GALERIE
ALLEN

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

MAURICE BLAUSSYLD

GALERIE
ALLEN

BIOGRAPHY

In the works of Maurice Blaussyld, an archetype vanitas emerges. This presence of a momento mori is confirmed in the artist's reproduction of autopsie images. 'Here the gaze confronts being. Death is the raw image of existence in all its reality, in its full duration; it is how life manifests itself as one, terrible appearance'. The gaze confronts the sublime, deaf cry, the same one at work in Goya's Black Paintings, as representative of the crisis of their author, in the sense of a subjective shift, in rupture with both fiction and language. If the gesture of painting is at its outset that which covers a surface with a material, in the work of Maurice Blaussyld everything is painting including his texts, a suite of phrases typed in black on white paper. In light of the illusion of our world, the artist opposes a radical pictorial realism which magnifies interstices as intervals and deconstructs the image and its origins so that, 'Here, a confused celestial body, indeterminable, manifests itself in the process of its own emergence'. Therefore, as Georges Didi-Hubermann writes in Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, 'we need to close our eyes in order to see, the act of seeing is opening an abyss that constitutes us, watching inside of this abyss is watching in us'.

– Marie Bechetoille
– translated from the French version by Alexandra Pedley

Maurice Blaussyld was born in 1960 in Calais, France. He lives and works in Lille, France. He studied at École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, in Paris, France.

Blaussyld's work has been shown in various solo and collective institutional exhibitions including Musée de Rochechouart; FRAC Île-de-France, Paris; Biennale d'art Contemporain, Rennes; Institut d'art contemporain, Villeurbanne; MAMCO, Geneva; Musée National de Monaco, Monaco; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris; Le Magasin, Grenoble; and S.M.A.K Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent. His work is also the part of several public collections, notably FRAC Bretagne, FRAC Île-de-France, FRAC Acquitaine, FNAC, S.M.A.K., and MAC's Grand Hornu.

GALERIE
ALLEN

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

MAURICE BLAUSSYLD

Born in 1960 in Calais, France
Lives and works in Lille, France

EDUCATION

1982 École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

SOLO EXHIBITIONS

2019 *Maurice Blaussyld*, Galerie Allen, Paris, France
2017 *Duographie* (duo w/ Samuel Richardot) cur. Anne Bonnin, Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, France
2016 *Maurice Blaussyld*, Galerie Allen, Paris, France
2014 *Maurice Blaussyld*, A Tale of a Tub, Rotterdam, The Netherlands
States of Sideration / The State of the Siderated, with Jean-Pierre Bertrand, Galerie Allen, Paris, France
2013 *Maurice Blaussyld*, LLS 387, Antwerp, Belgium
Ne dit ni ne cache / Not Say Nor Hide, Galerie Allen, Paris, France
2012 *Livret V*, cur. Irmavep Club, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart, France
2010 Centre d'Arts plastiques et visuels de Lille, France
2006 B.A.R, Bureau d'art et de recherche, Roubaix, France
2002 Villa Médicis hors les murs, Rome, Italy
Galerie du sous-sol, cur. Yvon Nouzille, Paris, France
2001 *La Maison de Marijke Schreurs*, cur. Denis Gielen, discours de Jan Hoet, Brussels, Belgium
2000 Galerie Praz-Delavallade, Paris, France
1999 B.A.R., Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix, France
1998 Galerie Willy d'Huysser, Brussels, Belgium
FIAC, Foire International d'Art Contemporain, Galerie Willy d'Huysser, Paris, France
1997 Art Brussels, Galerie Willy d'Huysser, Brussels, Belgium
1996 *Le Channel*, Scène Nationale, Calais, France
Nzet Projekt, cur. Stéphane Corréard, Gand, Belgium
1995 Galerie Météo, Paris, France
Galerie La Maison, Douai, France
1994 Galerie de Marseille, Marseille, France
1993 FIAC, Foire International d'Art Contemporain, Galerie Météo, Paris, France
1992 Galerie Météo, cur. Stéphane Corréard, Paris, France
1983 Galerie de l'ancienne poste, Calais, France

GROUP EXHIBITIONS

2019 *Tongue on tongue, nos salives dans ton oreille*, Villa Radet - Cite Internationale des Arts, Paris, France
Futur, ancien, fugitif, Palais de Tokyo, Paris, France
Les abeilles de l'invisible, Musée des Arts Contemporains, Grand-Hornu, Belgium
2018 FIAC, Foire Internationale d'Art Contemporain, Galerie Allen, Paris, France
2017 ART-O-RAMA, Galerie Allen, Marseille, France
2016 *Strange Days*, cur. Xavier Franceschi, FRAC Ile-de-France Le Plateau, Paris, France
Incorporated!, cur. François Piron, Biennale d'Art Contemporain, Les Ateliers de Rennes, Rennes, France
2015 *Demain dans la bataille pense à moi,* cur. Magalie Meunier, IAC Villeurbanne, France
Three-person presentation with Mel O'Callaghan, Emmanuel Van der Meulen and Boris Achour, Artissima, Torino, Italy
After Dark, cur. Xavier Franceschi, MAMCO, Geneva, Switzerland
2014 *La Mer, Salut d'Honneur Jan Hoet,* cur. Jan Hoet & Phillip Van Den Bossche, Mu.ZEE, Ostend, Belgium
2013 *Varying Degrees of Ajarness*, cur. gerlach en koop, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, Netherlands
2012 *Le silence, une fiction*, cur. Simone Menegoi, Nouveau Musée National de Monaco, Monaco

GALERIE
ALLEN

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

2011 *Livret II,* cur. Irmavep Club, Galerie Art Concept, Paris, France
Livret I, cur. Irmavep Club, Galerie Schleicher & Lange, Paris, France
2010 Galerie du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, France
2009 *Dans l'oeil du critique,* Bernard Lamarche-Vadel, cur. S. Gokalp, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
2007 MARTa, cur. Jan Hoet, Herford, Germany
2006 *Sysiphe, le jour se lève,* cur. Laurent Busine, Denis Gielen, Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Belgium
2005 *Le tableau des éléments*, cur. Denis Gielen Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Belgium
Parcours contemporain, cur. Yvon Nouzille, Fontenay-le-Comte, France
2004 Foire de Bruxelles, Maison de Marijke Schreurs, Brussels, Belgium
2001 Cathédrale et autres monuments, Galerie Claudine Papillon, Paris, France
2000 Musée d'Art Contemporain, SMAK Museum, Gand, Belgium
Dust and Dirty, cur. Jan Hoet, Institut Saint-Luc, Gand, Belgium
1999 Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Strasbourg, France
Collection du Fonds National d'Art Contemporain, cur. John Gielen La Défense, France
1996 Galerie Deweere, Otegem, Belgium
Galerie La Maison, Douai, France
1995 *Et des Poussières…,* Galerie Météo, Paris, France
Les première pierres, Galerie Météo, Paris, France
Morceaux choisis, Le Magasin, Grenoble, France
Passions privées, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
1994 *Le choix de Bruxelles*, Galerie Etienne Ficheroulle, Brussels, Belgium
La chaire promise, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonnes, France
Europa 1994, Münich, Germany
Mété (vous) o-show, Galerie Météo, Paris, France
Diary, Praz-Delavallade, Paris, France
1993 Art Brussels Art Fair, Galerie de Marseille, Brussels, Belgium
Illivisibilité, AB Galerie, Paris, France
Le plaisir de ne pas comprendre, Galerie Météo, Paris, France
Le Jardin de la vierge, Anciens établissements Old England, Brussels, Belgium
SMGP2A, Galeries Barbier-Beltz & Météo, Paris, France
Escale, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq, France
Cathédrale, cur. Bernard Lamarche-Vadel, Galerie Claudine Papillon, Paris, France
1992 *Le Triomphe de la peinture*, Galerie Météo, Paris, France

AWARDS

2013 The Bernd Lohaus Prize, Belgium

PUBLIC COLLECTIONS

FRAC Bretagne, France
Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, France
FRAC Île-de-France, Paris, France
FRAC Acquitaine, Bordeaux, France
FNAC 1996 and 1997, France
SMAK, Gent, Belgium
Grand Hornu, Hornu, Belgium

SELECTED PRESS

2019 Roxana Azimi, "L'art contemporain français à pied d'oeuvres", Le Monde, November 2019
2018 Anne-Cécile Sanchez, "Jeunes galeries et nouvelles expériences", Le Journal des Arts #508, Cahier n°2, Octobre 2018
Cédric Aurelle, "Duos d'artistes, entre dialogue et confrontation", The Art Newspaper France, Numéro 1 Octobre 2018
2017 Erik Verhagen, "Maurice Blaussyld, Une leçon d'anatomie", Artpress #443, April 2017
2013 Arlène Berciliot Courtin, "Maurice Blaussyld - Ne dit ni ne cache / Not say nor hide", Slah Magazine, 2013
2012 Hélène Meisel, "Maurice Blaussyld, Du Détachement", 20/27 #6, M19 2012

GALERIE
ALLEN

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

2006 Christine Jamart, L'art Même n33, "*Sisyphe , Le jour se lève*", 4th trimestre 2006
2000 Bruno Nourry,Tausend Augen #20, "La lumière du premier jour", September 2000
Jean-Noël Orengo, "Une définition de l'infini"
1996 Didier Arnaudet, Artpress #216, "Maurice Blaussyld, Galerie de l'Ancienne Poste", September 1996
1995 Artpress Hors-série #16, "Maurice Blaussyld, une respiration possible", 1995,
1994 Catherine Millet, "L'Art contemporain en France", éd. Flammarion
1993 J-Y Jouannais, Artpress #180, "Fabrice Hyber and Maurice Blaussyld: Hypothesis of Deproduction", May 1993
1992 Nicolas Bourriaud, Artpress #175, "Maurice Blaussyld", December 1992
Bernard Lamarche-Vadel, Documents sur l'art contemporain #1, October 1992

PUBLICATIONS

2012 "Livret V", Irmavep Club, Musée de Rochechouart, France
2011 "Livret I", Irmavep Club, Galerie Schleicher+Lange
2010 "Maurice Blaussyld", éd. Centre d'Arts plastiques et visuel de la Ville de Lille, texts by Bernard Lamarche-Vadel, Jan Hoet, Laurent Busine, Denis Gielen, Sébastien Gokalp.
1995 *Et des Poussières…,* Galerie Météo, Paris, France
Première pierre, Galerie Météo, Paris, France
Morceaux choisis, Le Magasin, Grenoble
Passions privées, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
1994 *Le choix de Bruxelles*, Galerie Etienne Ficheroulle, Bruxelles, Belgium
La chaire promise, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonnes, France
Europa 1994, Münich, Germany
Mété (vous) o-show, Galerie Météo, Paris, France
Diary, Praz-Delavallade, Paris, France
1993 FOIRE Art Brussels, Galerie de Marseille, Bruxelles, Belgium
Illivisibilité, AB Galerie, Paris, France
Le plaisir de ne pas comprendre, Galerie Météo, Paris, France
Le Jardin de la vierge, Anciens établissements Old England, Bruxelles, Belgium
SMGP2A, Galeries Barbier-Beltz & Météo, Paris, France
Escale, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq, France
Cathédrale, cur. Bernard Lamarche-Vadel, Galerie Claudine Papillon, Paris, France
1992 *Le Triomphe de la peinture*, Galerie Météo, Paris, France

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans titre, 2002 -
white paint, wood, glass, dirt, linseed oil, ink and paper
dimension variable
Exhibition view, Palais de Tokyo. Photo: Aurélien Mole
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans titre, 2002 -
white paint, wood, glass, dirt, linseed oil, ink and paper
dimension variable
Exhibition view, Palais de Tokyo. Photo: Aurélien Mole
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans titre, 2002 -
white paint, wood, glass, dirt, linseed oil, ink and paper
dimension variable
Exhibition view, Palais de Tokyo. Photo: Aurélien Mole
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Exhibition view,
Duographie, 2017,
Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, France
Photo: Aurélien Mole
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans titre, 2008 / 2017
installation in 2 parts : graphite, blue ink, grey ink, white paper - steel gray alkyd resin, glass, white cardboard
110.6 x 77.4 cm / 110.6 x 77.4 cm
Frame: 110.6 x 77.4 cm / 110.6 x 77.4 cm
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Granit, 1998
granite, paper, black ink
145 x 80 x 25 cm
unique artwork
collection Centre d'Art contemporain du Grand Hornu, Belgium

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
...../éloigné, /
5 parts : ink on paper, plexiglass
dimensions variable [plexiglass 65.5 x 50.5 cm each / paper 29.7 cm x 21 cm]
Photo: Aurélien Mole
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
ink/square inch /foolscap/stylo/ink point de circonférence, 1991/
in two parts: monitor, video, media player, light 2018/ wood, paint, 2012/
paper 29.7 x 21 cm ; sculpture 161 x 65 x 50 cm, duration 2 secs
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN

/writing the mystery of himsel in furniture of course our low hero was a self valeter by choice of need so up whatever is meant by a stourbridge clay kitchenette and lithargogalenu fowlhouse for the sake of akes the umpple does not fall very far from the dumpertree which the moromelodious jigsmith in defiance of the uncontrollable birth preservativation game and poultry act playing lallaryrook cookerynook by the dodginess of his lentern brooled and cocked and potched in an athanor whites and yolks and yilks and whotes to the frulling fredonnance of mas blanca que la blanca hermana and amarilla muy bien with cinnamon and locusts and wild beeswax and liquorice and carrageen moss and blaster of barry's and asther's mess and huster's micture and yellownan's embrocation and pinkingtone's patty and stardust and sinner's tears acuredent to sharadan's art of panning chanting for all regale to the like of the legs he left behind with litty fun letty fan leven his cantraps of fermented words abracadabra calubra culorum his oewfs à la madame gabrielle de l'eglise his avgs à la mistress b de b meinfelde his eiers usquadmala à la pomme de ciel his uoves oves and uves à la sulphate de soude his ochiuri sowtay sowmmonay à la monseigneur his soufflosion of oogs with somekat on toyast à la mère puard his poggadovies alla fenella his frideggs à la tricarême in what was meant for a closet ah ho if only he had listened better to the four masters that infanted him father mathew and le père noble and pastor lucas and padre aguilar not forgetting layteacher baudwin ah ho his costive satan's antimonian manganese limolitmious nature never needed such an alcove so when robber and mumsell the pulpic dictators on the nudgment of their legal advisers messrs codex and podex and under his own benefiction of their pastor father flammeus falconer boycotted him of all muttonsuet candles and romeruled stationery for any purpose he winged away on a wildgoup's chase across the kathartic ocean and made synthetic ink and sensitive paper for his own end out of his wit's waste you ask in sam hill how let manner and matter of this for these our sporting times be cloaked up in the langage of blushfed porpurates that an anglican ordinal not reading his own rude dunsky tunga may ever behold the brand of scarlet on the brow of her of babylon and feel not the pink one in his own damned cheek primum opifex altus prosator ad terram viviparam et cunctipotentem sine ullo pudore nec venia suscepto pluviali atque discinctis perizomatis natibus nudis uti nati fuissent sese adpropinquans flens et gemens in manum suam evacuavit highly prosy crap in his hand sorry postea animale nigro exoneratus classicum pulsans stercus propium quod appellavit deiectiones suas in vas olim honorabile tristitiae posuit eodem sub invocatione fratrorum geminorum medardi et godardi laete ac melliflue minxit psalmum qui incipit lingua mea calamus scribae velociter scribentis magna voce cantitans did a piss says he was dejected asks to be exonerated demum ex stercore turpi cum divi orionis iucunditate mixto cocto frigorique exposito encaustum sibi fecit indelibile faked o'ryan's the indelibile ink then pious eneas conformant to the fulminant firman which enjoins on the tremylose terrian that when the call comes he shall produce nichthemerically from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter not protected by copriright in the united stars of ourania or bedeed and bedood and bedang and bedung to him with this double dye brought to blood heat gallic acid on iron ore through the bowels of his misery flashly faithly nastily appropriately this esuan menschavik and the first till last alshemist wrote over every square inch of the only foolscap available his own body till by its corrosive sublimation one continuous present tense integument slowly unfolded all marryvoising moodmoulded cyclewheeling history thereby he said reflecting from his own individual person life unlivable transaccidentated through the slow fires of consciousness into a dividual chaos perilous potent common to allflesh human only mortal but with each word that would not pass away the squidself which he had squirtscreened from the crystalline world waned chagreenold and doriangrayer in its dudhud this exists that isits after having been said we know and dabal take dabnal and the dal dabal dab aldanabal so perhaps agglaggagglomeratively asaspenking after all and arklast fore arklyst on his last public misappearance circling the square for the deathfête of saint ignaceous poisonivy of the fickle crowd hopon the sexth day of hogsober killim our king layum low and brandishing his bellbearing stylo the shining yman of the wilds of change if what is sauce for the zassy is souse for the zazimas the blond cop who thought it was ink was out of his depth but bright in the main petty constable sistersen of the kruis kroon kraal it was the parochial watch big the dog the dig the bog the bagger the dugger the begadag degabug who had been detailed from pollute/

Maurice Blaussyld
Exhibition view, *ink/square inch /foolscap/stylo/ink. point de circonférence,* 1991/
print on paper
29,7 x 21 cm
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
O8O, 2016
Exhibition view; Maurice Blaussyld, 2017, Galerie Allen, Paris
Resin, cardboard, glass, paper, ink, 1991/
Frame: 61 x 76 cm
Photo: Aurélien Mole
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris
unique artwork

GALERIE
ALLEN

métamorphose de devenir en devenir la négation est transformée en puissance d'affirmation suprême métamorphose aussi en toute autre forme unité croissante qui évolue en une remontée jusqu'à son principe et se révèle en tant qu'indéterminé qui engendre le tout là forme tangible ne peut être aperçue comme image objet silence son car elle ne montre pas le monde ni le laisse entendre ni même le cache n'est pas le monde établi construit mais son apparition dans son intégralité avec son versant inconnu et inconnaissable tel est ce qui est là le monde sensible dans sa manifestation de même la vie ainsi le mot là ne signifie pas ici ou ailleurs mais la forme de l'existence par le tangible hors de tout accomplissement et de choses mises au monde là est ce qui génère le monde dévoilement de l'être tel est le sens du tout sensible dans son rayonnement intelligible images invisibles choses à l'état pure denses luminescentes être existence dans son infinitude est perpétuel devenir par delà toutes présences comme absences silences comme voix pas de répétitions mais une rigueur poussant à rejoindre du mieux qu'elle peux et dans une volonté obsessionnelle de perfection l'illimité le vaste la formation du non advenu force incréée d'avant le monde là astre confus indéterminé se manifeste dans son avènement l'infinité en grandeur comme incréation est la forme tangible éternellement vivante et naissante de l'infini tout comme être là l'avant origine elle surgit de l'effroyable ennui solitude et mutisme sublimés les métamorphoses aussi subtiles et crues qu'elles soient sont le signe de cette forme magnifiée dont le cri incessant se substitue à toutes géométries à tout art au cercle insensé et en offre le témoignage que l'illusion du tangible comme d'un mur offre là architectonie dont la substitution aux scissions aux vides des espaces entre analogies et différences transforme la vision pouvant ne les faire apparaître que répétées l'affirmation est substituée au vide mortifère de la négation par la possibilité d'une transmutation comme nouvelle manière de sentir de penser d'être et de métamorphose en

métamorphose le devenir devient une affirmation il n'y a que le devenir là s'affirme l'être du devenir et le devenir affirme l'être et l'être s'affirme dans le devenir l'être n'est pas mais aussi tout est en devenir aussi l'être est l'être du devenir pensée en tant que tel pensée qui affirme le devenir et pensée qui affirme l'être du devenir pensées inséparables pensées d'un même élément il n'y a pas d'être au delà du devenir pas d'un au delà du multiple ni le multiple ni le devenir ne sont des apparences ou des illusions là elles témoignent de cela et de n'être pas non plus de réalités multiples et éternelles qui seraient comme des essences au delà des apparences le multiple est la manifestation inséparable la métamorphose essentielle le symptôme constant de l'unique et le multiple est l'affirmation de l'un le devenir l'affirmation de l'être l'affirmation du devenir est elle même l'être l'affirmation du multiple est elle même l'un l'affirmation multiple est la manière dont l'un s'affirme l'un c'est le multiple comment le multiple sortirait il de l'un et continuerait il d'en sortir après une éternité de temps si l'un ne s'affirmait pas dans le multiple l'unique doit s'affirmer dans la génération et la destruction là est la double affirmation du devenir et de l'être du devenir la justification de l'être là est l'obscur menant aux portes de l'obscur quel est l'être du devenir quel est l'être inséparable de ce qui est en devenir revenir est l'être de ce qui devient revenir est l'être du devenir lui même l'être qui s'affirme dans le devenir la répétition simple et ses vides d'espaces statiques d'inexistence deviennent le cycle et le tout l'être universel le tout oui l'être du devenir se dit d'un seul devenir d'un seul moment seule l'existence est là telle qu'elle est n'ayant ni sens ni fin et revenant inéluctablement identique sans aboutir au néant la négation devient l'affirmation ainsi de métamorphose en

Maurice Blaussyld
O8O (détail), 2016
Exhibition view; Maurice Blaussyld, 2017, Galerie Allen, Paris
Resin, cardboard, glass, paper, ink, 1991/
Frame: 61 x 76 cm
Photo: Aurélien Mole
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Oo...hîî...ha, 2016
alkyd resin, metal, okoume, poplar, oak, ammonia, plaster board, glass, 1998 / 1987 /
variable dimension
Photo: Aurélien Mole
unique artwork

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 1989
Plexiglass, metal, paint, ink, paper, 2016
50 x 65 cm
Photo: Aurélien Mole

GALERIE
ALLEN



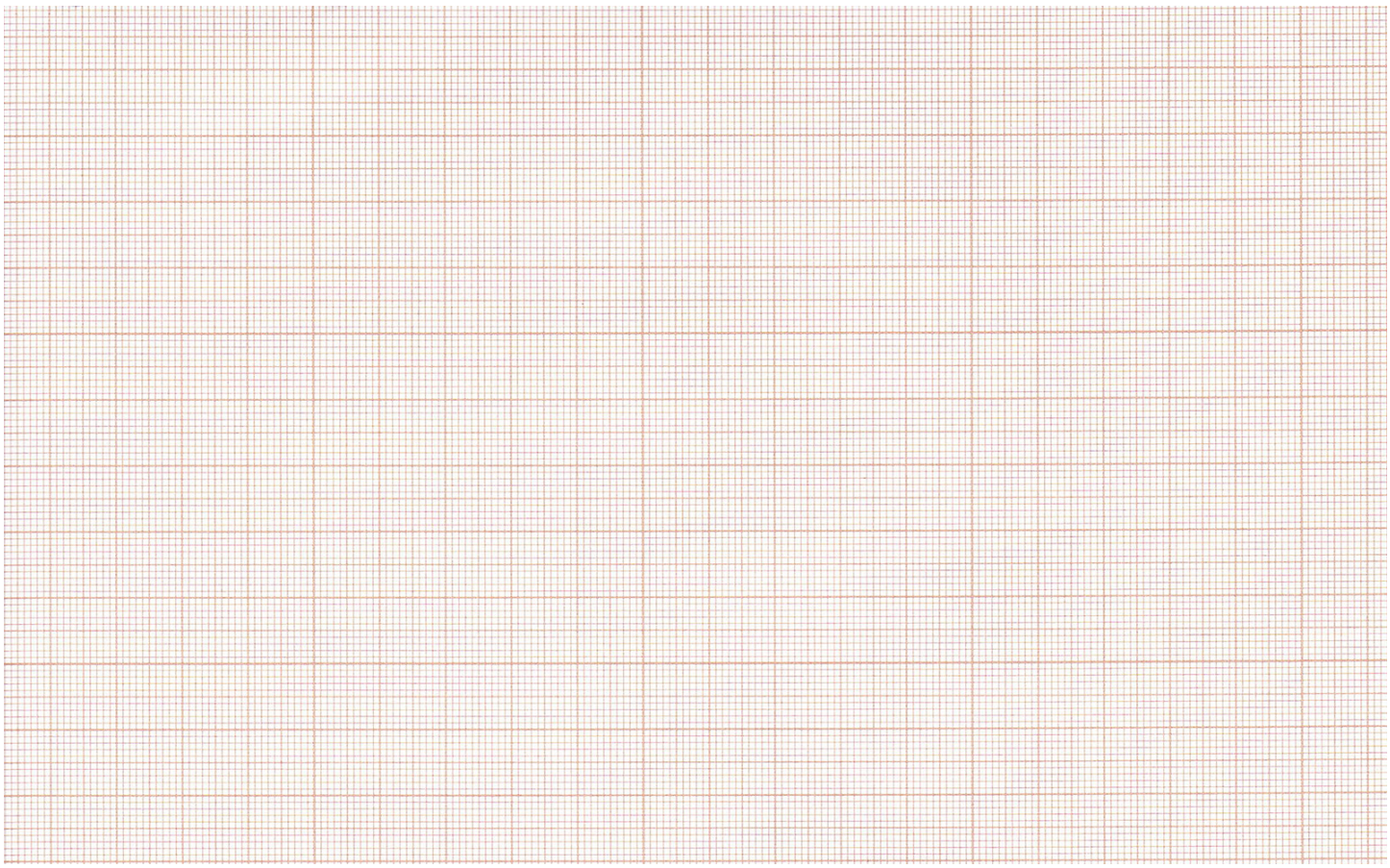
Maurice Blaussyld
Sans Titre (détail), 1989
plexiglass, metal, paint, ink, paper, 2016
50 x 65 cm
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sentiment de la distance, 2016
Vue d'exposition; Incorporated!, Biennale de Rennes, 2016
Magnetophone, plaster, aluminium, grey alkyd resin, white alkyd resin, paper, ink, 1991/
Variable dimension
Photo : Aurélien Mole
unique artwork

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sentiment de la distance (détail), 2016
Vue d'exposition; Incorporated!, Biennale de Rennes, 2016
Magnetophone, plaster, aluminium, grey alkyd resin, white alkyd resin, paper, ink, 1991/
Variable dimensions
Photo : Aurélien Mole
unique artwork

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sentiment de la distance (détail), 2016
Vue d'exposition; Incorporated!, Biennale de Rennes, 2016
Magnetophone, plaster, aluminium, grey alkyd resin, white alkyd resin, paper, ink, 1991/
Variable dimensions
Photo : Aurélien Mole
unique artwork

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2008/2009/2010
installation in two parts : oak, ammonia, pigments, okoume, poplar, black alkyd resin
213.3 x 366.7x 10.4 cm - 141.6 x 104.6 x 81.3 cm
unique artwork

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2008/2009/2010
installation in two parts : oak, ammonia, pigments, okoume, poplar, black alkyd resin
213.3 x 366.7x 10.4 cm - 141.6 x 104.6 x 81.3 cm
unique artwork

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans titre, 1991/
Steel, paper, ink, glass
Frame: 71 x 85.5 x 2.5 cm (5 pieces)
Photo : Blaise Adilon
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris
Exhibition view of *Tomorrow in the battle think of me* at Institut d'Art Contemporain Villeurbanne

GALERIE
ALLEN



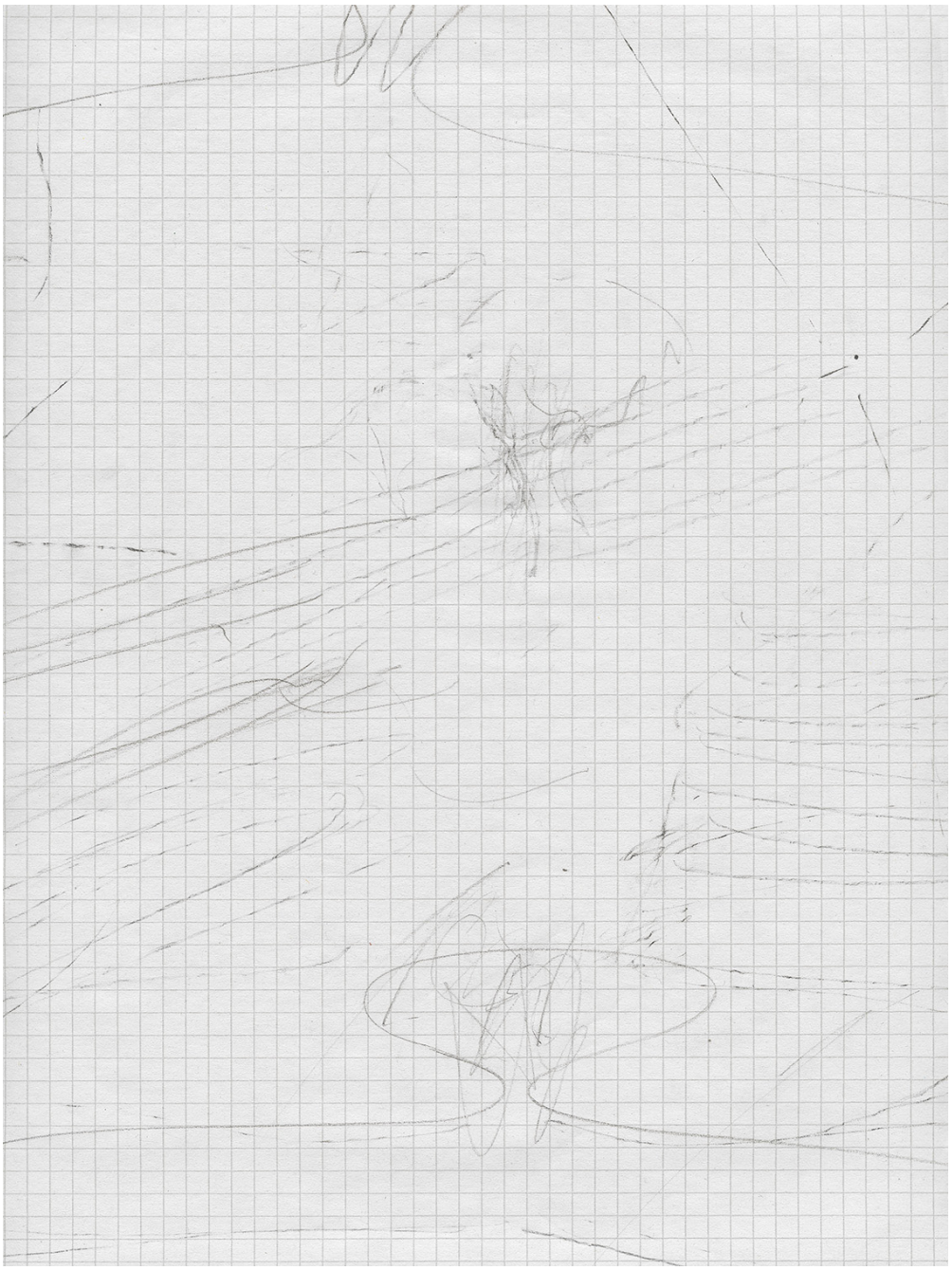
Maurice Blaussyld
Principe générateur, 1995
steel, purple ink on the back
110 x 118 x 20 mm
unique artwork
collection Eric Decelle, Brussels

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2004/2009
graphite, grey ink, white paper, steel
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



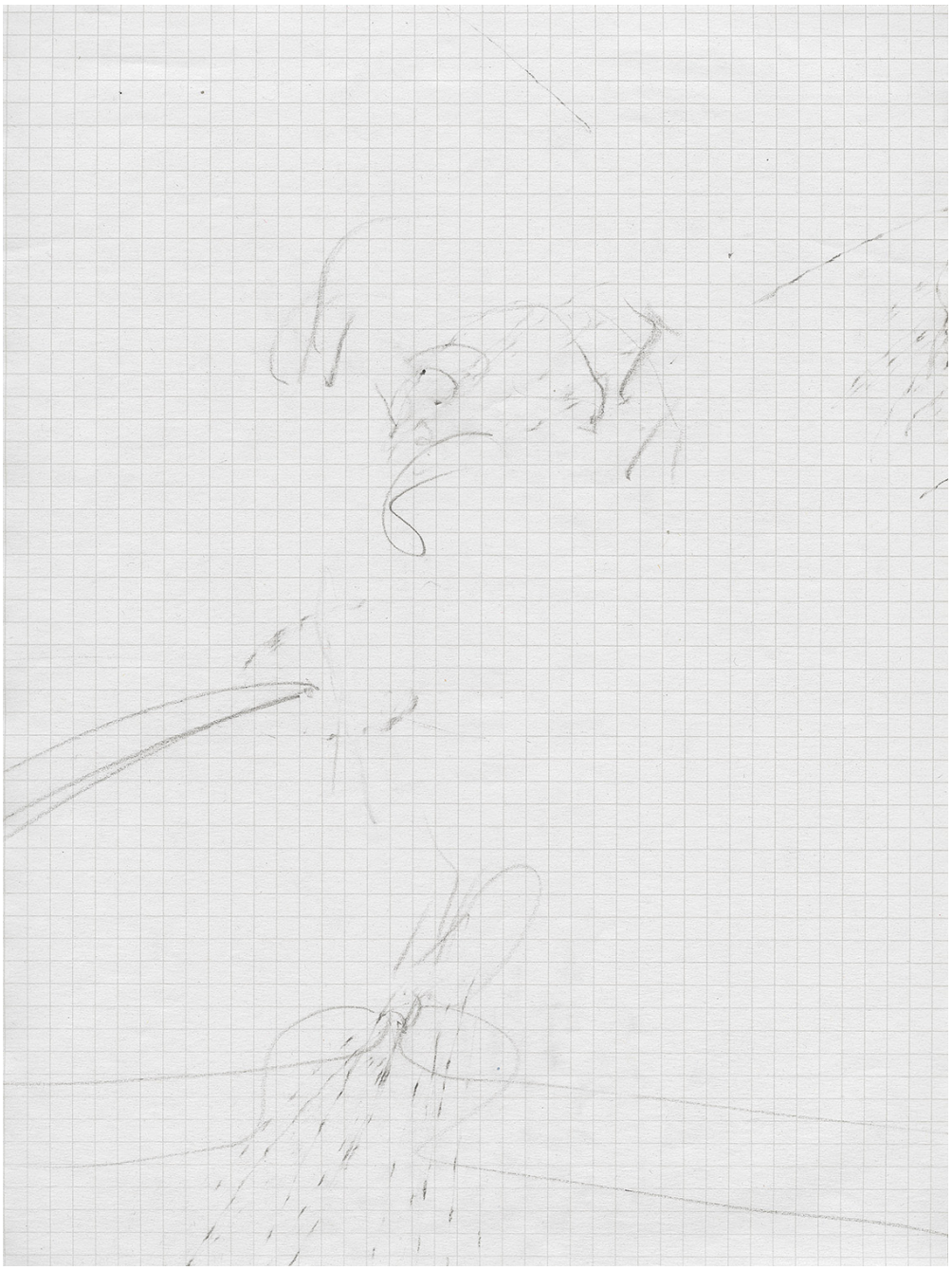
Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2004/2009
graphite, grey ink, white paper, steel
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



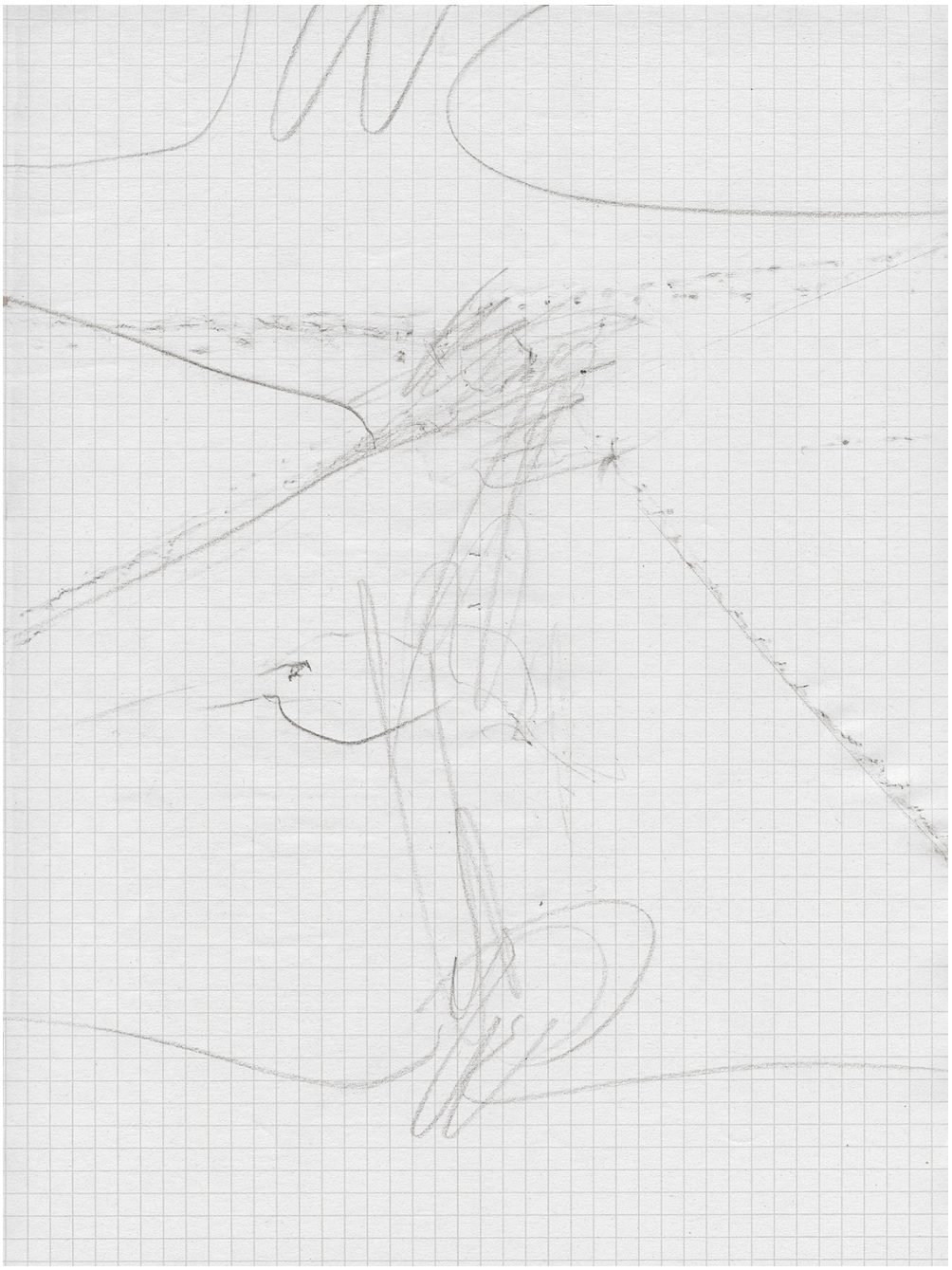
Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2004/2009
graphite, grey ink, white paper, steel
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2004/2009
graphite, grey ink, white paper, steel
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2004/2009
graphite, grey ink, white paper, steel
Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Opsis ou Voix de Femme, 1994
poplar
102.5 x 22.5 cm
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 1992
green alkyd resin, iron, graphite
100 x 118 x 20 cm
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

GALERIE
ALLEN



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 1984
okoume, Aluminum, mercury, glass, black alkyd resin, white laminated chipboard
165 x 90 x 11.7 cm
unique artwork
collection Frac Île de France, Le Plateau

GALERIE
ALLEN

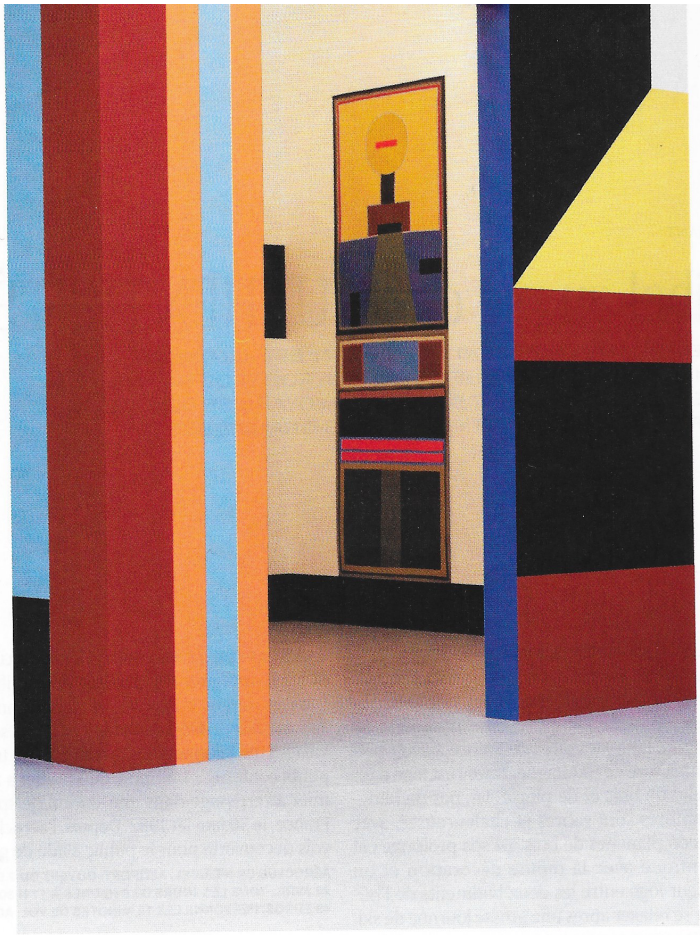
59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

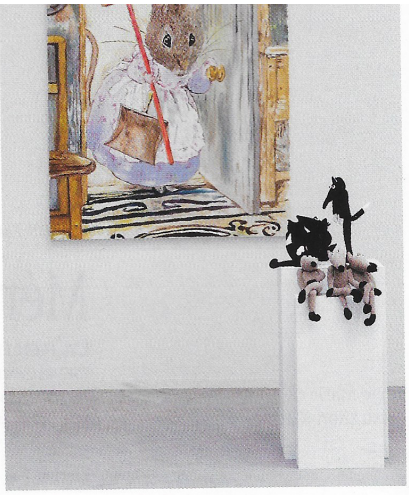
galerieallen.com

Press



M Le Monde, *L'art contemporain français à pieds d'oeuvres,*
text by Roxana Azimi
www.artpress.com





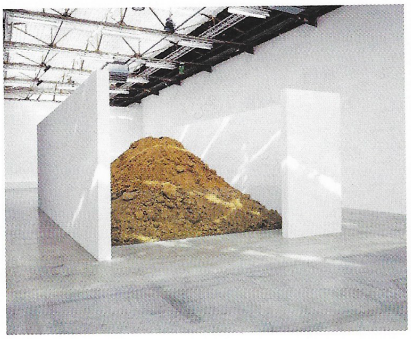
Ci-contre, *D'un jour à l'autre* (2019), de Nathalie Du Pasquier. À droite, *Petits Loups* (2019), de Fabienne Audéoud. En bas, *Espace inaccessible* (2010), de Maurice Blaussyld.

MAKING OF

L'art contemporain français à pied d'ŒUVRES.

COMMENT RÉSUMER EN UNE EXPOSITION L'ART CONTEMPORAIN NATIONAL ? LOIN DE TOUTE VELLÉITÉ D'EXHAUSTIVITÉ OU D'OBJECTIVITÉ, LES COMMISSAIRES DU PALAIS DE TOKYO ONT CHOISI 44 ARTISTES INCLASSABLES OU OUBLIÉS.

Texte Roxana AZIMI



« FUTUR, ANCIEN, FUGITIF. Une scène française », organisée jusqu'au 5 janvier au Palais de Tokyo, est l'exposition qu'on attendait... au tournant. Exercice périlleux, partiel et partial que de vouloir cartographier une scène nationale morcelée. Impossible d'être exhaustif sans tomber dans le fourre-tout. Difficile aussi d'imposer une subjectivité qui fasse l'unanimité... et de monter une exposition quand on est quatre commissaires. Franck Balland, Daria de Beauvais, Adélaïde Blanc et Claire Moulène n'étaient pas à l'initiative de ce projet, engagé par l'ancien directeur du centre d'art, Jean de Loisy. Ils en ont hérité à son départ pour l'École nationale supérieure des beaux-arts, en décembre 2018, se retrouvant sans capitaine ni feuille de route. Daria de Beauvais et Claire Moulène avaient déjà fort à faire avec la Biennale de Lyon, dont elles étaient partie prenante. Franck Balland n'est arrivé en renfort que tard, en janvier.

Pas simple non plus de trouver la bonne méthode, d'autant que chaque commissaire a ses réseaux et ses habitudes. *« L'idée n'était pas de faire quatre expositions, mais de tisser des nœuds à partir des obsessions de chacun,* indique Adélaïde Blanc. *On a d'abord évoqué plein de pratiques, mais on a finalement préféré jouer par communautés d'esprit et filiation. »* Refusant ainsi le facteur générationnel des derniers panoramas du genre au Palais de Tokyo, « Notre histoire » en 2006 et « Dynasty » en 2010, deux expositions qui avaient fait preuve d'une grande sagacité. *« Beaucoup de lieux et de prix cueillent déjà les artistes à la sortie de l'école,* explique Claire Moulène. *On préférait affirmer qu'il n'y a pas une mais plusieurs scènes qui cohabitent. »*

La liste des 44 artistes n'a été arrêtée que très tard, au printemps dernier. Plutôt que de pousser loin leur curiosité ou leur prospection, les quatre mousquetaires ont choisi d'affirmer des obsessions personnelles, en travaillant avec des personnalités qu'ils connaissaient, des amis d'amis. Ou des créateurs sur lesquels ils avaient déjà écrit, comme Nathalie Du Pasquier, qui avait fait l'objet d'un numéro de la revue *Initiales,* dirigée par Claire Moulène. Ils ont en revanche sciemment évité les têtes d'affiche les plus attendues du milieu français. *« Neïl Beloufa, Laure Prouvost ou Camille Henrot ont déjà été montrés de manière magistrale, ce n'était pas judicieux de se refocaliser sur eux »,* justifie ainsi Claire Moulène. Le quatuor leur a préféré des figures inclassables et têtues, marginales ou oubliées, comme Fabienne Audéoud et Maurice Blaussyld, en faisant cependant l'impasse en cours de route sur les artistes d'outre-mer ou d'origine étrangère, grands absents de l'accrochage. Ⓜ

« FUTUR, ANCIEN, FUGITIF. UNE SCÈNE FRANÇAISE », JUSQU'AU 5 JANVIER 2020, PALAIS DE TOKYO, 13, AVENUE DU PRÉSIDENT-WILSON, PARIS 16E, PALAISDETOKYO.COM



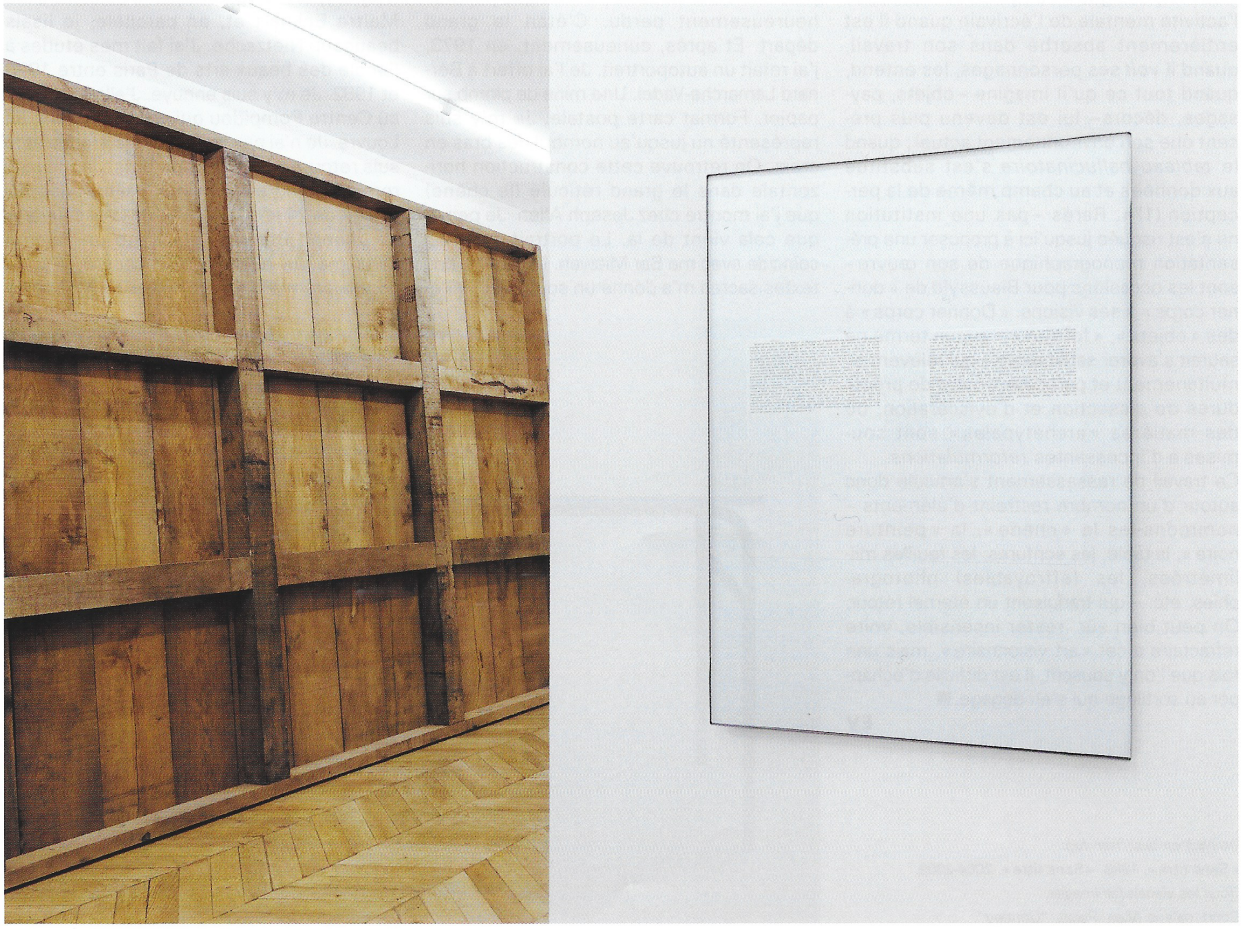
Art Press #443, *Maurice Blaussyld, Une leçon d'anatomie*
text by Erik Verhagen
www.artpress.com

MAURICE BLAUSSYLD
une leçon d'anatomie

Erik Verhagen

Donner corps à des objets : tel est le fondement théorique de l'œuvre de Maurice Blaussyld, depuis ses débuts dans les années 1980. Sa récente exposition (17 novembre - 23 décembre 2016) à la galerie Joseph Allen, à Paris, montrait de nouvelles versions de pièces antérieures en bois. Évidées, disséquées, ces structures réduites à des formes géométriques, et semblables à des corps que l'on aurait autopsiés, se métamorphosent en vanités. Dans les propos recueillis ci-dessous, Maurice Blaussyld revient sur les prémices de son œuvre, qui commence par l'autoportrait et se poursuit en *offrandes* archétypales, tels le chêne, la peinture noire…

Vue de l'exposition à la/*exhibition view at* galerie Allen, Paris. 2016. (Ph. A. Mole)





Art Press #443, *Maurice Blaussyld, Une leçon d'anatomie*
text by Erik Verhagen
www.artpress.com

■ Rudi Fuchs a dit un jour à propos de Jannis Kounellis qu'il était un « aimant en liberté » *(Ein Magnet im Freien)*. Cette belle formule, on pourrait aisément l'appliquer au cas Maurice Blaussyld, sorte d'électron libre au sein de sa génération (il est né en 1960), figure inclassable, sans attaches. Et surtout auteur – à moins qu'il ne faille parler de dépositaire – d'une œuvre hors-norme qui ne connaît ni d'équivalents ni de comparaisons. L'homme, reclus et solitaire, installé à Lille, ne possède ni atelier, ni stock. Un appartement épuré – composé de quelques éléments de mobilier et d'une bibliothèque réduite à un nombre limité d'ouvrages où se côtoient saint Jean de la Croix et Maître Eckhart, Rembrandt et Beuys, mais aussi des DVD de Jean Vigo et Robert Bresson – lui sert d'espace vital à partir duquel s'opère la concrétisation principalement mentale de visions qui se seraient offertes à lui. L'œuvre de Blaussyld relève en effet d'un « art visionnaire » ou d'une « hallucination artistique », au sens où a pu l'entendre Jean-François Chevrier. L'expression inventée par Flaubert, écrit Chevrier, désigne « l'emprise dont procède l'activité mentale de l'écrivain quand il est entièrement absorbé dans son travail, quand il *voit* ses personnages, les entend, quand tout ce qu'il imagine – objets, paysages, décors – lui est devenu plus présent que son environnement actuel ; quand le *tableau hallucinatoire* s'est substitué aux données et au champ même de la perception (1) ». Rares – pas une institution ne s'est risquée jusqu'ici à proposer une présentation monographique de son œuvre – sont les occasions pour Blaussyld de « donner corps » à ses visions. « Donner corps » à des « objets », « formes » – aucun terme ne saurait s'avérer satisfaisant – qui relèvent simultanément et paradoxalement de procédures de dissection et d'éviscération, où des matières « archétypales » sont soumises à d'incessantes *reformulations*.
Ce travail de ressassement s'articule donc autour d'un nombre restreint d'éléments – nommons-les le « chêne », la « peinture noire », la table, les écritures, les feuilles millimétrées, les (effroyables) photographies, etc. – qui traduisent un éternel retour. On peut bien sûr rester insensible, voire réfractaire à cet « art visionnaire », mais une fois que l'on y souscrit, il est difficile d'échapper au sortilège qui s'en dégage. ■

EV

De haut en bas/*from top:*
« Sans titre ». 1989. « Sans titre ». 2004-2009.
(Tous les visuels/*all images:*
Court. galerie Allen, Paris). *"Untitled"*

To give objects a concrete reality—this, stated in theoretical terms, has been Maurice Blaussyld's mission since he first started making art in the 1980s. His recent show (November 17-December 23, 2016) at the Joseph Allen gallery in Paris featured new versions of pieces previously made of wood. Hollowed out and dissected, these structures reduced to geometric shapes and recalling post-autopsy corpses, metamorphose into vanitas. In the interview excerpted below, Blaussyld recalls his early days as an artist, when he began with self-portraits and continued by making works based on archetypical offerings: oak, black paint, etc.

—

Rudi Fuchs once called Jannis Kounellis a "free magnet" (Ein Magnet im Freien). This brilliant formulation is equally applicable to Maurice Blaussyld, a free electron among his generation (he was born in 1960), an unclassifiable figure not really connected to the rest of the art of his time. Above all he is the author—unless it would be more accurate to call him a depository or agent—of a body of work without equivalent or comparison. This reclusive, solitary man who lives in Roubaix, on the outskirts of Lille, owns neither a studio nor a storeroom full of work. He lives in a spartanly furnished apartment with only a few pieces of furniture and a library reduced to a handful of books, among them titles about Saint John of the Cross and Meister Eckhart, Rembrandt and Beuys, along with DVDs of movies by Jean Vigo and Robert Bresson. This is the vital space where he carries out the concretization—principally mental—of the visions he receives. Blaussyld does, in fact, produce "visionary art" or "artistic hallucinations," as Jean-François Chevrier put it. This expression first coined by Flaubert, Chevrier writes, indicates "the state of mind that seizes hold of a writer when he is totally absorbed in his work, when he sees and hears his characters, when the things he imagines—objects, landscapes, interior settings—are more present to him than his real environment, when the hallucinatory tableau takes the place of sensory data and the field of perception itself."(1) Not a single museum so far has dared mount a solo show of his work, and he rarely gets the chance to transpose into concrete reality the "objects" and "forms"—neither term is really satisfactory— that are simultaneously and paradoxically products of a process of evisceration and dissection in which "archetypal" materials are submitted to incessant reformulations.
This perpetual revisiting of a limited number of elements—we can name them "the oak" and "the black painting," the table, writing, sheets of graph paper, horrifying photos, etc.—can be seen as referencing an eternal return. Of course, one can be unmoved by or even put off by this "visionary art," but once you engage with it you will have a hard time escaping the spell it casts.

EV

20/27 n°6
Jean-Philippe Antoine **NANCY SHAVER** / Timothée Chaillou **KELLEY WALKER** / Manuel Cirauqui **IAN WALLACE** / Sylvie Cotellier **BERDAGUER & PÉJUS** / Fabien Faure **MIKA ROTTENBERG** / Michel Gauthier **PAUL SIETSEMA** / Guy Lelong **PHILIPPE RAHM** / Marjolaine Lévy **LUCY WILLIAMS** / Hélène Meisel **MAURICE BLAUSSYLD** / Vanessa Morisset **WALID RAAD** / Remi Parcollet **DANIEL BUREN** / Frédéric Paul **STEVEN PIPPIN** / Natacha Pugnet **MAIDER FORTUNÉ**

20/27, n° 6, *Maurice Blaussyld Du Détachement*
text by Hélène Meisel
www.m19.fr

M19





Maurice Blaussyld, *GRANIT*, 1998, granit, papier, encre noire, 145 x 80 x 25 cm, coll. Centre d'art du Grand-Hornu, Belgique

20/27, n° 6, *Maurice Blaussyld Du Détachement*
text by Hélène Meisel
www.m19.fr

Hélène Meisel

MAURICE BLAUSSYLD, *DU DÉTACHEMENT*

C'est lumineux, c'est transparent
C'est sombre entièrement
Maître Eckhart [1]

Parce qu'elle a jusqu'ici été montrée épisodiquement et partagée dans la confidence, mais aussi parce qu'elle aspire à une élévation hors d'elle-même, l'œuvre de Maurice Blaussyld pourrait sembler supra-réelle. Partisane du silence et de l'absence, elle ne cède pourtant pas à l'impasse des dématérialisations conceptuelles, optant au contraire pour une matérialité franche et sourde. Bien réels donc, les objets produits depuis le milieu des années 1980 forment un corpus assez restreint pour être appréhendé dans sa totalité, et même fréquenté familièrement. D'entrée de jeu, citons rapidement, et dans le désordre, les pièces les plus iconiques : les grandes enceintes acoustiques, les papiers millimétrés, les textes inspirés (pour ne pas dire illuminés), cinq caisses de bois gardées closes, une planche d'étagère posée à plat, un lavoir de granit… Évoquons enfin, l'ensemble frappant des images d'autopsie, dont l'artiste redoute parfois la force d'aveuglement. Certaines œuvres sont plurielles car reproductibles : leur existence est infiniment renouvelable. D'autres, profondément singulières, restent en revanche fidèles au régime de l'unicité. Cet inventaire rapide, purement factuel, pour ne pas dire « bassement » matériel, ne dit pas encore la portée spéculative de chaque objet, mais signale déjà un double régime ontologique – multiplicité et unicité – important pour la suite.

En grande majorité sans titre et sans date précise, les œuvres de Blaussyld esquivent les anecdotes habituelles de genèse, toutes entières consacrées à la seule question de l'apparition. Et si certains objets n'ont pas simplement été trouvés mais « rencontrés », « offerts » ou « révélés », la plupart d'entre eux aurait été dictée. L'artiste désavoue ainsi la possibilité d'un acte créateur, considérant que l'œuvre demeure dans une « éternelle préexistence ». Ainsi, des œuvres qui existent, il ne dit pas qu'elles ont été réalisées, mais seulement rendues visibles. De celles qui ont disparu, il ne dit pas qu'elles ont été détruites, mais qu'elles n'ont jamais existé. De même, des projets en attente (dispositifs sonores ou installations démesurées), il affirme qu'ils existent déjà.

Maurice Blaussyld est né en 1960 à Calais. Cette ascendance septentrionale n'est pas indifférente. Plutôt qu'artiste, il se dit primitif ou fondateur, au sens où il se réclame d'une instance supérieure, exigeant de lui épreuves, dépassements et sacrifices. À ces critères pourraient s'ajouter ceux de Gilles Deleuze, pour qui est fondateur celui qui prétend transcender des données en finalités, proposer des tâches infinies et « fonder la fondation » elle-même. Lorsque Blaussyld désavoue la figure de l'artiste-poseur, il ne campe pas une position anti-art, mais défend au contraire la volonté d'exhausser l'artiste et son art au-dessus de leurs conditions. La candeur de cet idéalisme paraît provocante tant elle désarme le cynisme



Maurice Blaussyld, *Sans titre*, 2009, acier, okoumé, résine transparente, papier blanc, encre brune,
79 x 112 x 2,5 cm, placé au sol contre le mur (détail)

généralisé du postmodernisme. Blaussyld raille pourtant volontiers les termes entendus du jargon contemporain : « pièces », « travail », « display » … Contre la communication et les bavardages, jamais l'artiste ne parlera mieux de son œuvre que par son œuvre, c'est sans doute pour cela que ses écrits sont des pièces à part entière et non de simples appendices théoriques. Les entretiens auxquels il s'est livré éclaircissent peu son travail, le noyant plutôt dans des références rebattues[2]. Des seules discussions importantes qu'il se souvient avoir eues au sujet de son œuvre, Blaussyld dit qu'elles ne furent pas le commerce de deux subjectivités mais la fusion de pensées amies.

De la même manière, son œuvre voudrait toucher le spectateur par une intuition immédiate, éluder le commentaire laborieux et dialecticien de la critique. Mais pour sublimer l'hébétude initiale en empathie immédiate, il faudrait cependant maîtriser quelques prérequis blaussyldiens, amalgames de spiritualité, de philosophie et de littérature, mêlant Joyce, Cage, Beuys, Nietzsche, Maître Eckhart, etc. À moins qu'une arbitraire prédestination n'élise les spectateurs réceptifs. C'est ainsi que certains visiteurs furent initiés lors d'expositions tenues à Paris dans les années 1990[3]. Impressionnés par la rigueur et l'exigence de ses installations, de jeunes artistes et critiques, conquis et perplexes, gardent du travail de Blaussyld une empreinte sourde.

Rien pourtant ne semble encore élucidé : l'artiste reste le prophète d'énigmes irrésolues. Certains hésitent à son sujet entre l'inspiration et l'affectation, entre l'hermétisme et la vacuité, le mysticisme et la mystification. L'artiste ne détrompe pas ces soupçons, cédant parfois à la parade du doute ou à la pirouette de l'imposture. Quelques visionnaires avaient bien décelé en lui l'éclat d'une promesse. En 1992, Bernard Lamarche-Vadel prédisait un « phénomène futur », annonçant la mort et l'avènement de l'art par un Blaussyld pédagogue[4]. Nicolas Bourriaud décrivait un artiste « médico-légal » dont les pièces « d'une pauvreté incandescente » fouillaient avec lucidité « le ventre mort de l'art »[5]. En 1998, Jan Hoet, concédant la difficulté d'écrire à son sujet, concluait que sa distance, son silence et son magnétisme en faisaient « le plus grand artiste ». En 2010, son travail fait l'objet d'une importante monographie – grand livre d'artiste à la couverture noire – offrant l'opportunité d'une réévaluation critique[6]. Cependant, l'œuvre de Maurice Blaussyld tolère difficilement l'exercice du catalogue raisonné, fonctionnant plutôt sur le mode de la redistribution que de l'accroissement. Ce qui pourrait laisser croire que le « phénomène futur » se soit un temps tari ou répété.

Remarques préliminaires

1. *À l'épiderme de l'apparence, Opsis ou voix de femme, Principe générateur*… Mis à part quelques titres remarquables, accueillis par l'artiste comme des interjections, les œuvres de Maurice Blaussyld restent pour la plupart innommées. Sans titre, elles sont en revanche systématiquement accompagnées de descriptions matérielles très scrupuleuses. L'analyse des substances employées semble si primordiale que l'artiste ne s'autorise aucun raccourci. Aussi, une légende ne mentionnera pas du contreplaqué mais de l'okoumé, ni de la peinture mais de la résine. Il n'est pas question de stylo-bille, de feuille millimétrée ou de texte, mais d'encre sur papier… Cette acuité extrême pourrait trahir quelque incapacité troublante à saisir le monde par objets. L'artiste affirme en fait l'importance de la sélection des matières, dont il pratique d'ailleurs plus volontiers la coupe et le retranchement que l'accumulation. Dans un premier temps, l'*essence* désigne donc la substance. Cette attention matérielle n'entraîne cependant aucun faste : si à la vue du contreplaqué, des bassines de plastique ou des feuilles quadrillées, certains ont pu dire du travail de Blaussyld qu'il était pauvre, l'artiste persiste à dire qu'il est simple.

qua re sur get ex fa vi lla ju di can dus ho mo re us qui verra revivre de sa cendre l'homme ce coupable en jugement voilà l'image incréée et non appelée elle est ce visage dont l'ouverture démesurée nous le laisse recevoir entièrement telle une offrande surnaturelle cette béance n'est pas une forme formée d'une géométrie tracée par un acte créateur elle est une entrée à la grâce le verbe incarné pas de choix possible dicté par l'idée le concept ou la pratique l'image se situe au delà de toute fabrication comme de non fabrication de toute création elle n'est ni trouvée ni construite je ne désire rien pas d'acte créateur mais la révélation de l'image dans son éternelle préexistence elle apparaît ainsi en un retour incessant d'elle même au delà de l'autre et du même en un cycle naturel régénérateur et affirmateur de la vie de cette multiplicité fluide et intelligible sans commencement ni finalité dénuée de toute dualité se dévoile l'omniprésence d'un principe de vie pas de fragmentation de successions d'images et de répétitions cette palingénèse dépouille l'image du mensonge de son apparence de ce qui la fait naître comme de ce qui la fait mourir elle est un flux d'invisibilité la diffusion infinie d'une pure parole laissant découvrir l'unité simple Dieu dans sa manifestation l'image meurt à elle même à son écran de réception et de projection d'un sujet puis renaît de ses cendres sous la forme de ce qu'elle a toujours été l'intériorité de l'être elle se révèle en tant que fond gründ c'est à dire ce qu'il y a d'incréé et d'incréable en l'âme de chaque être c'est là que dieu parle et opère dans ce vide de l'âme ainsi se dévoile de toute éternité la prédestination de l'image la providence de l'humanité images seules recueillies s'élevant chacune en une plainte et retombant sur le silence car la multitude des images est l'anhélation d'une oraison envoûtante dont chaque syllabe chaque image appuyée et expirée serait un appel une évocation non séparée d'un vide d'un espace ou d'une absence elles sont une inspiration silencieuse un grand tout étant le souffle de la mort comme souffle de l'esprit immuable présence du vivant la mort est la plus haute forme de la vie elle apparaît mystérieusement avec une gravité sereine et presque tendre dans sa très belle sollicitude elle est la secrète architecture d'un cœur aimant la plus douce forme de la vie l'image n'est pas la représentation d'un être en une durée arrêtée fixée dans le temps ni même la mouvance de l'être dans son mouvement en un temps continu cette image ne montre rien elle n'est qu'un acheminement vers la découverte d'un visage de dieu par son détachement et son désenchantement elle est la mort de sa propre matérialité représentative et illusoire de son espace tangible de sa surface visible et de sa dimension mesurable elle est l'anéantissement de la durée du temps car l'image détachée de ses supports de ses reports est porteuse d'elle même une pure image de toute éternité ce qui subsiste en soi même et ne se diffuse pas à l'extérieur la forme purement spirituelle qui est l'unité de l'être ayant atteint l'état de résurrection de transformation du corps mortel en image radieuse temps intérieur dématérialisé dépossédé de la durée tout comme la mort est en cela démunie du temps substitution de l'être au vieil homme à celui ayant perdu l'âme simple de l'enfance nature même de la forme spirituelle nous sommes ce que nous fûmes notre maturité est une extension de notre enfance substitution du divin de l'éternel maintenant de l'union de l'âme et de dieu à celui ne visant qu'au temps vécu au temps qui se fait au moment présent substitution de l'éternité au temps matériel au vieux temps de la création au temps mortel qui s'achève le temps intérieur ne connaît pas la durée visage de l'enfance humiliée et de l'enfance salvatrice mort sublimée et transfigurée image invisible de l'être éternel

Maurice Blaussyld, *À l'épiderme de l'apparence*, 2002/2004/2005, encre terre d'ombre naturelle, papier blanc, 21 x 29,7 cm, placé au mur sans support ni protection (détail)

2. Un raffinement existe pourtant, mais il serait plus juste de parler de *raffinage* à propos d'opérations de mise en bouteille ou en bocal d'alcool et de fleurs de mauve, d'essences naturelles, d'huile de lin, d'alcool camphré, de glycérine, etc. *Essence* désignerait dans un second temps ce liquide pur et concentré, quasi alchimique, extrait par distillations successives. La quintessence dégraissée de toute scorie, la supra-substance. Les décoctions rappellent celles de Joseph Beuys, artiste fondamental pour Blaussyld, à qui certaines œuvres anciennes rendent des hommages d'une proximité parfois dangereuse. L'emploi récurrent d'huile de lin et de terre d'ombre, liant et pigment classiques, ne justifie que partiellement l'insistance avec laquelle l'artiste se définit comme peintre. Blaussyld serait peintre comme Beuys s'était déclaré sculpteur : pour couper court à d'orgueilleuses préoccupations d'artistes. Il a un temps affirmé ainsi vouloir ne pas dépasser la peinture pour pouvoir en décupler la puissance. Quoique maintes fois formulée, la déclaration n'avait rien de faussement provocateur, l'artiste estimant de toute manière n'avoir affaire qu'à des images sans pouvoir représentatif. Vidéos, son, sculptures et installations sont donc considérés comme autant de tableaux au chromatisme silencieux et à la luminosité crue de l'école du Nord : celle qui révèle sans ménagement la douleur du Christ (Grünewald) ou le corps d'un cadavre disséqué (Rembrandt), mais aussi, celle plus méridionale, qui rend la carnation d'une chair laiteuse (Le Tintoret, *L'Origine de la Voie lactée*).

3. Précipitation et réduction densifient également les textes de l'artiste, dont la ponctuation est totalement élidée autour des années 2000. Majuscules, virgules, points et alinéas disparaissent des pages dactylographiées. Libérées des pauses de l'écrit et des respirations de l'oral, les lignes se dévident comme des litanies mentales, débitées sur le mode de la rumination perpétuelle. Le ton va du poétique au théologique. Ininterrompue, cette langue serait « pure parole ». Un verbe profane comparable à la musique telle que la décrit John Cage : « […] une activité constante [qui] peut se produire sans prédominance de la volonté. Ni syntaxe, ni structure, mais analogue à la somme de la nature, elle sera survenue sans objet[7]. » À moins que l'incantation n'ait quelque affinité avec un babillage originel, une vaticination musicale : comme l'onomatopée de cent lettres glissée par Joyce dans les premières pages de *Finnegans Wake*[8], il arrive à Blaussyld d'ouvrir certaines pages par des vers latins, scandés syllabe par syllabe (« *qua re sur get ex fa vil la ju di can dus ho mo re us* »[9]). S'il est possible de parcourir ces écrits, il est donc plus ardu de les saisir. Des termes évoquent des élans de foi mystique mêlés de philosophie métaphysique, cocktail qui a pu faire craindre un temps « la facilité d'une rhétorique de l'ineffable et de l'incantatoire »[10] comme l'on a pu reprocher à Klein sa « quincaillerie spiritualiste »[11]. Au sein de conceptions opaques – transsubstantiation, transmutation et palingénésie –, émergent cependant des doubles récurrents qui balancent toute l'œuvre : affirmation et négation, apparence et Être, extériorité et intériorité, dualité et unité, corps et âme, finitude et éternité, douleur et joie.

*

Maurice Blaussyld a 29 ans quand on lui « offre » un livre de pratique d'autopsies anatomo-pathologiques et médico-légales, curieux présent dont les 168 illustrations photographiques lui serviront d'improbable vivier. À cinq reprises entre 1989 et 2010, il reproduira 1, 3, 5, 41 ou 48 des images du corpus pour les déployer dans de « grands complexes » de plus en plus étendus. Celui que nous décrivons ici est la version du Grand-Hornu datant de 2005[12]. Quarante-huit images scandent les étapes d'autopsies dont les causes létales sont subrep-ticement montrées : pour une fillette, une balle logée derrière l'oreille[13], pour un adulte, la pendaison. Malgré leur vocation scientifique et pédagogique, malgré la présence

qua re sur get ex fa vi lla ju di can dus ho mo re us qui verra revivre de sa cendre l'homme ce coupable en jugement voilà l'image on y devine une multitude de faces d'un visage unique faces infiniment superposées multiformes dans leur renouvellement comme autant d'apparitions successives signifiant l'approche de cette image invisible dont les seuls mouvements sensibles sont ceux de l'âme et de la vie intérieure approche tellement hésitante réflexive sélective donnant naissance à un regard qui voit au dedans œil totalement clos par le songe la vigilance intérieure comme totalement ouvert sans se fixer nulle part et d'une bouche qui parle presque sans s'entrouvrir dont on oublie l' articulation par son silence comme si le verbe en elle rayonnait de la simple épiphanie de sa lumineuse présence être qui meurt à lui même et au monde créé pour s'identifier à la déité à la lumière au divin dans sa forme la plus haute incréée l'incréation est le seul attribut de la déité l'être reste en dehors des images et du temps détaché d'ici et de maintenant le temps est une propriété de la matière le mouvement de la création sans matière le temps ne s'exerce pas la créature et l'œuvre sont image et temps le temps emporte l'image de la naissance à la mort toutes les images celles de la créature et celles du créateur qui dans le monde a revêtu l'image de dieu l'homme qui désire la déité se détache des images et du temps il cherche le dieu sans images et sans mouvements extérieurs il cherche la volonté de dieu son désir la pensée immatérielle qui l'a conçu et dont il peut trouver la trace en ce monde son propre désir de dieu miroir du désir divin sortir du monde des images c'est se libérer du temps le monde spirituel où l'homme s'identifie à dieu ignore le temps car un monde sans matière ignore le devenir le temps n'y trouve aucun support et s'éteint comme une voix dans le vide substitution de la matière au substratum à la stricte peinture structure absolument fixe comme principe spirituel identification de la forme visible et de l'âme âme de la forme et forme de l' âme essence divine incréée non née étrange cinabre au delà de tout état primordial comme de tout état ultime détruisant la masse grossière convertissant le corps physique la forme matérielle en une substance lumineuse en corps glorieux infiniment fluide peinture de la déification de l'homme et de la divinisation du monde visible et des formes apparentes renaissance de la raison du cœur de la volonté renaissance de tout l'être spirituel et corporel il s'agit de ce qu il y a de permanent dans les choses qui changent en tant que ce permanent est considéré comme un être qui est modifié par le changement tout en demeurant ce qu'il est corps miraculeusement ressuscité dont la main devenue substantielle apparaît en une immuable empreinte de l'intériorité offrant l'accès à notre propre mystère apposée sur l'immensité nocturne cette main témoigne de la présence en son centre de l'unité spirituelle envahie de ténèbres pouvant se produire en chaque être semblable à un trou de lumière surgissant d'une nuit profonde même solitude même silence déréliction dénuement la venue de dieu n'est possible qu'ainsi l'art est cet avènement il n'est que cela il est cette merveille de donner ce qu'on ne possède pas soit même ce miracle de nos mains vides

Maurice Blaussyld, *À l'épiderme de l'apparence*, 2002/2004/2005, encre terre d'ombre naturelle, papier blanc, 21 x 29,7 cm, placé au mur sans support ni protection (détail)

de mains expertes, gantées et outillées, malgré les incisions sans bavure, les documents sont insoutenables. Au-delà de leur crudité évidente, c'est aussi par leur tonalité purement clinique qu'ils désarçonnent. Rien de *gore*, comme dans les mauvaises farces de Paul McCarthy où le sang n'est qu'effusion de ketchup. Rien de dramatique non plus, comme dans ces toiles floues où Gerhard Richter immortalisait les complices d'Andreas Baader retrouvés morts dans leur cellule (*October 18, 1977*, 1988). C'est donc parce qu'elles sont anonymes et sans histoire que les autopsies sont insupportables. Parce que, dédouanées des protocoles funéraires et dédicatoires, elles manipulent les corps comme des objets. Mais ces enquêtes sont-elles seulement l'occasion de révéler l'informe organique que nous renfermons ? La plongée viscérale n'est-elle pas une exécution par trop littérale de l'expérience intérieure qu'invoque Blaussyld et que décrit Bataille ?

Décrites comme des « encres noires sur papier », ces images sont en réalité les impressions offset des illustrations du livre, des reproductions au second degré, que Lamarche-Vadel avait vues quelques années plus tôt sous la forme de simples photocopies, symptomatiques selon lui d'un « désastre du matériau »[14]. Mais ces réflexions sur les régimes de l'image, sa reproductibilité ou sa perte, sont en fait assez indifférentes à l'artiste dont l'objectif premier est de mettre en présence d'idées. Pures représentations, elles sont néanmoins d'une netteté incisive et leur petit format suscite la curiosité des miniatures. Elles n'établissent par conséquent aucune mise à distance confortable, absorbant au contraire le spectateur dans une pulsion scopique irrépressible. Bien sûr, les personnes indisposées jugeront les images non regardables, condamnant du même coup l'œuvre à l'invisibilité. Pourtant, « il semble que le désir de voir finisse par l'emporter sur le dégoût ou l'effroi »[15], comme le disait Bataille à propos d'une publication montrant les photos de meurtres commis à Chicago. Cela pourrait valoir également pour la célèbre image du supplicié chinois (dit « des cent morceaux »), que Blaussyld a un temps joint au portrait de la fillette gisante, avant d'y voir une allusion trop circonstancielle.

Dans un texte intitulé *L'Homme et son intérieur*, Michel Leiris remerciait les anatomistes d'adoucir la cruauté de leurs écorchés par les pauses familières d'éphèbes déhanchés ou de vénus pudiques, ajoutant qu'il fallait reconnaître à leurs planches une « extraordinaire beauté »[16]. Alors que très tôt les dissecteurs ont édulcoré leur pratique par des tournures artistiques (poses allégoriques chez Vésale, scénographies spectaculaires chez Honoré Fragonard ou coquetteries improbables chez Clemente Susini[17]), les artistes optent en revanche pour une coupe franche dans la réalité. Dans ses études anatomiques, Léonard de Vinci dessine un oignon sabré à côté d'une tête ouverte : la comparaison prosaïque oublie la métaphore précieuse. Chez Blaussyld, la section d'un encéphale, tranché comme un Rorschach, ouvre le grand ensemble des autopsies. Une lésion noire en creuse l'hémisphère gauche, la symétrie gâchée explique le décès. Contre le maniérisme et le suspens de la mise en scène, contre l'iconographie et le sentimentalisme, l'artiste rallie un réalisme sans ménagement.

Chemin de croix en 48 stations et quelques vues remarquables – le scalp, l'extraction du cœur, du cerveau ou de l'œil –, la série impose une observation immédiate, répétée et rapprochée. Les gros plans adoptent une focale tactile, crûment fixée par la lumière blanche du bloc opératoire (ou du flash photographique) : saisis comme dans un safari nocturne, les outils chirurgicaux se doublent d'ombres portées en terrain vierge. Scalpels, ciseaux, pinces et écarteurs sont autant de flèches pointant leurs cibles. De plus, l'accrochage réalisé au Grand-Hornu – douze images alignées sur chacun des murs d'une salle carrée – instaure une symétrie centripète dont le visiteur est le pivot. L'absence de cadre augmente encore la nudité et le dénuement des impressions. Si l'image d'un œil maintenu ouvert par un écarteur peut évoquer le passage d'*Orange Mécanique* où Alex DeLarge est contraint de visionner



L'IRAK UTILISE SES PRISONNIERS COMME BOUCLIERS

L'AUTRE GUERRE

GROS PLAN SUR CLICHY-SOUS-BOIS

MÉGA RETRAIT DES BILLETS NUMS

Maurice Blaussyld, *Sans titre*, 1991/1995/2011, acier, okoumé, résine transparente, papier blanc, encre noire, 71 x 85,5 cm (détail)

ses propres crimes, le spectateur des autopsies peut également se sentir l'otage de visions atroces qui le concernent tout aussi directement. Seul un prisonnier allégorique saurait tirer bénéfice de son entrave : attaché par un pied (et non par la tête comme le second autopsié qui lui fait inévitablement écho), le pendu du tarot symbolise le sacrifice, le retranchement mental, le désintéressement de la matière et l'oubli de soi. Réduit à l'inaction, il est « l'homme vivant qui ne touche la terre que par la pensée et dont la base est au ciel, l'adepte libre et sacrifié, le révélateur menacé de mort »[18]. Le pendu est l'homme qui meurt pour ses idées et qui renaît éternellement. La figure de l'otage pourrait être rapprochée de celle du pendu : dérobée au monde, elle est tout aussi contrainte à l'inaction et à l'intériorisation. Profondément heurté par ce retranchement violent, l'artiste a collecté trois coupures de presse traitant de prises d'otage, dont l'exposition suppose cependant qu'elles demeurent en grande partie illisibles.

En grec, autopsie signifie « voir de ses propres yeux » et décrit donc une expérience sans procuration possible, à accomplir soi-même, rejoignant par là une acception plus rare désignant la démarche mystique par laquelle l'initié parvient à voir les dieux et à s'associer à leur puissance. Puisque l'accrochage des autopsies nous piège et puisque leurs images s'imposent à nous, la seule échappatoire serait le détachement. L'anesthésie comme réponse à l'insoutenable esthétique. Alors accomplie de sang-froid, l'expérience « autopsique » mène à une conclusion peut-être déceptive : l'effeuillage du corps n'aboutit à la découverte d'aucun siège, ni du corps ni de l'âme, révélant au contraire selon la formule de Georges Didi-Huberman que « l'écorce est le noyau »[19]. Si donc l'intérieur *est* l'extérieur, l'intériorité l'extériorité, où réside cet « autre en nous » que Blaussyld voudrait que nous trouvions ?

Une partie de réponse se trouve dans ses écrits. Du côté de l'immanence, Blaussyld postule une « pensée du corps », tout en affirmant croire davantage au corps qu'à la pensée, estimant que celui-ci est à l'origine de celle-là, énonçant que « la pensée ne s'effectue pas dans le cerveau, mais aussi par la totalité de l'organisme ou totalement en dehors »[20]. Retournant à Aristote, il place parfois l'activité mentale dans le cœur, affirmant que celui-ci est dans son travail « le principe régénérateur de la pensée ; il concerne l'intuition, les sentiments, la sensibilité en unissant ces forces à la pensée rationnelle (sélection, réflexion) »[21]. Sans admettre une sentimentalité déraisonnée, l'allégeance au cœur pourrait aussi être une manière de désamorcer les dérives de tendances trop cérébrales et positivistes.

*

Les retranchements successifs des autopsies entraînent donc la disparition progressive du corps. Estimant que l'absence possède du fait de son immuabilité une plus grande réalité que la présence, Blaussyld s'emploie à ce que la figure s'éclipse de son œuvre. Les miroirs sont présentés retournés. Ce qui pourrait être assimilé à des tableaux est décroché du mur. Lorsqu'on suppose d'une surface qu'elle a un envers et un endroit, c'est souvent l'envers qui est présenté. Dans un projet monumental non encore réalisé, l'artiste prévoit d'élever dans un espace longitudinal un tertre de terre suffisamment haut pour masquer les visiteurs qui pourraient se faire face de part et d'autre de la motte. De la silhouette spectrale esquissée à la mine de plomb sur le panneau métallique d'*Autoportrait* en 1992, il ne reste plus que la langue, les cordes vocales et le nerf optique. Les contours ont disparu, le titre également. Seuls persistent les canaux qui innervent l'esprit, auxiliaires de la moelle substantifique.

Trois autoportraits vidéo datés de 1994/2011 (29'), 2005/2008 (14') et 2010 (5') participent de cet effacement. « Montrées » sur des moniteurs éteints, les vidéos sont activables



Blaussyld, *Sans titre*, autoportrait, décembre 2010, vidéo couleur, muette, 5', montré sur un moniteur éteint

par le spectateur. Leur extinction est cependant jugée plus lumineuse par l'artiste, de la même manière que les solstices d'hiver et leur nuit prolongée semblent être la promesse d'une lumière infinie. Les cadrages successifs du visage aboutissent à l'élision de la bouche et, avec elle, du langage. Seul persiste le regard halluciné de Blaussyld, fixé hors-champ. Bien que les trois vidéos soient silencieuses, on voit l'artiste articuler une prière inaudible sur la première et prononcer quelques mots épars sur la seconde. Sur la dernière, en revanche, la bouche totalement hors cadre reste muette puisque l'image est totalement fixe. Yeux grands ouverts, l'artiste paraît ravi par une apparition. Cette absence et cette intense fixité suscitent, par mimétisme ou décontenancement, un retranchement du spectateur en lui-même. En 1967, Joseph Beuys réalisait *Sozial Plastik*, un autoportrait filmé que l'on pourrait croire similaire si une différence de regard ne trahissait une volonté opposée. Beuys l'hypnotiseur, le chaman, affrontait le spectateur dans un face-à-face magnétique. Durant onze minutes d'immobilité et de silence, il provoquait l'interaction en incarnant la volonté, le sentiment et la pensée par d'imperceptibles changements. Plutôt que l'affrontement, Blaussyld pratique l'évitement.

En 1927, dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer captait d'une manière assez similaire, isolé sur fond neutre et cadré de près, le visage de Renée Falconetti au moment où la sainte recevait le verdict de son martyr. La focale de l'intense fixité préexiste donc aux *screen tests* d'Andy Warhol, comme à la tentative de suggestion de Beuys. Mais, chez Blaussyld, l'intensité spirituelle, anonyme et modeste, advient sans afféterie ni psychologie. D'une part, la réduction est temporelle puisque les vidéos annoncent des durées de plus en plus courtes. De quelques secondes seulement, elles rappellent étrangement les minuteries qui chronomètrent dans les églises l'illumination de toiles vulnérables. D'autre part, la réduction est spatiale, puisque l'artiste préconise de visionner les vidéos de manière qu'elles soient égales ou inférieures à l'échelle humaine, générant de fait une concentration plus intime. Enfin la réduction est bien sûr discursive puisque la parole, d'abord inaudible, s'amenuise jusqu'à l'extinction.

Cette extinction de la parole, Georges Bataille et Susan Sontag ont tenté d'en donner une image en décrivant justement la fixité oculaire censée l'accompagner. Bataille dit : « Mes yeux se sont ouverts, c'est vrai, mais il aurait fallu ne pas le dire, demeurer figé comme une bête. J'ai voulu parler, et comme si les paroles portaient la pesanteur de mille sommeils, doucement […] mes yeux se sont fermés[22]. » Convaincu que les « servilités verbales » entravent l'extase et la fusion de l'expérience intérieure, Bataille conseille de se taire. Le dilemme serait donc le suivant : le langage et la cécité ou le silence et la vision. Maurice Blaussyld retient la seconde option. Dans son essai *The Aesthetics of Silence*, Susan Sontag décrivait l'alternative esthétique dissociant regard focalisé et regard fixe. Beuys contre Blaussyld. Le premier volontaire et mobile est tourné vers l'histoire. Le second, doué d'une attention sans relâche en même temps que d'un relâchement perpétuel, côtoie l'éternité[23]. L'artiste, méfiant envers l'art de la conversation, sceptique quant à la possibilité d'un échange, substitue donc la communion à la communication. Le silence visionnaire qui parcourt ses *Autoportraits* ne participe donc pas d'un désaveu romantique du langage, mais dessine par sa négation la promesse de toutes les possibilités.

*

Quand on faisait remarquer à Beuys l'austérité de son œuvre surtout grise et brune, il évoquait le contraste simultané pour expliquer son désir de produire chez l'homme un « contre-monde coloré ». Exactement comme la perception d'une image rouge entraîne une rémanence verte, tout phénomène serait doublé d'un contrepoint antithétique. D'une manière similaire, lorsque les initiateurs de la mystique rhénane et de la théologie négative nient l'existence de Dieu,



Maurice Blaussyld, *Sans titre*, 2008/2009/2010, okoumé, peuplier, acier, résine glycérophtalique noire,
141,6 x 104,6 x 81,3 cm (détail), exposition Centre d'art de Lille, 2010

c'est pour affirmer qu'il existe éminemment, d'une existence qui déborde et transcende nos conceptions. Le silence de Maurice Blaussyld est aussi une négation ouverte et infinie, l'affirmation de tous les possibles. La stratégie de « contre-régime » instaurée par Beuys dédouble ainsi la totalité de l'œuvre de Blaussyld. L'obscurité n'y est pas absence de lumière, mais totalité des lumières. Le silence n'est pas un *vacuum*, mais l'addition des pensées. La mort n'y est pas extinction de vie, mais éternité ultime.

On pourrait croire l'œuvre de Maurice Blaussyld silencieuse, elle n'est pas mutique cependant. Elle compte aussi quelques pièces sonores qui, sur le mode d'une transcommunication radiophonique, émettent et interceptent différents appels. En 1991, dans une œuvre sans titre, une voix de femme adressait à Beuys une question chuchotée en allemand : « Beuys, penses-tu qu'en dehors de l'abandon de soi-même il existe un meilleur chemin vers l'apparition des images ? ». Dans une installation encore non réalisée, *Interstice* (1988/1992/1997/2009), quatre appels se font entendre : au vagissement d'un nouveau-né, premier appel d'air vital, répond la voix de Lamarche-Vadel prononçant les mots que Kafka, tuberculeux et aphone, avait notés, après la visite du médecin : « Voilà comment le secours repart sans avoir secouru[24]. » Du cri à la voix intérieure, c'est dans l'extinction que l'œuvre de Blaussyld atteint sa plénitude.

Dès 1987, l'artiste réalise de grandes enceintes acoustiques. Multiples, elles forment une famille dont tous les membres *Sans titre* respectent à quelques variations près le même archétype : réalisé en bois, l'objet est peint en noir à l'extérieur, laissé brut à l'intérieur. Le haut-parleur de la partie supérieure a été supprimé, laissant béante l'ouverture circulaire censée l'accueillir. La partie inférieure est également ajourée par un évent horizontal. En la contournant, on constate que la carcasse évidée n'a pas de fond. Très concrètement donc, l'utilité physique de l'enceinte – amplifier les ondes sonores – est annulée. Cependant, les deux trous génèrent une aspiration infinie, un appel d'air amorçant la circulation d'un flux permanent. Et ce flux, ou ce souffle, qui s'engouffre dans l'enceinte, ce pourrait être l'objet « glissant » que Bataille décrit comme moyen d'accéder à une intériorité et une sensibilité entière. Lorsqu'il précise dans *L'Expérience intérieure* que « ce qui compte plus que l'énoncé du vent, c'est le vent »[25], il pourrait d'ailleurs anticiper les préceptes de Cage préconisant d'écouter le bruissement de l'air sur les plantes. Pour le compositeur, le silence était inexistant, car toujours rattrapé par les pulsations stridentes et sourdes des influx nerveux et sanguins du corps. C'est ainsi que l'enceinte de Blaussyld intercepte sans la piéger la totalité des sons environnants. Vortex sans envers ni endroit, elle accueille indéfiniment le vent, aussi appelé « flux d'invisibilité » par l'artiste.

GRANIT (1998) s'inscrit dans la continuité de l'enceinte. Lavoir de pierre quadrangulaire, avec une face concave et une face plane, *GRANIT* est percé de trois orifices originellement destinés à la circulation de l'eau. Un bouchon de papier journal obstrue l'un d'eux, signalant une fois de plus l'engorgement de la communication. Posé sur sa tranche, *GRANIT* a été redressé à 90° et malgré des similitudes certaines avec la *Fontaine* de Duchamp (basculement et utilité sanitaire), l'œuvre déroge au régime d'indifférence du readymade. À la faïence lisse se substitue la pierre rugueuse et le bac, dépouillé de ses robinetteries, a été en quelque sorte naturalisé : une fois encore, Blaussyld pense moins au statut de l'objet qu'à sa présence. À la purification baptismale que suggérait la baignoire d'enfant de Beuys (*Badewanne*, 1960), petite cuve émaillée montée sur pieds, enduite de graisse et de plâtre par endroits, répond l'ablution mortuaire qu'inspire *GRANIT*. Car ce granit sans âge évoque autant la table de morgue, que la stèle funéraire ou l'étal rupestre.

Mais, sa matière géologique habituellement couchée en lits horizontaux, parce qu'elle est ici redressée, se dérobe au tassement vertical de la pesanteur pour permettre par ses ouvertures



Maurice Blaussyld, *Sans titre*, 1984, okoumé, pin, métal, mercure, verre, résine glycérophtalique noire, blanche, aggloméré stratifié, 165 x 90 x 60,4 cm, placé au sol contre le mur

un flux continu. Le récepteur *GRANIT*, outil sourd et archéologique, transmet à l'imagination les échos qu'il intercepte à la manière d'une grotte portative. Du magnétophone de Bruce Nauman, pris dans un bloc de béton étouffant pour l'éternité le cri enregistré par la machine, dont seule la prise électrique s'échappe (*Concrete Tape Recorder Piece*, 1968), aux radios d'Isa Genzken, moulées dans du béton également et piquées d'antennes télescopiques (*Weltempfänger*, 1987-1992), *GRANIT* s'inscrit dans une importante lignée de postes pétrifiés. Son dépouillement pourtant lui assure une autonomie supérieure, puisque, sans nécessiter d'énergie, il accomplit le prodige d'émettre et de recevoir continuellement la totalité des signaux perceptibles et imperceptibles.

Les cinq caisses de bois réalisées en 1984 rappellent un autre antécédent readymade : les caisses utilisées par Marcel Broodthaers pour ces installations pseudo-muséales. Installées en 1968 dans un espace bruxellois, les caisses louées au transporteur d'art Continental Menkes laissaient spéculer quant à leur contenu. Renfermaient-elles les toiles reproduites sur les cartes postales épinglées aux murs ? Ou, plus probablement, étaient-elles vides ? Tamponnées d'indications pratiques, « haut », « bas », « Picture », « With Care », elles servirent de bancs improvisés le soir du vernissage du « Musée d'Art moderne, département des Aigles, section XIX^e siècle ». Usinées pour le conditionnement de pièces remisées en réserves comme pour le transport d'œuvres plus demandées, ces caisses symbolisaient le transit permanent d'un art pris entre obsolescence et spéculation. Celles de Blaussyld, bien que formellement très proches, ne visent pas une quelconque critique de l'institution. Disposés au sol selon des mesures invariables, les cinq caissons plats, de gabarits différents, prennent appui contre le mur. Soustraits à tout déplacement, ils ne servent ni de valises ni de remises, mais forment un monument humble et inamovible. Aucune indication ne vient renseigner leur contenu. Plus que secret, celui-ci est contingent[26]. À nouveau il faut considérer que le contenu est le contenant. L'œuvre *Sans titre* ne cherche pas à entretenir le mystère, ni à stimuler la curiosité, mais invite plutôt à penser la continuité du visible et de l'invisible, la réversibilité de l'intérieur et de l'extérieur.

*

Derrière ces multiples antagonismes, subtilement réconciliés par Blaussyld, se profile celui plus philosophique de l'essence et de l'apparence, engageant avec lui d'innombrables problématiques (chose en soi/phénomène, vérité/illusion, etc.). Parions que dans le champ esthétique, l'œuvre connaisse une dualité similaire, distinguant son idée de sa formalisation. Les artistes conceptuels ont chacun négocié des arrangements propres avec cette polarité : alors que Lawrence Weiner déclare que « la pièce ne doit pas être nécessairement réalisée », Mel Bochner affirme « qu'il n'y a pas de pensée sans un support qui la soutienne », que « le déni du caractère physique est une ironie »[27]. Bien qu'énoncée relativement tôt par Lucy Lippard, la dématérialisation n'est donc pas un critère unanime. Pour certains, l'énonciation de l'œuvre nécessitera toujours un support matériel, même infime. Pour d'autres, la pièce pourra être réduite à sa seule déclaration orale. Cependant, sans qu'un déterminisme strict ne vienne régler les modalités d'apparition de l'œuvre, l'idée semble toujours préexister à son exécution. Et tandis que la première relèverait de l'unique, du nécessaire et de l'immuable, la seconde serait variable, contingente et éphémère. Si les *Wall Drawings* de Sol LeWitt voient par exemple leurs instructions établies pour de bon, leurs réalisations sont des adaptations infiniment imprévisibles.

De même, les œuvres de Blaussyld sont dotées d'une existence vertigineuse. Semblables au phénix renaissant de ses cendres, elles effectuent un « retour incessant », où l'apparition d'un



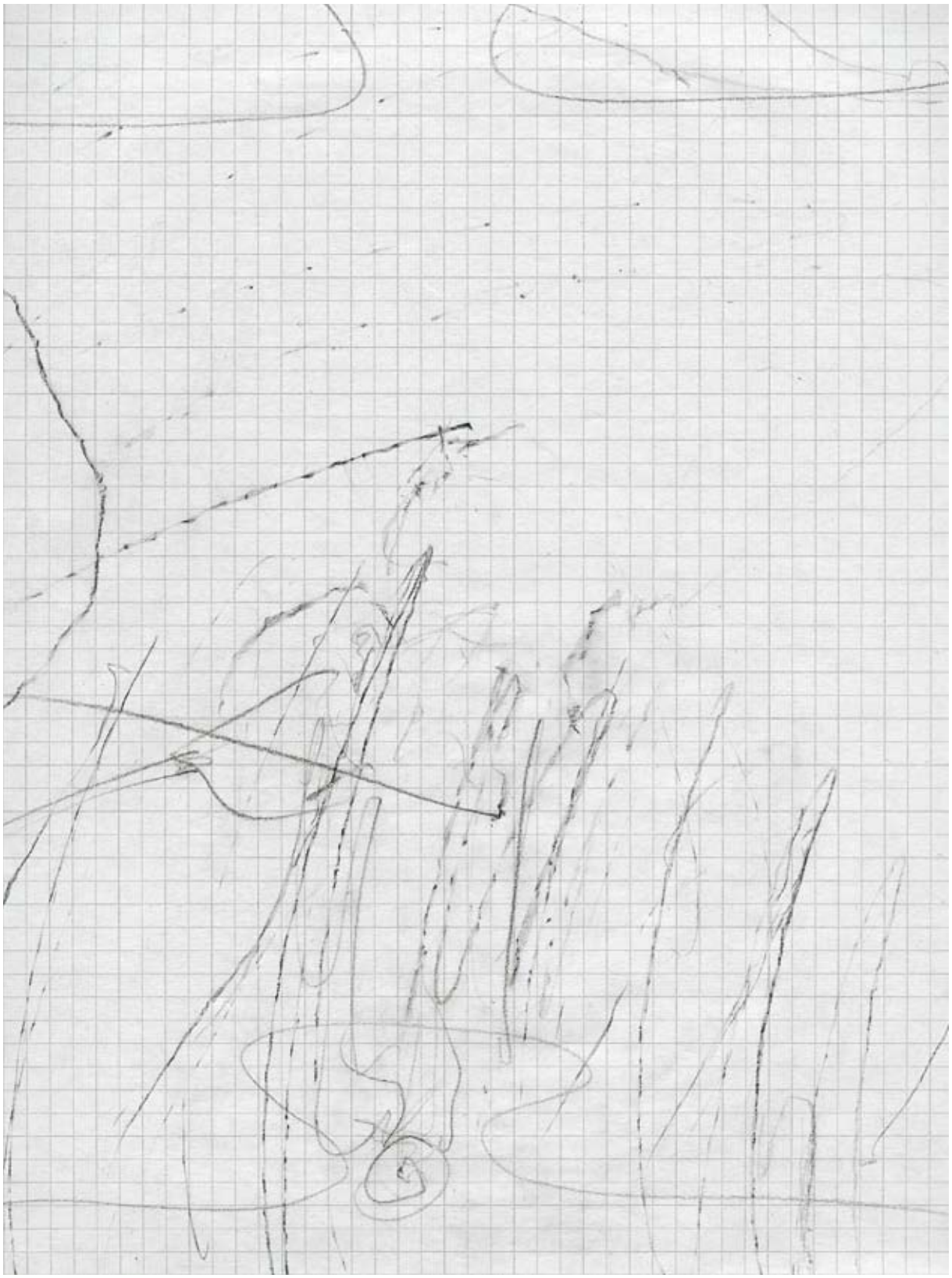
Maurice Blaussyld, *Sans titre*, 2008/2009/2010, chêne, ammoniac, pigments terre d'ombre naturelle, 213,3 x 366,7 x 10,4 cm,
placé au sol contre le mur (détail), exposition Centre d'art de Lille, 2010

objet n'est que la réapparition de son intuition. Ainsi, plusieurs dates signalent les occurrences de certaines pièces, comme pour signaler les étapes d'une existence indéfiniment renouvelée. S'il existe concrètement plusieurs enceintes noires, ce ne sont pas les versions cumulatives d'une série extensible, mais les apparitions multiples d'une forme unique. Par conséquent, il y a plusieurs enceintes mais il n'en existe qu'une : « Le multiple est l'affirmation de l'un, le devenir, l'affirmation de l'être » résume Deleuze à propos des réflexions de Nietzsche sur l'existence[28]. Ce qui, transposé dans le champ de l'art, voudrait dire que l'œuvre est une dynamique qui existe non pas parce qu'elle persiste, mais parce qu'elle devient. Une dynamique qui est une, non pas parce qu'elle est unique mais parce qu'elle s'affirme dans la multitude.

Blaussyld interroge l'un et le multiple dans une installation où un ensemble de trois objets – l'enceinte noire, le grand panneau de chêne et des feuilles de listes – semble se répéter dans trois salles contiguës[29]. Si l'enceinte et le chêne varient peu ou pas dans leurs trois occurrences, les listes diffèrent en revanche. Réflexives, elles analysent les matériaux utilisés en adoptant tour à tour une focale physique, botanique et chimique. Sont ainsi détaillées dans chacune des trois salles les caractéristiques du fer et du carbone, du chêne, de l'ammoniac et de la glycérine. Établies à la manière de tables physiques, ces nomenclatures, avec leurs précisions de masse atomique, de structure cristalline ou de température de fusion pourraient servir les triangulations d'un grand œuvre alchimique. L'*Ensemble en trois parties* (2008/2009/2010) délaisse pourtant le philosophal pour le philosophique. En effet, l'étrange clonage accomplit un triptyque de triptyques, où il serait question d'éternel retour plutôt que d'alliage magique ou de reproductibilité technique. Dans les trois pages dactylographiées d'*À l'épiderme de l'apparence* (2002/2004/2005), Blaussyld parle d'ailleurs d'un « retour incessant ».

Ces tables physiques effleurent seulement l'éventail infini des éléments, dont l'œuvre n'est qu'un tirage possible. Mais ce tirage, ni du sort ni de la probabilité, relèverait en fait de la nécessité. Clairement inspirée des écrits de Deleuze sur Nietzsche, l'installation développe un théorème dont les trois mouvements figurent en sous-titre : d'abord *L'Un se dit du multiple en tant que multiple*, puis *L'Être se dit du devenir en tant que devenir*, enfin *Affirmation de l'Un du multiple, de l'Être du devenir*. Bien que similaires et démultipliés, ce n'est pas la réapparition de l'identique ou du ressemblant, ni même la multiplication numérique, qu'interrogent les trois ensembles. Revenants, c'est la question du retour qu'ils soulèvent. Se souvenant peut-être du vers que Broodthaers emprunta à Mallarmé, Blaussyld fait l'expérience de ce coup de dés qui jamais n'abolit le hasard. Si le mauvais joueur relance indéfiniment le dé croyant pouvoir convoquer sa chance, c'est qu'il ignore la vraie nature du hasard. Celui-ci s'affirme, d'un coup tout entier, sans se laisser inviter. De même qu'en battant trois fois les cartes, le hasard ordonne une distribution identique, en rejouant trois fois l'œuvre, celle-ci répète une suite invariable, donnée comme nécessaire. Et cette nécessité, ni personnelle ni impersonnelle, n'a rien d'intérieur. L'œuvre est ainsi la triple affirmation d'elle-même, impérieuse et fatale. « La nécessité s'affirme du hasard, au sens exact où l'être s'affirme du devenir et l'un du multiple » récapitule Deleuze[30].

Derrière chacun des objets de l'artiste, il faut ainsi entrevoir une infinité d'occurrences et une existence éternelle. La *Constellation suprême de l'Être* serait cette unité dans la diffraction, un être qui existe encore et encore, fragmenté et entier comme le dieu Dionysos, né deux fois et mort dépecé. Cette ligne-titre, Blaussyld l'emprunte encore à Nietzsche, aux *Dithyrambes à Dionysos*, pour la faire apparaître sur un support sans cesse reporté : affiché sur un écran d'ordinateur, le vers a été photographié, puis photocopié dans un hall de gare.



Maurice Blaussyld, *Sans titre*, 2004/2009/2012, mine de plomb, papier blanc (détail)

*

Cette expansion infinie, divisée et affirmée sans cesse, rappelle la grille. De papier millimétré ou de programme télévisé, la grille est un motif qui fascine Blaussyld pour son invariance et son morcellement, peut-être aussi pour la vacuité qu'elle ménage et la plénitude qu'elle réserve. Elle pratique cette stratégie imparable d'occupation maximale d'espace et de temps. En 1985, Blaussyld achoppe sur une grande feuille de papier millimétré posée au sol, sans doute pris d'une intense vision décrite plus haut. Il prélève et redresse la feuille quadrillée. Les marges blanches sont supprimées pour que la trame, encadrée à fond perdu, déborde d'elle-même. Parfois d'ailleurs les millimétrés vont par deux ou par trois. Le scotch visible aux coins des feuilles fixées légèrement de guingois nargue les fignolages minimalistes : Blaussyld n'est pas un formaliste.

De même que Rosalind Krauss décrivait brillamment cette schizophrénie servant aussi bien « le terrain du matérialisme » que « le domaine de la croyance »[31], Blaussyld voit en la grille cet « équilibre entre la raison et l'intuition, la matière et la spiritualité ». De la réalité, le millimétré assure un maillage de précision, dense et continu, mais il en effectue aussi l'atomisation systématique, la fragmentation inhumaine. Les carreaux millimétrés sont un mantra visuel, dont le fourmillement hypnotique offre à l'œil et l'esprit le support d'une focale flottante, fixe et vague, concentrée et distraite comme celle des *Autoportraits* vidéo. La trame se fait outil de pensée, espace d'attente propice à l'apparition d'images. Aussi, il n'y a pas de hasard à ce que l'artiste dessine systématiquement, et écrive parfois sur du simple papier à carreaux. Support humble, moins prestigieux que le millimétré d'architecte, ce papier quadrillé implante le dessin dans un processus d'ébauche perpétuelle. La démarche du projet est préférée à celle de la finition. Dans ce cas, l'esthétique de l'œuvre ouverte dépasse les simples mimiques de l'inachevé.

Si les dessins de Blaussyld voisinent le griffonnage, ils suggèrent aussi l'agitation de flux insaisissables, de pluies, de jets ou de pointillés. Semi-organiques, les lignes ébauchent des crânes, des seins, des artères, mais surtout des engorgements, des tourbillons et des aspersions. Dans leurs allusions figuratives, ces dessins rejoignent ceux de Beuys : ils annoncent le corps, sa douleur et sa guérison. Mais, dans leur geste syncopé et incontrôlé, ils rappellent bien plus ceux de William Anastasi, réalisés dès 1963 les yeux fermés et des deux mains : les *Constellations* sont d'abord des points, puis des ratures. L'artiste américain effectue plus tard d'autres dessins à l'aveugle dans le métro new-yorkais, tentant de neutraliser son esprit pour se faire le simple récepteur de l'énergie du train. Ses dessins héritent en un sens de l'automatisme surréaliste, dont ils abandonnent cependant les sondages psychologiques. Le but recherché serait la non-intention.

De même, l'intention tend à s'absenter de l'œuvre de Maurice Blaussyld. Non pas par manque d'attention ou de programme. L'absence d'intention marque au contraire l'aboutissement d'une concentration extrême, déterminée à laisser l'esprit s'absenter pour laisser l'œuvre advenir. Rien de moins nihiliste que cette abstention, dont Maître Eckhart fut le précurseur avisé : « […] il faut arriver à cette non-conscience de soi à l'aide de la connaissance transformée. Cette ignorance ne vient pas de l'absence de connaissance, mais plutôt c'est à partir de la connaissance qu'on peut arriver à cette ignorance. Alors nous serons instruits par l'inconscience divine et par là notre ignorance sera ennoblie et parée de connaissance surnaturelle. Et c'est en raison de cela que nous sommes rendus parfaits par ce qui nous arrive plutôt que par ce que nous faisons[32]. »



Maurice Blaussyld, *GRANIT*, 1998, granit, papier, encre noire, 145 x 80 x 25 cm (détail),
coll. Centre d'art du Grand-Hornu, Belgique

1 Maître Eckhart, poème, strophe VI, dans *Maître Eckhart, les traités et le poème*, trad. de Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 1996, p. 197.

2 « Fabrice Hybert, Maurice Blaussyld, l'hypothèse de la déproduction », entretien avec Jean-Yves Jouannais, *Artpress*, n° 187, janvier 1994, p. 38-42. *Livret I*, Paris, galerie Schleicher+Lange, 8 janvier - 26 février 2011, exposition collective (court entretien avec l'artiste Evariste Richer).

3 En plus des expositions collectives, il faut citer deux expositions personnelles à la galerie Météo en 1992 et 1995, deux participations à la FIAC en 1993 et 1998, une exposition personnelle à la galerie Praz-Delavallade en 2000. Parallèlement, l'artiste a beaucoup exposé dans le Nord de la France ainsi qu'en Belgique.

4 Bernard Lamarche-Vadel, *Maurice Blaussyld, phénomène futur*, galerie Météo, 22 septembre-31 octobre 1992.

5 Nicolas Bourriaud, « Maurice Blaussyld », *Artpress*, n° 171, décembre 1992, p. 82.

6 *Maurice Blaussyld*, Lille, Centre d'arts plastiques et visuels de Lille, 2010. Avec des textes de Bernard Lamarche-Vadel, Jan Hoet, Laurent Busine, Denis Gielen, Sébastien Gokalp.

7 John Cage, *Silence, discours et écrits*, Paris, Denoël, coll. « x-trême », 2004[1958], p. 29.

8 « babababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohooredenenthurnuk ! », James Joyce, *Finnegans Wake*, traduit et présenté par Philippe Lavargne, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1982, p. 10.

9 « *qua resurget ex favilla Judicandus homo reus* » (quand de la cendre surgira l'homme coupable, face au Juge), vers emprunté au *Lacrimosa* de Mozart cité en ouverture de *À l'épiderme de l'apparence* (2002/2004/2005), encre terre d'ombre naturelle, papier blanc (texte dactylographié).

10 Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 82.

11 Yves-Alain Bois, « L'actualité de Klein », *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*, cat. de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, 5 octobre 2006-5 février 2007, Centre Pompidou, 2007, p. 74.

12 « Le Tableau des Éléments », exposition collective (Daniel Buren, Maurice Blaussyld, Henri Chopin, François Curlet, Edith Dekyndt, Geoffroy De Volder, Dora Garcia, Peter Downsbrough, Felix Gonzalez-Torres, Roni Horn, Mark Lewis, Michelangelo Pistoletto), commissariat Denis Gielen, Grand-Hornu, Musée d'art contemporain, 28 août - 31 décembre 2005.

13 Plaie que peut-être seul Lamarche-Vadel aura su localiser dans son dernier texte écrit avant son suicide, *Le Fusil*.

14 Maurice Blaussyld, « Travaux réalisés entre octobre 1985 et août 1992, notes de l'artiste », Maurice Blaussyld, cat. de l'exposition, Paris, Galerie Météo, 22 septembre-31 octobre 1992, n. p.

15 Georges Bataille, « X Marks the Spot », *Documents*, Paris, n° 7, Jean Michel Place, 1991[1930], p. 438.

16 Michel Leiris, « L'Homme et son intérieur », *idem*, p. 261.

17 Mannequins de cire parés de perles fines, photographiés par l'artiste américaine Zoe Leonard dans les années 1990.

18 Eliphas Lévy, *Dogme et rituel de la haute magie*, tome 1 : *Dogme*, Paris, Chacornac frères, 1930, p. 259.

19 Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 19.

20 Propos de l'artiste, communiqué de presse, Galerie de Marseille, exposition personnelle, 15 janvier-12 mars 1994.

21 Maurice Blaussyld, « Travaux réalisés entre octobre 1985 et août 1992, notes de l'artiste », *op. cit*.

22 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, rééd. 2009, p. 25.

23 Susan Sontag, « Traditional art invites a look. Art that's silent engenders a stare. In silent art, there is (at least in principle) no release from attention, because there has never, in principle, been any soliciting of it. A stare is perhaps as far from history, as close to eternity, as contemporary art can get », « Aesthetics of silence », § IX, dans *Styles of radical Will*, Picador, 2002.

24 Franz Kafka, « Extraits des feuillets de conversation », 1924, *Kafka, Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1984, p. 1311. Très malade, Kafka épargne sa voix à la fin de sa vie en communiquant par billets avec ses proches. Ces « paperoles » furent partiellement publiées. Elles ne rapportent qu'une partie des discussions qu'avait Kafka avec ses visiteurs. Entre des remarques sur ses fleurs, la nourriture et son état de santé, il lui arrive de glisser des considérations plus spirituelles : « Fidèle Eckhart – un bon patron, sage et paternel. »

25 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 25.

26 L'artiste confie que certaines d'entre elles contiennent des œuvres de jeunesse, notamment des peintures.

27 Mel Bochner, « 10 hypothèses de travail », *VH 101*, n° 3, 1969, p. 46.

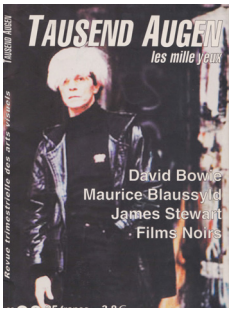
28 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Quadrige », 1998, p. 27.

29 Installation qui n'a pas encore été réalisée, mais qui existe à l'état de projet.

30 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 29.

31 Rosalind Kraus, « Grilles », dans *L'origine de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 2007, p. 97.

32 John Cage, « Interlude (Maître Eckhart) », « Précurseurs de la musique moderne », *Silence, discours et écrits*, *op. cit.*, p. 36.



Tausend Augen
La lumière du premier jour, **text by Bruno Nourry**
Une définition de l'infini, **text by Jean-Noël Orengo**
Issue 20, Sept 2000

La lumière du premier jour

***Dans mon travail, tout s'achemine vers la peinture comme tout en est la provenance* : ces propos de Maurice Blaussyld indiquent que la peinture est à la fois la substance et l'horizon de son œuvre. Il ne cesse d'affirmer qu'il fait œuvre de peintre, que les moyens qu'il utilise sont ceux de la peinture. A l'origine du travail est donc tout ce qui constitue matériellement la peinture, ainsi que tous les questionnements qui accompagnent la pratique picturale. Toutefois, ceci ne signifie pas que l'œuvre peut accomplir la peinture en actualisant une origine, en se situant dans une provenance. La peinture est en effet, simultanément, l'objet toujours dérobé de cette recherche. Dans cet espace où l'œuvre n'existe qu'appuyée au déni de toute présence, c'est dans le même mouvement qu'elle se manifeste et se retire, et ainsi demeure toujours à venir.**

La peinture n'est pas ici le vecteur d'une expression esthétique, par l'intermédiaire d'une maîtrise technique. Les moyens choisis ne correspondent pas à un désir ou à une possibilité de produire la peinture comme objet. Ils délimitent un champ de manière rigoureuse et presque scientifique. Plusieurs œuvres sont constituées par des images d'autopsies : elles mettent en abyme le travail effectué par l'artiste sur le corps et la pensée, la volonté extrême de rendre compte dans une totale précision, sans détour, d'une recherche dont l'objet est pourtant toujours imprésentable: le mouvement de la vie même, dans son entrecroisement de visibilité et d'invisibilité, de présence et d'absence.

La peinture est à ce titre un exercice spirituel, elle n'exprime pas mais est elle-même la vie de la pensée qui, même si elle s'incarne en des apparences précises, demeure toujours dans l'accueil de ce qui est retiré, et se tient dans la solitude qui est l'attente de la relation. L'œuvre de Maurice Blaussyld transmet donc la volonté d'une peinture immatérielle qui affirmerait l'esprit comme son émanation directe, une peinture qui se donne dans l'ouverture d'un espace tout entier offert à la rencontre.

L'utilisation de médiums divers ne doit pas être comprise comme un désir d'échapper à la peinture ou d'explorer des voies qui s'éloigneraient d'elle. Au contraire elle vient renforcer la puissance de la peinture, en lui conférant voix, mouvement, dimension corporelle. Ces domaines ne sont pas étrangers à la peinture mais existent au contraire en son cœur. Car la peinture ainsi cherchée est toute entière motivée par son spectateur, sa simplicité et sa solitude sont tendues vers la relation où l'autre se reconnaîtra dans l'œuvre, en un savoir qui admet l'absence et l'obscurité, un savoir plus vif et plus complet que toute connaissance formelle. En tant qu'œuvre vivante, la peinture ne peut être séparée de la voix qui est puissance même de la création, fondation de la légitimité du visible. Car c'est toujours une parole qui assure la relation entre le visible et l'invisible. Le silence de la peinture n'est que l'envers de cette parole, le vide où elle repose, le recueillement qui permet de l'entendre. *«Je ne veux pas décrire la vie ni l'interpréter»*, dit Maurice Blaussyld, *«mais la faire surgir, dévoiler ce qu'il y a entre les êtres, l'espace, le son, les couleurs. Ici la parole n'est pas un discours ni un langage sur mon œuvre mais une parole silencieuse faisant naître la vie dans l'image, et l'image une parole dans la vie»*.

Plus qu'à ce qui émerge dans la visualité, une telle peinture s'attache à l'inapparent, au fragmentaire. Peindre n'est pas instituer une réalité plus pleine, mais mettre au monde une image qui soit présence de l'absence, et en tant que telle ouvre un espace de liberté sans cesse renouvelé. Ce rapport à l'image permet de comprendre l'intérêt porté par Maurice Blaussyld à Rembrandt, intérêt qui ne se manifeste évidemment pas à travers une parenté formelle des œuvres, mais à un niveau tout autre qui regarde le rapport entre le fini et l'infini, et l'injonction que l'œuvre adresse au spectateur.

Les dernières toiles de Rembrandt, par leur facture picturale même, se montrent dans un état intermédiaire entre la définition des formes et leur dissolution, en un battement incessant entre la lumière d'une apparition et l'obscurité d'un retrait. Mais ce qui relève de l'effet visuel ne fait que rendre tangible un mouvement intérieur qui concerne le sujet du tableau. L'aspect de la toile concrétise le suspens des gestes que la peinture veut à la fois manifester et préserver. Des tableaux tels que *La fiancée juive*, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, *Le retour de l'enfant prodigue*, sont tout entiers construits autour du geste d'accueil et de glorification de l'autre, geste sans fin qui protège et entoure, désigne et prend en garde, rendant visible l'amour entre les êtres, le salut accordé à la solitude de l'autre, la sortie de soi et l'acceptation du mystère de la présence d'autrui.

Cette dimension accentuée dans l'œuvre de Rembrandt traduit également le rapport souhaité avec le spectateur, relation qui doit entrer en résonance avec le sujet même du tableau. Seul le regard porté sur l'œuvre permet en effet la révélation d'éléments qu'elle laisse libres, dans une hésitation entre apparition et voilement. L'intuition et la compréhension du spectateur sont appelées par l'œuvre, la vie de l'œuvre est non dans le tableau mais dans la relation instaurée entre l'œuvre et le spectateur comme entre deux existences libres et mouvantes. Relation inépuisable où l'apparence finie du tableau s'ouvre à l'infini de la vision, en un face-à- face où unité et altérité sont sans cesse reconduites l'une vers l'autre. *«Le travail que je montre»*, écrit Maurice Blaussyld, *«n'est pas constitué d'œuvres mais d'entités*

vivantes, d'individualités, d'êtres spirituels, et l'on pourrait alors comparer le public à des œuvres et le travail à un ensemble d'âmes. Je fais seulement apparaître, se révéler des entités qui renvoient la qualité d'œuvres d'art chez l'individu, c'est-à-dire l'unicité, la différence, la particularité et la liberté de chacun».

Dans la relation qui fait de la création non un exercice achevé mais un rapport d'existences infini, l'œuvre quitte l'espace qui lui est d'ordinaire réservé, pour entrer dans un domaine de pure temporalité. Si l'œuvre n'existe vraiment que dans la relation avec le spectateur devenu lui-même l'objet de l'art, l'apparition de l'œuvre et ce qu'elle transmet ouvrent à un mode d'être où le temps de la rencontre, l'échange entre ce que l'œuvre donne et ce qu'elle reçoit, font partie intégrante de l'œuvre et même la rendent seuls possible. Que l'œuvre soit la vie même, c'est le projet de Maurice Blaussyld et la peinture est la manière dont il prend forme, par tous les moyens qui peuvent accroître la puissance de la création. Son art s'appuie sur le relevé, la transformation, la condensation des éléments qui vont pouvoir révéler la relation entre les êtres. La peinture est un geste entièrement communicatif et pourtant terriblement mystérieux parce qu'il ne doit pas seulement donner à voir mais laisser ouvert le vide où celui qui regarde se penchera comme en un miroir énigmatique. Ce «miroir en énigme» qui pour Paul de Tarse désignait le Fils dans sa relation au Père, Marie-José Monzain écrit qu'il pose *«la question de la similitude indéchiffrable de l'image»*. Et elle commente: *«La similitude n'a point de modèle, elle est notre consubstantialité avec l'image elle-même»*[1]. Similitude purement relationnelle où l'œuvre imagée nous offre la possibilité d'une rencontre qui préserve l'absence et le silence, et en appelle à notre responsabilité envers elle. Répondre à l'œuvre, répondre de l'œuvre, telle est l'exigence imposée par la peinture de MauriceBlaussyld.

Le Rav Kook pensait que la lumière des tableaux de Rembrandt est la lumière cachée du premier jour de la création, celle qui est réservée aux justes pour la fin des temps[2]. Si l'art de Maurice Blaussyld est sans promesse, s'il n'indique nul paradis, nulle récompense, tout entier concentré sur la sévérité de ses moyens, par sa solitude même il appelle ce domaine totalement ouvert et traversé par une lumière qui n'est pas celle d'un hypothétique salut, mais celle du «rassemblement d'âmes» que l'œuvre se donne pour unique tâche. Ainsi, dit l'artiste, *«l'œuvre se poursuit, toujours en devenir, dans la volonté de sa propre transformation et celle du regard qui la contemple»*.

Bruno Nourry

1. *L'image naturelle*, Nouveau Commerce, 1995.
2. J'emprunte cette référence hassidique à Catherine Chalier.

Une définition de l'infini

Quelle langue pour l'œuvre de Maurice Blaussyld ? Une œuvre n'empruntant rien à une certaine histoire de l'art qui conceptualise le mot dans une offrande perpétuelle au dieu «Discours», et rien non plus à la dialectique. Une œuvre, donc, où le silence n'est pas le contraire du son ou la pensée le contraire du corps, où il ne s'agit pas non plus de travailler à leur union (ultime dépendance au monde dualiste) — et cette œuvre ne prétend pas changer quoi que ce soit mais bien être le changement lui-même, le devenir — mais de dévoiler la présence, l'être d'où la pensée, l'esprit, la chair, l'intellect, le silence, le corps, l'infini, l'organique le son, la parole, la violence beaucoup, se manifestent — et cette manifestation est la peinture.

Dire que cette œuvre *est*, qu'elle est l'être, ce n'est pas dire qu'elle participe à la conceptualisation de celui-ci et sans doute est-ce une raison supplémentaire de malentendus à son égard, cette volonté de la maintenir à un niveau ontologique d'obédience esthétique ; ce travail qu'il faut tout de suite préciser spirituel mais d'une spiritualité pensée, intellective comme elle le fut pour John Cage et Friedrich Nietzsche, donc étrangère à la croyance comme à l'incroyance, c'est-à-dire à l'affirmation seule comme à la négation seule. La glose, le commentaire didactique, la ritournelle sont les inférences directes d'un processus énergétique à l'œuvre dans l'œuvre elle-même, création créatrice dans une constante expansion. Ce mot, création, et tout le champ sémantique y attenant — créé, incréé, créature, tout ce vocabulaire appartenant au texte mystique —, ce travail le révèle à nouveau pour l'époque contemporaine, et Maurice Blaussyld est avec Pierre Guyotat, mais dans une perspective différente, le seul à réactiver le sens de ce texte. Le travail révèle l'essence de toute création qui est d'être une matérialité créatrice, et la mort la valeur précise de sa continuation. L'œuvre est une *créalité*[1], simultanément en devenir et permanente — il s'agit de sa dimension spatiale, la

simultanéité — et son mode temporel est de type généalogique, qui à l'inverse de la datation propre à l'histoire, insiste sur le nom, composant avec ceux-ci — les noms — des lignées, infinies et cycliques.

En cela, cette œuvre est inactuelle, et c'est après tout le seul lien qu'on lui trouve avec le tissu artistique contemporain. Elle est donc présente et présence, elle est là, posée, telle quelle, sans objet, épurée de plus en plus et de plus en plus espacée. Son unité de mesure est l'infini qui se succède à lui-même ; l'infini n'y est pas compté ou mesuré, mais vivant et pensé, c'est une grille, laquelle aussi est source de toutes manifestations, lesquelles manifestations sont révélatrices de l'être, lequel être est devenir, etc.

Etc., par ce que nous pourrions, par le langage, suivre à l'infini l'infini de cette œuvre dans sa constante transformation dans l'origine d'elle-même — telle œuvre de l'automne 1991 que l'on retrouvera aujourd'hui, modifiée (il s'agit d'un texte dactylographié accroché au mur, et posé au sol, un magnétophone, allumé dans sa version de 1991, désormais éteint), et qui trouve dans cette modification sa véritable substance : le silence. Encore faut-il écarter de cette part originelle de l'œuvre toute idée de geste fondateur, l'origine est ici substantielle, et la substance la révélation de toute activité, donc de tout mouvement, dans un perpétuel décentrement, dans l'absence même de toute vision centrée, ce qui est l'accomplissement actif de la grille, et une définition de l'infini.

J'ajouterai que la difficulté précieuse de cette œuvre, la stupéfaction palpable où elle nous plonge et qui la différencie systématiquement de tout ce qui existe en art vient de ce qu'elle n'est en rien fonctionnelle, qu'elle n'offre donc aucune prise discursive, qu'elle est substantiellement le flux, le devenir, et nulle part l'articulation — en ce que le devenir est la somme des articulations possibles et non pas l'arrêt sur image que constitue le mode discursif.

Ainsi, dans un processus authentiquement classique, le langage trahit plus qu'il ne révèle cette œuvre, il masque et construit l'opposition des termes, il dialectise l'être dans une fiction conceptuelle (étant, être là, être devant, etc.), et maintient son équilibre dans la représentation et la production. Etrangère à la parole médiatique et communicationnelle, cette œuvre trouve sa postérité dans l'exégèse. Terme difficile, extrait du champ biblique, mais le seul qui sied à l'endroit d'un tel travail, lequel en retour influe le sens de ce terme vers son acception traditionnelle, c'est-à-dire la potentialité différentielle du commentaire comme forme de création. En cela, cette œuvre pose la question des fondements de toute critique, elle dégage celle-ci de toute sujétion historiciste orientée politiquement ou esthétiquement, et particulièrement de son avatar : le progrès. Elle lui ouvre par contraste l'espace de la substance qui est l'infini et l'éternité. L'infini, dans le monde contemporain, joue un rôle comparable à celui de l'éternité dans le monde religieux, il est l'accomplissement par la chair d'une certaine étendue incorporelle, un *être-au-monde* réconcilié avec l'illimité.

Le travail de Maurice Blaussyld est inséparable de leur coexistence, il en est l'expression non seulement en lui-même mais surtout à travers l'altérité critique qu'il provoque. Ainsi la peinture est-elle nominale comme l'est la généalogie, elle dresse la suite des noms, propres ou communs, et cette suite est une manifestation du devenir : silence, être, Nietzsche, Joyce, devenir, origine, Beuys, présence, Cage, Bresson... Suite qu'un autre artiste, plus tard, de la même lignée, reprendra, y inscrivant sans aucun doute le nom de Maurice Blaussyld.

Jean-Noël Orengo

1. Créalité ; ce néologisme trouve sa nécessité dans le constat suivant : la réalité n'est pas postérieure à la création, elle n'est pas la résultante d'une activité séparée, intemporelle et abstraite, c'est-à-dire qu'est réel non pas seulement tout ce qui est mais encore tout ce qui peut être et surtout tout ce qui n'est pas, de sorte que nous pouvons dire que tout, à tout instant, sans privilège d'origine ou de fin, est *créel*.

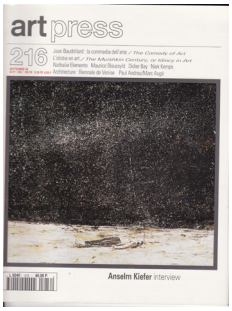
COMMENT CORRESPONDRE AVEC LES RÉDACTEURS DE *TAUSEND AUGEN* ?

Responsable Cinéma : Thierry Laurent. doniphon@caramail.com
Responsable Télévision : Gauther Denneulin. 5, rue du Sergent Maginot 59700 Marcq-en-Baroeul
Responsable Photographie et En région : Bertram Dhellemmes. 6 rue Meurein 59000 Lille
Responsable «Support(s)» : Pierre-Emmanuel Finzi. 2 rue des Sarrazins 59000 Lille. pefinzi@hotmail.com
Responsable des collaborateurs : Thierry Laurent. doniphon@caramail.com
Mise en page et graphisme : Erwan Défachelles. digitalkoboyz@easynet.fr

Tausend Augen recherche, dans le cadre de la mise en place de son site internet, des collaboratreurs susceptibles de rédiger des articles traitant de l'actualité cinématographique, expositions, manifestations en région, etc.
N'hésitez pas à nous contacter, pour nous faire par de vos propositions uou de vos suggestions sur : digitalkoboyz@easynet.fr



Maurice Blaussyld
New Grange, Ireland, avril 2000



Art press, *Maurice Blaussyld, Galerie de l'Ancienne Poste*
text by Didier Arnaudet
Issue 216, Sept 1996

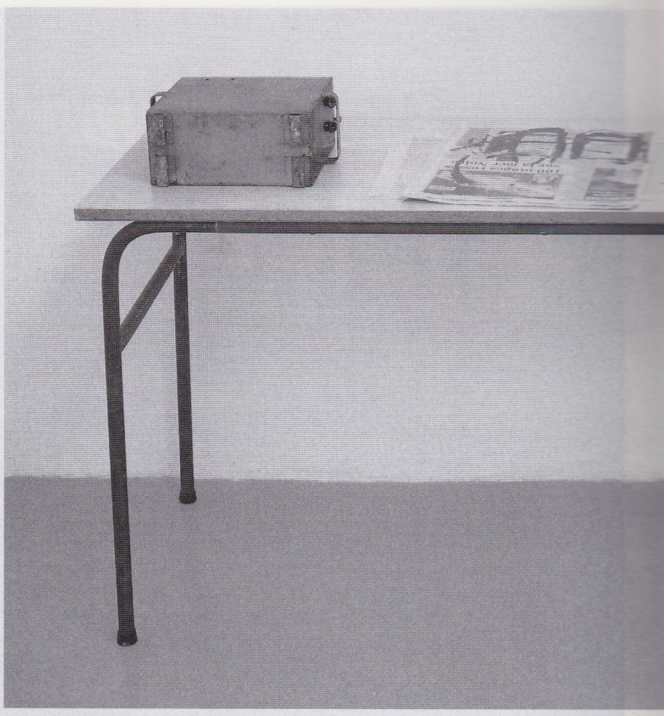
MAURICE BLAUSSYLD

Galerie de l'Ancienne Poste

29 juin - 22 septembre 1996

Maurice Blaussyld développe une expérience qui n'a pas d'autre logique interne que celle de la peinture. Mais par peinture, il entend cette rencontre avec le complexe, le pluriel et l'incertain, cette irruption, sous la pression de la pensée, de la brusquerie extrême des êtres et des choses. Il se rattache ainsi à la lignée singulière des grands sondeurs d'entrailles et diagnostiqueurs d'abîmes tels que James Ensor, Egon Schiele, Francisco de Goya ou Vincent Van Gogh, et accentue à sa manière ce processus d'intensification du lien entre la part la plus intime de l'individu et la violence des règles nécessaires à la visibilité du monde. Pour lui, se donner pour fonction de creuser la trame serrée de cette relation, c'est faire de la peinture un champ d'interaction et d'interpénétration de forces de toutes origines. Il ne cherche pas à recourir à la séduction immédiate d'un voile d'illusion, mais évacue toute idée de représentation pour s'en tenir à la multiplicité des traces, la fragilité du sens et des significations et à la découverte de déchirures, de fêlures au cœur même des évidences. L'utilisation pragmatique, sans perspective esthétique, de téléviseurs, de magnétophones, de tables, d'une armoire, de dossiers, de reliques, de photographies, d'enceintes évidées, de panneaux métalliques, de tracés, de textes dactylographiés, de notes écrites, de variations d'empreintes et de taches répond au souci d'insister sur l'irréductibilité du vécu à une image ou à un modèle. Ce qui se constitue ainsi, c'est une mobilité de la pensée qui suscite des relations entre divers phénomènes et invente sa propre forme et sa propre consistance.

Maurice Blaussyld déplace les repères du partage imposé entre la lumière et les ténèbres, l'âme et le corps, le silence et la parole, l'oubli et le souvenir, le personnel et



Sans titre. 1996. Table, transformateur, journaux, peinture vinylique. 91 x 148 x 63 cm. *mer, newspapers, vinyl paint.*



«Autoportrait». 1992. Panneau métallique en fer, peinture vinylique verte, tracé à la mine de plomb. 100 x 118 x 0,20 cm. (Ph. M. Domage) *Self-portrait. Iron panel, green vinyl paint drawn on with lead pencil.*

Galerie de l'ancienne poste

29 June-22 September

■ The internal logic at work in the experiments of Maurice Blaussyld is that of painting, painting understood as an encounter with complexity, plurality and uncertainty, as the thought-induced irruption of the extreme intensity of things. Blaussyld belongs to that singular tradition of entrails-readers and abyss-probers illustrated by Ensor, Schiele, Goya and Van Gogh. In its way, his work further intensifies the bond between the most inward self and the rules required by the visibility of the world. Investigating this dense weft of relations, Blaussyld's painting becomes a field of interaction and interpenetration for forces of every origin. He does not try to use the immediate seduction of a veil of illusion but evacuates all notions of representation, limiting himself to a multiplicity of traces, to the fragility of meanings and significations and to the discovery of tears and cracks at the heart of the obvious. His non-aesthetic, pragmatic use of TVs, tape recorders, tables, a wardrobe, files, relics, photographs, gutted speakers, metal panels, tracings, typed texts, written notes and various marks and blots is motivated by the conviction that experience cannot be reduced to an image or a model. He thus constitutes a mobile apparatus of thought which establishes relations between diverse phenomena and invents its own form and consistency.

Blaussyld shifts the markers of the set division between light and dark, body and soul, silence and speech, memory and forgetting, personal and impersonal, internal and external. What matters is not to make a distinction in accordance with a precise separation but to convoke these polarities as triggers and operators, to set up between them an enigmatic play of movements and exchanges. This practice makes the imaginary the principle of an active resistance that allows us to escape the trap of insignificance, putting emotion at the heart of our thinking about life and the motivation of our actions. Blaussyld's exploration of the body beyond the frame of painting corresponds to an intuitive grasp of existence. Layer after layer, as if peeling an onion, he disentangles the core and conveys its sensuous skein. He uses two approaches, the analogous and the direct. The first consists in



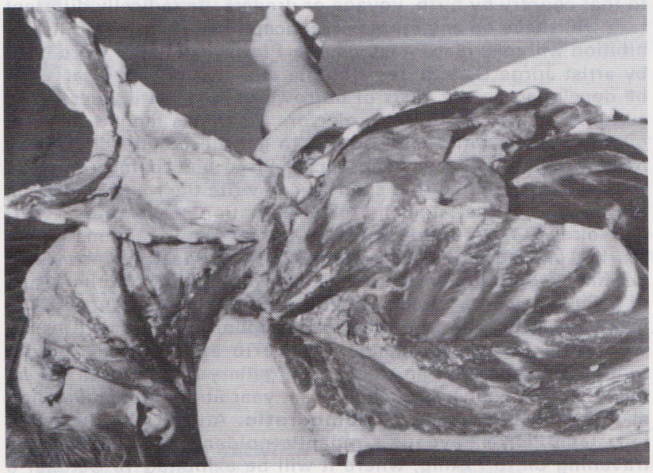
(Ph. F. Lefever). *Untitled. Table, transformateur*

comme question essentielle dans l'orientation de la pensée, de la vie et de la motivation des actes. Chez Maurice Blaussyld, l'exploration du corps hors cadre de la peinture coïncide avec une saisie intuitive de l'existence. Strate après strate, comme on épluche un oignon, il dégage cet intérieur et en communique l'écheveau sensible. Il procède de deux manières : l'une, directe, l'autre, analogique. La première approche consiste à prendre en compte la brutalité du réel, l'action du temps, l'épreuve du chaos, la matérialité des corps et l'indécence du résiduel, du fragmentaire. La seconde suppose l'expérience, implique une relation sur un plan autre que celui de l'ordre habituel des choses, vise à la ramification infinie, à la perception sans retenue et au sentiment religieux.

La connaissance passe ici par cette ouverture sur la présence obsédante du corps. Corps de souffrance ou corps de jouissance, tout s'articule autour de sa puissance d'enregistrement. Maurice Blaussyld opère le transfert ou la projection de cette parole emmagasinée par le corps. Cette opération prend le risque de la banalité, du dérisoire ou de l'incongruité : émanation de lignes, de tensions à peine visibles sur un panneau métallique recouvert de peinture vinylique verte, un texte dactylographié sur papier fixé au mur et un carton contenant des imprimés, un bocal d'huile de lin et de sang coagulé, un flacon d'alcool camphré, un flacon d'essences naturelles, un fil électrique et un chiffon, une image extraite d'un livre des autopsies anatomo-pathologiques et médico-légales, des papiers journaux avec des traces de peinture vinylique vert foncé, un transformateur sur une table constituée d'un panneau d'aggloméré stratifié et de pieds métalliques. De l'intensité triviale, troublante de ces propositions, de cette étrange transparence qui semble à la fois affecter le monde matériel et le monde mental, ne se manifeste qu'un temps de vie qui ne se laisse ni représenté ni exposé, mais qui se contente de fulgurer dans la nudité de la pensée.

Didier Arnaudet

l'impersonnel, l'intérieur et l'extérieur. Ce qui importe, ce n'est pas d'opérer une distinction en fonction d'une séparation précise, mais de convoquer ces pôles comme des déclencheurs et des opérateurs, et d'instaurer entre eux un jeu énigmatique de passages et d'échanges. Cette pratique rend possible la constitution de l'imaginaire comme principe de résistance active pour échapper aux pièges de l'insignifiance, et impose l'émotion

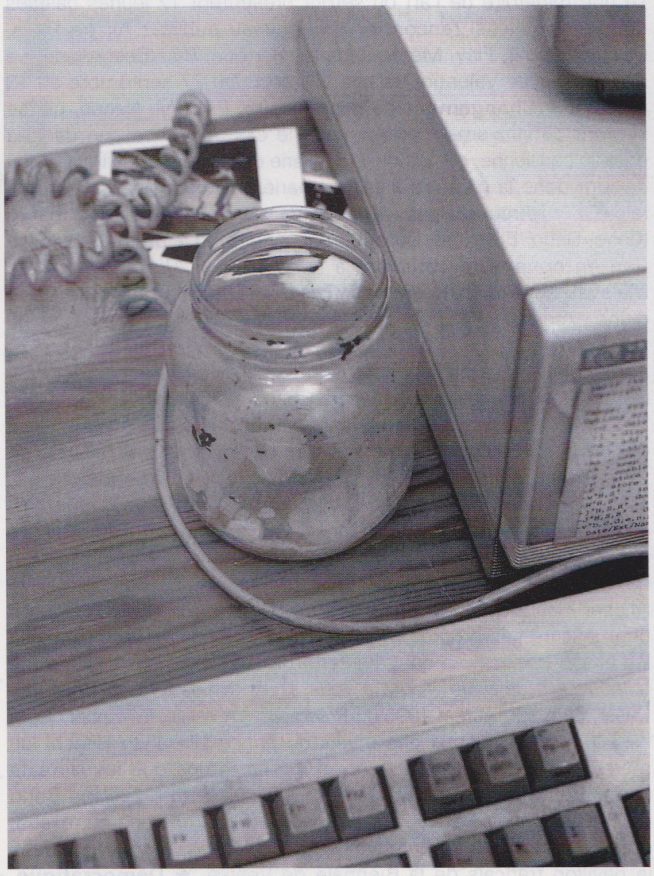


Sans titre. 1994.Image extraite d'un livre sur les autopsies. 8,5 x 11,8 cm. *Untitled. Illustration taken from a book on autopsies.*

registering the brutality of the real, the action of time, the test of chaos, the materiality of bodies and the obscenity of the residual, the fragmentary. The second presupposes experience, implies a relation on a different level than that of the usual order of things. It aims at infinite ramification, at unhindered perception and religious feeling.

Knowledge here is achieved through the haunting presence of the body, a body of suffering and jouissance. Its power to record is central. Blaussyld transfers or projects the speech stored by the body. This operation runs the risk of banality, of triviality and incongruity: splaying lines, barely visible tensions on a metal panel covered with green vinyl paint, a typed text fixed to the wall and a box of printed paper, a jar of linseed oil and coagulated blood, a vial of camphorated alcohol, a vial of natural essences, an electric wire and a rag, an image from a book about anatomical/pathological and forensic autopsies, newspaper with blotches of dark green vinyl paint, a transformer on a chipboard table with metal legs. From the trivial, unsettling intensity of these propositions, from this strange transparency which seems to reach into both the mental and the physical worlds, all that emerges is a lived time that is neither represented nor exhibited, but crackles in the nudity of thought. ■

Didier Arnaudet
Translation, C. Penwarden



«Et si elle ressuscitait» (détail). 1995. Dossiers, reliques, plastique pour la démocratie directe, bocal contenant de la peinture séchée et moisie, photographie, ordinateur et moniteur éteint, tréteaux, chaise de bois et de métal. 120 x 120 x 82 cm. (Ph. M. Domage) *«And if she returned to life.» Detail. Folders, photo, computer, saw horses, chair.*

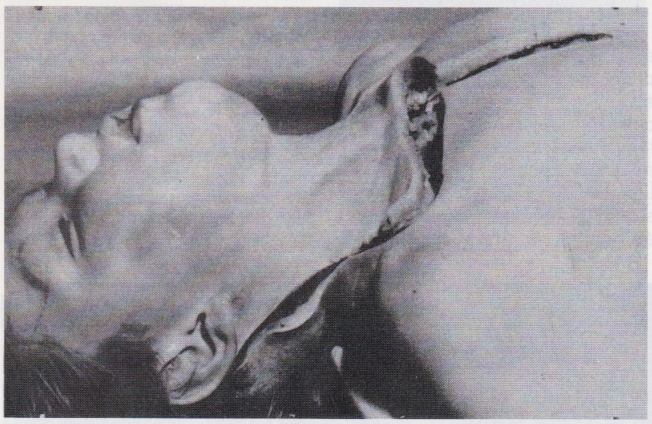


Art press, *Maurice Blaussyld*
text by Nicolas Bourriaud
Issue 175, Dec 1992

MAURICE BLAUSSYLD



M. Blaussyld. Détail (Ensemble de trois éléments comprenant texte et photos)



M. Blaussyld. Photocopie tramée et agrandie noir et blanc, fixée au mur. 1989. 21 x 32,6cm

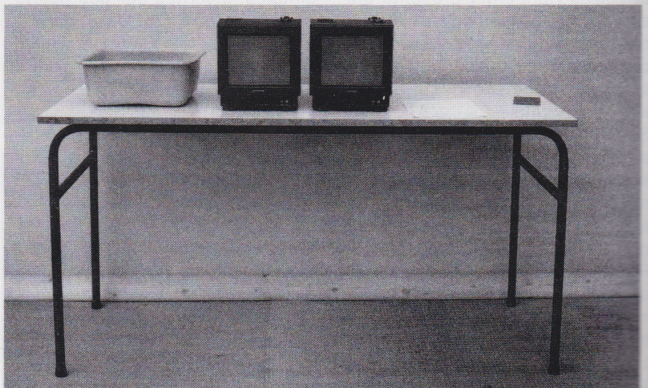
Galerie Météo

22 septembre-31 octobre 1992

On a coutume d'opposer l'art européen à l'art américain en remarquant que, pour ce dernier, la signification constitue un produit tangible, tandis qu'elle prend chez l'autre la forme d'un processus. Quand on cherche à isoler avec précision la signification d'une œuvre de Maurice Blaussyld, dans cette impressionnante première exposition, on se rend compte qu'il ne s'agit ni d'un produit ni d'un procès, mais d'une sorte de suspension, d'anesthésie générale du sens, comme si celui-ci nous était présenté pour dissection. Ce qui frappe le regardeur, dans cette dizaine de pièces d'une pauvreté incandescente représentant la moitié de huit ans de travail, c'est leur absolue précision : chacune d'entre elles, vidéo, dessin au stylo bille, photographie sans apprêt ou texte tapé à la machine à écrire Olympia, formule avec netteté une opération particulière pratiquée sur le corps inerte de l'art et de ses significations. Le principe général de l'œuvre de ce Calaisien de trente ans tranche déjà par sa radicalité : l'art n'existe plus, il nous est impossible de «faire de l'art», explique-t-il. Il part donc réellement de la mort de l'art comme de la véritable leçon du siècle, et travaille à partir de ce postulat pour désigner ce que l'art *pourrait être,* s'il survenait à nouveau. Artiste médico-légal, Blaussyld prend au pied de la lettre, avec une rare maturité, les fantasmes juridiques et douaniers qui agitent la théorie esthétique d'aujourd'hui, du moins celle qui tente vainement de concilier Greenberg et Duchamp dans le bac à sable des «limites» de l'art. Si toute peinture est impossible, car il s'agit ici, fondamentalement, de la possibilité d'une peinture, Blaussyld va ouvrir le ventre mort de l'art, en fouiller les organes et examiner les causes du décès. La clé de l'exposition se trouve ainsi contenue dans cette photographie extraite d'un *«livre de pratique des autopsies anatomo-pathologiques et médico-légales»,* jeune fille au thorax découpé. *«Cette photocopie de document d'autopsie montre que le corps occupe une place importante dans mon entreprise»,* écrit Blaussyld, qui nous donne le ton : il s'agit de montrer du doigt, de désigner des fonctionnements préalablement découpés, et non plus de produire. Blaussyld procède comme un enquêteur. L'art relèverait de la précision ? Il expose du papier millimétré. D'une mise en œuvre de l'intériorité ? Il montre des cadavres disséqués. D'une contemplation atroce ? Le supplice chinois «des cent morceaux», qui fascinait tant Bataille, se retrouve connecté à son système de «presque-riens» fulgurants. L'art serait toujours «à venir» ? Un dessin minimal, sans cesse repris, présente une infinité de dates successives. Enregistrement d'un inachèvement ? Une vidéo documente un travail détruit. Ces timides poussées vers l'image, d'une densité conceptuelle folle à force de concentrer en elles tous les degrés de signification de l'art, semblent n'avoir pas de contexte. Leur auteur vit à Calais, isolé dans sa chambre et vouant à Joseph Beuys et Roman Opalka un respect exclusif, atterré par les moqueries des rares professionnels à qui il a osé montrer son travail et qui lui expliquaient que celui-ci «n'existait pas»... *Mais ne rien voir* de l'œuvre de Blaussyld équivaut à ne voir, dans l'art, que ses déclinaisons dans l'ordre de la marchandise et de ses stratégies d'identification. A l'opposé, Blaussyld invente un *sentiment* à l'égard de l'art dont je ne vois l'équivalent que dans la Haine de Picabia, dénégation de la peinture par la peinture et de chaque tableau par des effets de multiplication interne. Blaussyld, lui, procède par divisions successives, par un démembrement méticuleux de l'art à l'aide d'outils tranchants et inquiétants. En France, citons par politesse le Boltanski des «sucres» et le Jean-Pierre Bertrand de la période «Robinson Crusoé», mais Blaussyld fait le vide autour de son entreprise. L'unique danger auquel il pourrait se trouver confronté serait qu'il cède à la facilité d'une rhétorique de l'ineffable et de l'incantatoire. La force de son travail se situant dans la sobriété avec laquelle il donne sens au vide qui l'environne et qui le structure.

Nicolas Bourriaud

Il s'agit là de la première exposition pour l'artiste et pour la galerie Météo qui vient d'ouvrir son espace au 4, rue Saint-Nicolas dans le 12e arr. à Paris.



M. Blaussyld. Ensemble de travaux posés sur une table. Peinture gris clair. Bassine contenant de l'huile de lin. Deux vidéos. Un miroir retourné. 1992. 63 x 148cm

GALERIE
ALLEN

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com

galerieallen.com

For any further information / pour plus d'informations
please contact / veuillez contacter:

jospeh@galerieallen.com
T: +33 (0)1 45 26 92 33

Galerie Allen
59 rue de Dunkerque
75009 Paris

galerieallen.com