



Les langages migrateurs de Mark Brusse

Proche dans les années 1960 des expérimentations des Nouveaux Réalistes et du groupe Fluxus, l'art aux mille et une clés de lecture de Mark Brusse interpelle par son caractère nomade. En plus de la parution de sa monographie, *Un peu de sel sur la queue d'un oiseau*, trois expositions lui sont consacrées à Paris en cette fin d'année 2018. L'occasion de revenir avec lui sur plusieurs moments d'une œuvre décidée à rester mobile.

■ ENTRETIEN AVEC CARLA BECCARIA

Mark Brusse. Céramiques

Galerie Louis Carré & Cie, Paris
Du 29 novembre 2018 au 11 janvier 2019

Mark Brusse. Autour du Bénin

Galerie Vallois, Paris
Du 6 décembre 2018 au 5 janvier 2019

Mark Brusse. Collages

Galerie Luc Berthier, Paris
Du 22 novembre au 15 décembre 2018

CARLA BECCARIA Vous avez trois expositions simultanées à Paris et pour chacune d'elles une vision s'exprimant au travers d'un médium spécifique – la céramique, le collage et le bois. Le matériau contribue-t-il à déterminer votre iconographie ?

MARK BRUSSE Pour moi, la matière est très importante. Mais le plus important, c'est la première vision que j'ai et que je veux réaliser sans vraiment savoir d'où cette vision, ce flash, vient ou ce qu'elle veut dire. En peinture, c'est plus clair, je vois l'image précisément, et quand je commence à travailler, j'essaie de lui rester fidèle. En revanche, avec la terre glaise, comme je ne sers presque pas d'outils et que j'utilise surtout ma main, j'arrive forcément à des formes que je n'aurais pas pu imaginer, souvent très organiques. Je laisse alors parler la matière, car il faut respecter ses spécificités, ses vertus mais aussi ses limites. Avec la céramique, il faut suivre sa main, rester dans le sillon de son imagination propre.

Dans les années 1960-70, vous vous êtes principalement attelé à un art d'assemblage, parfois ouvertement rustique avec les *Clôtures* puis plus sophistiqué – dans les *Soft Machines* et les *Strange Fruits*. Diriez-vous que ces formes continuent d'être présentes dans vos travaux plus contemporains ?

Oui, totalement... Quand je suis venu à Paris, j'ai trouvé un espace dans un grenier qui appartenait à une remise du cimetière Montparnasse, rempli de grandes planches de bois pour le coffrage des tombes... Que de bois ! Je n'avais jamais eu l'intention de travailler avec ce matériau mais j'avais très peu d'argent, et il ne me fallait qu'une scie, des clous et un marteau pour m'en servir. C'est de cette façon que j'ai découvert la beauté et la vertu du bois et curieusement, je suis resté fidèle à cela. La forme de ces « objets » était presque dictée par la longueur de la planche que je trouvais, comme avec les premiers objets muraux que j'ai réalisés. Après, j'ai commencé à ajouter d'autres éléments... De fait, cette contrainte matérielle se prolonge dans mon travail actuel : quand je dessine sur une feuille de papier, je commence par tracer avec un pastel à l'huile le contour, avec l'idée que dans cet espace, j'ai une liberté totale, qu'il s'agit de mon espace, duquel je ne déborde pas.

No worry.

2017, tenture réalisée au Bénin, 118 x 80 cm.
Courtesy de l'artiste et galerie Vallois, Paris.

Cette volonté de définir un espace à soi est un moteur dans votre œuvre...

Oui, et d'ailleurs j'ai fréquenté une école anthroposophe tout petit, à 3-4 ans. L'anthroposophie, c'était le mouvement philosophique de Rudolf Steiner, qui a entre autres formé Joseph Beuys. Beaucoup plus tard, en réitérant ce geste sur le papier sans me poser plus de questions, je me suis rappelé que dans cette école, on disposait de grandes feuilles sur lesquelles on nous demandait de tracer un espace. Ensuite je suis allé plus loin, ce qui m'a amené à combler de leur propre volume des salles de musées avec du bois. L'espace est une chose très importante et le rendre visible est une occupation centrale pour moi. Plus tard, lorsque je me suis rendu compte que je n'étais pas vraiment du genre à saturer des carnets avec des idées pour trouver le moyen de remplir ce fameux espace – ni à attendre la possibilité de le réaliser... –, je suis revenu à des objets très personnels, très intimes, des choses qui parlent de mes états d'âme. Lors de la première exposition les montrant, j'ai eu l'impression de me promener nu à mon propre vernissage. Mais personne ne l'a vu comme ça : ils ont été perçus comme drôles, alors que pour moi ces objets sont très durs.



Pierre Restany a assez tôt parlé de vos œuvres comme de sortes de « haïkus ». Quel rapport entretenez-vous avec le langage ?

Les titres de mes œuvres sont très importants pour moi : par exemple, les responsables d'un musée aux Pays-Bas dans lequel je vais exposer l'an prochain voulaient traduire mes titres, mais il ne faut pas y toucher. Les titres sont comme des objets dans mon travail, qui recèlent clairement un côté littéraire. Souvent, quand j'expose dans des lieux où la culture semble éloignée de la mienne, les gens s'étonnent que je connaisse telle ou telle histoire rattachée à leur culture, et qu'ils reconnaissent dans les motifs de mes œuvres. Mais en général, ces histoires, je ne les connaissais pas. Au fond, ces motifs sont universels car ils s'inscrivent dans l'esprit humain, d'où qu'ils viennent, et parlent de sujets universels.

Vous avez récemment séjourné au Bénin, ce voyage a-t-il nourri votre production artistique au même titre que votre rencontre avec le Japon ou la Corée du Sud au début des années 1980 ?

Quand je vais travailler dans un endroit dont la culture est différente, ce qui m'étonne toujours, c'est que j'y retrouve des éléments spécifiques, mais que je connais déjà. Car la plupart du temps ces éléments existent dans mon propre univers mais exprimés d'une autre manière. Dans une culture qui n'est pas familière, loin de mon atelier parisien, je suis beaucoup plus dans l'observation. En plus, on sait que le séjour a une durée limitée, ce qui augmente encore la concentration. L'étonnement constant fait le reste.

Au Bénin, c'était encore autre chose : j'ai travaillé directement avec un jeune tailleur sur bois, détenteur d'un savoir-faire que je ne possède pas. D'habitude, je procède par assemblage de différents éléments, mais je voulais profiter de ses compétences pour les réaliser d'un seul tenant. Ensemble, on a atteint une unité et une densité autres. On s'est mutuellement beaucoup apporté, car ces artisans, surtout lorsqu'ils sont issus d'autres cultures, comprennent ce qu'on veut faire mais ils connaissent les limites de la matière et de la technique. Au fond, la démarche de l'artiste et de l'artisan n'est pas la même, et en confrontant l'intention artistique avec la logique de l'artisan, on parvient à une forme d'évidence. En Corée, j'ai travaillé pendant des mois dans une fonderie. Comme je ne parle pas coréen et que le fondeur ne parlait pas anglais, on devait se débrouiller avec des petits dessins, en étant très expressifs, créant pour l'occasion un lan-

Mask.
2001, terre cuite, 20 x 40 cm.
Courtesy de l'artiste et galerie Louis Carré & Cie, Paris.



gache. Il devait réaliser la fonte d'une tortue dont la carapace était une grande pierre plate, très lourde. J'avais déjà ma tortue en cire, sans la carapace, prête pour être coulée et ayant les pattes bien ancrées dans le sol. Quand je suis arrivé un matin à la fonderie, la tortue était déjà coulée mais couchée sur son ventre, les 4 pattes en l'air... Le fondeur a pris la pierre et me l'a

donnée en me faisant comprendre qu'elle était très lourde. L'œuvre est finalement devenue cet animal écrasé par son propre poids ! Ce sont des choses que j'adore, rien n'est préétabli, figé... ■

À lire

Mark Brusse. *Un peu de sel sur la queue d'un oiseau*
Entretiens avec Kristell Loquet. Éd. Marcel Le Poney – 20 €

Les Gardiens de la main.
2017, sculpture en bois, 79 x 32 x 31 cm.
Courtesy de l'artiste et galerie Vallois, Paris.