

# MARK BRUSSE,



**LAAC DE DUNKERQUE.  
DU 7 MARS AU 19 SEPTEMBRE 2010.**

**MUSÉE DU DESSIN ET DE L'ESTAMPE ORIGINALE DE GRAVELINES.  
DU 13 MARS AU 16 MAI 2010.**

# L'ARTISTE VOYAGEUR

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL



***Mark Brusse, heureusement l'art n'est pas raisonnable.***

Commissaires : Aude Cordonnier et Sophie Warlop (Dunkerque) ; Dominique Tonneau et Paul Ripoché (Gravelines).



**Pascal Amel** | Quand tu arrives de Hollande à Paris en 1960, à l'âge de 23 ans, tu rencontres le critique d'art Pierre Restany. Peux-tu me parler de ta relation avec lui et avec certains des artistes du Nouveau Réalisme ?

**Mark Brusse** | Je n'ai pas rencontré Pierre tout de suite, c'était d'abord Raymond Hains et Daniel Spoerri surtout. Quand je suis arrivé à Paris, je travaillais dans un grenier qui faisait partie des débris du cimetière du Montparnasse où, entre autres, travaillait aussi le sculpteur cubain Cardenas. Je me suis servi du vieux bois que je trouvais dans ce dépôt pour faire ma première sculpture et des assemblages en bois muraux. Utiliser ce qui me tombait sous la main me paraît tout à fait naturel, surtout en tant que pauvre comme les rats qui fréquentent galement ce grenier. Quand Raymond Hains m'a vu pour la première fois, il a dit autour de lui, ce qui m'a beaucoup surpris : Un jeune, ça t'as de Cardenas, fait des assemblages mais on ne se rend pas bien compte de l'histoire du grenier s'arrête et où son œuvre commence, les deux disparaissent complètement l'un dans l'autre. Après j'ai habité place de la Contrescarpe où vivaient Daniel Spoerri mais aussi Robert Filliou et le poète Emmett Williams. C'étaient les artistes que je fréquentais parce qu'ils étaient proches de moi. J'étais fasciné par leur façon de contracter et de vivre avec très peu de moyens, car on était tous fauchés. Moi je faisais la plongée dans un restaurant. Ma première exposition a quand même eu lieu en 1961 à la galerie du Haut-Pavé (où entre autres ont débüté Yves Klein, Arman, Jacquet, Bellegarde), tout de suite suivie d'une invitation pour la biennale de Paris après une séance de La Jeune Critique. Ma deuxième exposition personnelle en 1963 eut lieu chez Ursula Girardon qui avait une galerie à domicile, boulevard Pasteur. Pierre Restany venait souvent parce que sa femme, Jeannine Goldschmidt, qui tenait la galerie, était une très bonne amie d'Ursula. Finalement, j'ai exposé en groupe à cette mythique galerie. Pierre était assez intrigué par mon travail et quand j'ai fait ma première exposition chez Mathias Fels en 1965, il m'a

proposé de faire un entretien avec moi comme introduction au catalogue de cette exposition. Pierre était un visionnaire ; il savait voir dans un artiste son potentiel le plus fort. Il pouvait presque prédire aussi un danger : tracer le trajet de l'artiste qui l'intéressait. Je l'appréciais parce que j'avais une immense confiance en lui et qu'il avait confiance en moi. Cette confiance m'a beaucoup aidé. Jeune, sans argent, sans vrai atelier, je me sentais de temps en temps un peu perdu mais au moins j'avais Pierre qui me stimulait et croyait en moi. En Hollande, pendant cinq ans, j'avais fréquenté une école des beaux-arts assez classique mais grâce à Pierre Restany et aux artistes qu'il avait rassemblés autour de lui, j'avais définitivement compris que l'on peut faire quelque chose avec ce que l'on trouve : il n'est pas nécessaire de sculpter dans le marbre ou de s'en tenir aux techniques classiques ; il y a toujours d'autres possibilités pour s'exprimer, peut-être de manière encore plus convaincante.

**PA** | Pendant deux ans (1965-1967), tu séjournes à New York et tu fais, entre autres, connaissance avec John Cage, qui est à la fois un artiste conceptuel et un musicien expérimental. Que retiens-tu principalement de cette époque ?

**MB** | Je retiens surtout l'immense énergie de cette époque, son sans repos. On ne perdait pas son temps à prendre un verre en terrasse, on ne cessait de bouger. Je ne me rappelle pas une seule soirée où je n'étais pas avec des amis à une exposition, une performance, un *happening*, une représentation de danse, un concert. La grande question était : where is the party ? Chaque fête était un événement, on rencontrait tout le monde. C'était fascinant, le contact était facile, les gens discutaient. On parlait de ce que l'on faisait, on fréquentait les ateliers. Cela m'a énormément stimulé. Il n'y avait pas une seule façon, une seule esthétique, mais, au contraire, des mouvements parallèles (et c'est très bien, car en fait l'art c'est toujours comme ça), le minimalisme vivait aux côtés du conceptuel, du *pop art*, du *happening* ; ils étaient tous amis : des danseuses vivaient avec des sculpteurs, des artistes avec des écrivains, etc. C'était un grand mouvement de créativité qui n'avait pas de frontières, pas de cloison. Mais cette ouverture était en même temps très disciplinée dans le sens où les artistes savaient précisément ce qu'ils voulaient faire et le but qu'ils poursuivaient : c'était un changement d'idées. Dans cette turbulence, les rencontres avec John Cage avec qui quelques années plus tard à Berlin, j'ai pu travailler plusieurs fois étaient des moments de calme et de →

Double page précédente :

*About the third step*. 1996-1997, sculpture assemblage / bois, terre cuite, fer en fonte, peinture, 54 x 225 x 108 cm.

Ci-dessus :

*Smile on the foot of the ladder*. 1966, bronze, 160 x 75 x 75 cm. Tokyo, Japon.

Ci-contre :

*The many ways of flying III*. 2003, peinture, tempéra et pastel gras sur papier Hanji marouflé sur toile, 205 x 150 cm.





## MARK BRUSSE en quelques lignes

Né en 1937 à Alkmaar, Hollande. Vit à Paris depuis 1960.

Sculpteur, peintre et graveur, grand voyageur, proche de Pierre Restany, en 1969, il représente la sculpture française à la *Biennale de Paris*. En 1975, le musée d'Art moderne de la ville de Paris lui consacre une exposition personnelle. Il crée des sculptures monumentales de plein air dans le monde entier. Depuis 1983, il passe de longues périodes au Japon, en Corée du sud et en Amérique Latine. Depuis 1961 plus de 200 expositions personnelles et des participations à *12 Environnements* à la Kunsthalle de Berne 1968, à la *Biennale de Venise* 1975, à l'*Olympiade des Arts* à Séoul 1988, et, au centre Georges-Pompidou, *Paris-New York* 1977 et *Big Bang* 2005.



flexion. Maintenant, je me rends compte combien il a t , par sa clarté de langage et son humour, d terminant dans ma façon de voir les choses .

**PA** | Tu rentres à Paris. Comment est per u ton travail de sculpteur ? Tes sculptures sont à la fois minimalistes et color es, conceptuelles et imaginativesÉ Comment les d finirais-tu ?

**MB** | Mon retour de New York, j ai v u une p riode un peu difficile dans ma t te. Je ne croyais plus tellement à l id e d avoir un atelier, je ne voyais plus l int r t de faire une production, de r p terÉ Je voulais faire des projets, avoir le temps de les r aliser ou de les faire ex cuter, mais avec un but pr cis. Entre-temps, j avais d velopp un l ment tr s important de mon travail que j appelais les occupations de l espace . De temps en temps, j avais l occasion de le faire litt ralement : au mus e Stedelijk à Amsterdam, à la KunstHalle de Bern, dirig e par Harald Szeemann en 1969, j ai pu remplir une salle avec son propre volume en bois, laissant juste un espace de 30 cm entre le sol, le plafond et le mur. Ce volume ayant la forme de la salle, on ne pouvait plus rentrer mais uniquement sentir l espace. J ai continu dans cet esprit à Berlin. Deux ans apr s, en 1973, de retour à Paris, je me suis dit que cette exp rience suffisait, que je ne pouvais pas de nouveau attendre que quelqu un me demande d occuper un espace. Par hasard, quelqu un me donnait une grande quantit de chutes de bois et, dans mon atelier de 18 m<sup>2</sup> à Gentilly, j ai recommencé à faire des objets, des assemblages. C est comme si j avais stock pendant toutes ces ann es plein de choses tr s personnelles, tr s motionnelles, mais que je n avais jamais voulu montrer parce que j tais focalis sur mes occupations d espaces o l motion n tait pas de rigueur. Là, tout sortait d un coup !

**PA** | Pourquoi t int resses-tu tellement au bois en tant que mat riau ?

**MB** | En 1960, au tout d but, j ai vu que le bois avait quelque chose à dire, qu il tait facile d en faire quelque chose de charg parce qu on pensait au v cu de ce bois. Apr s, quand j ai commencé à avoir un peu les moyens, j ai achet du bois. Le bois reste un mat riau organique. Je n ai pratiquement jamais travaill le polyester ou le plastique, qui taient davan tage dans l air du temps. Non pas que j ai refus mon temps, pas du tout. Je ne connais pas toutes les raisons, mais j ai toujours conserv le c t organique de la mati re. J aime la pierre naturelle, le bois, le papier, les mat riaux extraits de la natureÉ

**PA** | Dans les ann es 80, tu vas au Japon et en Cor e du Sud. Peux-tu me parler de cette rencontre avec l ailleurs ? Qu est-ce qui t int resse dans ces civilisations ?

**MB** | Ma premi re rencontre avec lAsie remonte à 1983 quand que suis all au Japon. J avais t choisi comme laur at pour inaugurer la Ruche japonaise ; un Japonais a fait une copie des ateliers de la Ruche, en pleine campagne, aux pieds du mont Fuji. J tais tout seul dans ce b timent et quand je sortais de chez moi, je ne voyais pas le bistrot en face dans la rue Dantzig, mais au loin le mont Fuji. Les deux premi res semaines ont t tr s dures, mais ensuite je n ai plus voulu partir, je me sentais vraiment à l aise. J aimais →

Ci-dessus : *Bonjour Monsieur Gauguin n° IX*, 2003, peinture, tempera, pastel gras et collage sur papier Hanji, 64 x 94 cm.

Ci-contre :

*The heart hears everything*, 2001, peinture, tempera et pastel gras sur papier Hanji marouflé sur toile, 142 x 202 cm.





la façon de vivre, ce que je voyais autour de moi. Et puis j'ai prouvé un choc comme une re-connaissance. J'ai senti cela au Japon et plus tard en Corée ou dans les petites îles d'Indonésie, à l'est de Bali (Sumba, Flores, Timor). C'est comme si je découvrais des choses que je savais déjà. Je peux même dire que je voyais autour de moi des choses que j'avais faites mais pas dans le même but. Je croyais que j'avais fait quelque chose d'original, que j'avais créé quelque chose, et là je voyais autour de moi des objets souvent en bois d'une simplicité extrême, aux fonctions utilitaire ou rituelle, et qui avaient leur place dans la vie quotidienne des gens avec lesquels je vivais à cette époque-là. Ça était merveilleux, je me suis dit que j'étais sur le bon chemin.

**PA** Tu découvres le papier Hanji et ta pratique de sculpteur tu joins celle de peintre. Comment appréhendes-tu la peinture ?

**MB** Effectivement, ce papier très organique m'a donné envie de travailler dessus. Il s'est passé quelque chose d'assez bizarre. Depuis mon arrivée à Paris jusqu'en 1980, à peu près, je ne dessinais plus. Je faisais des assemblages, mais je n'avais aucune motivation pour dessiner, je n'avais aucune relation avec le papier, je m'intéressais seulement à l'objet, à l'assemblage, éventuellement aux collages. En revanche, j'adorais faire des lithos, travailler directement sur la pierre lithographique. Je trouvais un peu ridicule de travailler avec un crayon sur le papier. Mais au moment où j'ai découvert ce papier végétal, j'ai eu envie de faire quelque chose ; de nouveau, j'avais trouvé une nouvelle matière qui m'intriguait. J'avais aussi envie d'exprimer sur papier ce que je voyais autour de moi : une vraie iconographie. Je n'avais plus honte d'utiliser des symboles.

En Asie, je me rendais compte que les symboles archaïques ont toujours une fonction beaucoup plus forte que dans notre société occidentale où les

symboles n'existent pratiquement plus que dans le langage, mais très peu dans le visuel. En Asie, un poisson, un crapaud ou un serpent ne sont pas uniquement un poisson, un crapaud ou un serpent. Ils sont beaucoup plus. Ces animaux archaïques ont quelque chose à raconter, ce sont des métaphores. Les voyages en Asie, en Amérique latine, m'ont stimulés pour utiliser ces symboles, vieux comme l'espèce humaine, et qui nous parlent toujours. La plume par exemple est un objet qui existe dans presque toutes les cultures. C'est simple de savoir pourquoi : une plume sur un oiseau n'a rien d'extraordinaire mais l'oiseau est extraordinaire pour l'être humain car il sait voler et se débarrasser de la lourdeur de la Terre. Une plume, dans un autre contexte que sur les ailes d'un oiseau, c'est un peu magique. Utilisés dans ce sens, je crois que des objets banals peuvent devenir des symboles.

**PA** Tu fais des sculptures en bronze, mais ça paraît si noble. Pourtant, ce sont des objets extrêmement pratiques ou d'une grande banalité que tu bronzes.

**MB** Quand je travaille le bronze ce n'est pas pour reproduire en plusieurs exemplaires quelque chose que l'on a déjà fait. Au contraire, chez moi, tous les bronzes sont des pièces uniques. Grâce à cette technique, j'ai pu faire des assemblages que je n'aurais pas pu réaliser si les objets n'avaient pas été d'abord coulés en bronze. Par exemple, j'ai utilisé des fruits et des grandes racines, matériaux périssables, et des objets archi-fragiles comme des paniers usés en lambeaux, presque en miettes. L'intérêt pour moi, c'est que le bronze restitue la même fragilité que le vrai objet sauf qu'il est devenu dur. En bronze, il peut continuer à vivre.

**PA** Les objets sont sauvés de leur praticité tout en trahissant de celle-ci ?



**MB** | Oui. Je crois également que quand on coule un objet en bronze, on l'isole, on le coupe de son propre contexte, et du coup on est forcé de le voir d'une autre façon. J'aime ce dédoublement.

**PA** | Tu fais également des sculptures de plein air : quel sens cela a pour toi ?

**MB** | Cela a commencé en 1987 quand Pierre Restany et Gérard Xuriguera m'ont invité à faire une sculpture monumentale à Séoul dans le contexte de l'Olympiade des Arts pour les jeux Olympiques de 1988. Mon séjour était prévu pour un mois. Je suis resté six mois tellement le contact avec ce pays inconnu m'a plu. Après, beaucoup d'invitations pour faire de grandes sculptures ont suivi : au Japon, en Équateur, à Taiwan, en Andorre, au Portugal, de nouveau en Corée, dans les Caraïbes, etc. On travaille avec les artisans du pays, on doit s'adapter à ce qu'on trouve sur place. Dans un pays, avec une autre culture, on vit différemment, on fait des rencontres, on est plus alerte et on se rend compte qu'il n'y a pas une seule et unique façon de vivre. Dans cet autre environnement, c'est un peu comme si je pouvais raconter ma propre histoire dans un autre langage. Chaque fois, je laisse comme trace de mon passage une norme sculpture qui continue de vivre dans la vie quotidienne des gens, là-bas.

**PA** | Peux-tu me parler des titres de tes œuvres ? Je sais que tu aimes beaucoup le jazz et que tu as d'ailleurs fait les pochettes d'un label très connu ?

**MB** | Les titres de mes œuvres sont très souvent en anglais et ont des points communs avec les titres des standards de jazz, qui sont souvent magnifiques et ressemblent à des petits poèmes : *Fallen feathers*, *I've got you under my skin*, *What a difference a day made*, *Good morning heartache*. Je pense que la langue anglaise se prête davantage au titre concentré, en tant que moins descriptif, plus direct. C'est la seule raison pour laquelle j'utilise des titres

en anglais, mais j'utilise le français quand il fonctionne de la même façon. Le titre propose mon interprétation de l'œuvre et je peux comprendre qu'il soit parfois déroutant pour le spectateur qui, peut-être, y voit tout à fait autre chose ; chacun a le droit de voir ce qu'il a envie de voir, chaque interprétation d'une œuvre peut être la bonne.

**PA** | Tu es Hollandais. Tu aimes beaucoup voyager. Comme tu l'as dit, tu aimes l'Asie, tu te sens proche de l'Orient ; mais tu es également beaucoup intéressé au Nouveau Monde, en particulier l'Amérique du Sud.

**MB** | Pourquoi les Hollandais ont-ils commencé à voyager ? Parce que c'est un tout petit pays du nord de l'Europe, donc forcément ils sont un peu curieux. Qu'y a-t-il en dehors de nos frontières ? Ils avaient aussi besoin d'acquiescer des produits qui n'existaient pas chez eux, de voir des choses inhabituelles. C'est vrai, j'ai cette même curiosité, mais souvent j'arrive quelque part un peu par hasard, comme par exemple en Équateur : j'avais reçu une invitation pour faire une grande sculpture dans un parc public à Quito, capitale du pays. Là, j'ai été fasciné par ce mélange du baroque portugais qui, à l'époque, était exécuté par des artisans indiens. Ces indiens qui devaient déifier les églises et illustrer l'imaginaire chrétien ont mélangé leur propre monde, leur imagination, leurs symboles dans les sculptures ou les fresques. On peut voir, par exemple, que le soleil joue souvent un rôle essentiel ; ils adoraient également représenter le Christ flagellé parce que là, ils pouvaient faire des plaies partout, le sang coulait de façon incroyable, comme un vrai sacrifice humain.

**PA** | Chez toi, dans ta propre œuvre, le sang, le sacrifice, la mort, la résurrection ont de l'importance ?

**MB** | Je suis malgré moi un homme de rituels ; je lutte contre mais je reconnais très plutôt comme ça. J'adore l'imagination de certaines tribus : une imagination qu'on voit encore chez certains Indiens vivant dans des pays dont la culture est occidentale, qui continuent à travailler sur leurs propres mythologies, les ex-voto, les reliques. C'est très intéressant et tellement humain. Cela montre la nécessité qui est la nôtre de croire en quelque chose qui nous dépasse. On a encore besoin d'y croire aujourd'hui.

**PA** | Tu as fait une série en hommage à Gauguin. Peux-tu me dire pourquoi ?

**MB** | Pendant un temps, j'ai eu envie de relire presque tout ce que Gauguin avait écrit. Il a écrit de superbes textes comme *Noa Noa*, et beaucoup de lettres magnifiques, qui sont beaucoup moins connues que celles de Van Gogh. Même si j'ai longtemps voulu le voir autrement, je crois que Gauguin était un grand écrivain, un grand intellectuel, puisqu'il a été le chef

gauche : *Elegua*.

2008, sculpture, verre de Murano, 44 x 27 x 20 cm.

droite :

*Nightwings*. 2006, gravure sur linoléum, 107 x 150 cm.





1/8

Mark Gusev 2006

de file des nabis. C'est un intellectuel qui voudrait chapper son propre intellect. Il cherche une vasion afin de pouvoir p n trer dans une culture, disons, primitive. J'ai commenc une s rie que j'ai intitul e *Gauguin's brain* : on voit un cerveau qui flotte dans des paysages à la Gauguin, des paysages que j'ai cr s pour lui. Dans chaque peinture, j'ai introduit un dessin de Gauguin que j'ai copi . Ce qui est curieux, c'est que quand je travaillais sur cette s rie j'ai re u un coup de t l phone de mon ami le peintre Fran ois Arnal me disant : Un petit voyage à Tahiti a te dit ? Il m'a expliqu que c tait le centenaire de la mort de Gauguin. On a appel Fran ois qui est toujours en contact avec Tahiti parce qu'il a habit l^-bas quand il tait tr s jeune, on l'a appel pour rendre hommage dans le mus e de Gauguin avec trois ou quatre autres artistes : un Hollandais, à cause de Van Gogh, Nobuko Watanabe qui, outre le fait d tre ma femme, est une artiste japonaise, et une Fran aise, Catherine Viollet, c tait un v nement, une co ncidence trange et inoubliable.

**PA** | Gauguin est-il l'un des d fricheurs de la modernit ?  
**MB** | Bien entendu. D ailleurs, je ne comprends pas pourquoi on l oublie dans cette histoire. On parle toujours de Picasso et de l art n gre, de Derain qui a d couvert une petite statue dans une galerie boulevard Raspail, mais bien avant eux il y a eu Gauguin qui a v cu l^-bas, qui s'est passionn pour cet art : il avait des *tikis* autour de sa Maison du Jour. Je n'aime pas voyager pour voyager mais pour m installer quelque

part. J'aime plonger dans une nouvelle culture : on absorbe et forc ment, à un moment ou un autre, de retour à l'atelier, cela d borde.

**PA** | Que repr sentent pour toi les deux expositions actuelles au LAAC de Dunkerque et au mus e du Dessin et de l Estampe à Gravelines ?

**MB** | Ces lieux sont tr s importants pour moi ; j'aime beaucoup le LAAC de Dunkerque, c'est un tr s beau lieu. Ce qui est int ressant c'est que cette expo a t cr e autour d'une petite donation que j'ai faite de sculptures des ann es 60. Lid e tait de montrer que finalement, ce que j'ai cr au milieu des ann es 60 et ce que je fais aujourd'hui sont à un niveau plus profond la m me chose. Je le sais et je trouve cela touchant que la direction du mus e l'ait tout de suite compris. En 30-40 ans, mon histoire est rest e la m me. Quant au mus e de Gravelines, comme je te l'ai dit, entre le d but des ann es 60 et jusqu'aux ann es 80, je n'ai pas touch de papier pour dessiner, sinon pour faire de la lithographie ou de la gravure, parce que la mati re m'int ressait. Apr s mes premiers essais à l cole des Beaux-Arts, j'ai commenc à faire des lithographies en 1965 quand la galerie Mathias Fels m'a demand d'en faire une pour la couverture du catalogue de mon exposition. C'est gr ce à que j'ai pris go t au travail sur la pierre. J'ai trouv cela fantastique de travailler sur cette mati re presque vivante et d'utiliser une technique que je ne ma trise pas. La gravure, c'est pareil : c'est toujours le challenge de d couvrir et d explorer un nouveau m dium qui m'int resse.