

••••• Chemins du patrimoine en Finistère

MARTIN BRUNEAU

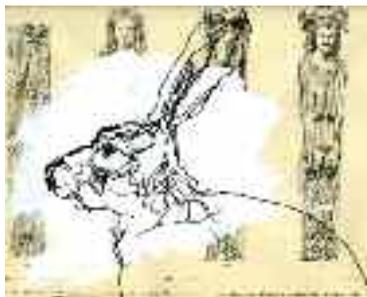
/ Regard d'artiste

Bernard Chauveau

Éditeur
P A R I S







Les peintures de Janos Ber présentées dans cet ouvrage sont des acryliques sur papier coréen, marouflées sur toile.
Les dessins au fusain reproduits sont des œuvres réalisées sur papier vélin d'Arches.
La date indiquée en regard de l'œuvre correspond à l'année de réalisation de celle-ci.

Photographies des première et quatrième de couverture : 2008
Photographies des pages 1 à 5 et des pages 110 à 112 : 2006

© Couleurs Contemporaines
Bernard Chauveau Éditeur
9, rue Édouard-Nieuport
F - 92150 Suresnes
info@bernardchauveau-editeur.com
www.bernardchauveau-editeur.com

Tous droits réservés. Aucune partie de cette édition ne peut être reproduite, stockée ou diffusée sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, enregistrement, sans l'autorisation de Couleurs Contemporaines.

ISBN 9782363060044
Dépôt légal : 2^e trimestre 2011

Sommaire

MAIS OÙ EST LE CHÂTEAU ? / Philippe Ifri	7
SI LOINTAINES, SI PROCHES : LES TOILES DE MARTIN BRUNEAU AU CHÂTEAU DE KERJEAN / Laure Blanc-Benon	17
NEUF QUESTIONS À L'ARTISTE / Entretien de Martin Bruneau avec Yann Le Boulanger	35
LE CHÂTEAU DE KERJEAN / Marie Maudire	56
ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES	58



Mais où est le château ?

PHILIPPE IFRI, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE

« Mais où est le tableau ? », se demande Théophile Gautier à la vue des *Ménines*, le chef-d'œuvre de Vélasquez. Le peintre de Philippe IV multiplie les points de vue sur la réalité et assigne celui qui regarde comme le sujet du tableau et l'objet de sa peinture. « Ce n'est pas un tableau mais la vie prolongée », a ajouté Gautier : la technique picturale, alors à un de ses sommets, étend le tableau dans la troisième dimension du temps, de l'Alcázar de Madrid au musée du Prado et finalement à toutes les reproductions qui nous placent en situation de spectateur.

« Mais où est la peinture ? », invite à nous interroger Martin Bruneau en présentant ses œuvres. Le peintre aujourd'hui arrache la peinture à la narration, pour envelopper dans son œuvre plus de quatre siècles d'histoire de l'art.

Siècle d'or espagnol et âge d'or du Léon : les périodes coïncident. L'art pour l'art des Parnassiens entraînés par Théophile Gautier s'incarne déjà dans les natures mortes et autres vanités, la peinture s'apprécie pour elle-même. Elle dit aussi l'esprit mercantile de ces temps bénis pour les riches bourgeois, mais également ceux de nos propres trente glorieuses d'après-guerre, dans l'esprit desquelles Martin Bruneau puise ses séries à la Warhol.

Cependant, le peintre nous emmène ailleurs. Il convoque aussi à Kerjean Courbet et ses cerfs, cela tombe bien car si le Léon n'est pas la vallée de la Loue, voilà aussi un de ceux qui, deux siècles plus tard, vont embarquer la peinture sur une toute nouvelle voie. Martin Bruneau nous entraîne également à la poursuite d'un lièvre échappé d'une nature morte et récupéré par Beuys, cela nous va bien pour l'œuvre humaniste de l'artiste allemand, mais aussi pour ce que cela nous dit de la présence de l'art en tout lieu et en tout temps. Ce désir d'embrasser si large est bien le droit de l'artiste.

« Mais où est le château ? », pouvons-nous interpellier quand il s'agit de valoriser, interpréter et expliquer un monument de plus de quatre siècles d'existence. Les origines, les évolutions, les destructions, les façons d'habiter, les heurs et malheurs, quelle tranche de vie est-il possible de rendre intelligible aux visiteurs ?

Quatre cents ans de peinture, quatre cents ans de monument. Les allers-retours de Martin Bruneau donnent la mesure de la « rupture de lecture » et laissent entrevoir cette épaisseur du temps qui est le défi à relever pour ouvrir cette année *Les riches heures de Kerjean*, le centre d'interprétation du château. Comme la peinture, le monument historique se donne à voir comme un objet autonome. Aiguillonné par l'artiste, il nous parle alors beaucoup du temps présent et un peu de temps révolus. Les cinq domaines patrimoniaux qui composent l'établissement public Chemins du patrimoine en Finistère partagent un projet culturel autour de la diversité et s'offrent au regard des artistes. Avec les outils et les méthodes de l'historien ou de l'archéologue, il nous revient d'inventer le testament provisoire accompagnant cet héritage, mais c'est le regard d'artistes d'aujourd'hui qui en donne lecture.

But where is the Château?

PHILIPPE IFRI, MANAGING DIRECTOR OF *CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE*

“But where is the picture?” asked Théophile Gautier upon seeing Velázquez’s masterpiece *Las Meninas*. Philippe IV’s painter offered multiple points of view of reality and assigned the viewer as the subject of the picture and object of his painting. It is not a picture, but rather an extension of life, added Gautier: the painting technique, then at one of its summits, extended the painting into the third dimension of time, from the Alcázar of Madrid to the Prado Museum and, finally, to all its reproductions, which place us in the role of the spectator.

“But where is the painting?” one might be tempted to ask upon seeing Martin Bruneau’s work. Today the painter tears painting from narration, to envelop over four centuries of art history in his work. The Spanish Golden Age and the Golden Century of Léon: the periods coincide. The Parnassians’ art for art’s sake led by Théophile Gautier is already incarnated in still-life and other vanitas; painting is appreciated for what it is. It also tells of the mercenary spirit of these blessed times for rich bourgeois, as well as of our own post-war Glorious Thirty, from the spirit of which Martin Bruneau draws his Warhol-style series.

However, the painter takes us elsewhere. He also summons Courbet and his stags to Kerjean, which is fitting, as, if Léon is not the Loue Valley [Franche-Comté], here is one of those artists who, two centuries down the line, will take painting off in a whole new direction. Martin Bruneau also takes us in hunt of a hare escaped from a still-life and caught by Beuys, illustrating not only the humanist work of the German artist, but also what it tells us of the presence of art anywhere and anytime. This desire to reach so wide is indeed the artist’s right.

“But where is the chateau?” one may ask when it comes to promoting, interpreting, and explaining a monument over four centuries old. The origins, evolutions, destructions, ways of life, ups and downs... which period of the chateau’s life can possibly be made intelligible to visitors?

Four hundred years of painting, four hundred years of a monument. Martin Bruneau’s comings and goings show the extent of the “interpretation rupture” and give a glimpse of this depth of time that is the challenge to be met this year in the opening of *Rich Times at Kerjean*, the chateau’s interpretive centre. Like painting, the historical monument is displayed as an autonomous object. Stimulated by the artist, it tells us a lot of the present time and a little of past times.

The five historic buildings that make up the public establishment *Chemins du patrimoine en Finistère*, share a cultural mission centred on diversity and open themselves up to artists’ perspectives. With the tools and methods of historians and archaeologists, it is down to us to invent the present testament to accompany this heritage, but it is artists’ perspectives today that enable its interpretation.













Si lointaines, si proches : les toiles de Martin Bruneau au château de Kerjean / LAURE BLANC-BENON

Il y a mille et une manières de produire des images. Nous en produisons tous aujourd'hui, nous qui sommes tous photographes et prenons des clichés de nos proches ou des lieux que nous fréquentons en vacances. Martin Bruneau fabrique également des images. Mais il est peintre et les images qu'il fabrique ne sont pas tout à fait ordinaires. Il peint des images que l'on peut reconnaître (ici un lièvre, là un cerf, une infante ou un crâne), mais il les recouvre de signes abstraits comme les quadrillages, les bandes horizontales, les taches et points, autant de marques qui ancrent la toile dans sa matérialité. Ni abstraite ni figurative, sa peinture utilise les motifs figuratifs eux-mêmes comme des signes abstraits qui s'organisent sur la toile en fonction de règles de composition formelle. En travaillant à partir d'un matériau déjà existant – des images issues de l'histoire de l'art –, Martin Bruneau travaille en réalité sur la mémoire comme lieu authentique des images.

L'image est cachée sous les couches de peinture, image figurative à l'origine que le peintre cite et retravaille : il peut s'agir d'un motif comme pour *Les Ménines* de Vélasquez ou comme les portraits de Marie-Louise et Antonio de Tassis par Van Dyck, ou bien d'un concept comme celui du lièvre de Joseph Beuys. Les toiles exposées sont contemporaines du spectateur qui visite aujourd'hui le château de Kerjean ; elles appartiennent au XXI^e siècle, mais elles sont tout autant contemporaines des murs du château puisqu'elles comportent parmi leurs différentes strates des images que Van Dyck et Vélasquez ont peintes à l'époque où Kerjean fut érigé et vivait ses premières heures, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Vélasquez peint en effet *Les Ménines* en 1656 et Van Dyck les portraits de Marie-Louise et Antonio de Tassis en 1630 et 1634. Que nous disent ces regards que l'on croise dans le château et qui se cachent (ou se dévoilent) derrière des marques de peinture qui sont résolument contemporaines ? Plusieurs paires d'yeux nous fixent à travers plusieurs couches de peinture, comme s'ils venaient de loin, comme si le temps, qui a fait du château de Kerjean un « monument historique », avait également fait de ces visages des images mentales que l'on se remémore plusieurs siècles après leur existence réelle. Tout se passe comme si les images étaient indépendantes du médium, comme si elles avaient une vie indépendamment du support. Dans *Le Parfum de la dame en noir*, les personnages inventés par Gaston Leroux se débattent avec des fantômes, des souvenirs, des présences-absences, tels Mathilde et le fantôme de son ex-mari ou Rouletabille qui garde le souvenir du parfum de la dame en noir de son enfance. Ces présences d'un genre particulier viennent hanter les personnages, comme les toiles muettes de Martin Bruneau habitent le château de Kerjean. Les

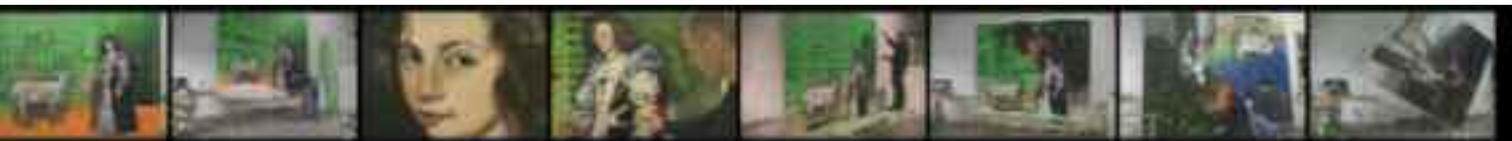


images du passé ne restent pas figées ou emprisonnées dans le passé. Elles continuent de vivre à mesure que de nouveaux regards se posent sur elles. Si les images peuvent continuer à évoluer et ne restent pas figées dans un passé définitivement révolu, c'est sans doute parce que les images ne se confondent ni avec leur matérialisation concrète, ni avec les perceptions successives que l'on peut en avoir.

Pour mieux comprendre, précisons que les images ne sont pas ce que l'on croit de prime abord. L'image n'est pas le tableau, elle n'est pas la photographie, au sens où elle ne coïncide pas avec son support. Comme l'a si bien expliqué l'historien de l'art Hans Belting dans *Pour une anthropologie des images*¹, il faut distinguer trois éléments dans l'image : l'image proprement dite, le corps et le médium. L'*image* est ce qui est représenté (abstrait ou figuratif, peu importe, il s'agit de ce que l'on retient sous forme d'image) ; le *corps* est le corps du spectateur qui regarde l'image et s'en forme ainsi une image mentale ; le *médium* est le support de l'image.

Les visages qui hantent l'histoire de l'art ont dès lors toujours une existence triple : ils existent (ou ont existé) en tant qu'image mentale dans l'esprit de tous ceux qui les ont connus de leur vivant ; ils existent en tant que représentation concrète dans toutes les images qui les prennent pour motif (que ce soit Vélasquez ou Martin Bruneau) ; et ils existent comme images mentales dans l'esprit des spectateurs qui se les sont pour ainsi dire « incorporés » en contemplant les tableaux. En effet, la toile et les marques picturales constituent le médium qui permet à l'image de s'incarner, mais notre propre corps est également un médium à part entière si l'on considère qu'il est le siège de la mémoire et de toutes les images mentales qui la constituent. Les images du souvenir se forment dans notre corps qui est un médium vivant. Les images *vues* se métamorphosent en images *remémorées* : on assiste au passage du médium support (la toile) au corps comme médium naturel. Nous désincarnons les images dans un premier temps pour les réincarner dans notre propre corps : en regardant un tableau, nous permettons à l'image d'effectuer un changement de médium. Grâce à la mémoire, notre corps est un support d'images qui nous permet d'entretenir un rapport toujours renouvelé à l'histoire.

D'un point de vue anthropologique, l'image mentale permet de penser le lien entre toutes les formes d'images qui existent concrètement au fil des siècles. Qu'est-ce qu'une image ? D'abord une forme mentale, une sorte de « nomade » (Hans Belting) qui trouve à s'incarner dans un matériau, un support. Peindre est alors une des manières possibles de permettre à une image de s'incarner dans un médium. Et c'est parce que l'image est toujours susceptible de se détacher de son support, d'avoir une existence propre indépendamment du médium qui l'incarne, que les images du passé nous touchent. Quand nous regardons un portrait peint, nous ne confondons pas le tableau avec une chose ou avec un vrai corps, nous percevons l'image *dans* le tableau et si cette image réussit à nous toucher, c'est parce que nous supposons que l'image que nous voyons trouve son origine au-delà du tableau que nous voyons, au-delà du médium qui l'abrite et lui donne sa visibilité ; nous ne voyons pas seulement l'image comme une chose figée mais nous percevons en elle le signe d'une présence passée. L'image et le médium dans lequel elle s'incarne adhèrent l'un à l'autre mais ils ne sont pas pour autant identiques car la même image



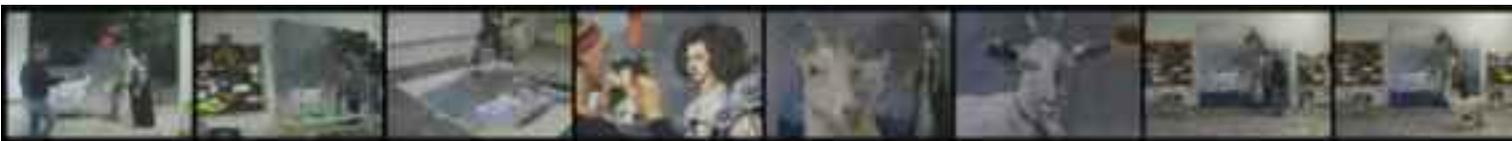
peut trouver à s'incarner ailleurs et autrement. Déambuler dans le château et y croiser les toiles de Martin Bruneau n'est donc pas innocent. Cette déambulation dévoile le lien essentiel que toute image entretient avec le corps et la mémoire.

Il faut dire encore un mot de la relation entre l'image et le lieu qui l'abrite. Cette relation est complexe mais la présence des tableaux de Martin Bruneau au château de Kerjean peut nous aider à l'appréhender. On peut distinguer grossièrement trois étapes : autrefois, les images étaient liées à un culte religieux et intimement reliées au lieu qui les abritait. Le lieu était sacré et le spectateur venait voir l'image en un lieu : image et lieu étaient intrinsèquement liés. Puis avec l'invention du musée, les images entrèrent en un lieu coupé de tout lieu géographique. Aujourd'hui les images ont en grande partie retrouvé leur liberté et sont devenues de vraies nomades sur tous les écrans qui peuplent notre quotidien dans le monde entier. Hans Belting formule clairement le changement : « Il y a tant de lieux qui n'existent pour nous qu'en images, alors qu'autrefois, c'était uniquement le cas pour les lieux du passé. Les lieux ; on s'en est fait de tout temps des images ou c'est par des images qu'on s'en souvenait ; mais cela supposait qu'on y était allé ou qu'on y avait vécu à une autre époque. Aujourd'hui par contre, il y a d'innombrables lieux que nous ne connaissons qu'en images, de sorte qu'ils ont acquis pour nous une présence d'une autre sorte. Ainsi voit-on se décaler la relation entre image et lieu. Plutôt que d'aller voir des images dans des lieux déterminés, nous préférons aujourd'hui visiter des lieux en images². »

Au château de Kerjean, les tableaux de Martin Bruneau trouvent bien un lieu. Ici nous ne visitons pas un lieu en image mais nous rencontrons des images dans un lieu. La peinture de Martin Bruneau investit, non pas un musée, mais un lieu géographique précis, un lieu historique, un lieu de vie. Notre époque voit les espaces de communication progressivement remplacer les espaces géographiques. La peinture cependant reste un acte profondément ancré dans un lieu, parce qu'elle est profondément ancrée dans le corps, celui du peintre qui produit l'image, la « dépose » dans un médium, et celui du spectateur qui la regarde et se l'incorpore sous forme d'image mentale. Imaginons un monde sans le château de Kerjean et sans les toiles de Martin Bruneau. Qu'y perdriions-nous ? Un peu de mémoire sans doute, donc beaucoup de nous-mêmes. « *Interesting* », nous disent les crânes de la vanité de Martin Bruneau ; sur quel ton le dire ? Nulle ironie dans ce mot, seulement matière à réflexion.

1. BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 84.

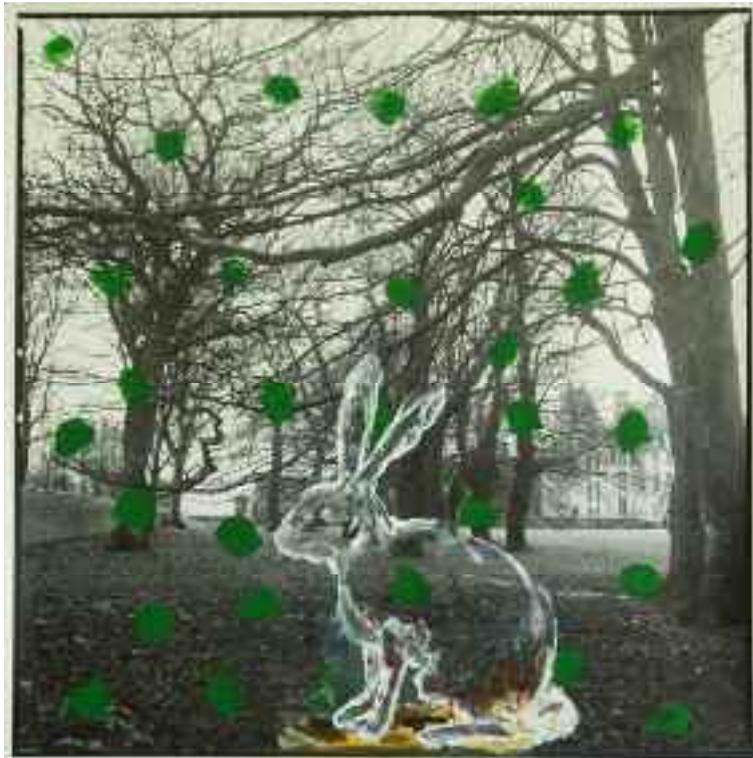
2. *Ibid.*

















So near, so far: the paintings of Martin Bruneau at the Château de Kerjean / LAURE BLANC-BENON

There are a thousand and one ways to produce images. Today, we all produce images, we who are all photographers and who take pictures of our friends and family or of places we go on holiday. Martin Bruneau also produces images. Yet he is a painter and the images he produces are not entirely ordinary. He paints images that can be recognised (a hare here, a stag, a child, or a skull there), yet he covers them with abstract signs such as grids, horizontal bands, marks and dots, signs that fix the painting in its materiality. Neither abstract nor figurative, his paintings use figurative motifs as abstract signs which are arranged on the canvas according to formal composition rules. By working from a material that already exists —images from art history—, Martin Bruneau works in reality on memory as an authentic source of images.

The image is hidden under layers of paint, a figurative image that the painter cites and reworks: it may be a motif, as with *Las Meninas* by Vélasquez and the portraits of Marie-Louise and Antonio de Tassis by Van Dyck, or a concept, as with the hare by Joseph Beuys. The paintings on exhibit are contemporary with visitors to the Château de Kerjean today; they belong to the twenty-first century, yet are just as contemporary with the château walls, as they conceal in their various strata images that Van Dyck and Vélasquez painted at the time when Kerjean was being erected and in its first hours, in the late sixteenth and early seventeenth century. Vélasquez painted *Las Meninas* in 1656 and Van Dyck the portraits of Marie-Louise and Antonio de Tassis in 1630 and 1634. What are we told by these faces that we glimpse in the chateau and that remain hidden (or reveal themselves) behind resolutely contemporary brushstrokes? Several pairs of eyes stare out at us through several layers of paint, as if they were looking from afar, as if time, that has made the Château de Kerjean a «historical monument», had also made these faces into mental images recalled several centuries after their actual existence. It is as though these images were independent of their medium, as though they had a life independently of their canvas. In *The Perfume of the Lady in Black*, the characters invented by Gaston Leroux struggle with ghosts, memories, presences, and absences, such as Mathilde and the ghost of her ex-husband or Rouletabille who holds on to the memory of the perfume of the lady in black from his childhood. These peculiar presences haunt the characters, in the same way as the silent paintings of Martin Bruneau inhabit the château de Kerjean. Images of the past do not remain frozen or imprisoned in the past. They continue to live as new pairs of eyes are set upon them. If these images can continue to evolve and do not remain trapped in obsolete times, it is no doubt because these images are confused neither with their concrete materialisation, nor with the successive perception that may be had of them.

To more fully understand, we must note that these images are not what they first seem. The image is not the painting, it is not the photograph, in that it does not coincide with its canvas. As art historian Hans Belting explained so well in *Pour une Anthropologie des images* (2004) (the French translation of *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 2001), three

elements of image must be distinguished: the image itself, the body, and the medium. The *image* is what is represented (abstract or figurative, it makes no odds, what is important is what is retained in image form); the *body* is the body of the viewer who perceives the image and forms a mental image of it; the *medium* is the agent by which the image is transmitted.

The faces that haunt art history have therefore always had a three-fold existence: they exist (or existed) as mental images in the minds of those who knew them in their lifetime; they exist as a concrete representation in all the images that employ them as a motif (whether Vélasquez or Martin Bruneau); and they exist as mental images in the minds of viewers who have “incorporated” them, so to speak, by contemplating the paintings. The canvas and the pictorial marks constitute the medium which enables the image to be incarnated, yet our own body is also a medium in itself, in that it holds the memory and all the mental images comprising it. The images of the memory are formed in our body which is a living medium. The images *seen* metamorphose into *recalled* images: here we pass from the vector medium (the canvas) to the body as a natural medium. We first disincarnate the images to then reincarnate them in our own body: by looking at a painting, we enable the image to change medium. Through memory, our body is a bearer of images that enables us to maintain a perpetually renewed bond with history.

From an anthropological point of view, the mental image allows us to consider the link between all forms of image that exist in concrete form over the centuries. What is an image? First, a mental form, a sort of “nomad” (Hans Belting) that can be incarnated in a material or medium. Painting is therefore one of the possible ways of allowing an image to be incarnated in a medium. This is because the image is always liable to become detached from its medium, to have its own existence independently of the medium incarnating it, so that images from the past can touch us. When we look at a painted portrait, we do not confuse the painting with an object or with a real body, we perceive the image *in* the painting and if this image touches us, it is because we suppose that the source of image we see is something beyond what we see, beyond the medium displaying it and giving it its visibility; we do not simply see the image as something frozen, but in it we see the sign of a past presence. The image and the medium in which it is incarnated are consistent yet they are not identical as the same image may be incarnated differently and elsewhere. Wandering around the château where we come across paintings by Martin Bruneau is therefore not to be taken lightly. These wanderings unveil the essential bond that all images have with the body and memory.

We must also make mention of the relationship between the image and the place where it is displayed. This relationship is complex, however the presence of Martin Bruneau’s paintings at the Château de Kerjean may help us to understand it. Three main stages can be distinguished: in the past, images used to be linked to religious worship and were closely connected with the place where they were displayed. The place was sacred and the viewer came to see the image in that place: image and place were intrinsically linked. Then with the invention of the museum, images entered into a place cut off from all geographical reality. Today, images have largely found freedom and have become real nomads on the many screens that fill our daily lives worldwide. Hans Belting clearly expressed this change: “There are so many places that only exist for us in images, while in days gone by, this was only the case for places of the past. Places; we have always made images of them or it is through images that we remembered them; but this assumed that we had been there or lived there at another time. Today however, there are countless places that we know in images, so much so that they have acquired another sort of presence for us. Hence we see a shift in the relationship between image and place. Rather than going to see images in set places, today we prefer to visit places in images»¹.



At the Château de Kerjean, the paintings of Martin Bruneau have found themselves a place. Here, we do not visit a place in pictures but rather we meet pictures in a place. Martin Bruneau's paintings invest, not a museum, but a precise geographical environment, a historical environment, a living environment. In current times, communication areas are gradually being replaced by geographical areas. Painting however remains an act deeply rooted to a place, because it is deeply rooted in the body, that of the painter who produces the image, who "lays" it in a medium, and that of the viewer, who beholds it and incorporates it in the form of a mental image. Imagine a world without the Château de Kerjean and without Martin Bruneau's paintings. What would we lose? Some memory no doubt, hence a large part of ourselves. "Interesting" say the skulls of the vanitas by Martin Bruneau; in what tone? No irony in this word, only food for thought.

1. Translated into English from BELTING, Hans, *Pour une Anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 84.

















Neuf questions à l'artiste

ENTRETIEN DE MARTIN BRUNEAU AVEC YANN LE BOULANGER, DIRECTEUR DU CHÂTEAU DE KERJEAN

On pourrait dire que Martin Bruneau, c'est un peu comme un musicien d'aujourd'hui qui interprète un morceau de la Renaissance. Qu'en penses-tu ?

Il y a des musiciens classiques qui ont le rôle « d'interpréter » la musique classique. Il y a des musiciens qui ont le rôle de créer des sons nouveaux, différents. Dans les arts plastiques, c'est la même chose : je crois qu'il y a des artistes, des peintres, qui regardent une tradition et il y a des artistes plus dans la rupture. Dans les arts plastiques, l'idée d'interpréter n'existe pas et donc n'a pas de place dans le discours. Au contraire, je trouve que c'est très pertinent. Pourquoi on ne pourrait pas avoir une réflexion sur les compositions anciennes dans une continuité ?

Dans ton travail, tu cites beaucoup de grands peintres. Tu as notamment consacré une importante série à Vélasquez au travers de son œuvre majeure, *Les Ménines*. Comment l'expliques-tu ?

Je veux savoir ce que cela veut dire, « faire de la peinture » et « être peintre ». La meilleure façon de le savoir, c'est d'aller dans la peinture, de chercher mais pas dans les livres, dans les tableaux. D'où le travail de copie, d'inspiration. *Les Ménines*, c'est une toile particulière dans l'histoire de la peinture. Il s'agit d'un autoportrait de Vélasquez en train de travailler en présence de l'infante et de sa suite. Tout d'un coup l'artiste a vraiment le droit de se citer comme quelqu'un de valable. On passe d'une pratique de l'art au service de la religion à une pratique de l'art au service de l'Homme, de la connaissance. Désormais, ce n'est plus Dieu qui est créateur, c'est l'Homme.

Tu parles souvent d'Andy Warhol et de Claude Monet comme faisant partie des peintres qui t'ont inspiré. En quoi tiennent-ils une place particulière dans ta réflexion ?

Warhol m'a inspiré dans son rapport intellectuel au monde de l'art. Il a eu une influence énorme dans ce qu'on appelle *la réception* : la façon dont la société reçoit une œuvre, détermine ce qui est une œuvre, ce qui n'est pas une œuvre. Tandis que Monet c'est plus viscéral, c'est vraiment ce rapport à la peinture : c'est très direct, sans aucune préoccupation de réception. C'est vraiment un rapport plus personnel, subjectif... Ce sont deux démarches qui sont en quelque sorte parallèles et qui sont toujours problématiques pour moi.

Tu quadrilles, tu superposes, tu mélanges, tu insères... Qu'est-ce qui guide ces choix ?

Il y a plein de raisons... Pour expérimenter : voir ce qui arrive si je fais cela. Et puis il y a la perception que doit avoir le spectateur du portrait : doit-on essayer d'être le plus ressemblant du sujet ? Ou bien en barbouillant son visage, en le rendant caché, on sent qu'il est sous-jacent, qu'il est derrière. Le spectateur se projette, crée sa propre image. Le portrait devient plus réel car il est imaginé par la personne qui le regarde. Quand je travaille un portrait ancien en quadrillant ou en rayant une partie du visage ou du corps, mon tableau ne se contente pas de citer un modèle ou un sujet, mais il devient une référence à la toile ancienne.

La couleur est également très présente dans ta peinture...

Il y a plusieurs facteurs : je suis québécois, je suis canadien, je suis « nordique ». J'ai fait l'expérience de vivre huit mois à Marseille et je me suis aperçu que cela ne collait pas pour moi. Dans le Sud, tout est blanc et délavé : le soleil écrase la couleur. Pour moi, c'est naturel qu'il y ait de la couleur. J'ai une affinité avec la peinture et les paysages des pays nordiques, avec les peintres qui travaillent la couleur. J'y reste très attaché.

Pourquoi beaucoup de tes œuvres font-elles référence au genre de la nature morte ?

Dans les sculptures ou dans les peintures que je crée, on retrouve souvent les mêmes images : des lièvres, des cerfs, des crânes. Ce sont des éléments qui font référence à la nature morte. Ce genre met en valeur la peinture pour la peinture. La nature morte n'a pas une fonction, elle ne raconte pas une histoire, ce n'est pas un portrait. Dans mon travail, la nature morte, c'est toujours une référence à la peinture.

On retrouve dans tes œuvres tout un bestiaire, dont le lièvre et le cerf sont des éléments récurrents. D'où viennent ces motifs ?

Le lièvre c'est un clin d'œil à Joseph Beuys, un artiste allemand. Il a fait une performance en 1965 où il disait enseigner la peinture à un lièvre mort. Dans mes peintures, c'est le lièvre qui est ramené à la vie et qui nous raconte maintenant l'histoire de la peinture. Je m'amuse un peu. Les cerfs, c'est une citation de Gustave Courbet qui a fait énormément de cerfs. C'est pour tenir compagnie au lièvre, pour qu'il ne soit pas tout seul.

Pour réaliser ce projet, tu es venu deux fois au château. Qu'est-ce qui t'a marqué à Kerjean, qu'en as-tu retenu qui a inspiré ta démarche ?

La chose qui m'amusait à Kerjean, c'était le côté extrêmement minéral, comme une absence de présence. C'est un lieu où l'on sent un vide. J'ai choisi de donner l'impression de présences dans le château. Mon but n'était pas de le décorer ou de le meubler. C'est pour cela que je ne voulais pas que les toiles soient accrochées au mur comme des tableaux. C'est un peu comme repeupler le château avec des personnages ou des animaux, comme des âmes qui se baladent.

À Kerjean, tu exposes des toiles déjà existantes, mais tu as aussi réalisé un travail spécifique autour du lieu. Peux-tu nous en dire plus ?

Pour ce projet, j'ai réalisé des photos, je les ai imprimées et j'ai peint par-dessus. Ce sont des photos de Kerjean dans lesquelles s'ajoutent des éléments que l'on retrouve dans mes autres toiles : des natures mortes, des cerfs, des lièvres... C'est pour jouer sur l'ambiguïté. On ne sait pas vraiment si ce sont des photos anciennes ou contemporaines. On sait par contre que la peinture qui vient par-dessus est d'aujourd'hui. Je joue sur une incapacité à connaître vraiment les choses. Je me suis amusé à voir comment on peut perturber nos certitudes historiques.











Nine questions to the artist

INTERVIEW FROM MARTIN BRUNEAU BY YANN LE BOULANGER, KERJEAN CASTLE'S DIRECTOR

It could be said that Martin Bruneau is rather like a modern day musician who interprets Renaissance pieces. What do you think?

There are classical musicians whose role it is to “interpret” classical music. There are musicians whose role it is to create new, different sounds. In fine arts, it is the same: I think there are artists and painters who follow a tradition and there are artists who are more focused on rupture. In fine arts, the idea of interpreting does not exist and therefore does not have its place. Yet I think it is entirely relevant. Why should we not reflect on ancient compositions in a bid for continuity?

In your work, you often cite great painters. In particular, you have dedicated an entire series to Velázquez through his major work —*Las Meninas*— How can you explain this?

I want to know what it means “to paint” and “to be a painter”. The best way to know that is to delve into the painting, to search, but not in books, in the paintings themselves. Hence the copy work and work inspired by existing paintings. *Las Meninas* holds a particular place in the history of painting. It is a self-portrait of Velázquez working in the presence of the *infanta* and her entourage. Suddenly the artist has earned the right to be cited as someone of value. We have moved from art created to serve religion to art created to serve Man, to serve knowledge. Now, it is no longer God the creator, it is Man.

You often speak of Andy Warhol and Claude Monet as two of the painters who inspire you. Why do they hold a particular place in your reflection?

Warhol inspired me by his intellectual relationship with the world of art. He has had a massive influence in what is known as reception: the way in which society receives a work of art, determines what is a work of art and what is not a work of art. While Monet is more visceral, it's really about his relationship with painting: it's very direct, without any preoccupation with reception. It's really a personal, subjective relationship.... These two approaches are somehow parallel and are always problematic for me.

You grid, you superimpose, you mix, you insert.... What guides your choices?

There are lots of reasons.... To experiment: see what happens if I do that. And then there is the perception that the viewer of the portrait has: should we try to represent the subject as accurately as possible? Or by daubing their face, by hiding it, we feel that it is subjacent, that it is behind. The viewer imagines, creates his own image. The portrait becomes more real because it is imagined by the person looking at it. When I work on an ancient portrait using a grid or barring part of the face or body, my painting does not simply cite a model or subject, rather it becomes a reference to the ancient painting.

Colour is very present in your paintings....

There are several factors: I am from Quebec, I am Canadian, I am "northern". I lived in Marseille for eight months and I realised that it wasn't for me. In the south, everything is white and washed out: the sun crushes the colour. For me, it's natural for there to be colour. I have an affinity for the painting and landscapes of northern countries, for paintings that work with colour. I'm still very attached to that.

Why do many of your works make reference to the still life genre?

In the sculptures or paintings I create, the same images can often be found: hares, stags, skulls. These elements make reference to still life. This genre promotes painting for painting's sake. Still life does not have a purpose, it does not tell a story, it is not a portrait. In my work, still life is always a reference to painting.

In your works we find quite a bestiary, in which the hare and stag are recurring elements. Where do these motifs come from?

The hare is an allusion to Joseph Beuys a German artist. He gave a performance in 1965 in which he claimed to teach a dead hare about painting. In my paintings, the hare is brought back to life and now tells us the story of painting. I have a bit of fun. The stags are a reference to Gustave Courbet who uses a lot of stags. It is to keep the hare company, so that it's not all alone.

To carry out this project, you came to the château twice. What marked you about Kerjean, what did you draw from these visits that inspired your work?

What amused me about Kerjean was the extremely mineral aspect, like an absence of presence. It is a place where you feel empty. I chose to give the impression of presences in the château. My aim was not to decorate it or to furnish it. That is why I didn't want the canvases to be wall-mounted like paintings. It's a bit like filling the château with characters or animals, like souls roaming around.

At Kerjean, you are exhibiting paintings that already existed, but you have also worked specifically on the château. Can you tell us more?

For this project, I took photos that I then printed and painted over. They are photos of Kerjean to which I added elements that can be found in my other paintings: still lifes, stags, hares.... The idea is to play on ambiguity. You cannot really tell whether they are old or recent photos. You can tell however that the painting on top is modern. I play on the incapacity to really know things. I had fun seeing how I could disturb our historical certainties.





















Le château de Kerjean

MARIE MAUDIRE, CHARGÉE DE MISSION CULTURELLE, CHÂTEAU DE KERJEAN

Le château de Kerjean est construit à la fin du ^{xvi}^e siècle par Louis Barbier. Il se caractérise par des dimensions imposantes, une enceinte puissamment fortifiée, la finesse de son décor sculpté et une distribution originale. Ces éléments en font un remarquable exemple de l'adoption du style Renaissance en Bretagne.

À la fin du ^{xv}^e siècle, la famille Barbier fait partie de la petite noblesse du Léon. S'appuyant sur un capital foncier dont le centre est la terre de Kerjean, elle se crée un réseau de solidarités parmi l'élite locale, grâce à une politique matrimoniale réfléchie. Elle diversifie ses activités afin d'accroître sa fortune et son prestige. La construction du château de Kerjean marque l'aboutissement de cette ascension sociale.

Louis Barbier commande au maître d'œuvre – inconnu – un projet ambitieux obéissant à l'esthétique de la seconde Renaissance française. L'architecture du château dépasse le simple besoin de loger et de défendre : elle met en scène le bâtiment. Son concepteur connaît les grandes réalisations et les théoriciens de son temps dont il s'approprie les modèles pour fonder un style original.

Après l'ascension exemplaire de leurs aïeux, les Barbier, au ^{xvii}^e siècle, dilapident la fortune familiale. En 1678, leur dernier descendant se fait déshériter et les Coatanscour reprennent le domaine en main. Ils vivent des jours paisibles dans leur château jusqu'à la Révolution française. La dernière marquise de Kerjean meurt guillotinée en 1794.

Après les déprédations des troupes révolutionnaires, le nouveau propriétaire Charles de Brilhac accélère la ruine de Kerjean par la vente des matériaux du château. Au milieu du ^{xix}^e siècle, les Coatgoureden en font leur résidence principale puis vendent le domaine à l'État en 1911. Aussitôt classé au titre des Monuments Historiques, le château de Kerjean trouve une nouvelle vocation : de demeure aristocratique, il devient site patrimonial et lieu de culture.



The château de Kerjean

MARIE MAUDIRE, CHARGÉE DE MISSION CULTURELLE, CHÂTEAU DE KERJEAN

The Château de Kerjean was built in the late sixteenth century by Louis Barbier. It is characterised by its impressive size, its heavily fortified walls, the sophistication of its sculpted decor, and its original layout. These elements make it a remarkable example of the adoption of the Renaissance style in Brittany.

In the late fifteenth century, the Barbier family belonged to the lower nobility of Léon. Drawing upon its wealth of land centred around Kerjean, it formed a network of solidarity among the local elite, through a well-defined matrimonial strategy. It diversified its activities to increase its fortune and prestige. The construction of the Château de Kerjean marked the culmination of this social ascension. Louis Barbier chose a contractor —unknown— to carry out an ambitious project in line with the aesthetics of the Second French Renaissance. The château's architecture stretches beyond simple accommodation and defence requirements: it embellishes the building. Its designer was familiar with the great achievements and theorists of his time, whose models he adopted to create an original style.

After the exemplary ascension of their forbearers, in the seventeenth century, the Barbiers squandered the family fortune. In 1678, their last descendant was disinherited and the Coatanscour Family took over the estate. They lived peacefully in their château until the French Revolution. The last marquise of Kerjean was guillotined in 1794.

After pillaging by revolutionary troops, the new owner Charles de Brilhac further contributed to the ruin of Kerjean by selling off the château's materials. In the mid-nineteenth century, the Coatgoureden Family made the château their main residence, then later sold the estate to the State in 1911. Immediately classed as a historical monument, the Château de Kerjean was given a new vocation: it was transformed from an aristocratic home into a cultural heritage site.







MARTIN BRUNEAU est né en 1960 au Canada, à Ottawa. Issu d'une famille impliquée dans le domaine artistique, il suit des études universitaires en arts plastiques à Montréal. Il arrive en France à la fin des années 1980 et s'installe en Bourgogne en 1992. Il vit et travaille actuellement à Autun. Il est représenté en France par la galerie Isabelle Gounod, à Paris, pour laquelle il réalise plusieurs expositions personnelles en 2005, 2007, 2008 et 2010.

Son travail est régulièrement présenté en France et à l'étranger (Montréal, Prague, Dresde, Berlin, ...).

Site Internet de l'artiste : www.martinbruneau.net

MARTIN BRUNEAU was born in Ottawa, Canada, in 1960. He came from a family involved in the arts and chose to study fine arts in Montreal. He arrived in France in the late 1980's and settled in Bourgogne in 1992. He now lives and works in Autun.

He is represented in France by the Isabelle Gounod gallery in Paris, for which he has held several personal exhibitions in 2005, 2007, 2008 and 2010.

His work is regularly presented in France and overseas (Montreal, Prague, Dresden, Berlin....).

The artist's website: www.martinbruneau.net

Principales expositions

- 2011** Château de Kerjean, Saint-Vougay, Finistère.
« Mai en Cambrésis », Nord-Pas-de-Calais.
Occurrence – Espace d’art et d’essai contemporains, Montréal, Québec.
- 2010** L’Arc, scène nationale au Creusot.
- 2008** Abbaye de Maubuisson, Centre d’art contemporain, Val-d’Oise.
Haus Burgund, conjointement à la galerie Vulkan, Mayence, Allemagne.
Le Petit Jaunais, Nantes.
CRANE, Centre d’art contemporain, Bourgogne.
- 2004** Exposition de peintures, Hôtel particulier Libéral-Bruant – ancien musée de la Serrurerie, Paris.
« Sculptures monumentales », installations, ville d’Autun.
Babel-le Rebout, commande d’une sculpture monumentale, en collaboration avec le Parc régional du Morvan.
- 2002** Centre d’art, Tinguieux.
- 1993** Musée d’art de Joliette, Centre d’art de l’université de Sherbrooke, Québec.
- 1992** « Cent Jours d’Art Contemporain », Montréal, Québec.

Principales collections

Fonds régional d’art contemporain d’Île-de-France (FRAC)
Centre international d’art contemporain de Montréal, Québec
Collection du Théâtre contemporain de la Danse, Paris
Musée d’art de Joliette, Centre d’art de l’université de Sherbrooke, Québec.
Collection Pernod-Ricard
Power Corporation du Canada
Groupe Danone
Collections privées

Main exhibitions

- 2011** Kerjean Castle, Finistère, France.
« Mai en Cambrésis », Nord-Pas-de-Calais, France.
Occurrence – Espace d’art et d’essai contemporains, Montréal, Québec.
- 2010** L’Arc, Scène nationale, Le Creusot, France.
- 2008** Maubuisson Abbey, Contemporary Art Centre, Val d’Oise, France.
Haus Burgund, jointly at the Galerie Vulkan, Mainz, Germany.
Le Petit Jaunais, Nantes, France.
CRANE, Contemporary Art Centre, Bourgogne, France.
- 2004** Painting exhibition, Hôtel Libéral Bruant – Former Museum of Locksmithing, Paris.
“Monument sculptures”, installations, City of Autun, France.
Babel-le Rebout, monument sculpture commission, in collaboration with Morvan Regional Park, France.
- 2002** Tinguieux Art Centre, France.
- 1993** Joliette Art Museum, University of Sherbrooke Art Centre, Quebec.
- 1992** “100 Days of Contemporary Art”, Montreal, Quebec.

Main collections

Ile-de-France Regional Contemporary Art Fund (FRAC), France
Montreal International Contemporary Art Centre, Quebec
Contemporary Dance Theatre collection, Paris, France
Joliette Art Museum, University of Sherbrooke Art Centre, Quebec
Pernod-Ricard Collection, France
Power Corporation of Canada
Danone Group
Private collections

