

TEMPLON

II

PHILIPPE COGNÉE

CONNAISSANCE DES ARTS, 29 juin 2023

« Plus j’efface les signes, plus je laisse de liberté au spectateur ». Entretien avec l’artiste Philippe Cognée



Philippe Cognée, Philippe IV (d’après Diego Velázquez), 1994, encaustique sur toile marouffée sur bois, 58 x 42 cm, Boulogne-Billancourt, collection Étienne Sandevor © Philippe Cognée, ADAGP, Paris 2023

Philippe Cognée questionne toutes les images qui l’entourent, même les plus banales, pour les ramener dans son paysage pictural. Entretien avec un peintre et sculpteur fasciné par son époque.

Du [musée de l’Orangerie](#) au musée Bourdelle en passant par le musée de Tessé, Philippe Cognée est sur tous les fronts. À travers un ensemble de peintures encore jamais exposées, l’artiste interroge la « *perception du paysage* » et la peinture. Imprégnées de violence, les toiles contribuent « *à la présence de la peinture plus encore qu’à la représentation des sujets* ». Plus d’un millier de pièces – peintures et sculptures – de l’artiste sont exposées. [Philippe Cognée](#) revient pour nous sur les raisons de cette triple expositions et sur le processus de création de ses différentes œuvres.

Connaissance des Arts : Votre œuvre fait l'objet de trois expositions en même temps. Comment approchez-vous cette trinité ?

Philippe Cognée : Les trois projets étaient étalés dans le temps. Il devait y avoir l'Orangerie, ensuite le musée Bourdelle puis l'exposition au Mans. La pandémie de Covid 19 a fait que tout arrive quasiment en même temps. Mais chaque projet est différent dans son concept, dans ce qu'il montre.

Dans le passé vous étiez concentré sur le réel mais, depuis une dizaine d'années, ce réel est « filtré » par l'histoire de l'art que vous déclinez à travers les genres : natures mortes, vanités, paysages, portraits...

Si on prend les choses depuis le début, dans les années 1990, j'ai eu besoin absolument de toucher, de sentir, de voir. Je me suis aperçu qu'inventer simplement, être dans un imaginaire ne me suffisait plus. Et donc j'ai commencé à regarder tout ce qui était autour de moi, même les choses les plus banales. Et je me suis dit : est-ce que tout ça peut rentrer dans le champ de la peinture ? C'était une question importante. La peinture, le tableau est une chose totalement abstraite, une surface recouverte de peinture et de signes. Mais il y a malgré tout cette volonté de ramener ce que l'on voit dans le champ pictural pour le questionner.

Comment avez-vous résolu ce dilemme ?

Comment dire ? C'était une période où j'étais invité à la Villa Médicis, je commençais un travail, mais c'est toujours un va-et-vient comme dans la vie. Je quittais l'Afrique où j'avais passé mon enfance, j'étais revenu en France et je peignais et sculptais des objets africains. D'ailleurs, on verra au musée Bourdelle des [sculptures](#) de cette époque et l'œuvre dessinée qui s'inspirait des mythologies grecque et africaine... Mais il me semblait que cette imagerie s'effaçait et devenait de plus en plus abstraite. J'aimais beaucoup Cy Twombly ou certains artistes bruts comme Jean Dubuffet. Mais je trouvais que je glissais vers un univers où l'imaginaire prenait un petit peu trop le dessus. Peut-être que j'ai eu tort, mais je sentais que je perdais pied face à la réalité, que ce que je faisais ne me plaisait plus vraiment. Je ne veux pas que ce soit douloureux.



Philippe Cognée, Têtes d'hommes, 1989, bois de tilleul peint à l'encaustique, environ 45 x 35 x 30 cm, courtesy de l'artiste et Templon, Paris-Bruxelles-New York © Philippe Cognée, ADAGP, Paris 2023 / Photo Laurent Edeline

La photo vous a permis ce passage ?

Au départ, je peignais à l'huile des paysages sur une toile avec de gros cadres en bois. Je labourais ensuite le bois avec des outils contondants pour le faire éclater, pour qu'il y ait une matière rugueuse. Les éclats de bois rentraient dans la matière et, en séchant, cela devenait très dur et très dangereux au toucher. Je voulais que ce soit comme un épiderme, qu'il soit agressif, violenté au niveau de sa matière. Pour peindre ces paysages, je prenais des photos et je m'inspirais à la fois des photos et de mon imaginaire. En cherchant d'autres sources d'inspiration, je me suis dit je vais photographier tout ce que mon regard croise pendant une journée. Il y avait un frigo, une machine à laver dans l'atelier, des chaussures aussi. Puis je sortais, je voyais la voiture, les immeubles, les maisons, les supermarchés, toutes ces images qui sont autour de nous, que l'on ne voit plus parce qu'on vit dedans. J'ai eu envie de faire comme avec mes paysages, de les faire entrer dans mon champ pictural.

Après, j'ai pensé qu'il y avait quelque chose à creuser. Peindre un immeuble de banlieue, je n'avais jamais vu ça, c'était laid. Peindre l'entrée d'une ville, ce n'est pas très beau non plus. Il y a des panneaux d'un côté, il y a une route, il y a des maisons qui ne ressemblent à rien. Tout cet univers, je trouvais qu'il méritait d'être représenté, de rentrer dans le champ de la peinture. Un frigo, une machine à laver, un conteneur, ce sont à la fois des signes de notre monde et des choses qui n'avaient jamais été présentées de cette façon. Il y a aussi les supermarchés qui m'ont toujours fasciné. J'allais faire les courses avec les enfants que je mettais dans le Caddie, puis j'avais dans les rayonnages très bien rangés. Je trouvais ça très beau, on va peindre tout ça, c'est devenu un vocabulaire pendant plusieurs années.

On peut voir vos sculptures au musée Bourdelle. Pourquoi les exposez-vous si rarement ?

Pendant un temps, la sculpture sur bois correspondait à mon travail en peinture puis, en 1991–1992, quand j'ai commencé à travailler à partir de la photo, j'ai arrêté de sculpter car je n'arrivais pas à associer ces deux techniques. Je les regarde aujourd'hui avec intérêt.

On connaît vos « *repeintures* », des œuvres faites d'après les catalogues de la Foire internationale d'art de Bâle. Est-ce une façon de remettre en question la hiérarchie de l'histoire de l'art et surtout la puissance du marché ? Est-ce ironique ?

Oui, bien sûr, c'est ironique mais pas seulement. Cela m'a toujours fasciné de recouvrir les images de façon grossière pour chercher à voir ce que cela donne. Pour moi, le cadrage était important, je me suis aperçu qu'en déplaçant les objets, un frigo par exemple, il faut le faire plus grand car il devient architecture. Si on le fait à échelle 1, cela fait un tableau de 90 x 60 cm et cela ne marche pas tellement. Si le tableau fait 2 x 1,5 m, on n'est plus devant un frigo, on est devant un monochrome, une sculpture, on ne sait pas trop, le statut de l'objet représenté est changé par son échelle.

J'avais fait une série dans laquelle j'avais repris toutes les publicités qui sont distribuées dans les boîtes aux lettres. J'avais tout recouvert avec une peinture très grasse, très vilaine. C'était assez rigolo, ces pubs on ne les regarde jamais, il n'y a rien de plus laid, on les prend et on les jette. Je trouvais que c'était très intéressant de procéder à la manière du pop art, j'ai toujours admiré les artistes du pop art. Cette série a disparu pour des raisons techniques, il ne me reste que quelques images.

Plus tard, je me suis dit que j'aimerais refaire une série. J'ai été présenté plus de vingt fois à Bâle. Je trouvais que c'était un lieu étrange, où les collectionneurs du monde entier venaient dépenser leur argent dans une frénésie totale. Je voyais les gens ranger le [catalogue](#) de la foire dans leur bibliothèque, les galeristes se réjouir d'y figurer. Cela s'apparentait presque à un ouvrage précieux, une bible. J'ai déchiré cet objet précieux. J'ai collé des pages sur des feuilles d'aluminium pour les rendre rigides et j'ai enduit le papier d'une couche préparatoire. Ensuite, j'ai recouvert chaque image à l'identique avec toujours le même temps de travail pour éviter de m'attarder sur certaines.

Vous en avez tout de même fait mille !

Oui, 1100 à peu près. Je trouvais que c'était un travail de copiste comme les moines, on travaille à plat, on recopie. J'ai une mémoire visuelle excellente mais en Afrique, où j'ai fait ma scolarité, il fallait tout apprendre par cœur et j'avais beaucoup de mal. J'ai compris qu'il fallait que je recopie les choses pour m'aider à les mémoriser. Recopier, cela m'a permis de faire miennes toutes ces images, je me suis approprié ces icônes de l'art contemporain.

Est-ce que le hasard intervient beaucoup dans votre travail, un peu comme chez Hantaï ?

Pas autant que le pli chez Hantaï. Quand je peins un tableau à la cire, c'est rapide, elle se fige aussitôt. La cire m'intéresse car je suis pressé, je n'aime pas le temps de séchage de l'huile. Quand j'estime que le tableau est fini, je pose dessus un film Rhodoïd et je le chauffe. L'image se transforme et se révèle quand j'enlève le film transparent. Je n'aime pas l'idée de la révélation lente qu'on obtient avec la peinture à l'huile. D'un seul coup tout apparaît, on a le cœur qui bat... Cela peut être raté.

En dehors des autoportraits, on est frappé par l'absence de personnages. Aucune présence humaine dans vos immeubles...

Je peins les immeubles comme des [objets](#) et je trouvais que c'était mieux de les vider de leur population, cela donnait un sentiment de mélancolie profonde que je voulais amener. Dans les supermarchés, je trouvais que c'était trop anecdotique, j'aimais mieux voir simplement les allées. Je n'ai pas de réponse, c'est intuitif, les personnes me gênent, je ne sais pas comment les intégrer. Mais je vais peut-être un jour comprendre comment les faire revenir.