

TABLEAUX 2000-2020



CORENTIN CANESSON
GALERIE SATOR
8 NOVEMBRE-20 DÉCEMBRE 2020
KOMUNUMA-ROMAINVILLE

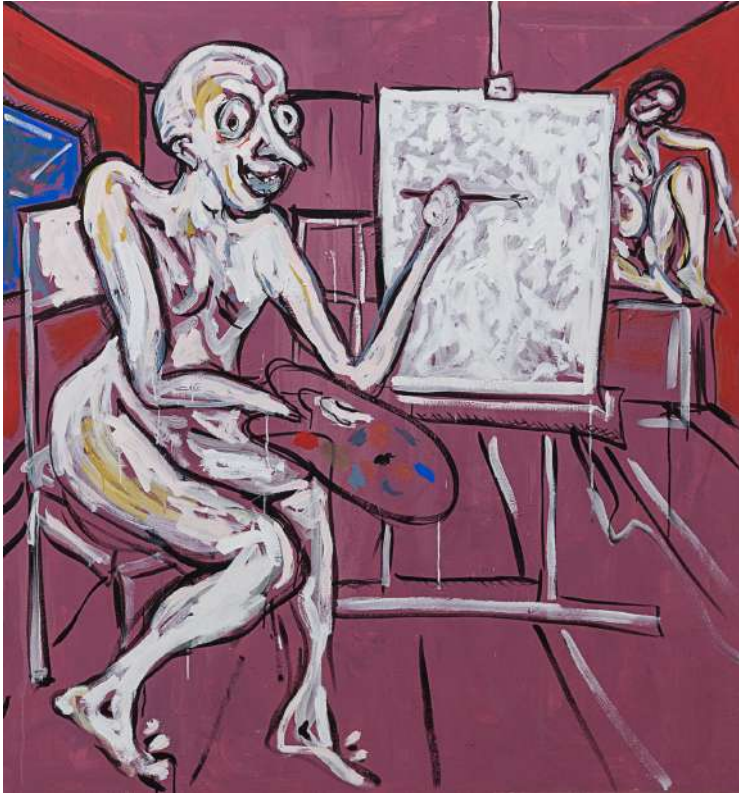
Cela fait vingt ans que Corentin Canesson peint. Très bien, c'est merveilleux, félicitations. Mais, une question se pose : pourquoi devrions-nous nous y arrêter ? Pourquoi cet état des lieux du même ? Car, depuis vingt ans, l'artiste peint la même peinture, et d'ailleurs le confesse volontiers. Tout comme son rapport décomplexé au médium, qui oscille entre des influences et des reprises évidentes. Au lieu de n'y voir qu'un travail de la référence, il faut envisager l'oeuvre *dans* sa référence, voir la peinture avant son art. Discerner que l'appropriation de ce renvoi artistique jouit d'une liberté expressive singulière, unique. L'oeuvre, par son instance répétitive et protocolaire, se soustrait de ses citations d'un point de vue temporel et contextuel. Se veut autre. Dès lors, loin de n'être qu'une déclaration de mise en retrait, le titre de l'exposition « Tableaux 2000-2020 » devient une médiation intrahistorique subtile. Car cela ne fait pas vingt ans que Corentin Canesson peint la même chose. Mais vingt ans qu'il met à l'épreuve une peinture assujettie à elle-même et à ses obsessions. D'une division fond/forme, d'une opposition abstraction/figuration, d'un rapport mot/image, entre autres. La peinture serait-elle alors ancrée dans une autonomie régénératrice ? Comme une bulle statique indifférente au reste, à la lisière de son propre écœurement. Par la multiplicité de ses supports, l'excès de ses matières et son aliénation aux images. Corentin Canesson nous rappelle donc que la peinture est avant tout un tableau, où s'articulent des espaces structurés et se répand la matière colorée. Un lieu de sédimentation du geste, entre le *dire* et le *faire* peinture. Par cette exposition, l'artiste s'accorde, tout comme à nous, une prise de recul pour regarder dans un autre cadre ce qui a été déjà entrepris et partiellement achevé. Une respiration qu'il nous faut saisir comme la potentialité d'appréhender à nouveau nos capacités de perception, de compréhension et de jugement critique. Celle de savoir se risquer à l'histoire de la peinture au même titre que Corentin Canesson se risque à l'écriture de son récit.

Diane Der Markarian











vue de l'exposition au DOC, Paris
avec Juliette Roche - 2017
© Paul Nicoué





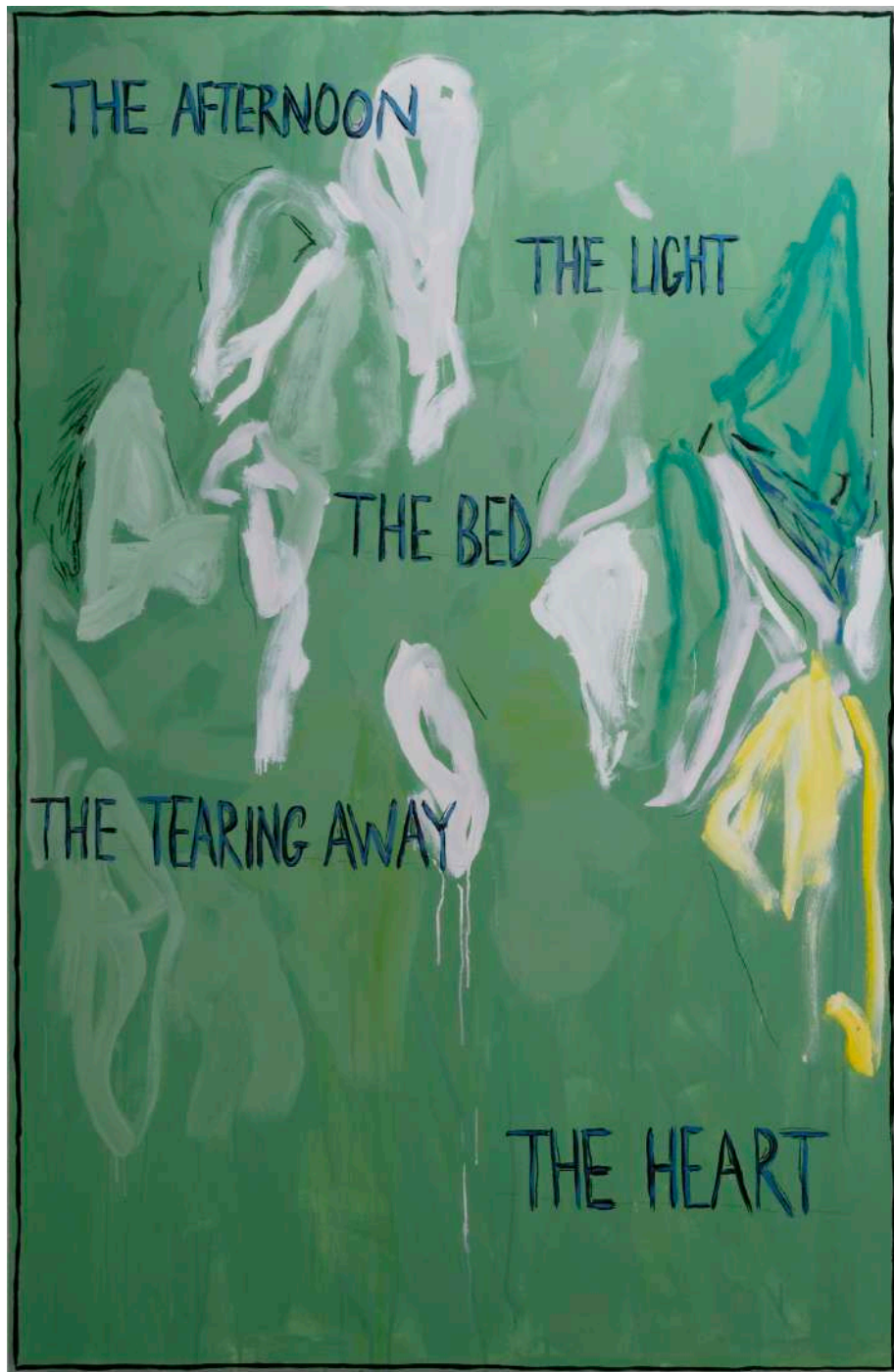
THE AFTERNOON

THE LIGHT

THE BED

THE TEARING AWAY

THE HEART



ENTRETIEN

Corentin Canesson & Charlène Fustier

Je me suis aperçue qu'en lisant des textes sur ta pratique, on tombe rapidement sur le terme de «protocole». Je sais que tu laisses beaucoup de place à la contrainte et aux éléments auxquels tu vas faire face au moment de la création. N'est-ce pas antinomique de parler de protocole quand on envisage une pratique aussi libre de la peinture ?

En fait, j'utilise le terme de protocole de manière très pratique puisqu'il me permet de regrouper les contraintes économiques, temporelles, contextuelles, d'envies et m'évite d'avoir à redéfinir tous ces critères à chaque fois que je parle de mon travail. C'est presque une parade. Travaillant par série, on finit par se rendre compte que des systèmes se mettent en place spontanément, et l'idée de protocole permet de cadrer tout ça. La grande question c'est aussi « par où commencer ? », et cette parade et ces systèmes, comme j'ai tendance à les définir en amont, m'aident à travailler.

Si on reste justement dans cette question de la contrainte, la galerie expose ton travail pour la première fois et nous t'avons invité assez tardivement. Quelle a été ta réaction et comment as-tu pensé l'exposition en sachant que nous n'avions qu'un mois pour la préparer ?

Pour moi c'est un jeu permanent de réagir aux situations et aux contextes en tirant profit des contraintes.

En général, on me prévient entre dix et trois mois à l'avance pour une

exposition, donc j'ai souvent un temps de travail et de réflexion préalable. Pourtant, à chaque fois, dans l'heure qui suit une invitation il y a des envies qui se dessinent, donc que ce soit trois mois ou un mois avant, il y a toujours une première impulsion. En somme, l'idée est de prendre un point de départ puis d'amplifier les écarts qu'il va y avoir entre cette première intuition et le résultat.

Là, il n'y avait pas moyen de jouer sur le temps, mais quand vous m'avez invité vous avez employé le terme de rétrospective, aussi puisqu'en venant à l'atelier vous avez vu qu'il y avait pas mal de tableaux de différentes « périodes », donc j'ai un peu saisi ce terme comme amorce de l'exposition.

Il ne s'agit pas de jouer une vraie rétrospective, j'ai eu envie de regarder des tableaux plus anciens, datant d'il y a 4 ou 5 ans, et de pousser le curseur en me disant « je fais de la peinture depuis une vingtaine d'années, pourquoi ne pas mettre ça en perspective avec de très très vieux tableaux réalisés quand j'avais 12-13 ans ». Il n'y aura pas beaucoup de peintures de cette période, ce sera plutôt de l'ordre de l'évocation, presque comme un clin d'œil. Mais disons que c'est l'occasion de réfléchir sur mon propre travail, que ce soit d'il y a 5-6 ans voire 10 ou 20 ans et de rester ambivalent entre quelque chose d'un peu ironique et de très sincère aussi. L'exposition va s'appeler Tableaux 2000-2020, c'est aussi une réflexion plus générale sur la peinture contemporaine, qui me permet de voir ce qui s'est joué depuis vingt ans dans mon approche de la peinture, et peut-être plus généralement dans celle des autres artistes dont je regarde le

travail, mais aussi dans l'enseignement de la peinture dans les écoles d'art par exemple.

Dans le texte de l'exposition, Diane Der Markarian parle de ce projet comme d'une « respiration qu'il nous faut saisir comme la potentialité d'appréhender à nouveau nos capacités de perception, de compréhension et de jugement critique. »

Il serait facile face à tes œuvres de vouloir rentrer dans le jeu de l'interprétation. Tu mêles parmi de multiples sujets, le texte, les symboles, les références à l'Histoire et à l'Histoire de l'art. Comment conçois-tu l'appropriation de ton travail par les spectateurs ? Penses-tu qu'ils aient besoin de clés d'interprétation ou la peinture doit-elle se suffire à elle-même ?

Alors... Grande question... Je la comprends d'abord comme une question qui concerne l'autonomie du tableau et finalement comment un tableau existe dans une pièce vide sans élément de contexte, sans date et autre ? Et c'est une chose impossible bien sûr, car il y a toujours des éléments de contexte, des signifiants. Ce qui m'intéresse dans cette exposition c'est de pouvoir isoler les éléments, les peintures et de les individualiser d'une certaine manière. Me détacher de ce travail en série pour avoir une vue d'ensemble sur une sélection de fragments.

Je dis toujours que cet appareillage de la série, ou du moins des intentions de la série, me permet de travailler. Par exemple, si je ne fais pas 10 tableaux d'oiseaux, je ne me sens pas capable d'en faire un seul.

« Je joue sur le fait de mettre en avant ou de cacher complètement la référence. »

Il faut qu'il y ait la possibilité d'en faire 10 et une routine de travail, qui ne concerne que moi, mais qui est nécessaire.

Et sur l'interprétation, on est obligé d'être dans une forme de lâcher prise, on ne pourra jamais être dans la tête du « regardeur ». Donc c'est plutôt un jeu pour moi de dire que tel titre peint va être une référence à une chanson d'un groupe que j'aime, ou de ne pas le dire. Je joue sur le fait de mettre en avant ou de cacher complètement la référence. Même dans les références internes à la peinture, ou disons formelles, certaines sont complètement visibles comme avec Bram van Velde, qui a beaucoup compté pour moi et avec lequel on peut voir des rapprochements très fort, et d'autres le sont moins, mais me semblent toutes aussi importantes. Un peintre comme Martin Barré, où on peut se demander dans quelles mesures son travail m'a influencé, est pourtant très présent sur des questions liées au format, aux séries ou à la construction du tableau.

Je me suis égaré dans la question mais tout ça pour dire que l'autonomie est impossible à atteindre, ou disons tant qu'on a conscience de son propre travail, tant qu'on est vivant. Donc on ne peut pas vraiment la maîtriser et l'interprétation non plus. L'autonomie de l'œuvre c'est comme le chat de Schrödinger, il y a un dispositif de visibilité qui fait qu'elle existe et qu'elle n'existe pas en même temps. (Je m'égaré encore plus...)

Justement, sur le jeu de la rétrospective — en faisant attention à ce terme —, disons sur ces 20 ans de tableaux présentés dans l'exposition, peut-être que l'évolution ne sera pas si visible tant les sujets varient. Est-ce quelque chose qui peut être problématique pour toi ? Est-ce important que l'évolution soit comprise dans la déambulation ?

C'est une interrogation que je me pose, et peut-être que cette exposition m'apportera quelques pistes. Je fais ma petite histoire, mais j'ai commencé à peindre à l'âge de 12 ans. Je vois ce démarrage dans la peinture au moment où j'ai commencé à regarder sérieusement d'autres peintres. Avant ça je dessinais de manière plus impulsive puis vers 11/12 ans j'ai commencé à m'intéresser à l'histoire de la peinture et à l'Histoire de l'art. J'ai commencé à peindre avec des images en tête de Picasso, Matisse... C'était une première approche assez naïve, puis à 18 ans il y a eu le passage en école d'art où mon éducation artistique m'a confronté à une approche plus actuelle de la peinture, et aussi à l'histoire de sa déconstruction et de tous les mouvements d'avant-garde du XXe siècle.

Ce qui fait que personnellement, j'ai déjà une idée de cette évolution, avec des espèces de marqueurs théoriques, mais je suis curieux d'avoir d'autres retours, qui contrediront sans doute cette perception.

Ensuite j'ai aussi conscience d'avoir toujours maintenu un rapport au plaisir dans ma pratique de la peinture. Finalement, si je regarde un dessin d'enfant ou une peinture d'école d'art — où j'analysais plus fortement l'acte de peindre —, j'ai l'impression qu'il y a toujours la recherche d'une forme d'émotion, rétinienne, qui passe par la

manipulation des couleurs, l'inscription, ou la création de contrastes. Et j'aime à penser que cette forme de plaisir se retrouve tout le temps dans ce que je fais, au moins pour moi-même. Donc même au sein d'un parcours de vingt ans, il y a cette sorte de permanence dans le rapport à la peinture. Mais ce n'est pas si personnel, je fais souvent des ateliers avec des enfants, ou des workshops de peinture en école d'art, et ce plaisir se retrouve toujours, avec sans doute une plus grande liberté chez les enfants. Et... je crois que je me suis encore égaré. (rires)

« (...) j'aime à penser que cette forme de plaisir se retrouve tout le temps dans ce que je fais, au moins pour moi-même. »

J'aimerais revenir sur une citation que j'ai lu dans un précédent entretien:

« Je revendique le droit de faire des œuvres puériles. J'aime éclater de rire devant une de mes toiles car j'aime qu'une œuvre soit aberrante. »

Quelle place laisses-tu à l'ironie dans l'ensemble de ton travail ?

(Rires). Je rectifie, c'était un article d'Alain Berland, il était venu à l'atelier et avait noté des phrases. J'assume la citation mais je ne l'aurais peut-être pas dite dans un entretien, ça fait un peu trop manifeste ! Disons que le ton est un peu grandiloquent et que je ne m'y retrouve pas forcément, mais sur le fond bien sûr, ça fait partie de cette forme de plaisir que j'évoquais précédemment. C'est aussi lié à la solitude de la pratique. Dans l'absolu, devant un tableau on a une liberté infinie qu'à titre personnel j'ai envie de prendre

de manière extrêmement décomplexée, agréable, et qui m'autorise à faire des choses qui peuvent être très mauvaises, déjà faites, simplistes, qu'on ne garde que pour soi-même, qu'on peut effacer, et qu'on regarde des mois après, en se disant que ce n'est pas si inintéressant, d'où l'aberration et la surenchère.

D'ailleurs, la surenchère je la mets beaucoup en perspective avec le fait de travailler avec d'autres gens, que ce soit dans l'art ou dans la musique : le travail collectif amène une très grande dynamique et beaucoup d'humour, ce qui complète cette insuffisance de la pratique de la peinture. Par exemple, depuis 6 ou 7 ans je travaille régulièrement avec Damien Le Dévédec, lui dessine et moi je repeins, ça m'apporte beaucoup d'être face à quelqu'un qui d'un coup va volontairement me poser des questions et des problèmes formels. Quand on joue dans un groupe de musique, c'est constamment le cas.

Enfin, on l'a déjà évoqué précédemment ainsi que lorsque nous nous sommes vus pour préparer l'exposition : la notion du plaisir de peindre. Et notamment de la mémoire du geste que tu pouvais déjà ressentir sur tes premières peintures d'il y a 20 ans.

Si on devait conclure sur cette exposition, est-ce qu'on pourrait dire qu'un des fils conducteurs serait la mémoire du geste allant de 2000-2020 ?

Eh bien oui, ce serait bien ! (rires). C'est peut-être ce qui réunit tout ça, qu'on parle de tableaux de textes, de tableaux figuratifs ou abstraits. Lors de visites d'atelier on me dit parfois avoir l'impression que différentes personnes ont peint tout ça, je réponds qu'il y a

toujours un fil qui passe par le geste mais aussi par la couleur, et que au-delà des différences abstraction/figuration, je fais toujours la même peinture, je cherche toujours la même émotion visuelle.

J'irai même un peu plus loin sur cette question de la mémoire du geste, parce que finalement certes, on peint après soi-même, en recherche d'émotions qu'on a déjà éprouvées en peignant... mais ça va beaucoup plus loin dans le sens où on se place là où d'autres peintres avant nous (et d'autres après) se sont mis, dans la même situation, dans les mêmes gestes. Le geste va jusqu'à Lascaux d'une certaine manière. Et donc on arrive à la question de l'inscription, de l'écriture qui devient une réflexion assez vaste, et qui permet d'élargir cette approche de la peinture à quelque chose qui ne se restreint pas au champ de l'art.

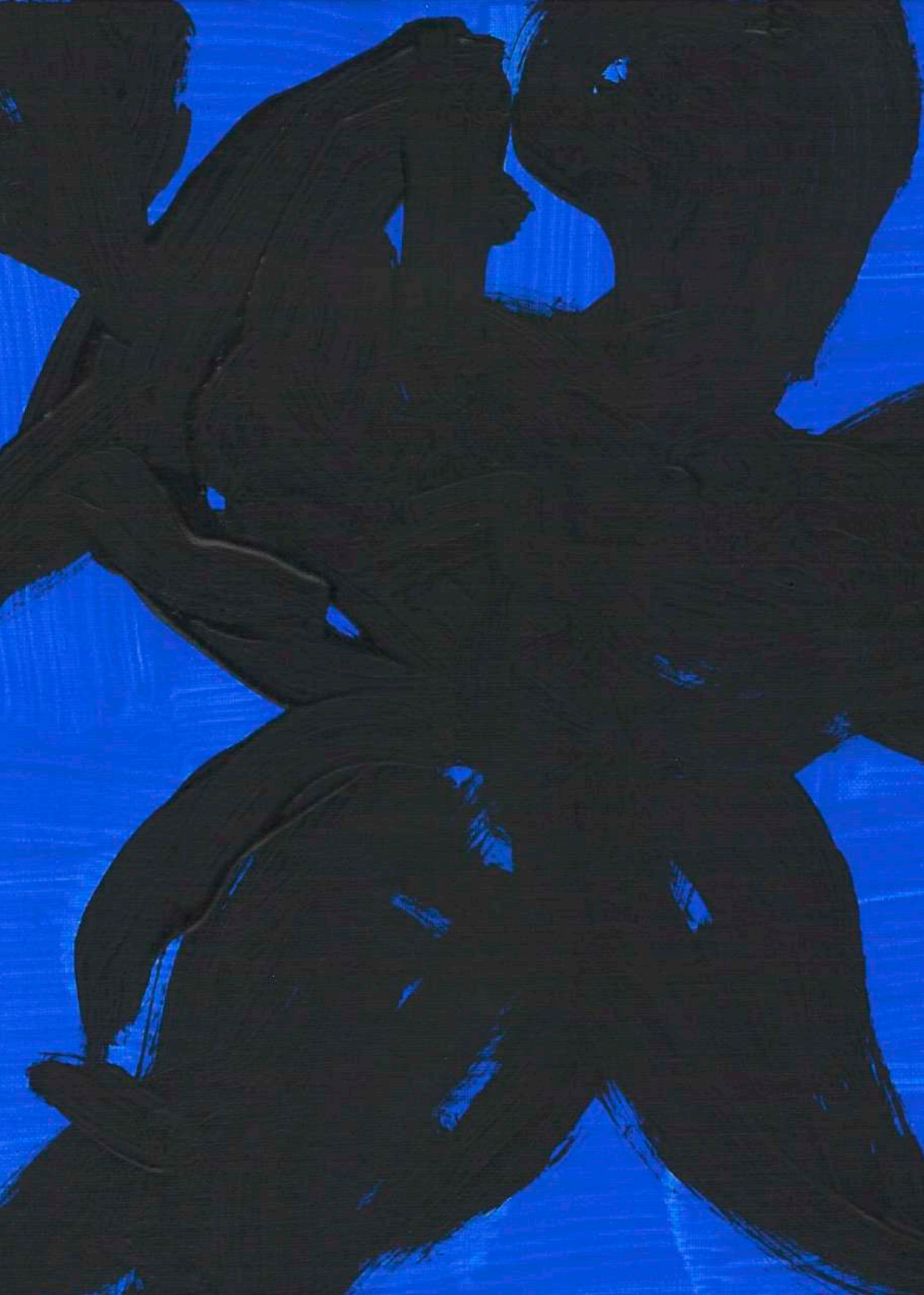
Actuellement on constate, via la technologie, une disparition de la matérialité des choses, et par elle on va dire une raréfaction de l'inscription, et pourtant le geste, les gestes, restent toujours énormément, ils reviennent. Si on prend les collages féministes contre les violences faites aux femmes que l'on voit depuis un certain temps dans les rues : pour moi c'est aussi de l'ordre de la peinture. Evidemment la question de l'art n'est pas centrale, et le sujet et ce que cela engage est bien plus important, mais c'est aussi forme de peinture, littéralement.

Entretien réalisé au DOC!
le 7 octobre 2020



vue de l'exposition *Retrospective My Eye*
Crédac, Ivry-sur-Seine - 2017
© André Morin















Big exit
-
acrylique et huile sur toile
30 x 24 cm
2015



Sans titre
-
acrylique et fusain sur toile
100 x 100 cm
2017



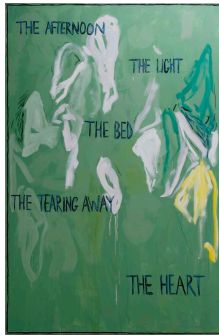
Sans titre
-
acrylique sur toile
33 x 22 cm
2000



Le modèle et son peintre
-
acrylique et huile sur toile
150 x 140 cm
2019



Sans titre
-
acrylique et huile sur toile
30 x 24 cm
2020



The Afternoon The Light
The Bed The Tearing Away
The Heart, Rene Ricard
-
acrylique et huile sur toile
230 x 150 cm
2019



Always something
-
acrylique et huile sur toile
30 x 24 cm
2020



Sans titre
-
acrylique et huile sur toile
150 x 140 cm
2019



Sans titre
-
acrylique et huile sur toile
30 x 24 cm
2018



Sans titre
-
acrylique et huile sur toile
30 x 24 cm
2020



Sans titre
-
acrylique et huile sur toile
30 x 24 cm
2020



Sans titre (this painting sucks)
-
acrylique sur toile
45 x 45 cm
2010



galerie Sator