l'artiste le 2 janvier 2009 dans son atelier de Vertou (Loire-Atlantique).

Le thème de la vanité, sous son angle contemporain, (c'est-à-dire se rapportant à la mort en évacuant les préceptes moraux de salut propre à la morale du 17^e siècle), en dehors de l'évidente figuration de crânes, est par ailleurs traité chez Cognée sous d'autres formes : il a en effet peint des carcasses animales dans des abattoirs, des abats (cœurs et cervelles), des cendriers débordants de mégots, des objets froids et vides (machine à laver, lits), des tas de déchets amoncelés, des villes et des immeubles comme bombardés. La mort, la fin, sont donc des thèmes présents en filigrane dans son œuvre.

Ces crânes ne sont pas donnés à voir de manière habituelle, face au regardeur. L'histoire de l'art nous montre en effet souvent les crânes posés face au spectateur ou légèrement tournés, mais toujours de face, comme le *Skull* d'Andy Warhol par exemple. Ici, le crâne de gauche est renversé, reposant sur le sommet de la boîte crânienne. Le crâne de droite lui non plus n'est pas figuré comme l'histoire de l'art nous en a donné l'habitude : celui-ci est montré en deux parties, il repose directement sur les dents de la mâchoire supérieure, la mâchoire inférieure étant désolidarisée et posée à côté du reste du crâne.

Il y a donc un premier jeu de l'artiste avec la figuration même de la vanité. Ses crânes sont démantelés ou ne fonctionnant pas réellement comme des vanités, car ne délivrant pas de message symbolique propre à la représentation des crânes, puisqu'ils sont retournés. Cognée instaure ici une première distanciation avec la représentation des crânes plus académique.

Cette distanciation est par ailleurs renforcée par le traitement à l'encaustique. Le crâne de droite présente une cavité oculaire noire mais à demi recouverte par une tache rouge, masquant presque l'orbite. On peut comprendre que, lors de la phase de repassage, la peinture rouge s'est étalée par accident ici, alors qu'une orbite de crâne est normalement figurée par une tache noire pour indiquer la profondeur du vide de la cavité. L'absence de netteté de ce crâne, à qui il manque de plus la partie inférieure, et qui est représenté de trois-quart, le « regard » détourné du regardeur, rend son identification immédiate ralentie. Le spectateur peut donc être troublé et interrogé devant ces représentations non académiques de crânes.

Cependant, si le regard se pose d'abord spontanément sur le crâne de gauche et ses orbites en particulier, le regard du spectateur est rapidement attiré par le point noir du centre même de la cible.

Cette convergence du regard vers le centre de la cible est due à trois facteurs. Le premier correspond à la composition pyramidale de l'ensemble. Les deux crânes posés sur la base rouge soutiennent deux lignes de force qui se croisent au centre de la cible. Le crâne de gauche est en effet légèrement penché vers la droite pour accueillir cette ligne invisible, et le crâne de droite présente aussi une ligne penchée et montante vers le centre de la cible.

Le second facteur est la présence même de la cible : le centre de la cible correspond exactement au centre du tableau, le point noir central signale le croisement des diagonales du tableau. Le regard est donc attiré vers ce centre.

Le troisième facteur est le cheminement du regard : il se pose d'abord sur la tache noire des orbites du crâne de gauche puis est redirigé, de par ces lignes de force montantes et triangulaires, vers le point noir du centre de la cible. Ce dernier présente d'ailleurs la même dimension et la même couleur que le point noir des orbites du crâne.

De plus, le graphisme même de la cible, qui fait s'alterner des lignes concentriques fortement contrastées noires et blanches, est proche d'une spirale optique et invite à regarder le centre de la cible, qui est l'œil de la cible.

Ce tableau est donc une construction d'un jeu sur le cheminement du regard et sur le regard lui-même.

Comment par ailleurs comprendre la présence de la cible ? Cognée apprécie Jasper Johns, qui, comme lui, travaille l'encaustique, mêlant fond et forme, et qui a peint des cibles à partir de 1955. On peut y voir aussi un jeu sur les possibilités graphiques pures des cercles, des contrastes entre le noir et le blanc, que l'on retrouve dans d'autres vanités aux rayures noires et blanches chez Philippe Cognée. L'artiste répond à ce propos que la présence de la cible « permet de ne pas regarder la mort en face.⁵ »

Il s'agit bien par conséquent d'un jeu ironique avec le motif de la mort. Cognée introduit de la distance, de l'humour avec la représentation des crânes. Ceux-ci ne sont qu'un motif parmi d'autres. Ceci est davantage marqué dans la série colorée *Blossom*. Pour cette dernière, en effet, Cognée souhaitait avant tout travailler sur la couleur, le motif du crâne est venu après, pour habiller ces champs colorés, les crânes étant ici représentés en vert foncé comme des choux ou des salades répartis dans un champ de couleur.

Sa série de vanités aux rayures peut donc être comprise également comme une expérimentation, un travail de recherche sur les possibilités picturales et graphiques des

⁵ Entretien avec l'artiste le 29 août 2008 dans son atelier de Basse-Goulaine (Loire-Atlantique).

rayures, de la couleur et des contrastes de couleurs entre elles. Il s'agit avant tout d'un travail de peintre, d'un jeu sur un motif, sur une forme, celle du crâne, qui est représentée, dans les tableaux de cette série, dans différentes positions (à l'envers, tournée, penchée, en face à face avec d'autres crânes...). Les motifs des crânes viennent habiller ironiquement par leur force symbolique le travail pictural.

Reproduit dans :

Le site Internet de la galerie Alice Pauli à Lausanne :

[www://galerialicepauli.ch/cognee/cognee.htm](http://www.galerialicepauli.ch/cognee/cognee.htm).

Bibliographie :

Piguet Philippe, « La peinture comme un trouble », *Troubles*, Busan (Corée du Sud), Galerie Johyun, 2007.

Œuvres apparentées :

Vanité, 2002, encaustique sur toile, 36 x 80 cm (reproduit dans : Ardenne Paul, Dagen Philippe, Le Gac Christophe, *Philippe Cognée, Transit*, Paris, Archibooks, 2005, p. 201).

Série *Blossom*, 2006 (visible sur le site Internet de la Galerie Daniel Templon : <http://www.danieltemplon.com>).

Série *Vanités*, 2007 (reproduite dans : Piguet Philippe, *Troubles*, Busan, Corée du Sud, Galerie Johyun, 2007, non paginé).

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1984** Association Peyvergues, Bordeaux
Galerie Christian Laune, Montpellier
Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris
- 1985** Galerie Arlogos, Nantes
- 1986** Galerie Christian Laune, Montpellier
Galerie Heike Curtze, Düsseldorf
- 1987** Galerie Heike Kurtze, Düsseldorf
Richard Gray Gallery, Chicago
- 1988** Galerie Laarge Salomon, Paris
Musée des Beaux Arts, Nantes
« FIAC Grand Palais », Galerie Laage-Salomon, Paris
Galerie Riverin-Arlogos, Montréal
- 1989** Galerie Arlogos, Nantes
- 1990** Galerie Laage-Salomon, FIAC Grand Palais, Paris
Centre d'Art Contemporain, Castres
Centre d'Art Contemporain Théo Argence, Saint-Priest
- 1991** Galerie Laage-Salomon, Paris
Galerie Marthe Carreton. Nîmes
Galerie Alice Pauli, Lausanne
- 1993** Galerie Arlogos, Nantes
«*Les quatre saisons* », Galerie Laage-Salomon, Paris
- 1994** Galerie Arlogos, Nantes
- 1995** Galerie Laage-Salomon, Paris
« *Peintures de 1989 à 1995* », Musée de Picardie, Amiens
Fonds national d'art contemporain, Grenoble
- 1996** « *Albufeira* », Musée des Beaux-Arts, Nantes
- 1997** « *Peintures récentes* », Galerie Laage-Salomon, Paris
« *Containers* », FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
« *Peintures et dessins récents* », Galerie Alice Pauli, Lausanne
- 1998** "*Prolifération*", Château-Gontier, Chapelle du Genêteil
« *Dépositions* », Galeries du Théâtre, Scène Nationale de Cherbourg
ORCCA, Château de Brugnay, Epernay
« *ArtBrussels* », Galerie Alice Pauli, Bruxelles
« *Peintures* », Ecole régionale des Beaux-Arts, Nantes
« *Peintures* », Meridian, Paris

- 1999** Peintures récentes, Galerie Winston Wächter Fine Art, New York, USA
 « *Prolifération* », Galerie Laage-Salomon, Paris
 « *Foules* », Galerie Arlogos, Paris
- 2000** « *Peintures récentes, tables* », Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse
 « *Passages* », Espace d'art contemporain, L'Arteppes, Annecy
- 2001** « *Rêveries américaines* », Galerie Alice Pauli, FIAC 2001, Paris, octobre 2001
 « *Villes* », Galerie Laage-Salomon, Paris (28 juin-28 juillet)
 « *Peintures, dessins* », Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne
 « *L'intime et l'anonyme* », Galerie Winston Wächter Fine Art, Seattle, USA, 11 septembre-7 octobre 2001
- 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* », Ecurie de Chazerat, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.
 « *Visions d'ailleurs* », Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, novembre 2002
- 2003** Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse
 Galerie Laage-Salomon, Paris
 34^e Foire de Bâle, Galerie Alice Pauli, Bâle, Suisse
 « *Triades* », Galerie Daniel Templon, Paris
 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.
- 2004** « *Philippe Cognée* », Espace d'art contemporain du Domaine Orenga de Gaffory, Patrimonio, Italie.
 « *Le dedans même du cœur* », Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, du 26 novembre au 15 janvier 2005.
- 2005** « *Transit* », Musée des Beaux Arts d'Angers, France.
 « *Philippe Cognée* », Chapelle des Capucins, Aigues-Mortes.
- 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.
- 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
 Maison de la Cure, Espace d'art contemporain, Saint-Restitut (26), 10 novembre 2007 au 2 mars 2008
 « *Troubles* » (« *Foules* », « *Google* », « *Supermarchés* », « *Vanités* »), Johyun Gallery, Busan, Corée du Sud, 3 août-15 sept. 2007
 « *Oeuvres sur papier* », Galerie Domi Nostrae, Lyon
 « *Foules, vanités, paysages* », Galerie Téo, Tokyo, Japon
- 2008** « *Carcasses* », Galerie Daniel Templon, Paris (1^{er} mars-5 avril)
 Séoul Art Fair, 6-10 mars 2008, Johyun Gallery, Busan
 « *Œuvres récentes* », Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, 10 avril au 24 mai
 « *Carcasses, supermarchés, Google* », Johyun Gallery, Séoul, Corée du Sud, 3 sept.-3 oct. 2008
 « *Du réel au possible* », Rencontres d'art contemporain, Cahors, La Chantrie, 10-31 octobre 2008.
- 2009** « *Radiographies urbaines* », Riberac (24), Collégiale Notre-Dame, 2 juillet-30 août

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1982** « *En Garde* », Rennes
« *Figures du Temps* », Nantes
- 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
- 1984** « *L'Art à l'œuvre* », Angers et Nantes
« *Ateliers 84* », ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
« *1954-1984* », Salon de Montrouge
« *L'Art à l'Ouest* », Genas
Galerie Gillespie Laage-Salomon, Paris
« *Journées d'Atelier* », photographies de David Bueno, Nantes
« *Ateliers Internationaux de Fontevraud* », Abbaye Royale de Fontevraud
- 1985** Biennale de Tours
- 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)
- 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
Galerie Carreton-Laune, Nîmes
- 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
- 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
- 1990** « *Le visage dans l'art contemporain* », Musée du Luxembourg, Paris, Musée des Jacobins, Toulouse
« *Mémoires d'artistes* », Musée du Château de Montbéliard, Montbéliard
- 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
- 1993** Galerie Art et Essai, Université de Haute-Bretagne, Rennes

- 1994** « *Etats 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
- 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
 Galerie Domi Nostrae, Lyon
- 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
- 1997** « *Enthousiasme, courage, confiance et optimisme* », FRAC des Pays de Loire, Carquefou
 « *Heureux le visionnaire* », Maison Levanneur, Chatou
 « *Figures et paysages* », collection du FRAC Ile-de-France, un choix d'Yves Michaud, CRAC Alsace, Altkirch
 « *619 KBB 75* », organisée par Laurence Hazout, Mobile 2000, Paris
- 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
 Galerie de l'ancien collège, Ecole d'arts plastiques, Châtellerault
 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
- 1999**
 « *France, une nouvelle génération* », Collection Berardo, Museu de Arte Moderna, Sintra (Portugal)
 « *Farniente* », Maison de la Culture, Amiens
 « *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
- 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
 « *Atif/Réactif, la création vivante à Nantes* », Le Lieu Unique, Nantes (25 septembre au 19 novembre 2000),

- « *Ce sont les pommes qui ont changé* », Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Paris
- « *Réalités (hommages à Courbet)* », Le 19, CRAC, Montbéliard
- « *Lieux communs* », FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
- « *Art contemporain français* », Banque centrale européenne, Francfort
- « *Face à l'autre* », Trafic-FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen
- « *Quoi peindre, donc* », Caisse d'Epargne 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
- « *Paysage 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
- 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
- (23 nov.-16 mars 2002). « *Réalités* » (Hommage à Courbet), Le 19, Centre d'Art contemporain, Montbéliard et Centre d'Art Passerelle, Brest
- (12 nov.-17 déc.), « *La représentation de l'espace en perspective* », Amiens
- « *Petites poésies à usage furtif* », FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
- « *A l'heure où le ciel se couvre de sel* », FRAC Auvergne, Montluçon
- 2002.** « *Sélection de gravures et de lithographies* », Galerie Alice Pauli, Lausanne, (janv.-févr.)
- « *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 novembre au 14 décembre
- « *Voilà la France* », Association Culturelle Château, CESAC, Caraglio (Piemont, Italie)
- 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

- 2004** [« *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
 Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse, jusqu'au 30 sept. 2004
 « *Soleil vert* », FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
 « *Marie-Madeleine contemporaine* », Musée d'art de Toulon, Toulon
 « *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* », Ecole municipale d'arts plastiques, Cholet
- 2005** « *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 Shanghai, (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
- 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, Alex
 Accrochage d'été, Galerie Alice Pauli, Lausanne, juil. 2006
 « *Fragments du FRAC* », Musée Museum départemental, Gap, 29 septembre 2006-28 janvier 2007
 « *Accrochage* », Galerie Alice Pauli, Lausanne, déc. 2006-janv. 2007
 « *Art France Berlin* », Berlin
- 2007** « *Le Miroir* », Rencontres d'art contemporain, Cahors, 2007
 « *ArtParis2007* », Paris, Le Grand Palais, 29 mars-2 avril 2007
 « *Nautilus in the sky* », Philippe Cognée/Micha Laury, 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, Eglise des Jacobins, 23 juin-29 oct. 2007.

- « *De leur temps 2* », Musée de Grenoble, 7 juillet-16 septembre 2007
 FIAC 2007, Paris, Grand Palais, Galerie Daniel Templon, 18-22 octobre 2007.
 « *Autour de la sortie du nouveau numéro de la revue Travoies* », Galerie Vieille du Temple, Paris, 10-12 mai 2007
Vle Biennale internationale de la gravure, Domaine de Madame Elisabeth, Orangerie du Domaine de Madame Elisabeth, Versailles, 23 mars-24 juin 2007
 « *Et si...* », Le Transpalette/Emmetrop, Bourges, 15 juin-25 juillet 2007
 « *Sélest'art 07, vitalité vidéo* », biennale d'art contemporain de Sélestat, Sélestat (Bas-Rhin), 17, 15 septembre-14 octobre
- 2008** « *Séries, séquence, structure* », Johyun Gallery, Busan, Corée du Sud, 25 juillet-31 août 2008
 « *Over the rainbow* », Lille, Halle aux Sucres, Espace Le Carré, 9 octobre-9 novembre 2008.
 « *Je reviendrai. Parcours 3 de la collection du Mac/Val* », Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 10 octobre 2008-25 janvier 2009.
- 2009** « *Pas nécessaire et pourtant indispensable : 1979-2009* », Meymac (19), Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, 5 juillet-11 octobre.

COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVEES

Assemblée Nationale, Paris
Axa Art, Antwerf, Belgique
Banque Centrale Européenne, Francfort, Allemagne
Banque des Règlements Internationaux, Bâle, Suisse
Collection Nordstern Insuranceassurance, 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, Portugal
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 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

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	p. 2
Avant-propos.....	p. 3
Introduction.....	p. 8
Première partie. Les moyens de destruction.....	p. 12
A- Les outils.....	p. 12
1- La pioche.....	p. 13
2- La tronçonneuse.....	p. 13
3- Le motoculteur et l'automobile.....	p. 14
4- Le rouleau à pâtisserie.....	p. 16
5- Le fer à repasser.....	p. 17
B-L'énergie.....	p. 19
1- Le rapport physique à la matière.....	p. 20
2- La dialectique des matières.....	p. 23
3- L'influence africaine.....	p. 25
4- La recherche du chaos.....	p. 27
5 -L'amour de la peinture.....	p. 31
a) La recherche de la pérennité.....	p. 31
b) Laisser sa trace, laisser une trace.....	p. 35
c) L'amour de la peinture.....	p. 37
d) Affirmer la peinture aux 20 ^e et 21 ^e siècles.....	p. 40
C- Les matériaux.....	p. 42
1- Les matières agressées.....	p. 42
a) Le fusain.....	p. 42
b) Le bois.....	p. 43
c) La glaise.....	p. 44
d) L'encaustique.....	p. 45
2- Les matières destructrices.....	p. 47
a) Le plastique Rhodoïd.....	p. 47
b) L'encaustique.....	p. 47
c) La peinture acrylique.....	p. 48
d) L'eau.....	p. 49
Deuxième partie. Les choix plastiques, vecteurs de déconstruction.....	p. 50
A- La distanciation.....	p. 50
1- La photographie.....	p. 50
2- Les couleurs.....	p. 54
3- L'encaustique.....	p. 56
4- Le cadrage.....	p. 56
a) La plongée.....	p. 56
b) La contre-plongée.....	p. 57

c) Le point de vue frontal.....	p. 57
d) Le point de vue du dessus.....	p. 58
e) La disparition de l'espace.....	p. 60
5- Le temps.....	p. 62
B- La déformation.....	p. 62
1 - Le jeu cubiste.....	p. 63
2 - Jeu et hasard.....	p. 65
C- La dissolution.....	p. 68
D- La disparition.....	p. 69
1 - La disparition dans la lumière.....	p. 69
2 - Le repassage.....	p. 70
3 - Les couleurs.....	p. 70
E- La destruction iconoclaste.....	p. 70
1 – Détruire ses propres œuvres.....	p. 71
2 – Détruire les œuvres des autres.....	p. 72
3 – La destruction symbolique d'œuvres d'art.....	p. 72
a) Détruire la photographie.....	p. 72
b) Détruire le rapport à l'histoire de l'art.....	p. 73
c) Détruire le geste du peintre et les attributs du tableau.....	p. 75
4 – Détruire les mythes.....	p. 78
F- La métamorphose.....	p. 79

Troisième partie :

La destruction dans les sujets et dans l'ensemble de l'œuvre	p. 83
---	--------------

A - La destruction dans les sujets.....	p. 83
1- Les sujets structures plastiques.....	p. 83
2- Les sujets maltraités.....	p. 89
3- Les sujets organiques.....	p. 95
4- Les œuvres de mortels.....	p. 100
B - Ruptures et continuité.....	p. 108
1 – Chronologie de l'œuvre.....	p. 108
a) La période africaine et mythologique.....	p. 108
b) Le réel.....	p. 111
2 – Ruptures.....	p. 113
a) Rupture de style	p. 113
b) Ruptures avec les techniques.....	p. 114
c) Ruptures dans les sujets.....	p. 115
3 – Récurrences et continuité.....	p. 115
a) Le voyage.....	p. 116
b) Le paysage.....	p. 116
c) La peinture.....	p. 117
d) La violence.....	p. 117
e) Le feu.....	p. 118
f) Le flou.....	p. 118
g) L'expérimentation.....	p. 119
h) La prolifération.....	p. 119

i) Le dialogue des contraires.....	p. 120
Conclusion	p. 123
Sources	p. 126
Bibliographie sélective et commentée	p. 127
Commentaires d'ouvrages.....	p. 148
Commentaires d'œuvres	p. 162
Expositions personnelles	p. 182
Expositions collectives	p. 185
Collections publiques et privées.....	p. 190
Table des matières.....	p. 192
Annexes.....	p. 195
Table des annexes.....	p. 344