

TEMPLON

ii

PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020



**art  
press**  
FÉVRIER 2020 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**SURVIVANCE DE L'ART NAÏF**  
ANRI SALA REMONTAGE/REMIXAGE  
NOUVEL ACCROCHAGE AU MOMA  
LOS ANGELES: MARCHÉ VS CONTRE-CULTURE  
GIACOMETTI ET SADE  
ACTUALITÉ DES ARTOTHÈQUES  
PHILIPPE MURAY JEAN BAUDRILLARD

**PHILIPPE  
COGNÉE  
INTERVIEW**

**474**

0047-3386-55-1004 1125 000  
00047396 - 0001 0007 0120  
001 13817015 - 0000000000000

M 08242 - 474 - F. 7,10 € - RD  
11



# TEMPLON

II

PHILIPPE COGNÉE

*ARTPRESS*, février 2020



# TEMPLON

## II

PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020

Philippe Cognée expose, jusqu'au 7 mars 2020, à la galerie Templon, à Paris, une nouvelle série de tableaux intitulée *Carne dei fiori*. Celui dont on connaît les vues urbaines sismiques et les autoportraits dérangeants présente, cette fois, des « portraits mystérieux » de fleurs. Sujet sans narration mais qui renvoie à l'histoire de la « grande peinture ».

# PHILIPPE COGNÉE

## chronique picturale d'une ruine annoncée

interview par Philippe Ducat

**Philippe Cognée semble peindre des souvenirs vus à travers un pare-brise d'automobile par temps de pluie. Chronique-t-il archéologiquement une société matérialiste, une civilisation disparue ? Les ruines de béton, les objets qu'elle a produits, les intérieurs de supermarchés, tout est dévasté sans une trace de vie dans ses peintures. Les derniers tableaux de l'artiste offrent au regard des fleurs peintes comme une autopsie. Rouge sang, décomposition, humeurs peu ragoûtantes, couleurs corrompues. Philippe Cognée est-il un peintre du « pop dépressif » ? En tout cas, l'actualité climatique planétaire semble avoir pris en otage son univers pictural, bien qu'il ne semble pas tellement nourrir des thèses collapsologistes.**

■ Dans les années 1980, vos tableaux avec des saynètes qui se rapprochaient de la BD à la Crumb et des jeux de l'oie sont le seul point commun avec la Figuration libre qui occupait une bonne partie de la scène artistique française. Comment vous situiez-vous ? Après avoir passé dix-sept ans au Bénin où mon père était enseignant, je suis revenu en France. Je suis entré aux Beaux-Arts à Nantes et, dès ma sortie, j'ai été pris dans la galerie Gillespie-Laage-Salomon, à Paris. Mes œuvres ne se vendaient pas formidablement, mais j'ai été soutenu, diffusé, ce qui m'a permis de continuer à peindre sans avoir à enseigner pour survivre. J'ai montré un jour mes œuvres à Henry-Claude Cousseau

qui était alors directeur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables d'Olonne. Il a semblé avoir apprécié, puisqu'en 1986, il m'a exposé au musée des beaux-arts de Nantes où il venait d'être nommé.

À ce moment-là, je ne me situais pas par rapport à la Figuration libre, mais plutôt par rapport à l'Afrique. Et, aussi surprenant que cela puisse paraître, du côté de l'œuvre de Pierre Alechinsky. À cause de sa manière brute, de son travail graphique rapide et vif. J'étais très intéressé par ses tableaux où il y a une scène centrale auréolée de petites saynètes périphériques. Ça correspondait exactement à mon désir de dynamisme pictural narratif. Je regardais aussi du côté d'André Masson, de Picasso, de Georg Baselitz et du néo-expressionnisme allemand de l'époque. Mes références n'étaient pas du côté de l'art français contemporain mais plutôt de l'art allemand, italien – j'aimais bien Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino.

### UNE PEINTURE LIBRE ET JOYEUSE

**Votre domaine était plutôt le monstrueux hybride, la mythologie revisitée, le « sauvage » – au sens que lui donnait Gauguin. Je pense à vos cadres sculptés brutaux...** J'étais en total décalage avec la Figuration libre omniprésente, je la regardais, mais je n'y trouvais jamais mon compte. Je considérais que Keith Haring avait beaucoup de fougue et d'énergie, malgré tout. J'étais plus attiré par la peinture ancienne et la brutalité allemande. Celle de A. R. Penck, par exemple, dans laquelle on retrouvait l'Afrique, le primitivisme. Je n'ai pas vécu la forte présence de la Figuration libre comme une domination, mais comme un « à-côté ». Je ne me sentais pas du tout écrasé. Je n'avais pas les mêmes références icono-

graphiques et picturales, voilà tout. En revanche, nous étions tous en réaction et nous voulions bien affirmer que nous pouvions encore « faire de la peinture ». Il ne faut pas oublier que la fin des années 1970 était archi-dominée par l'art minimaliste, l'art conceptuel, les discours sur la fin de la peinture et les artistes politisés (genre Les Malassis). Nous, nous désirions seulement faire une peinture libre de toute contrainte et joyeuse. J'avais envie de peindre une humanité au croisement des grands mythes grecs, des contes et légendes africains – et son art si singulier. Quand j'ai peint mon autoportrait en explorateur entre des animaux, c'était plutôt une blague et, surtout, un clin d'œil au Douanier Rousseau. Toutes ces influences se bouscullaient joyeusement. Formellement, je désirais composer des tableaux qui fixaient le spectateur. D'où ces figures hiératiques vous regardant droit dans les yeux.

**Au début des années 1990, votre palette se transforme radicalement, pourrait-on dire. Un désir de formalisme, paraissant a posteriori irrépressible, s'impose. La matière brute, parfois sablée, de vos peintures devient une surface élégante, satinée et lisse – tout du moins en apparence. La lumineuse encaustique crée désormais une distance. Les sujets changent. Que s'est-il passé ?**

Mon histoire africaine s'est estompée, elle s'est éloignée. Après dix années de travail sur des mythologies, j'avais besoin du réel. J'avais besoin de sortir et de peindre le monde tel qu'il est. Le déclencheur fut la coupure de Rome. Ayant été reçu à la Villa Médicis, j'ai appris beaucoup sur moi-même au cours de ce séjour. J'y étouffais affreusement. Après des allers-retours France-Italie, j'ai pris conscience que j'étais tellement bien dans

« Autoportrait », 2006. Peinture à la cire sur toile.

65 x 50 cm, (Ph. Bertrand Huet/Tutti)

(Tous les visuels/all images: Court, galerie Templon, Paris, Bruxelles), Wex painting on canvas



# TEMPLON



PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020

ma banlieue de Nantes sans intérêt, dans mon atelier coincé, moche, avec son champ en face – il y a maintenant un supermarché... Le périphérique passait à 400 mètres, l'environnement était composé de panneaux publicitaires géants. Cette laideur est commune à tous les pays du monde. Et finalement, pourquoi ne pas restituer cette réalité-là? Elle est riche. C'est ça le réel. J'ai alors photographié tout ce que mon regard croisait, je l'ai rapporté à mon atelier, j'ai fait des tirages photo et je les ai méticuleusement recouverts de peinture en me demandant si je ne pouvais pas en faire des tableaux. Tout a commencé à ce moment-là.

Un frigo et une baignoire étaient entreposés dans mon atelier. Ils ont soudainement attiré mon attention. Photographiés puis reportés en grand format sur toile, je les ai peints à l'encaustique – technique que j'utilisais déjà depuis longtemps. Je cherchais à obtenir un résultat qui s'approcherait de celui d'un tirage photo : lisse, légèrement brillant. Avant ça, au moment de tous mes questionnements esthétiques, j'ai peint des paysages en me souvenant de cette phrase de je ne sais plus quel artiste : « Quand un peintre se remet en question, en général, il peint des vaches. » De ma fenêtre d'atelier, je voyais quelques vaches, alors j'ai peint le paysage qu'il y avait

autour. Ces tableaux étaient encore faits d'une matière rugueuse et empâtée – ce qui ne me satisfaisait plus du tout. Je voulais ce fameux résultat lisse et brillant, celui d'une photo. J'ai beaucoup expérimenté puis, un jour, j'ai posé un film plastique sur ma matière encaustique et je l'ai chauffé. J'ai obtenu cet aspect photographique que je désirais tant. En plus, je détruisais le geste du peintre. Je l'effaçais, alors que tous les peintres se reconnaissent à partir de celui-ci.

**Certes, mais ce geste en a créé un autre très reconnaissable ! Vous ne vous en tirez pas comme ça...** Comme Georg Baselitz lorsqu'il a retourné un tableau pour la première fois et créé un geste. Ça l'a distingué.

## UN JEU CONCEPTUEL

**En bref, l'univers de la photographie – pas seulement l'image qui en résulte – a été un marchepied important dans l'élaboration de ces peintures. Ça a créé un écran entre vos sujets et vous-même.** L'idée de l'agrandissement d'un objet à partir d'une photo pouvait très bien ne pas fonctionner. Lorsque j'ai peint ce frigo ou cette machine à laver en deux mètres de haut, je me trouvais à la fois devant une représentation et devant autre chose de beaucoup plus minimal. Le format

de la machine à laver m'intéressait car il s'intégrait parfaitement au tableau, aux limites de l'abstraction. Et sa brillance renvoyait à l'image photo. Un jeu conceptuel entre la réalité de l'objet et son déplacement s'installait.

Pour mes derniers tableaux, j'ai acheté des lys que j'observe longtemps puis que je photographie. Je retouche ensuite les tirages, qui deviennent de véritables esquisses très précises. Tout un imaginaire naît de la transformation de l'objet en peinture. Ce déplacement dans le champ de la peinture m'intéresse. Cette alchimie va donner naissance à autre chose. La précision des esquisses est importante, car j'ai besoin de toutes ces nervures végétales – de cette grille – pour construire, pour tenir mon tableau. Je tente de trouver une réponse formelle aux questions que je me pose, mais je n'en trouve jamais. Pas de réponse, mais plutôt une fascination pour l'objet, parce que la peinture transporte l'image ailleurs et me renvoie à la « Grande Peinture » (baroque, classique, etc.). Celle des drapés où les couleurs se glissent les unes dans les autres.

Le sujet « fleurs » me propulse dans cette histoire-là. Au fond, ces fleurs agrandies ne sont pas si éloignées du frigo dont on parlait. Ce sont des portraits mystérieux dans lesquels il n'y a jamais de narration. C'est chaque fois un objet qui propose, dans son déplacement, une autre réalité.

**La photographie représente toujours le passé, car ce qu'on a sous les yeux est en différé. Quel est votre rapport au passé puisque, au bout du compte, vous ne peignez que lui?** Je peins peut-être du passé, mais les fleurs, elles, sont encore là quand je les peins. La photo me sert à la mise en place de l'image, au grossissement de détails. L'ordinateur m'est devenu indispensable. J'ai toujours utilisé les outils du moment. Le bon vieux tirage photo au début puis les premiers caméscopes afin d'avoir l'instant précis, le bon angle pour un immeuble vu depuis un train ou une voiture, par exemple. Personne ne représentait ces choses picturalement inutiles que sont les immeubles. Thomas Ruff a dû les photographier en même temps que moi je les peignais.

**Jürg Kreienbühl, dans les années 1980, peignait les tours Aillaud (1) ou bien les barres d'immeubles à Nanterre bordées de bidonvilles. Il en a aussi fait de remarquables gravures.** En tout cas, Ruff a réalisé toute une série d'immeubles avec exactement les mêmes angles de vue que moi. Puis je me suis lancé dans une série sur les supermarchés. Andreas Gursky aussi, en photographie. Il y avait des sujets communs. Puis l'ordina-



«Amaryllis n°3». 2019. Peinture à la cire sur toile. 180 x 180 cm. (Ph. © Bertrand Huet/Tutti)



# TEMPLON

## II

PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020



«TAJ HI 2», 2012. Peinture à la cire sur toile. 153 x 200 cm. (Ph. court. Templon, Paris © Philippe Cognée). Wax painting on canvas

teur est arrivé et je suis passé du support photo des débuts à Google Earth, grâce auquel on a découvert les villes en vue aérienne. Les villes américaines aux toits plats sont graphiquement passionnantes : ce sont des grilles. Le téléphone portable avec ses photos dégueulasses au début, sur-lumineuses, restituait une ambiance très particulière avec un effet d'éblouissement, comme dans les tableaux que j'ai montrés au musée de Grenoble en 2012-13. Luc Thuymans travaille aussi sur cette sur-luminosité. Puis la technologie a évolué et ma peinture s'y est adaptée :

**Un artiste comme David Hockney a toujours récupéré les outils de son époque au service de son art : photocopieur dans les années 1970, puis les fax, les lasers couleur, aujourd'hui les téléphones et les I-Pads, etc.** Sigmar Polke également. Mais Hockney les utilise de façon tellement troublante qu'on se dit ne plus pouvoir aller sur ce terrain. Comme

Gerhard Richter. Ce sont des monstres. Ils préemptent tout. Il faut se décomplexer, sinon on ne fait plus rien. D'ailleurs, on peut très bien réaliser un travail très différent. L'important, c'est le résultat.

**Par essence, la peinture est un subtil jeu d'illusions. Mais il semble que vous en ajoutez une couche en produisant de fausses illusions, du fait même de figurer puis défigurer. Est-ce l'expression suprême de la vanité ?** J'ai peint une série de *Vanités* et une sculpture est en cours : des crânes empilés en modelage de terre. Répétition du motif. À ce sujet, dans une exposition, en juin de cette année, à la chapelle de la Visitation, à Thonon-les-Bains, je montrerai des crânes, des foules, des autoportraits et de nouveaux tableaux. Pour ce qui est de défigurer, certes, quand on passe un coup de fer à repasser (2) sur la représentation de quelqu'un, ça ne l'arrange pas. Notons que je n'emploie pas systématiquement

cette technique. Pour les derniers paysages, c'est un mixte. C'est un sujet avec lequel je peux expérimenter le dripping, le geste précis, le repassage puis la ré-intervention par-dessus tout cela. Le paysage est prétexte à ces recherches. Dénaturer, déformer, pousser très loin jusqu'à épuiser l'image. Sur certains portraits, il n'y a même plus d'image. On est à la limite de la disparition. Puis de la réapparition d'une image fantôme qui est encore plus forte que si elle était précise. Ce procédé d'écrasement et d'annihilation incite à reconstituer, à ré-imaginer. Sur les derniers tableaux de fleurs, on ne peut pas dire que je déforme tellement. Le procédé de repassage rend les couleurs lumineuses et chatoyantes. Il déplace tout. Il précise certaines formes et en altère d'autres. Il y a révélation, comme en photo. Je fais de la peinture exactement comme je ferais une photographie. C'est l'image finale qui opère une révélation. Brutalement. Parfois, c'est



# TEMPLON



PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020

déceptif. Ce paysage, par exemple [Philippe Cognée montre un grand paysage boisé et neigeux posé contre le mur de l'atelier], ne me satisfait pas. Et je ne peux que constater les endroits faibles, pas assez précis. C'est trop irrégulier en bas à gauche, pas assez tendu. Un tableau satisfaisant doit restituer un geste précis.

## UNE ANGOISSE PALPABLE

**Un banal objet de consommation devient chez vous un sujet, un héros célébré et peint comme un monarque. Paradoxalement, au moyen d'une méthode qui vous appartient, il est immédiatement ruiné, altéré. Vous créez vous-même une catastrophe sur le motif de vos peintures avec votre procédé. Votre sujet, en réalité, n'est-il pas le désastre – par ailleurs annoncé – de notre civilisation?** Même si je ne me pose pas cette question sur le plan sociologique et politique, elle existe. Quand j'étais à New York, j'ai peint pour des raisons formelles les deux tours jumelles qui ont disparu. J'ai adoré peindre les villes américaines dans lesquelles tout semble sortir de terre. C'est très beau comme dans les tableaux de Giorgio Morandi. Mes deux tours sont comme des bouteilles posées sur une table. Mon procédé d'altération met chaque objet en fin de vie. Un frigo neuf, parfaitement émaillé, net et précis, passé sur ma toile, devient immédiatement vieux et sale. Lorsque j'étais au Caire, ce ne furent pas les pyramides qui m'ont fasciné, mais la vue sur la ville et ses immeubles du haut de la place Mohamed Ali. C'était exactement ce que je voulais représenter. J'avais rencontré ce que j'attendais. Cette ville était une palpitation à grande échelle. Ma peinture s'attache à montrer des choses qui vont se défaire et se détruire. Mon geste de déformation se situe également là. Quand je peins des foules, je représente le monde grouillant et bruyant, la surpopulation. On ne respire plus dans les villes. Au moindre cataclysme, c'est le piège. Personne ne pourrait plus sortir. Penser à cela suscite une angoisse permanente. Les foules sont figurées comme des insectes. Et les tours de Babel comme des ruches ou des fourmilières. Un grouillement peint. Cette angoisse est malgré tout palpable dans mes œuvres.

**Dans une série commencée à peu près en 2003, des tours de béton semblent être en train de s'effondrer sur elles-mêmes, comme dans un reportage télévisé où des barres d'immeubles sont dynamitées et filmées dans leur déchéance jusqu'à leur disparition dans un nuage de fumée. Puis, à partir de 2005, il y a la série Google: des**

**villes désertes survolées. Vidées de toute présence humaine, vos œuvres pourraient être interprétées comme des visions post-catastrophe.** Je pense que je suis un pessimiste qui ne veut pas se dire tous les jours qu'il va disparaître. Alors, je me remets au travail à l'atelier, dans la fabrication. J'oublie, bien que ça me revienne dans la figure régulièrement, à la lecture des journaux, de romans ou d'essais. Tant qu'il y aura des hommes, il y aura des drames. Mais, ici, on vit, on a la chance d'être libre; on peut se considérer heureux. Les créateurs ont un avantage formidable sur les autres. L'acte de pouvoir peindre suffit à me faire dire que je suis encore vivant. Et puis, j'aime la pression de l'exposition à venir qui me pousse et m'incite à me transcender. Parfois, j'ai du mal à m'y mettre mais, une fois que le geste est enclenché, je suis

porté et ça avance tout seul. Richter dit que quand il peint, il ne pense pas. En effet, le cerveau travaille tout seul. Si on se met à penser, tout se détruit. Il faut échapper à la tentation du contrôle. Je ne me pose pas de questions métaphysiques en peignant. Pour moi, une fleur fanée est aussi mélancolique qu'un immeuble de banlieue. Ruinée alors qu'elle a été magnifique, elle n'a rien pour elle et, pourtant, elle participe à la beauté de certains tableaux. Tout ça nous ramène à la vie. À la mort. C'est comme ça. ■

(1) Les « tours Aillaud » est un ensemble de 18 tours (1 606 logements), construites par Émile Aillaud à Nanterre, entre 1977 et 1980.

(2) Philippe Cognée altère ses tableaux en passant le fer à repasser sur leur surface, ce qui fait fondre et déforme cette peinture à la cire (à l'encaustique).



« Privoine n°1 », 2019. Peinture à la cire sur toile.  
200 x 150 cm. (Ph. © B. Huet / Tutti). Wax painting on canvas



# TEMPLON



PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020

Until 7 March, 2020, Philippe Cognée is exhibiting at the Templon Gallery in Paris a new series of paintings entitled *Carne dei Fiori*. The artist we know for his seismic cityscapes and disturbing self-portraits is this time presenting "mysterious portraits" of flowers. A subject without narrative, but which points him to the history of "great painting".

## Philippe Cognée Pictorial chronicle of a ruin announced

Philippe Cognée seems to paint memories seen through a car windscreen in rainy weather. Is he archaeologically chronicling a materialistic society, a vanished civilisation? Concrete ruins, the objects it produced, the interiors of supermarkets, everything is devastated, without a trace of life in his paintings. The artist's latest works offer flowers painted as if in autopsy. Blood red decomposition, unappealing humours, colours of corruption. Is Philippe Cognée a painter of "depressed pop art"? In any case, global climate news seems to have taken his pictorial world hostage, although he doesn't seem to nourish "collapsology" theories much.

In the 1980s your painted vignettes that were close to Crumb comics and board games were the only point in common with the *Figuration Libre* movement, which occupied a good part of the French art scene. How did you situate yourself? After seventeen years in Benin, where my father was a teacher, I returned to France. I enrolled in the fine art school in Nantes and as soon as I left was taken on by the Gillespie-Laage-Salomon

Gallery in Paris. My works didn't sell so well, but I was supported, my work circulated, which allowed me to continue painting without having to teach to survive.

One day I showed my works to Henry-Claude Cousseau, who was then director of the Musée de l'Abbaye Sainte-Croix in Les Sables d'Olonne. He seemed to have appreciated them, since in 1986 he exhibited me at the Musée des Beaux Arts de Nantes, where he had just been appointed.

At the time I didn't situate myself in relation to *Figuration Libre*, but rather in relation to Africa. And, surprising though it may seem, on the side of Pierre Alechinsky's work. Because of his rough, raw manner, his quick, lively graphic work. I was very interested by his paintings, where there's a central scene haloed by small peripheral sketches. It corresponded exactly with my desire for narrative pictorial dynamism. I was also looking at André Masson, Picasso, Georg Baselitz and the German neo-expressionism of the

time. My references weren't contemporary French art but rather German and Italian art – I liked Enzo Cucchi, Francesco Clemente and Mimmo Paladino.

Your field was more the monstrous hybrid, mythology revisited, the "wild" – in the sense that Gauguin gave it, I'm thinking of your rough carved frames ... I was in total contrast with the omnipresent *Figuration Libre*, I looked at it, but it didn't do it for me. I thought Keith Haring had a lot of energy and drive nonetheless. I was more attracted to old painting and German brutality. That of A.R. Penck, for example, in which there was Africa, primitivism. I didn't experience the strong presence of *Figuration Libre* as a domination, but as an "alongside" I didn't feel at all crushed. I didn't have the same iconographic and pictorial references, that's all. However, we were all in reaction and we wanted to assert that we could still "do painting". You mustn't forget that the end of the 1970s was dominated by minimalist art, conceptual art, discourse about the end of painting and politicized artists (like the co-

«Vanité 6», 2006. Peinture à la cire sur toile. 195x390 cm. (Ph. Bertrand Huet/Tutti). Wax painting on canvas



# TEMLON



PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020

operative Les Malassis). As for us, we just wanted to do painting without restraint, joyful. I wanted to paint a humanity at the crossroads of great Greek myths, African tales and legends –and Africa's singular art. When I painted my self-portrait as an explorer among animals, it was more a joke and, most of all, a nod to the Douanier Rousseau. All these influences jostled happily. Formally, I wanted to compose paintings that looked straight at viewers. Hence those hieratic figures looking you straight in the eye.

**At the beginning of the 1990s your palette was radically transformed, one could say. A desire for formalism appearing irrepressible a posteriori imposed itself. The rough, sometimes sandblasted material of your paintings became an elegant, satiny, smooth surface –at least smooth in appearance. The luminous encaustic creating a distance from then on. The subjects themselves changed. What happened?** My African history had faded, it had become distanced. After ten years working on mythologies, I needed the real thing. I needed to go out and paint the world as it is. The trigger was the break with Rome. Having been given a residency at the Villa Medici, I learned a lot about myself during that stay. I was suffocating dreadfully. After travelling back and forth between France and Italy, I realized that I was so happy in my dull suburb of Nantes, stuck in my ugly studio, with its field in front – there's a supermarket there now... The ring road was 400 metres away, the environment was made up of giant billboards. This ugliness is common to all countries of the world. And at the end of the day, why not render this reality? It's rich. This is what reality is. So I took photos of everything I set eyes on, went back to my studio, made photo prints and meticulously covered them with paint, asking myself if I couldn't turn them into paintings. That's when it all began.

A fridge and a bathtub were stored in my studio. They suddenly caught my eye. Photographed and then transferred in large format onto canvas, I painted them in encaustic –a technique I'd been using for a long time already. I was looking for a result that would approach that of a photo print: smooth, slightly glossy.

Before that, at the time of all my aesthetic questioning, I painted landscapes remembering the words of I can't remember which artist: "When a painter questions himself, in general, he paints cows." From my studio window I could see a few cows, so I painted the surrounding landscape. Those paintings were still made of rough, impasto material – which didn't satisfy me at all. I wanted that famous smooth, glossy result, that of a photo. I experimented a lot and then, one day, I put a plastic film on my encaustic ma-

terial and heated it. I obtained that photographic appearance I wanted so much. And I destroyed the painter's gesture. I erased it, while all painters base their identity on it. Indeed, but that gesture created another very recognizable one! Not so easy ... Like Baselitz, when he turned a painting upside down for the first time and created a gesture. It distinguished him.

## A CONCEPTUAL GAME

**In short, the world of photography – not just the image that results from it – was an important stepping stone in the development of these paintings. It created a screen between your subjects and yourself.** The idea of enlarging an object from a photo might very well have failed. When I painted this fridge or washing machine two-metres tall, I was at once facing a representation and something much more minimal. The format of the washing machine interested me because it fitted into the painting perfectly, into the limits of abstraction. And its sheen recalled the photographic image. A conceptual game between the reality of the object and its displacement was taking place.

For my latest paintings, I bought lilies that I observe for a long time and photograph. Then I edit the prints, which become real sketches, very accurate. An entire imaginary sphere is born from the transformation of the object into a painting. This displacement in the field of painting interests me. This alchemy will give birth to something else. The precision of the sketches is important, because I need all these vegetal veins – this grid – to build, to hold my painting. I try to find a formal answer to the questions I ask myself, but I never find one. No answer, but rather a fascination with the object, because painting transports the image elsewhere and refers me to "Great Painting" (Baroque, Classical, etc.). That of drapes where the colours slide into one another. The "flowers" subject matter propels me into that history. Basically, these enlarged flowers aren't so far from the fridge we were talking about. These are mysterious portraits in which there is never any narration. Each time it's an object that proposes, in its displacement, another reality.

**Photography always represents the past, because what we have before us is recorded. What's your relationship to the past since, in the end, you only paint it?** I may be painting the past, but the flowers are still there when I paint them. The photo serves me for the implementation of the image, the magnification of details. The computer has become indispensable to me. I've always used the tools of the moment. The good old photo print at first and then the first camcorders to get the precise instant, the right angle for a

building seen from a train or a car, for example. Nobody represented these pictorially useless things that buildings are. Thomas Ruff must have been photographing them at the same time as I painted them.

**Jürg Kreienbühl, in the 1980s, painted the Tours Aillaud (1) and other housing estates in Nanterre, next to slums. He has also produced some remarkable engravings of them.** In any case, Ruff did a whole series of buildings from exactly the same angles as me. Then I started a series on supermarkets. Andreas Gursky too, in photography. There were common topics. Then computers came and I switched from the early photo support to Google Earth, thanks to which I discovered aerial views of cities. American cities with flat roofs are graphically exciting: they're grids. The cell phone with its terrible photos at the beginning, over-exposed, produced a very special atmosphere with a dazzling effect, as in the paintings I showed at the Musée de Grenoble in 2012-2013. Luc Thuymans also worked on this over-brightness. Then technology evolved and my painting adapted to it.

**An artist like David Hockney has always used the tools of his time in the service of his art: the photocopier in the 1970s, then fax machines, colour laser printing, phones and I-Pads, etc.** Sigmar Polke too. But Hockney uses them in such an unsettling way that you say to yourself that you can't tread on that terrain anymore yourself. As with Gerhard Richter. They're monsters. They pre-empt everything. You have to get over that self-consciousness, or you won't do anything anymore. Moreover, we can very well do a very different job. What counts is the result.

**In essence, painting is a subtle game of illusions. But it seems that you add a layer by producing false illusions, by the very fact of figuring then disfiguring. Is this the supreme expression of vanity?** I painted a *Vanities* series and a sculpture is in progress: skulls piled up in clay. Repetition of the motif. Speaking of which, this June, at the Chapelle de la Visitation at Thonon-les-Bains I'll be showing skulls, crowds, self-portraits and new paintings. As for disfiguring, granted, when you pass a hot iron (2) over the representation of someone, it doesn't quite flatter them. Note that I don't use this technique systematically. For the latest landscapes, it's a mix because it's a subject with which I can experiment with dripping, the precise gesture, ironing and re-intervention on top of all that. Landscape is a pretext for this research. Denaturing, distorting, pushing a long way to exhaust the image. On some portraits there's even no more image. We're on the verge of disappearance. Then the reappearance of a ghost image that's even stronger



# TEMLON



PHILIPPE COGNÉE

ARTPRESS, février 2020

« Recyclage ». 2005. Fusain et peinture à la cire sur toile. 230 x 170 cm. (Ph. Bertrand Huet/Tutti).  
*Charcoal, wax painting on canvas*

than if it were accurate. This process of crushing and annihilation incites reconstitution, re-imagining.

On the latest flower paintings it can't be said that I deform so much. The ironing process makes the colours bright and shiny. It displaces everything. It specifies certain forms and alters others. There's revelation, as in photography. I paint exactly as I take a photograph. It's the final image that operates a revelation. Abruptly. Sometimes it's deceptive. Take this landscape for example, [Cognée shows a large snowy, wooded landscape, propped up against the wall of the studio], it doesn't satisfy me. And I can only see the weak spots, not enough precision. It's too irregular in the lower left, not enough

tension. A satisfactory painting has to render a precise gesture.

**A banal consumer object becomes a subject with you, a hero celebrated and painted like a monarch. Paradoxically, by means of a method that belongs to you, it's immediately turned into a ruin, altered. You create a disaster yourself on the motifs of your paintings with your process. Isn't your subject, in reality, the disaster – moreover announced – of our civilization?** Even if I don't ask myself this question sociologically and politically, it exists. When I was in New York, I painted for formal reasons the twin towers that disappeared. I loved painting American cities in which everything seems to come out of the ground. It's very beautiful as in the paintings of Giorgio Morandi. My two towers are like bottles on a table. My alteration process places each object at the end of

its life. A new fridge, perfectly enameled, clean and precise, transferred onto my canvas, becomes immediately old and dirty. When I was in Cairo, it wasn't the Pyramids that fascinated me, but the view of the city and its buildings from the top of Mohamed Ali Square. That was exactly what I wanted to represent. I'd encountered what I'd expected. That city was a palpitation on a large scale. My painting is about showing things that will be undone and destroyed. My deforming gesture is situated precisely there. When I paint crowds, I represent the teeming, noisy world, overcrowding. We can no longer breathe in cities. At the slightest cataclysm, it's a trap. Nobody could escape anymore. To think of this causes permanent anxiety. Crowds are featured as insects. And the towers of Babel like hives or anthills. A painted swarming. This anguish is despite everything palpable in my works.

**In a series started in about 2003, concrete towers seem to be collapsing on themselves, as in a TV report where housing estates are blasted and filmed in their collapse until their disappearance in a cloud of smoke. Then, from 2005, there was the Google series: deserted cities flown over. Empty of any human presence, your works could be interpreted as post-catastrophe visions.** I think I'm a pessimist who doesn't want to say to

himself every day that he's going disappear. So I go back to work at the studio, to making. I forget, although it regularly flies back in my face, reading newspapers, novels or essays. As long as there are humans, there will be dramas. But here we are living, we're lucky to be free; we can consider ourselves happy. Creators have a tremendous advantage over others. The act of being able to paint is enough to make me say that I'm still alive. And then I like the pressure of the upcoming exhibition that pushes me and makes me transcend myself. Sometimes I have trouble getting down to it, but once the gesture is engaged, I'm carried along and it advances on its own. Richter says that when he paints, he doesn't think. Indeed, the brain works alone. If we start thinking, everything's destroyed. We have to escape the temptation of control. I don't ask myself metaphysical questions while painting. For me, a faded flower is as melancholic as a suburban building. Ruined having been magnificent, nothing left going for it and yet it participates in the beauty of some paintings. All this brings us back to life. To death. That's the way it is. ■

Translation: Chloé Baker

(1) The Tours Aillaud form a group of 18 high-rises (1,606 homes), built by Émile Aillaud in Nanterre between 1977 and 1980.

(2) Philippe Cognée distorts his paintings by ironing their surface, melting and deforming his painting with wax.