



mark burse 2022

# MARK BRUSSE, LA RACINE EST DANS L'ŒIL

À partir de quatre mots pas tout à fait sortis du chapeau, Mark Brusse revient sur une œuvre commencée il y a maintenant plus de soixante ans et qui a mené son regard singulier à s'affirmer au contact des êtres et des choses, que ce soit à New York et Berlin ou en Asie, en Amérique latine et en Afrique depuis les années 1980. Car si son caractère hétéroclite peut dérouter, c'est bien le fait de « voir le monde du dehors avec le regard du dedans », comme l'écrivait en 1988 son ami Pierre Restany, qui lie ses objets-assemblages, ses environnements, ses collages et ses peintures jouant à l'infini l'association de figures élémentaires. À Paris dont il a fait sa base dès 1960, le Centre Pompidou le rappelle en consacrant une salle de ses collections à un ensemble d'œuvres couvrant sa carrière, tandis que l'Espace Art Absolument fait dialoguer volumes et peintures récentes avec des assemblages réalisés dans les années 1980.

ENTRETIEN AVEC TOM LAURENT

---

### **Mark Brusse. En toutes choses**

Espace Art Absolument, Paris. Du 11 mai à fin juillet 2023

### **Mark Brusse. Donation**

Collections permanentes (salle 20), Centre Pompidou, Paris  
À partir du 29 mars 2023. Commissariat : Michel Gauthier

### **Mark Brusse**

L.A.C., Sigean. Du 1<sup>er</sup> avril au 28 mai 2023

---

## Avant-gardes

**TOM LAURENT** C'est un mot un peu chargé... Comment te situes-tu par rapport à cette notion ? Et par rapport à tes relations avec des courants et des groupes – les Nouveaux Réalistes et Fluxus – que tu as largement fréquentés sans pour autant en faire partie ?

**MARK BRUSSE** Quand je suis allé en Corée en 1987, je rencontrais de temps en temps des collègues, des artistes et certains se présentaient comme

« artistes d'avant-garde ». J'ai trouvé ça très amusant. Qui sont nos artistes d'avant-garde ? Je crois qu'il faut quand même bien cinquante ans pour savoir qui on peut considérer comme d'avant-garde. C'est difficile de le dire sur le moment. Par contre, quand je suis arrivé à Paris et que j'ai rencontré Daniel Spoerri, Raymond Hains..., d'un coup, je me suis rendu compte que oui, nous avions vraiment notre façon de nous occuper de l'art. Le summum, c'était Robert Filliou : je l'ai rencontré en 1961 à la Contrescarpe puis quand j'ai été à New York, on était de nouveau voisins, pratiquement.

Mark Brusse. *Présence*.  
2022, détrempe et pastel gras sur toile, 133 x 96 cm.

### **D'une certaine manière, ils t'ont ouvert à une manière de faire ?**

Ça, je ne sais pas. Parce que quand je suis arrivé en 1960 à Paris dans ce fameux grenier, un dépôt du cimetière Montparnasse, je voulais continuer ce que j'avais développé en Hollande avant et qui me venait d'un mur que j'avais vu pendant un voyage en Espagne : dans de grands bacs en bois que je fabriquais et remplissais avec du plâtre, je creusais une sorte de niche, je mettais une plaque de métal rouillé, je traçais une ligne avec un peu de terre ocre... Donc en voyant ce grenier rempli de bois de coffrage pour les tombeaux – un bois usé, qui avait une grande qualité –, pour moi, c'était de la matière. Et quand j'ai commencé à y fabriquer mon premier bac, j'ai cloué une planche en plus car il n'était pas bien réalisé, puis une autre et encore une autre... Voilà, j'avais fabriqué ma première *Clôture*. Donc c'était avant de rencontrer les Nouveaux Réalistes, Fluxus, etc., mais quand eux l'ont vu, j'ai senti qu'ils étaient fascinés et très intéressés. Et ça, ça m'a donné une certaine confiance en moi. J'ai exposé ces œuvres à la galerie du Haut-Pavé à peine un an après mon arrivée à Paris, en me disant que j'étais peut-être sur le bon chemin. Par contre, Spoerri, même s'il m'a beaucoup aidé et encouragé, m'a dit : « Il faut bien comprendre, Mark, jamais tu ne pourras être un Nouveau Réaliste. Mais je peux m'imaginer qu'un jour, je te demande un objet que tu as fabriqué pour l'utiliser dans un de mes «tableaux-pièges». » Pour moi, c'était un grand compliment : je voulais faire des objets qui ne soient pas vraiment des œuvres d'art mais juste des objets. Mais ce que je trouve surtout remarquable chez Spoerri, c'est de prendre un morceau de la réalité telle qu'elle est, de l'isoler et de le coller au mur. Ça, ça m'a beaucoup marqué !

## **Artisanat**

**À propos du bois, tu l'utilises depuis tes débuts et ce qui est singulier, c'est que tu l'utilises pour lui-même, c'est-à-dire de façon directe, parfois peint, mais peu ou pas transformé – un bois qui n'est généralement pas usiné, avec un aspect plutôt rustique. Qu'est-ce qui te fascine dans ce matériau ?**

Sur l'artisanat d'abord, parce que cela permet de saisir la différence entre mon travail et celui des Nouveaux Réalistes. Pour eux justement, l'artisanat n'existe pas. Ils prennent quelque chose qui existe et l'isole. Moi, je fabrique, j'aime faire moi-même. C'est une grande différence. Et j'ai un grand respect pour le véritable artisanat,

Vue de la salle *Donation Mark Brusse*, collections permanentes, Musée national d'Art moderne – Centre Pompidou, Paris, 2023.



## **Au Centre Pompidou, « un ensemble représentatif de son parcours artistique »**

Conservateur au musée national d'Art moderne, Michel Gauthier s'est fait l'artisan d'un accrochage concentrant la diversité de l'œuvre de Mark Brusse

**TOM LAURENT** Lors de l'acquisition de sa grande *Clôture* (1961), rejoignant six de ses œuvres déjà présentes dans les collections du musée national d'Art moderne, Mark Brusse a proposé une donation d'une sélection de 24 œuvres, affirmée par Bernard Blistène et vous-même et effective en 2021. Quel sens donnez-vous à cette donation ?

**MICHEL GAUTHIER** Ce qu'il faut dire avant toute chose, c'est que Mark Brusse est un artiste qui intéresse le musée. Nous avons d'ailleurs déjà des œuvres de lui dans la collection, et ce fonds s'est constitué lors de plusieurs phases : un relief mural et ses panneaux en bois amovibles dans l'esprit de Fluxus acquis en 2002, un collage, une sculpture mobilière et l'arrivée de dessins par le biais de la



Donation Guerlain en 2012. Dans un moment d'ouverture à d'autres géographies de l'art, en Afrique, en Asie et en Amérique latine, il nous semble que le musée se doit de continuer à écrire une histoire de la scène française, entendu comme les artistes dont le travail s'est déployé en France, à l'instar de Mark Brusse dont les débuts coïncident avec son arrivée à Paris. Jusqu'à une donation très récente, le musée n'avait qu'un seul tableau d'un artiste aussi important que Georges Noël. Ces enrichissements concernent par exemple les œuvres de Shirley Jaffe, dont l'installation à Paris date de 1970, de Sheila Hicks, arrivée en 1964, ou encore de François Ristori, auquel le musée consacre un accrochage en ce moment mais aussi des artistes plus jeunes, comme Hervé di Rosa ou Philippe Thomas. Au sein des Amis du Centre Pompidou, un groupe d'acquisition est d'ailleurs très actif sur le sujet, pour continuer d'enrichir nos collections. L'idée souvent admise est que Paris a été un lieu d'accueil pour les artistes durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'en montrer la suite.

**Investissant une salle entière du parcours permanent de la collection contemporaine, vous avez conçu un accrochage où dialoguent des objets-assemblages et sculptures mobilières, céramiques et peintures représentant quelque soixante ans de carrière. Comment l'avez-vous pensé ?**

J'ai voulu autant que faire se peut donner à voir un ensemble représentatif de son parcours artistique – c'était aussi l'objectif de la donation. C'est le cas pour ses premières années à Paris, d'autant plus que sa *Clôture*, qui doit être signalée comme un authentique chef-d'œuvre, est accrochée non loin en regard d'œuvres de Robert Filliou. La période new-yorkaise également avec le petit volume de *Natural Wood* – la grande *Double Floor Piece*, qui fait partie des collections, demandait plus d'espace. Sont exposées des œuvres très liées à Fluxus correspondant à son séjour à Berlin, mais aussi son travail découlant de sa découverte de l'Asie. Je suis personnellement très heureux que l'on y trouve aussi ce que j'appelle les « sculptures blanches » dont la structure en bois est badigeonnée, qui intègre leur socle et la présentation d'objets.

mais contrairement à mon travail, l'artisanat a une fonction utilitaire. Le bois m'a toujours fasciné parce que c'est vraiment une matière de base, comme la céramique d'ailleurs, la terre glaise. En plus, le bois est très facile à travailler. Et moi, tout ce que j'avais alors, c'était une scie à bois, pas d'outils électriques : je faisais tout à la main et ça me plaisait. Ça me donnait aussi un temps pour moi, pour réfléchir au monde, disons. Quand j'étais aux États-Unis au milieu des années 1960, tous les sculpteurs se jetaient sur les nouveaux matériaux : le polyester, le plastique dur, etc. Moi, très têtu, j'ai acheté du bois bien propre, bien net, que j'ai coupé en morceaux pour fabriquer des cadres que j'ai laqués en couleur et là-dedans, j'ai juste accroché un morceau de bois brut. J'ai appelé ça le bois naturel – *Natural Wood*. À New York, les gens étaient plutôt étonnés : « Pourquoi il ne fait pas faire ce truc ? C'est très géométrique, il faut faire ça dans une usine... »

**Par rapport à l'artisanat, comment vois-tu ta relation à des techniques ou des savoir-faire qui ne sont pas forcément les tiens ? Par exemple lorsque tu as travaillé dans une petite usine**



Mark Brusse. *Brou de noix*.  
2022, lavis de brou de noix sur toile, 53 x 32 cm.

**de céramique au Japon ou plus récemment au Bénin avec des tailleurs de bois ? Ta relation avec le fournisseur de matériaux pour Beaux-Arts Marin est aussi de cet ordre, d'ailleurs...**

J'ai découvert ça pour la première fois quand je travaillais dans un atelier de lithographie en 1965, car mon galeriste, Mathias Fels, avait eu l'idée que les artistes en fassent une pour la couverture de leur catalogue. Après quelques lithographies, j'ai montré à Peter Bramsen, mon imprimeur, là où je voulais mettre du bleu. Il m'a demandé : « Tu veux dire ton bleu à toi ? » En partant faire un tour dans ses couleurs, il m'en a montré une et je me dis suis que c'était exactement ce qu'il me fallait. J'ai commencé à développer un grand respect pour le dévouement de vrais artisans comme lui, qui se mettent à la disposition de l'artiste et qui ont un savoir-faire que je n'ai pas. Pour la céramique, je veux faire par moi-même mais j'ai pu utiliser certains outils qui étaient disponibles. Par exemple pour les sculptures en céramique que j'ai faites en 1989 au Japon, dans une petite ville où une usine fabriquait des tuyaux de drainage. J'y suis allé car, à l'époque, les tuyaux étaient en terre cuite – il y a vingt ans encore ici à Paris, tu pouvais les voir quand le trottoir était en travaux. Alors j'avais imaginé trouver une usine qui en fabriquait, pour m'approprier et détourner leur technique. Quand je suis arrivé sur place, ils m'ont dit : « Oui, on a fait ça, mais plus maintenant parce que la terre est devenue trop dure à compresser. Par contre, je crois qu'on a encore une petite machine. » Au final, je suis resté quatre mois à fabriquer moi-même avec cette machine ces tuyaux que je transformais.

## Espace

**Souvent, l'atelier ou l'espace que tu occupes « glisse » dans tes œuvres. C'est le cas des planches en bois à Montparnasse mais aussi de tes premiers collages dans les années 1972-73, où c'est à la fois la taille restreinte de l'espace que tu occupais à la Ruche et le fait d'être sans argent qui t'ont poussé à te servir de papiers sans valeur. Comment en es-tu venu à utiliser la technique de la détrempe ?**

Oui, à la Ruche, très vite je n'avais plus de place pour faire mes assemblages en volume. Faire des collages par contre, surtout avec du papier, ne prend pas de place. Alors j'ai commencé à collectionner des coupures de journaux, du papier trouvé dans la rue ou servant d'emballage au marché de légumes, etc. Pour la détrempe, tout simplement quand j'ai découvert en Corée les grandes feuilles de papier Hanji à base de mûrier : j'ai commencé à travailler dessus et je me suis rendu compte

que ce papier ne gondolait pas. Même le très beau papier européen se déforme dès qu'il est mouillé, celui-là ne bouge absolument pas. J'ai alors développé ma technique : je dessine d'abord avec le pastel à huile, un dessin très simple, puis l'huile rejette l'eau et après je mouille complètement le papier. Et après, je peux appliquer ma couleur, qui rentre dans la matière sans que le papier ne bouge. Mais après trente ans à m'avoir énormément aidé pour le marouflage de ce papier sur toile, Philippe Marin m'a dit : « Écoute Mark, j'ai une mauvaise nouvelle pour toi, mon marouflage ne peut plus continuer. Il adore en faire, mais il a trop de travail. » En échange, il m'a donné deux grands échantillons de toiles qu'il avait préparés pour moi : j'ai commencé à travailler et c'était comme si c'était du papier ! Philippe Marin en a conclu : « Si ça marche pour toi, je vais en faire fabriquer. »

**Quand en 1986, tu refais des assemblages, c'est aussi le lieu qui t'y amène ?**

J'ai toujours fait des assemblages, mais pendant des années, j'avais acheté du bois et utilisé du bois de construction que je piquais dans la rue. Quand je suis arrivé à Woodside pour cette résidence de la fondation Djerassi, c'était dans des anciens ranches près de San Francisco, où avant rôdaient des chevaux, des vaches... et j'ai trouvé du vieux bois. Je n'ai pas pu résister. C'était du bois vraiment usé, plein du vécu du lieu. J'ai aussi trouvé des ossements de vaches, des grillages, de très vieilles photos... Avec tout ce que j'ai pu trouver loin de mon atelier à Paris, je me suis adapté pour faire mes objets-assemblages.

**Tu as fait des sculptures qui étaient relativement petites et d'autres monumentales – jusqu'à douze mètres de haut pour une sculpture à Séoul lors des J.O. de 1988. Cette question de l'échelle est-elle importante pour toi ?**

Dans un entretien avec Pierre Restany pour ma première exposition en 1965 chez Mathias Fels, il expliquait avoir l'impression que mon envie était de faire des objets maniables, que leur fonction et leur mouvement soient liés à la main, comme ouvrir un tiroir et le refermer. Ça restait donc des dimensions humaines. Mais bien entendu, comme beaucoup de sculpteurs, je rêvais aussi de faire des choses très grandes, il fallait juste en avoir l'occasion. Mais quand on fait des œuvres pour l'espace public, il ne s'agit pas pour autant d'agrandir des sculptures : un crapaud peut rester de la taille d'un crapaud ! Dans les années 1960, on parlait beaucoup de « *site-specific* » et certains galeries et musées dans les années 1970 m'ont donné la possibilité d'utiliser leur propre espace pour vraiment



créer des environnements. En Corée, ils avaient vraiment demandé que les œuvres aient une certaine hauteur. Mais l'échelle, pour moi, ce n'est pas forcément la hauteur, ça peut être aussi la dimension horizontale. D'ailleurs, quand je suis allé à New York – et je ne sais pas si c'était en réaction à la verticalité de la ville –, j'ai fait des sculptures pas plus hautes que 60 centimètres, mais qui s'étendaient au sol, souvent sur près de trois mètres.

Mark Brusse. *Forest Virgin*.  
1987, assemblage, bois, métal, corde, textile, 59 x 52 x 24 cm.



## Assemblage

Évidemment, l'assemblage est très présent dans ton travail en volume et tu as pu dire que tes collages étaient des assemblages en deux dimensions. Par rapport à ta peinture, avec ces figures qui reviennent et qui se déplacent d'une œuvre à l'autre, dans quelle mesure retrouve-t-on pour toi une forme d'assemblage ?

C'est vrai. Il ne faut pas oublier que je ne suis pas tout à fait un « vrai peintre » : quelqu'un qui est devant une toile vide, prend son pinceau et qui, là, fait apparaître son œuvre. C'est aussi pour ça que j'apprécie la matière organique du papier Hanji, car je n'ai jamais eu d'amour pour la feuille blanche. Je fonctionne autrement – par un flash qui me fait apparaître mentalement une image que je veux exécuter. Donc je n'improvise pas, tout en laissant de l'espace à ce qu'on peut appeler des accidents. C'est le cas par exemple dans les deux *Brou de noix* que j'ai faits en 2022 dans mon atelier en Bretagne : au départ, je ne voulais pas les montrer mais beaucoup de gens les ont trouvés étonnants. C'est en rencontrant et en parlant avec John Cage que j'ai reconnu l'importance du hasard, même si je préfère parler de coïncidence.

**Tu as pu raconter que dans les années 1970 tu avais exposé des assemblages comme des « petits psychodrames », qui étaient assez intimes – d'ailleurs, tu avais hésité à les exposer. Mais lors de l'exposition, les gens au contraire les ont trouvés amusants... Tes œuvres sont-elles, selon toi, toujours chargées d'affects personnels, qui apparaîtraient, mais travestis ou métamorphosés ?**

---

## Mark Brusse en quelques dates

Né en 1937 à Alkmaar (Pays-Bas). Vit et travaille à Paris et dans le Finistère.  
Représenté par les galeries Louis Carré & Cie et Robert Vallois à Paris, La Navire à Plouguerneau, Borzo à Amsterdam et Sonia Zannettacci à Genève.

**1960** | S'installe à Paris, où il réalise très vite ses premières *Clôtures*

**1965-67** | Séjour à New York, séries *Natural Wood* et *Floor Pieces*

**1969** | Biennale de Paris, il présente *Occupation de l'espace*

**1970-72** | Séjour à Berlin, collaborations avec John Cage

**1975** | Exposition personnelle au musée d'Art moderne de la Ville de Paris

**1983** | Premier long séjour au Japon, avant la Corée, l'Amérique latine, La Réunion...

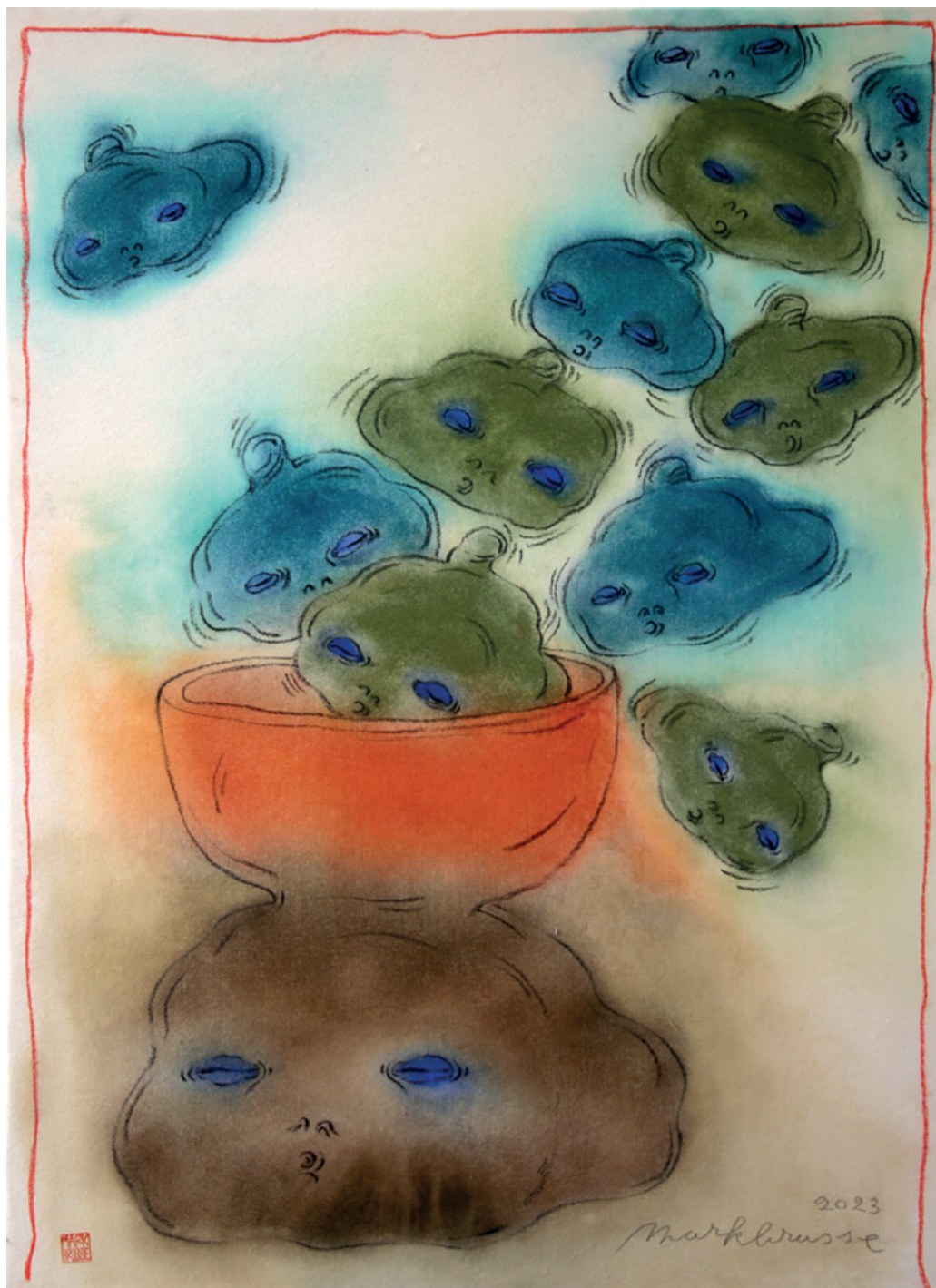
**1987-88** | Manifestation d'art contemporain pour les Jeux olympiques de Séoul,  
il réalise sa première sculpture monumentale

**2010** | *Heureusement, l'art n'est pas raisonnable*, rétrospective aux LAAC, Dunkerque  
et musée du Dessin et de l'Estampe originale, Gravelines

**2013** | Séjour en Inde

**2017** | Résidence à Cotonou, invité par Robert Vallois

**2019** | Rétrospective au musée de Valkhof, Nimègue (Pays-Bas)



Je crois que mon travail reste quand même très autobiographique. Par contre, je ne sais pas si je le fais exprès. Ça peut apparaître un peu comme des rébus, et je me retrouve dans cette phrase

Mark Brusse. *Les Gardiens du cœur*.  
2017, bois peint, 74 x 32 x 32 cm.

Mark Brusse. *From Legba's bowl*.  
2023, détrempe et pastel gras sur toile, 128 x 93 cm.

de Martinus Nijhoff, un écrivain néerlandais : « Ce n'est pas ce qui est écrit. » Donc je laisse énormément d'espace à l'interprétation. Je ne pense pas que mon travail soit narratif : je pose plutôt des questions, je ne donne pas de réponses. Après, les éléments comme l'échelle, le cœur anatomique, le lapin, la barque avec une flamme, etc. forment pour moi mon inventaire personnel, avec lequel je peux exprimer la plupart des choses que j'ai envie de visualiser. ■