

Martin Bruneau
Mirabilis

G A L E R I E I S A B E L L E G O U N O D

La publication de cet ouvrage a été réalisée dans le cadre des expositions MIRABILIS de Martin Bruneau à l'abbaye de Maubuisson - site d'art contemporain du Conseil général du Val d'Oise et à la Galerie Isabelle Gounod. Avec le concours du Centre national des arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication (aide au premier catalogue), du Conseil général du Val d'Oise et de la Délégation générale du Québec à Paris.



L'abbaye de Maubuisson est un site du Conseil général du Val d'Oise

Martin Bruneau

Mirabilis

*« Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique
ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes,
mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse,
problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle
et relancer le dialogue du présent avec le passé. »*

H.-R. JAUSS

Pour une esthétique de la réception

entretien

avec MARTIN BRUNEAU et CAROLINE COLL-SEROR, *directrice artistique l'abbaye de Maubuisson*

CAROLINE COLL-SEROR Contrairement à un grand nombre d'artistes actuels, ta pratique n'est pas pluridisciplinaire.

Tu es essentiellement et profondément peintre.

Il t'arrive aussi de sculpter, à une échelle plutôt

monumentale d'ailleurs. Peux-tu nous préciser quels ont été ta formation et ton parcours ?

Martin Bruneau Paradoxalement, j'ai eu une formation pluridisciplinaire. Je suis diplômé de l'Université Concordia, à Montréal où le département d'arts plastiques était très orienté vers les nouvelles formes d'expression plastiques avec une section Nouvelles Technologies très performante et des enseignants qui étaient dans la pratique pluridisciplinaire.

J'ai réalisé de nombreuses installations à l'époque utilisant des hologrammes sinon des télévisions détournées (on était en pleine période Nam June Paik) et autres expériences de la sorte. Ce type de travail m'a toujours séduit et me donne encore envie, mais j'ai vite eu le sentiment que la complexité de la forme nécessitait en contrepartie une pensée simple. J'ai donc choisi de me concentrer sur la peinture qui était la forme qui me parlait le plus.

C. C.-S. Comment vis-tu cette position de peintre au regard de ce qu'est la scène artistique internationale ?

M. B. J'ai l'impression que les pratiques artistiques qui sont

le plus en vogue dans le monde de l'art actuel posent surtout des questions de société, souvent critiques à l'égard de celle-ci. J'ai une démarche qui s'adresse à la peinture comme ontologie, je cherche par le biais de ma pratique à connaître le monde plutôt dans un esprit philosophique que d'apporter des réponses de manière messianique. Du coup, mon travail est moins spectaculaire et passe inaperçu dans un monde ultra communicationnel. Mais cela ne lui enlève pas pour autant de la valeur et les questions qu'il soulève dans un mode conventionnel sont tout aussi valables, plus complexes peut-être, et plus discrètes surtout.

C. C.-S. À Maubuisson, tu présentes deux nouvelles œuvres de très grand format. Une toile de Philippe de Champaigne, l'Ex voto représentant la guérison miraculeuse de sa fille Catherine, alors âgée de 27 ans, en a été le point de départ. Outre la filiation historique – aux côtés de Catherine, Philippe de Champaigne a peint Agnès Arnauld qui était la sœur d'Angélique Arnauld, abbesse de Maubuisson – qu'est-ce qui retient ton attention dans la peinture de ce grand maître classique ?

M. B. Le choix de la toile de Champaigne s'est présenté assez simplement, par le biais de l'histoire de l'abbaye et des liens importants que cet artiste entretenait avec le jansénisme.

Depuis plusieurs années je travaille à partir de peintres de l'époque classique. Cette période selon moi joue un rôle important dans l'histoire de la peinture et représente le point culminant d'une vision de cet art. Foucault, dans *Les Mots et les Choses* considère cette époque comme celle d'un changement d'épistème (ou paradigme), déterminant dans l'avènement de l'époque moderne. Ma première rencontre avec l'œuvre de Champaigne date d'un séjour à Marseille où j'ai vu une petite toile qui m'a beaucoup marqué. Champaigne est un peintre qui sait travailler dans la simplification des formes sans pour autant perdre le sens du mouvement, de la dynamique. Il réussit à allier l'énergie baroque d'un Rubens avec la sobriété des couleurs et formes d'un Van Eyck. En cela, il me fait penser à Bach. J'ai choisi de réaliser deux très grandes peintures, format qui reprend ceux des grandes commandes de l'époque. Je désirais d'une part me confronter en tant que peintre à ces dimensions, et d'autre part je voulais que cette exposition se vive plus comme une expérience et non comme un accrochage de tableau, exposition de peintures. C'était pour moi une autre manière de prendre en compte la part imposante de l'histoire du lieu.

C. C.-S. Depuis quelques années déjà, ta peinture est ainsi aux prises avec les grands maîtres du passé : Rembrandt, Vélasquez, Van Dyck, Goya, Gainsborough,

Poussin, Zurbaran... Quelle est la nature de la relation que tu entretiens à l'histoire, particulièrement à l'histoire de la peinture ?

M. B. J'ai débuté mes études universitaires dans le département d'histoire. Cette expérience a influencé ma perception de l'art. Ensuite, quand j'étais étudiant en art, dans une scène artistique où on ne cessait de répéter la mort de la peinture, je me demandais pourquoi les musées étaient de plus en plus fréquentés et qu'est-ce qui faisait que la peinture qu'on y trouvait était valable et non celle qui se faisait aujourd'hui. Cela m'a amené à me demander ce qui définissait une « peinture ». Mes lectures en phénoménologie et en sémiologie (Merleau-Ponty, Barthes, Gadamer, Jauss) ont ensuite nourri et orienté ma pratique.

C. C.-S. Par-delà le sujet, ce que semble interroger ta peinture c'est la peinture elle-même. Peux-tu nous en dire davantage sur cette interrogation, en particulier sur ta manière d'aborder le rapport entre abstraction et figuration ?

M. B. J'ai grandi en Amérique. Ma mère dirigeait une galerie d'art associative où j'allais après l'école et où je voyais les formes d'art en vogue à cette époque, c'est-à-dire à la fin des années soixante, début soixante-dix ; peintures

abstraites fortement influencées par l'abstraction expressionniste américaine et début du minimalisme, pop art, etc. Pour l'Amérique, la peinture « commence » avec cette période, cela la constitue, la définit. Cette influence demeure enfouie de manière particulièrement forte chez moi. Mais je perçois la peinture comme une totalité ; l'abstraction existe à cause de la figuration, et vice versa. Un des artistes qui m'a le plus marqué est Rauschenberg. Il est l'un des premiers à avoir utilisé une représentation comme signe et non comme re-présentation. Il a ainsi attaqué la tournure essentialiste ou psychologisante des expressionnistes abstraits.

Je poursuis à ma façon cette démarche et pour paraphraser Cézanne je refais du Rauschenberg d'après la Peinture. Ce qui m'intéresse est de mettre en relation des formes de peintures, figuratives, abstraites, comme signes aléatoires et voir ce qu'ils racontent. De ce point de vue, je suis fondamentalement un peintre « abstrait », de la même manière que le revendique Baselitz ou Richter. La figuration n'est pas perçue comme élément servant à illustrer une trame narrative, mais comme un élément parmi d'autres, signes parmi des signes. Seulement, ces signes ont une charge beaucoup plus importante qui doivent être contrebalancés.

Mirabilis points jaunes

Mirabilis yellow dots

2008, huile sur toile/oil on canvas, 24 x 19 cm



C. C.-S. Lorsque dans tes tableaux, tu convoques la figure de l'infante peinte par Vélasquez ou celle du capitaine Frans Banning Cocq immortalisé par Rembrandt dans la *Ronde de Nuit*, il me semble que ce ne sont ni la référence, ni la filiation qui t'intéressent mais plutôt la contemporanéité de ces images...

M. B. Je vis notre rapport à la peinture comme celui d'une simultanéité : nous pouvons voir en même temps des peintures abstraites et des peintures figuratives, des peintures du passé ou du présent, passant de l'une à l'autre sans barrière. L'histoire de l'art trame une chronologie autour de la peinture, mais cette chronologie est narrative plutôt que visuelle. Cette contemporanéité des formes est ce qui définit le plus profondément la relation actuelle à la peinture, plus que la logique chronologique établie par l'histoire de l'art.

C. C.-S. De fait, ton travail se constitue en partie autour de la possibilité qui t'est offerte d'utiliser ces images (ces icônes) comme des signes complexes. Est-ce bien la volonté d'épuiser le sens d'une figure qui te conduit à toujours procéder par séries ?

M. B. L'idée de la série renvoie à Monet et à Warhol. Plutôt que d'épuiser, j'ai l'impression de constater l'infinie

entretien

de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

variation possible d’une forme. En même temps, en répétant cette forme, je neutralise la teneur narrative pour qu'elle devienne le plus possible une forme abstraite. En cela on peut parler de tentative d’épuisement. Mais c’est peine perdue, la figure revient toujours à sa complexité.

de la **figure** et de la **forme** ?

C. C.-S. **Contrairement à ce qui a pu être écrit, je pense que la ressemblance, pas plus que la citation, ne se trouve au cœur de tes préoccupations formelles. Dans tes toiles, la question de la représentation est toujours envisagée de façon problématique. Dans cette perspective, la disparition récurrente des figures - par recouvrements de motifs abstraits (trames géométriques soigneusement tracés ou larges coups de pinceaux brossés à grands traits) - ne doit-elle pas se lire comme une interrogation sur l’oubli et les failles de la mémoire ? C’est-à-dire au fond sur l’impossible re-présentation ?**

M. B. Comme pour la répétition, la disparition ou le recouvrement sert à détacher l’image de sa valeur narrative ce qui me permet de m’en servir comme élément abstrait ou formel. Le recouvrement joue plusieurs rôles. Il crée une tension par son opposition, sa violence. Il organise formellement le tableau dans le cas des structures en quadrillage. Dans les portraits, le spectateur projette sa

propre idée de la ressemblance, ou sinon il accepte l’idée d’un portrait par défaut – de la même façon que l’on pense à quelqu’un parce qu’il est absent. Donc, plutôt que des failles de la mémoire, c’est de la capacité d’invention ou de projection de l’esprit dont il s’agit.

C. C.-S. **Je crois que l’attitude post-moderne à laquelle est souvent assimilée ta démarche mérite d’être reconsidérée. Par-delà les effets de surface que produit ta « belle » peinture, j’y vois, quant à moi, une interrogation nécessaire sur notre capacité à tirer des leçons de l’Histoire. Ni témoignage du présent, ni citation du passé, dirais-tu que le travail du peintre consiste à « rendre tangibles les esprits et les formes qui traversent le temps »?**

M. B. Je ne sais pas si le peintre a un rôle. Je constate simplement, en peinture comme ailleurs, que nous nous répétons, que nous recommençons les mêmes gestes de façon différente. Les techniques évoluent et affectent notre mode de vie, mais j’ai l’impression que fondamentalement l’homme reste ce qu’il est.

C. C.-S. **Autoportraits, références au passé, portraits de ton entourage, variations autour du thème de la tête, totems… Ta peinture paraît éviter tout sujet politique**

ou de société; ce qui, je m’empresse de le dire, n’entame nullement sa dimension critique. Ce n’est pas le cas dans ces nouvelles toiles, en particulier avec cette image de naufrage, vision quasi-photographique et métaphore des désastres écologiques qui nous guettent. Peux-tu préciser la pensée à l’œuvre dans ces nouveaux thèmes?

M. B. J’ai très souvent intégré, sinon travaillé en réaction à un événement politique. Seulement, comme je ne l’affirme pas, je ne le dis pas, cela passe inaperçu. Généralement, vis-à-vis d’évènements sociaux, je préfère prendre une position de réflexion plutôt que d’être immédiatement réactif. Cela ne signifie pas que je n’ai pas de position ou d’opinion politique, seulement je cherche à approfondir les causes d’une situation et de réfléchir à une signification longue. Cette attitude est aussi celle que j’adopte vis-à-vis de l’art. J’ai eu une formation artistique universitaire, donc j’étais assez bien informé malgré cela j’ai toujours cherché à comprendre par moi-même le pourquoi des choses. Je suis fondamentalement empiriste et certainement méfiant à l’égard des vérités. J’utilise donc la peinture comme un des outils de questionnement et de compréhension du monde. La série des *Totems* s’est faite suite à un événement politique qui s’est déroulé entre des amérindiens et les autorités au Québec. Ma position, indépendamment de mon soutien

à leurs revendications du moment, est qu’aujourd’hui il est problématique de prétendre à une identité culturelle de manière exclusive compte tenu du brassage de populations et des modes de diffusion de la culture. J’ai voulu revendiquer, à mon tour, ma part d’appartenance à la culture amérindienne en faisant des totems et simultanément à la culture européenne en les réalisant en peinture à l’huile sur toile. Dans les toiles que je vais présenter à Maubuisson, j’ai choisi d’intégrer des éléments qui font référence à notre présent; centrales nucléaires, naufrage en antarctique. Ces images servent d’une part à localiser fermement ces peintures dans notre monde. D’autre part, elles font contrepartie au sujet de l’*Ex voto*, c’est-à-dire la notion de miracle ou de sauvetage divin. Ces toiles peuvent éventuellement se lire comme une question: Qu’est-ce qui sauvera notre monde? Quelle croyance: scientifique/technique ou mystique/religieuse? En cela elles traitent de sujets politiques d’actualité, mais sans revendications idéologiques prédéfinies. Les réponses restent ouvertes.

de la **figure** et de la **forme** ?

C. C.-S. **Les deux toiles que tu présentes à Maubuisson ne constitueraient-elles pas un véritable manifeste de ta peinture? Elles opposent aux tenants de la nouveauté (qu’il s’agisse d’art, de science ou d’industrie) la nécessité, devenue vitale, de se penser et de penser son activité**

de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

comme un héritage à préserver et à transmettre. Cette position que tu défends depuis presque vingt ans ne fait-elle pas l’actualité sociale et politique de ton travail? Selon toi, ce qui peut aujourd’hui légitimer l’art n’est pas la nouveauté des formes mais la capacité à se définir comme héritier…

M. B. Comme beaucoup de personnes de ma génération qui ont navigué dans l’univers de la culture, j’ai senti la pression de la pensée structuraliste qui voulait (dans sa forme la plus radicale) que nous soyons déterminés par notre environnement social immédiat. Je commence maintenant à comprendre que j’ai travaillé sur deux fronts vis-à-vis de cet entourage intellectuel. D’un côté j’ai cherché à savoir quelle était ma marge de liberté face à ce déterminisme socioculturel, et de l’autre côté j’ai voulu connaître mon identité à partir de cette marge de liberté. Je ne cherche pas à défendre une position conservatrice qui voudrait à tout prix préserver un héritage. Pour revenir à cette idée d’identité et de liberté, je tiens seulement à comprendre et essayer de rendre visible la manière que l’on a d’utiliser sinon d’instrumentaliser des formes du passé pour constituer notre présent, que ce soit en politique ou en art. Nous sommes formés, forgés par les discours que nous avons absorbés. Je crois que nous avons en partie le choix de

de la **figure** et de la **forme** ?



Totem orange et bleu

Totem orange and blue

1994, huile sur toile/oil on canvas, 146 x 114 cm

Repas vert

Meal, green

1999, huile sur toile/oil on canvas, 162 x 200 cm



de la **figure** et de la **forme** ?

de la **figure** et de la **forme** ?

produire la lecture de ce passé, de le rééditer en quelque sorte. Cette relecture ne peut que se faire de manière volontaire et avec application, autrement dit, nous nous devons d’être critiques vis-à-vis de ce que nous considérons comme nos vérités et accepter que l’on devra peut-être les réécrire. En ce sens, l’idée même de « nouveauté » est à comprendre dans toute sa profondeur: d’où nous vient l’idée du nouveau et en quoi est-ce véritablement nouveau?

de la **figure** et de la **forme** ?

C. C.-S. **À l’heure ou de plus en plus de gens admettent qu’aucun progrès ne va sauver le monde, cela mérite qu’on y revienne, non ?**

M. B. Je ne comprends pas vraiment cette question. Ma perception du « progrès » est celle que progrès d’un côté égale régression quelque part ailleurs; il faut en être conscient et choisir en conséquence. Pour revenir à la question sur le rôle de l’artiste. J’ai l’impression qu’on voit dans l’artiste aujourd’hui une sorte de figure magique, celui qui connaîtrait une vérité sur le monde et qui se devrait de nous la donner à voir. Mais l’artiste n’a ni plus ni moins accès à des vérités qu’aucune autre personne. Comme dans n’importe quelle profession, il y a des gens qui répètent ce qu’ils ont appris et d’autres qui cherchent un peu plus loin. Et ceux qui passent complètement à côté…

Interview

between MARTIN BRUNEAU et CAROLINE COLL-SEROR, *artistic director of Maubuisson Abbey*

Caroline Coll-Seror Contrary to many contemporary artists today, you do not work in a pluri-disciplinary way. You are essentially and profoundly a painter. You sometimes make sculpture and at a monumental scale. Can you tell us what your training was and what path you followed?

Martin Bruneau Paradoxically, I had a pluridisciplinary formation. I graduated from Concordia University in Montreal where the department of Fine Arts has a strong multi-media section with teachers practicing pluridisciplinary art forms. At the time, I produced a number of installations using holograms or modified TV sets (Nam June Paik was at the time very present) and other experiments of the sort. I liked working this way and am still tempted today, but I quickly felt that complexity of forms lead to a simple conceptual frameworks. I therefore chose to concentrate on painting to which I felt I could more easily relate.

C. C.-S. How do you feel as a painter, in regards to the international art scene?

I have the feeling that today's more trendy artists tend to address social questions, often with a critical twist.

My work addresses painting as ontology and through it I try

to understand the world we live in, more philosophically than trying to offer solutions in a messianic way.

Consequently, my work may seem less spectacular and go unnoticed in an ultra communicational world. But this doesn't make it any less interesting, and the questions that are raised in a rather conventional mode are just as valid, perhaps more complex, certainly more discreet.

C. C.-S. At Maubuisson, you are showing two new very large format works. You based these works on a painting by Philippe de Champaigne, the *Ex Voto*, which represents the miraculous healing of his daughter Catherine when she was 27 years old. Apart from the historical link – in front of Catherine is depicted Agnès Arnauld, sister of Angélique Arnauld who was abbess of Maubuisson – what is it that interested you in this work by a classical master?

M. B. The choice of the *Ex Voto* came quite naturally; through the history of the abbey and the strong links that this painter had with Jansenism. For many years now, I have been working from paintings of great masters from the classical period. In my opinion, this period plays an important role in the history of painting and represents an apex in the conceptual elaboration of painting as an art.

Michel Foucault, in his book “*Les Mots et les Choses*” claims this period to be a paradigm change, determinant for the advent of modernity.

I was struck when I first saw a small work of Champaigne during a short stay in Marseilles. Champaigne is a painter who knows how to simplify forms yet without losing the sense of movement. He seems capable of associating the baroque energy of Rubens with the sobriety of Van Eyck's colour and forms. In this sense, he reminds me of Bach.

I chose to paint two large formats which are based on those generally found in commissioned works of this period.

I wished to experience making such large paintings and I also wanted this exhibition to be seen as an installation.

It was a way for me to take into account the strong presence of history we feel in the abbey.

C. C.-S. Since many years, your work addresses the painting of the great masters; Rembrandt, Velasquez, Van Dyck, Goya, Gainsborough, Pousins, Zurbaran... What is the nature of your relation to the history of painting?

M. B. I began my university studies in the department of history. This experience influenced my perception of art. Later, as an art student, in an art scene where the death of

painting was repeatedly announced, I wondered why was it museums were more and more visited and why the paintings we found in them were considered valid and not those being produced now. This brought me to wondering about the meaning of painting. Reading books on phenomenology and semiotics (Merleau-Ponty, Barthes, Gadamer, Jauss) influenced, oriented my practice.

C. C.-S. Once again, beyond the subject-matter, what seems to question your painting is painting itself. Can you tell us more about this question, and more specifically on your way of addressing the relationship between abstraction and figuration?

M. B. I grew up in America. My mother ran an associative art gallery where I would go after school and where I saw the art of that time, that is the late sixties, early seventies: abstract painting strongly influenced by American abstract expressionism, the beginning of minimalism, pop art, etc. For America, painting basically starts at this period. This influence remains deeply rooted in me. Yet I see painting as a totality: abstraction exists because of figuration, and vice versa. One of the artist who most influenced me is Rauschenberg. He is one of the first artists to have used a representation as an abstract sign and not as a

re-presentation.

In this sense, he attacked the essentialist or psychological tendency of the abstract expressionists. To paraphrase Cézanne, I am redoing Rauschenberg directly from Painting.

What interests me is to juxtapose different forms of painting, figurative, abstract, as indeterminate signs and see what they say to one another. From this point of view, I am basically an “abstract” painter, in the way Baselitz or Richter claim to be. Figurative elements don't serve a narrative role but are just signs among other signs. Only, these signs have a much heavier visual load which has to be taken into account in order to balance the whole painting.

C. C.-S In your paintings, when you quote the image of the Infant from Velasquez or that of the captain Franz Banning Cocq from Rembrandt's *Night Watch*, it seems to me that you are interested in neither the references nor the filiations but rather the contemporariness of these images...

M. B. I experience our relation to painting as something in the order of simultaneity: we can see at the same moment abstract paintings and figurative paintings, past works or recent works, going from one to the other without barriers.

Couple rouge et noir
Couple, red and black
2000, huile sur toile/oil on canvas, 162 x 200 cm



Art history weaves a chronological framework around painting, but this chronology is narrative instead of visual. This contemporariness of the various painting forms is what defines most profoundly our actual relation to painting, more so than the chronological logic established by history books.

C. C.-S As a matter of fact, your work seems to be built around the possibilities offered by using these images (icons) as complex signs. Is it the desire to exhaust the meanings of a figure that drives you to always proceed by series?

M. B. The series is a reference to Monet and Warhol. More than exhausting, I have the impression of observing an infinite variety of possibilities in a form. At the same time, by repeating the form, I am reducing it's narrative frame so that it becomes as abstract a form as possible. In this sense, we can talk about an attempt to exhaust a form. But it is a lost cause; the figure always seems to return to its complexity.

C. C.-S Contrary to what has been written, I believe that neither resemblance nor quotation are at the heart of your formal preoccupations.

Interview

In your paintings, the question of representation is always considered problematically.

From this point of view, shouldn't the recurrent disappearance of figures – usually by means of over painting with carefully traced abstract geometric motifs or large brush strokes – be understood as a query into memory's flaws and forgetfulness; that is in the impossibility of re-presentation?

M. B. Just as for series, covering over serves to separate the image from its narrative value which allows me to use it in an abstract or formal way.

Covering over plays many roles. It produces tension through its violence and contrast. Formally, it organizes the painting in the case of the grid structures. In the case of portraits, the viewer creates her own idea of resemblance, or takes it as a portrait for granted – in the same way that we think of someone because she is absent. So, instead of memory's flaws it is more about the mind's capacity to invent or to project.

C. C.-S I think that the post modern attitude to which your approach is often associated needs to be reconsidered. Going beyond the surface effects produced by your “fine” painting, as far as I'm concerned, I see a

necessary query into our capacity to learn from History. Neither witness to the present, nor quotation of the past, would you say that a painter's work is to “render tangible the spirits and forms that stand time”?

M. B. I don't know if the painter has a role. I can only consider, for painting or other domains, that we tend to repeat ourselves, that we do over again the same moves, but in different ways. Techniques evolve and affect our way of being, but I have the impression that fundamentally Man stays the same.

C. C.-S Self portraits, references to the past, portraits of your circle, variations on the theme of the head, totem poles... Your painting seems to avoid social or political subjects; which I hasten to add, in no way affects its critical dimension.

This is not the case in this new work, specifically with the image of a ship wreck, an almost photographic vision and metaphor of ecological disasters awaiting us. Can you explain your thoughts about these new themes?

M. B. I have often used, or else reacted to political situations. Since I don't emphasize this, these aspects of my work tend to go unnoticed. Generally, in front of political or social events, I tend to take a more reflexive stance rather

than being immediately reactive. This doesn't mean I don't have political opinions or a point of view, only that I seek to understand the causes of a given situation and to think of the long term consequences. This is also the attitude I adopt in regards to art. I have a university education, I was therefore rather informed, nonetheless I always sought to understand by myself the “why” of things. I am fundamentally “empirical” and certainly suspicious of “truths”. I therefore use painting as a tool for questioning and understanding the world.

The *Totem* series was made in reaction to a political event that took place between a group of First Nations and the police in Québec. My position, independently of my support for their claims at the time, is that today, considering the population mixes and the way culture is spread, it is problematic to pretend to a cultural identity in an exclusive manner. I decided to state my claim to part of the American Indian heritage - by making totem poles - and at the same moment to the European heritage - by making the poles in oil on canvas.

In the paintings which will be shown in Maubuisson, I chose to include elements that refer to the present: nuclear reactors, arctic shipwrecks. These images, on one hand, firmly place the paintings in our time. On the other hand,

they offer a counter weight to the subject of the *Ex Voto*, that is the notion of miracle or divine salvation. These paintings can eventually be understood as a question: What will save our world? Which belief, scientific/technical or mystical/religious? In this sense, they deal with current political topics, but without predetermined ideological claims. The answers are left open.

C. C.-S Should we not consider the two paintings presented in Maubuisson Abbey as a real Manifest of your painting? It offers, in opposition to the proponents of novelty (be it in arts, science or industry) the vital necessity of considering ourselves and our activities as a heritage to be preserved and to hand down. Isn't the social and political pertinence of your work precisely in this position that you hold for now close to twenty years? In your opinion, what legitimates art isn't formal novelty but the possibility of considering oneself as an heir...

M. B. Like many persons in my generation who navigated in cultural spheres, I felt the pressure of the Structuralist mindset that (in its most radical form) pretends that we are determined by our immediate social environment. I am starting to realize that I have been working on two fronts in reaction to this intellectual entourage. On the one hand,

I wished to see what margin of freedom I had in face of this socio-cultural determinism, and on the other hand I wished to find my identity through this margin of freedom. I do not wish to defend a conservative position which would preserve an heritage no matter what. To go back to this idea of identity and freedom, I only want to understand and try to render visible the way we use, even instrumentalise, past forms in order to create our present, be it political or artistic. We are formed, forged by what we have been taught. I believe we have the choice to produce in part the way we perceive the past, in a certain way to reedit. This rereading can only be done voluntarily and with application, in other words, we must be critical of what we consider our truths and accept that we may have to rewrite them. In this sense, the idea of novelty is itself to be considered in all its complexity: Where does the idea of novelty come from and in what sense is it truly “new”?

C. C.-S In a time where more and more people admit that no form of progress will save the world, isn't it time to rethink things?

M. B. I don't really understand this question. The way I see “progress” is that where you have progress somewhere, somewhere else you find regression; you must be aware of

this and act in consequence.

To return to the question of the role of the artist; I have the impression that today we see in the artist a sort of magical figure, one who would have a kind of special knowledge of the world and whose role would be to let us see. An artist has no more, no less access to truths than anybody else. Like in any profession, there are those who repeat what they learned and those that try to look a little further. And there are those that pass completely beside the point...



Mirabilis



Mirabilis noir (naufrage)
Mirabilis, dark (shipwreck)
2008, huile sur toile/oil on canvas, 312 x 700 cm



Mirabilis blanc (centrales)
Mirabilis, white (nuclear reactors)
2008, huile sur toile/oil on canvas, 312 x 700 cm



Crâne points verts
Skull with green dots
2008, huile sur toile/oil on canvas, 130 x 130 cm



Mirabilis fond bleu
Mirabilis blue ground
2008, huile sur toile/oil on canvas, 38 x 46 cm



Endormies-bateau
Sleepers with shipwreck
2008, huile sur toile/oil on canvas, 195 x 130 cm

Deux sœurs
Two sisters
2008, huile sur toile/oil on canvas, 162 x 200 cm





Dindon avec Ex Voto
Turkey with Ex Voto
2008, huile sur toile/oil on canvas
114 x 146 cm

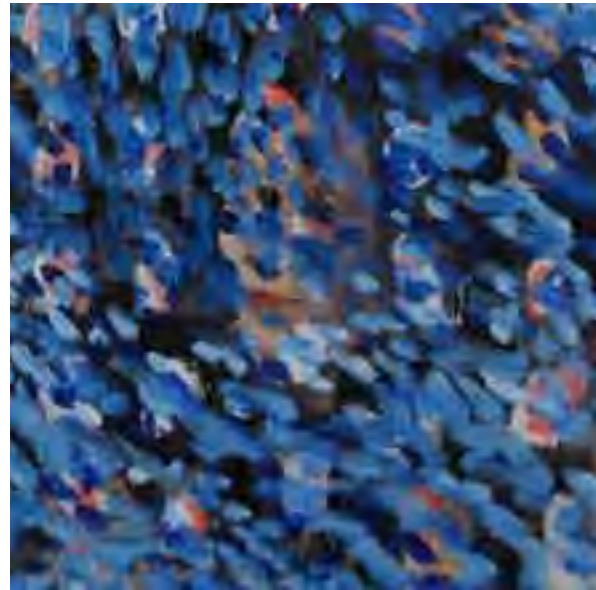


Dindon avec Courbet
Turkey with Courbet
2008, huile sur toile/oil on canvas
114 x 146 cm

Catherine rouge bandes bleues
Catherine, in red with blue stripes
2008, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm



Catherine points bleus
Catherine, blue dots
2008, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm



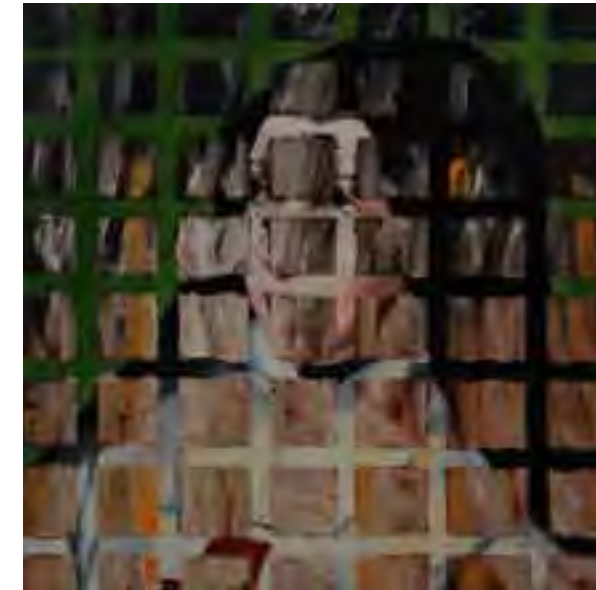
Catherine avec crâne jaune
Catherine with yellow skull
2008, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm



Catherine flammes vertes
Catherine, green flames
2008, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm



Catherine flammes jaunes
Catherine, yellow flames
2008, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm



Catherine points verts
Catherine, green dots
2008, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm





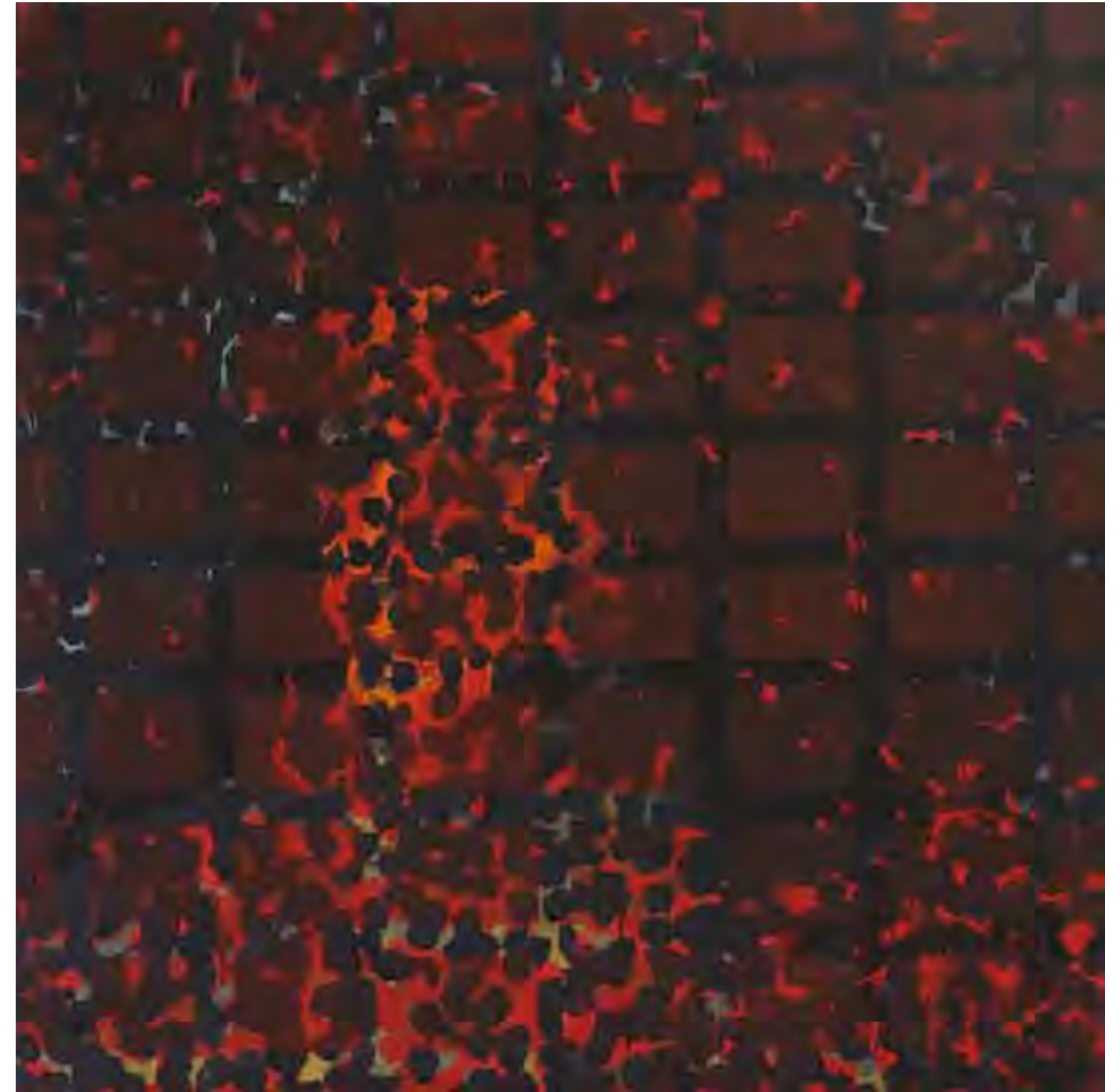
Catherine quadrillage bleu
Catherine with blue grid
2008, huile sur toile/oil on canvas, 130 x 130 cm



Infante avec Oiseau
Infant with Bird
2008, huile sur toile/oil on canvas, 130 x 130 cm

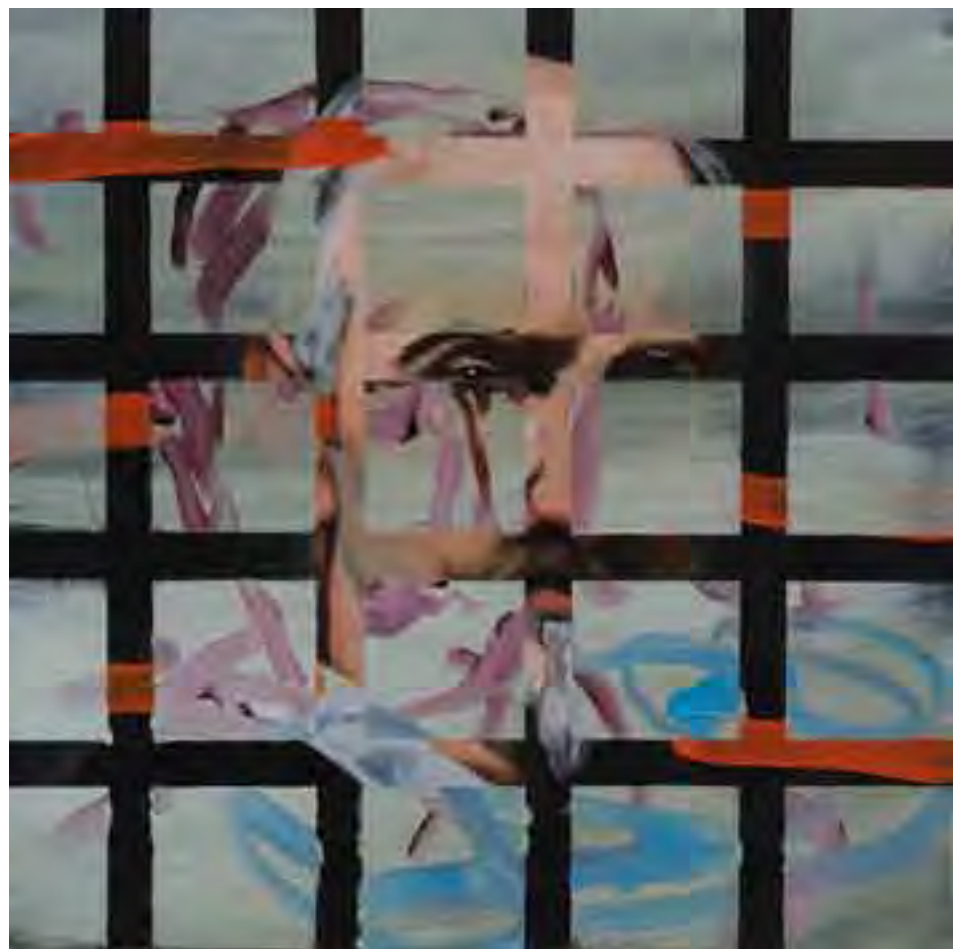


Catherine bleu points blancs
Catherine blue with white dots
2008, huile sur toile/oil on canvas, 130 x 130 cm



Catherine rouge aux points noirs
Catherine red with black dots
2008, huile sur toile/oil on canvas, 130 x 130 cm

2007 1988



De Tassis gris, d'après Van Dyck
De Tassis grey, after Van Dyck
2007, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm



Thomas
2007, huile sur toile/oil on canvas, 146 x 114 cm



Lord, d'après Van Dyck
Lord, after Van Dyck
2007, huile sur toile/oil on canvas, 146 x 114 cm

Marie-Louise fond orange
Marie-Louise orange ground
2007, huile sur toile/oil on canvas, 50 x 50 cm

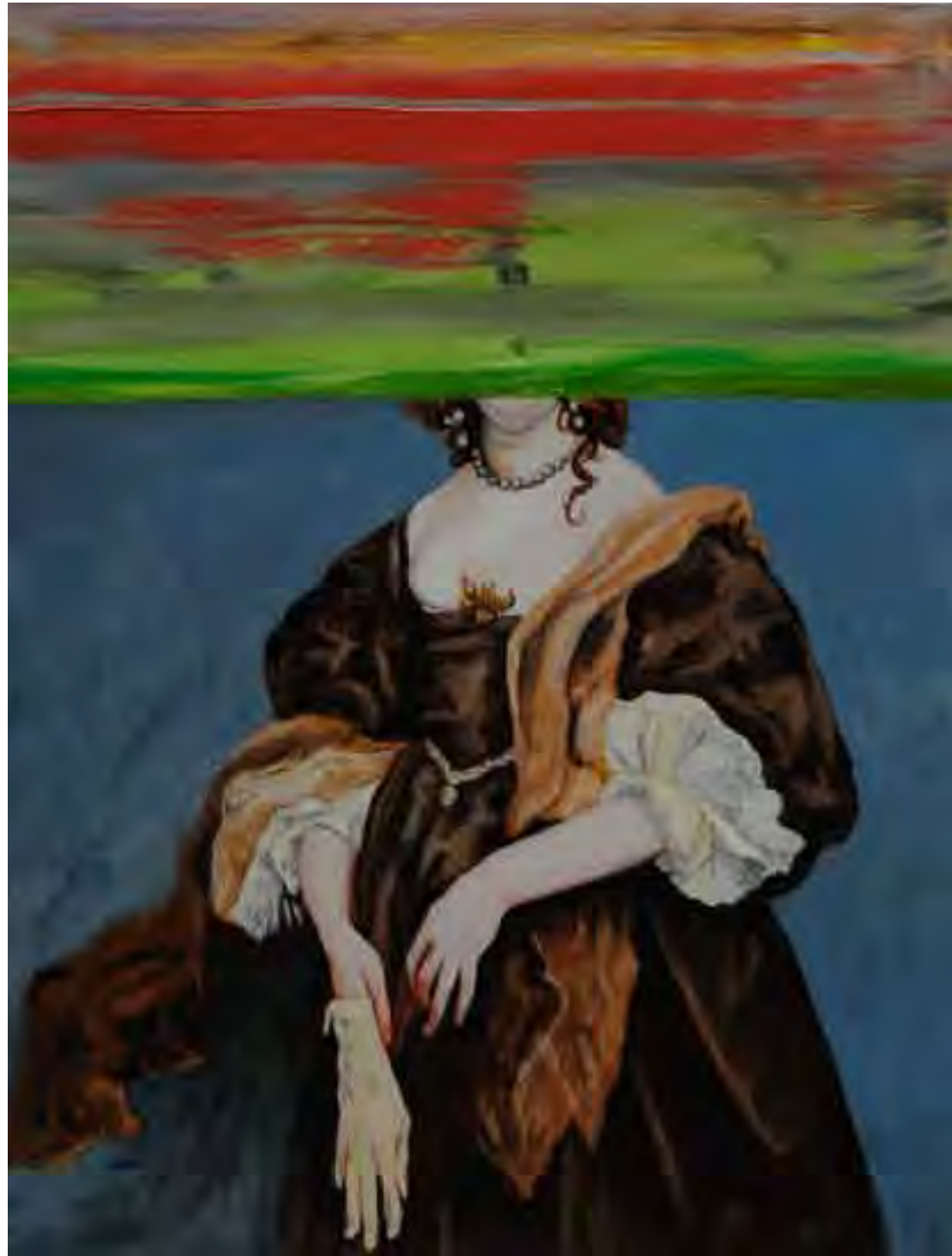




Infante bandes jaunes
Infant, yellow stripes
2006, huile sur toile/oil on canvas, 24 x 19 cm

Infante neige
Infant, snow
2006, huile sur toile/oil on canvas, 250 x 312 cm





Gainsborough robe marron bande verte et orange
After Gainsborough, brown dress with green and orange stripe
2007, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

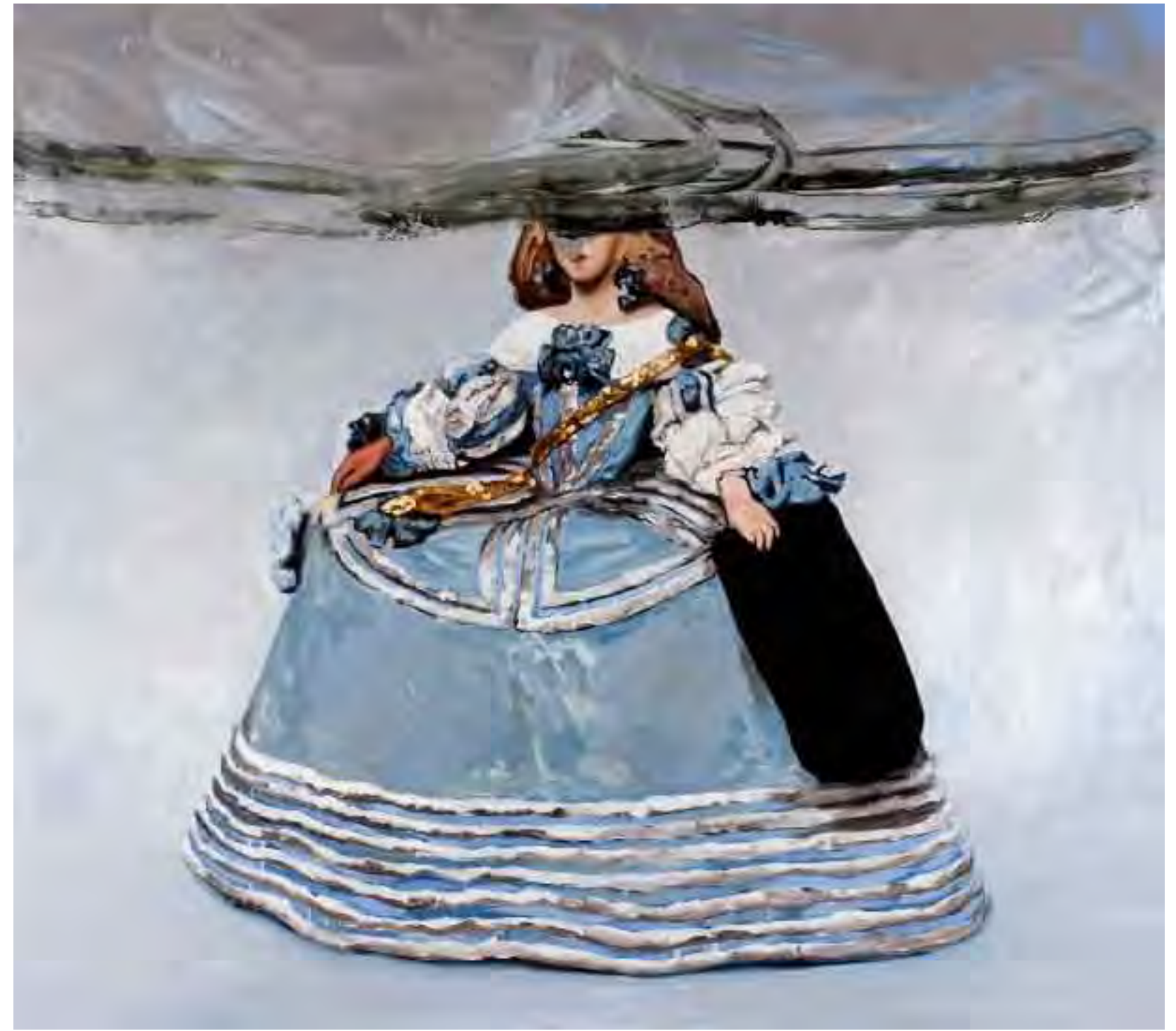
Infante robe jaune bande verte et rose
Infant yellow dress with green and pink stripe
2006, huile sur toile/oil on canvas, 180 x 200 cm





Gainsborough robe bleue bande rose
After Gainsborough, blue dress with pink stripe
2007, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

Infante grise
Infant, grey
2006, huile sur toile/oil on canvas, 180 x 200 cm





Duchesse Goya, tête avec cercle
Duchess after Goya, head with circle
2004, huile sur toile/oil on canvas, 55 x 46 cm

Vénus miroir fond orange (d'après Velasquez)
Venus in mirror, orange (after Velasquez)
2002, huile sur toile/oil on canvas, 150 x 130 cm

Vénus miroir fond jaune (d'après Velasquez)
Venus in mirror, yellow ground (after Velasquez)
2002, huile sur toile/oil on canvas, 150 x 130 cm





Duchesse Goya bleue et ocre
Duchess, blue and ochre, after Goya
2003, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

Duchesse Goya rouge et verte
Duchess, red and green, after Goya
2003, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

Duchesse Goya noire et verte
Duchess, dark and green, after Goya
2003, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

Duchesse Goya grise et blanche
Duchess, grey and white, after Goya
2003, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

Duchesse Goya rouge et ocre
Duchess, red and ochre, after Goya
2003, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm

Duchesse Goya gris foncé et gris
Duchess, dark grey and grey, after Goya
2003, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm



D'après Zurbarán, triptyque
After Zurbarán, triptych
2000, huile sur toile/oil on canvas, 162 x 390 cm

Diptyque ronde, arbre
Diptych Night Watch, tree
1992, huile sur toile/oil on canvas, 195 x 260 cm





Diptyque ronde, violet vert
Diptych Night Watch, green violet
1992, huile sur toile/oil on canvas, 195 x 260 cm

Déposition rouge et verte, d'après Rubens
Descente from the Cross in red and green, after Rubens
1989, huile sur toile/oil on canvas, 116 x 89 cm



« Une humanité pratiquant
systématiquement le doute cartésien aurait déjà depuis longtemps
débarrassé la Terre de sa présence. »

J.-M. SCHAEFFER

Vox Poetica, mars 2005

biographie

Né au Canada, le 27 octobre 1960.

Vit et travaille à Autun, France.

expositions personnelles

- 2008** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Paris
ABBAYE DE MAUBUISSON, Saint-Ouen-l'Aumône
GALERIE VULKAN, Mayence, Allemagne
HAUS BURGUND, Mayence, Allemagne
- 2007** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Boulogne-Billancourt
Échange temporaire, Autun
- 2005** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Boulogne-Billancourt
99 RUE DE VAUGIRARD, Paris
- 2004** Sculptures monumentales et installations, Autun
HÔTEL LIBÉRAL-BRUANT, Paris
Babel-le Rebut, commande publique, Parc naturel
régional du Morvan, Bourgogne
- 2003** THÉÂTRE D'AUXERRE, Auxerre
- 2002** CENTRE D'ART DE TINQUEUX, Tinquieux

- 2001** GALERIE RÉPUBLIQUE, L'ATTENTE-L'OUBLI, Saint-Dizier
- 2000** LE GRENIER, Talant
MAISON DU PARC NATUREL RÉGIONAL DU MORVAN,
Bourgogne
- 1999** L'ATTENTE L'OUBLI, Saint-Dizier
- 1996** GALERIE ZÜRCHER, Paris
GALERIE WADDINGTON-GORCE, Montréal, Canada
- 1995** GALERIE ZÜRCHER, Paris
GALERIE LE CARRÉ, Lille
- 1994** GALERIE ZÜRCHER, Paris
SALON DÉCOUVERTES, Paris
GALERIE IMKABINETT, Berlin, Allemagne
- 1993** MUSÉE D'ART DE JOLIETTE, Joliette, Canada
- 1992** **Cent jours d'Art Contemporain**, CIAC, Montréal,
Canada

expositions collectives

- 2008** LE PETIT JAUNAI, Nantes
CRANE, Chevigny
AAF, Paris
- 2007** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Paris
Biennale de sculptures François Pompon, Saulieu
- 2002** GALERIE HORSCHIK & SCHULTZ, Dresde, Allemagne
- 2000** MUSÉE ROLIN, Autun
GALERIE GRAFF, Montréal, Canada
- 1997** **Salon Itinéraires 97**, Levallois-Perret
- 1995** **ST'ART**, Strasbourg
FIAC, Paris
GALERIE ZÜRCHER, Paris
LE BON MARCHÉ, Paris
- 1994** GALERIE PILTZER, Paris
GALERIE ZÜRCHER, Paris
FIAC, Paris
- 1993** GALERIE ZÜRCHER, Paris
FIAC, Paris

Born Canada, October 27, 1960.

Lives and works in Autun, France.

Exhibitions

- 2008** ISABELLE GOUNOD GALLERY, Paris
MAUBUISSON ABBEY, Saint-Ouen-l'Aumône
HAUS BURGUND, Mainz Germany
GALERIE VULKAN, Mainz Germany
- 2007** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Boulogne-Billancourt
Exhibition with Ulrich Schreiber, Burgundy
- 2005** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Boulogne-Billancourt
99 RUE DE VAUGIRARD, Paris
- 2004** Monumental sculptures and installations, Autun
LIBÉRAL-BRUANT, Paris
Commissioned monumental sculpture, Burgundy
- 2003** THÉÂTRE D'AUXERRE
- 2002** CENTRE D'ART DE TINQUEUX, Champagne-Ardenne

- 2001** GALERIE RÉPUBLIQUE, L'ATTENTE-L'OUBLI, Saint-Dizier
- 2000** LE GRENIER, Talant,
MAISON DU PARC NATUREL DU MORVAN,
Burgundy
- 1999** L'ATTENTE L'OUBLI, Saint-Dizier
- 1996** GALERIE ZÜRCHER, Paris
WADDINGTON-GORCE GALLERY, Montreal, Canada
- 1995** GALERIE ZÜRCHER, Paris
GALERIE LE CARRÉ, Lille
- 1994** GALERIE ZÜRCHER, Paris
SALON DÉCOUVERTES, Paris
IMKABINETT GALLERY, Berlin, Germany
- 1993** JOLIETTE MUSEUM OF FINE ARTS, Canada
- 1992** **Cent jours d'Art Contemporain**, CIAC, Montreal,
Canada

Group shows

- 2008** LE PETIT JAUNAI, Nantes
CRANE, Burgundy
AAF, Paris
- 2007** GALERIE ISABELLE GOUNOD, Paris
François Pompon sculpture biennale, Burgundy
- 2002** HORSCHIK & SCHULTZ GALLERY, Dresden, Germany
- 2000** MUSÉE ROLIN, Autun
GALERIE GRAFF, Montréal, Canada
- 1997** **Itinéraires 97**, Levallois-Perret
- 1995** ST'ART, Strasbourg
FIAC Paris
GALERIE PILTZER, Paris
LE BON MARCHÉ, Paris
- 1994** GALERIE PILTZER, Paris
GALERIE ZÜRCHER, Paris
FIAC, Paris
- 1993** GALERIE ZÜRCHER, Paris
FIAC, Paris

remerciements

DIDIER ARNAL,
Président du Conseil général du Val d'Oise

YVES LEFEBVRE,
*Premier conseiller aux affaires culturelles,
Délégation générale du Québec à Paris*

MARTINE DIONNE,
Attachée culturelle, Délégation générale du Québec à Paris

LOUISE BLAIS,
Directrice du Centre culturel canadien à Paris

CATHERINE BÉDARD,
Directrice des Arts visuels du Centre culturel canadien à Paris

CAROLINE COLL-SEROR,
*Directrice artistique de l'abbaye de Maubuisson
Conseil général du Val d'Oise*

ISABELLE GABACH,
*Directrice adjointe de l'abbaye de Maubuisson,
chargée de la communication*

ainsi que toute l'équipe de l'abbaye de Maubuisson.



ET UN MERCI TOUT PARTICULIER À ISABELLE ET À MES FILLES, GARANCE ET ROSE,
AINSI QU'À JOEL OLIVÈRES, PHILIPPE DE JONCKHEERE, CAROLINE FONTAINE ET BARBARA CASTELLO

CONCEPTION GRAPHIQUE
Aurore Jaminin,
assistée de Sophie Cousin
PHOTOGRAVURE Planète Couleurs, Paris
IMPRESSION Imprim2B, Aubervilliers
© PHOTOGRAPHIES Sara Louis Suy
© PHOTOGRAPHIES Pierre Ferbos (p. 44 et p. 45)
© MARTIN BRUNEAU
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008
© GALERIE ISABELLE GOUNOD, 2008
© ABBAYE DE MAUBUISSON
SEPTEMBRE 2008

