

Anne-Lou Vicente

DOMINIQUE BLAIS UN PEU DE NEIGE SALIE



Dominique Blais, *Transposition (Variations)*, 2008, vidéo et dispositif de présentation, 26', musicien Gordon Allen, vue de l'exposition « Décélération », Emba/galerie Edouard Manet, Gennevilliers, février-avril 2009, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Laurent Lecat

Son, image et lumière : Dominique Blais¹ utilise à dessein les instruments basiques de la « société du spectacle » avec l'intention de mieux les déposséder de leur capacité à asphyxier les sens et la perception. Quand bien même il est souvent question d'installations et d'environnements, ni le spectacle, ni le divertissement ne sont de mise : rien n'est évident, mais sous-jacent, fantôme, sourd, minimal... À intensité variable, ombre et lumière, son et silence se combinent et rejouent l'expérience sensible au sein d'un espace-temps déplacé, réinventé et signifiant. Puisant essentiellement dans une matière sonore préexistante et ayant volontiers recours au matériel sonore et autres objets manufacturés, l'œuvre de Dominique Blais sonde l'audible et le visible et provoque l'irruption de phénomènes *infra-ordinaires*, et avec, la résurgence et la projection d'images mentales à même de nourrir un imaginaire paradoxalement atrophié par le trop-plein audiovisuel d'une société de l'information et de la communication préférant, à l'inverse de l'artiste, la prolifération à l'épure.

***Fade out.* Phénomènes en voie d'extinction**

Transposition (Variations) (2008) est une vidéo de vingt-six minutes, au format 16/9, projetée sur écran, qui met en scène le trompettiste canadien Gordon Allen. Spécialiste de la musique improvisée, en solo ou au sein de différentes formations musicales, celui-ci porte une attention particulière à l'expérimentation, la variation d'intensité et la perception physique et acoustique, terrains de « jeu » qu'il partage avec Dominique Blais. Réalisé lors de séances d'improvisation, le film montre une succession de plans-séquences où l'on peut voir, sous différents angles, le musicien, baigné d'une faible lumière, s'extirper de l'obscurité ambiante. L'image, quasi statique, proche du portrait et dotée d'une indéniable picturalité, renseigne la source sonore, en même temps qu'elle donne à voir la gestuelle de l'interprète, faisant corps avec l'instrument [phrase déplacée]. La projection, elle-même effectuée dans une semi-pénombre, s'articule à un dispositif sonore prédisposant le visiteur à une situation d'écoute : au-dessus des trois îlots circulaires sur lesquels il est invité à venir s'asseoir, flotte un ensemble de structures tubulaires d'où provient le son de manière synchronisée et simultanée. Symboliquement, cette séparation entre l'image et le son favorise la possibilité de dissociation entre le regard et l'écoute. « Le sonore [étant] quelque chose qui n'est pas forcément liée de façon directe à la vue de la source »², le spectateur est à même de se détacher de l'image et d'en faire abstraction pour apprécier les sons et les silences qui composent le langage musical qui lui est donné à écouter, acte ajoutant une dimension psychologique au phénomène physiologique qui consiste à entendre.



Dominique Blais, *Les disques*, 2008-2009, moteurs, cymbales en grès d'Irak, filins métalliques, dim. variables, 9 cymbales suspendues motorisées et 18 cymbales au sol, vue de l'exposition « Décélération », Emba/galerie Edouard Manet, Gennevilliers, 2009, coll. FNAC, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Laurent Lecat



Dominique Blais, *Sans titre (Melancholia)*, 2008, disque, tourne-disque, haut-parleurs, câbles, dim. variables, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier



Dominique Blais, *50 Hz*, 2009, bois, boomers, moteur, fils de cuivre, câbles électriques, 60 x 30 x 10 cm, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier

L'écoute de cette bande-son ténue, parfois réduite à un souffle, requiert une attention optimale. Loin de constituer un simple fond sonore qui viendrait accompagner l'image, la séquence de Gordon Allen devient la visée de l'écoute d'un spectateur devenu avant tout un auditeur concentré, focalisé sur cet « objet sonore » abstrait et imprévisible, doux et apaisant, à la décélération³ communicative. Elle suggère une écoute *réduite*⁴, détachée de toute intention interprétative ou analytique et affranchie des conditionnements en tous genres – à l'opposé d'une écoute vague et « régressive » telle que définie par Adorno⁵ –, aussi libre que l'est a priori la « parole » du musicien se livrant à une improvisation et instaurant de cette façon un dialogue avec chaque « écouteur ».

L'installation intitulée *Les Disques* (2009) affirme la volonté de transformer l'instrument en « objet sonnant »⁶, émetteur de « sons-bruits » résiduels. Pendues à des fils d'acier reliés à de petits moteurs rotatifs fixés au plafond, une dizaine de cymbales, moulées en grès d'Irak, tournoient lentement sur elles-mêmes, effleurant le sol et d'autres cymbales gisant, pour leur part, immobiles, sur ce même sol. Ténus, les frottements qui découlent de ce dispositif créent une bande-son sourde et abstraite qui n'évoque en rien le claquement énergique et tonitruant caractérisant d'ordinaire cet instrument de musique à percussions. Du fait de la fragilité du matériau utilisé, un coup de ces cymbales leur serait fatal... Réduites à leur simple forme éponyme, elles deviennent ici les pièces maîtresses d'un ballet hypnotique invitant le visiteur à une contemplation tant visuelle qu'auditive. De cette façon, Dominique Blais convoque un « art des bruits » dont l'Italien Luigi Russolo proposait, dans son manifeste futuriste de 1913, une classification intégrant, entre autres phénomènes, murmures, marmonnements, bruissements, grommellements, grognements et autres glouglous⁷. Les bruits, qui pâtissent généralement d'une consonance péjorative du fait de leur caractère confus, irrégulier et non harmonique, deviennent alors une matière sonore et musicale inépuisable, démultipliée par l'invention et le développement croissant des machines au cours du XX^e siècle, et doivent, selon Russolo, participer d'une « rénovation de la musique »⁸. Plus tard, les musiques concrète et acousmatique, et la musique électronique, puiseront allègrement dans cet océan de bruits respectivement « naturels » et synthétiques qui élargissent et remettent en question les sons musicaux existants. Pour sa part, Dominique Blais joue la carte d'un minimalisme discret, quasi primitif avec *Les Disques*, électrique avec *50 Hz*, une boîte à musique constituée de deux haut-parleurs encastrés dans un caisson en bois noir. Branchés sur le courant alternatif, ils sont répartis de part et d'autre d'une bobine de cuivre en rotation dont le contact aléatoire avec les fils de cuivre auxquels ils se trouvent connectés génère une « musique » minimale et répétitive, comme dans la série *Sans titre (Melancholia)* (2008) où, chinés par l'artiste, de vieux tourne-disques disséqués et suspendus en grappe, laissent échapper, tel le signe d'une extinction latente, le craquement du dernier sillon...

Alors même que le silence croit déjà se faire entendre, les bruits persistent. Ceux par exemple, quasiment imperceptibles, d'un lieu. L'installation *Sans titre (Lustre)* repose sur une série d'enregistrements effectués durant les phases d'inactivité du bâtiment du Centre d'art contemporain La Galerie, à Noisy-Le-Sec. Grincements, craquements du sol, écoulements dans la tuyauterie et autres borborygmes constituent la bande-son créée par l'artiste et diffusée au sein même de cette maison, occupée auparavant par des particuliers. Plongée dans l'obscurité, l'une des pièces de La Galerie, customisée afin de restituer la domesticité perdue des lieux⁹, accueillait un imposant lustre en fer forgé chargé d'enceintes propageant, à défaut d'une lumière artificielle, l'esprit sonore des lieux, habités. Mis en lumière et en abyme, ces sons, comme exhumés, composent une véritable « symphonie domestique »¹⁰ et font l'objet d'une écoute ressuscitée. L'artiste s'est emparé des bruits intrinsèques aux lieux, dont la dimension spectrale rejoint l'immatérialité du son, pour d'autres œuvres. Avec *Deaf Room*, Dominique Blais rejoue cet effet de mise en abyme consistant à diffuser un enregistrement



Dominique Blais, *Sans Titre (Lustre)*, 2007-2008, installation sonore, technique mixte, dim. variables, production La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy le Sec avec le soutien du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, Athènes, photo Cédric Eymerier



Dominique Blais, *Spherics*, 2009, 16 haut-parleurs, câbles, amplificateur, mac mini, carte son, programme informatique, échantillons sonores, dim. variables, vue de l'exposition « 23' 17' », Mains d'Œuvres, Saint-Ouen, sept.-oct. 2009, co-production Mains d'Œuvres, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Akatre

effectué dans le lieu même de son exposition, et donne à entendre, non pas le silence prétendument enregistré, mais le(s) bruit(s) du silence. Les bribes de sons ténus obtenues pendant l'enregistrement sont fixées sur un vinyle blanc, joué sur une platine encastrée dans un socle blanc massif évoquant quelque sculpture minimale, et présentée derrière une vitrine, laquelle met le spectateur à distance et induit ainsi une posture contemplative.

Qui mieux que John Cage a fait l'implacable démonstration que le silence n'existait pas à proprement parler ? Avec son célèbre 4' 33, le compositeur américain parvient, en faisant observer pour la première fois le 29 août 1952, 4 minutes et 33 secondes de silence – ou plutôt de non-jeu – au pianiste David Tudor, à « retenir » les sons intentionnels (la musique qu'attendait le public du fait de la présence du musicien à l'occasion d'un concert dans un lieu institutionnel consacré à la musique) et détourner l'attention du public vers les sons non intentionnels du milieu ambiant, pour qu'ils soient entendus comme de la musique ou, pour reprendre les mots de Cage, comme des « sons en soi »¹¹. Cage ne croit pas au silence, pas plus qu'il ne croit au vide, et l'impossibilité d'une absence de son va selon lui de pair avec la notion de plénitude. L'expérience de Cage dans la chambre anéchoïque en 1951 s'est révélée décisive dans sa façon de percevoir le silence et la matière. Dans cette pièce a priori totalement insonorisée, il entend deux sons, l'un aigu, qui, selon l'ingénieur responsable des lieux, correspondrait au fonctionnement de son système nerveux ; l'autre grave, qui serait celui de sa circulation sanguine. « Quand je suis entré dans la chambre anéchoïque, j'ai pu m'entendre moi-même, affirme Cage. Eh bien, je veux à présent, au lieu de m'écouter moi-même, écouter ce cendrier. [...] Il serait extrêmement intéressant de le placer dans une petite chambre anéchoïque, et de l'écouter avec un système convenable d'amplification et de hauts-parleurs »¹².

« L'air voyez-vous, note encore Cage, est plein de sons inaudibles, mais qui deviennent audibles avec des récepteurs »¹³. S'il capte puis diffuse des sons quasiment imperceptibles, faisant ainsi d'une certaine façon écouter le « silence », Dominique Blais donne aussi à entendre l'inaudible au moyen de récepteurs spéciaux qui captent les ondes et autres vibrations qui nous entourent, transformant cette matière invisible en une matière sonore, audible. Pour son projet réalisé au Svalbard (Norvège), dans le cadre de l'année polaire internationale, il se rend pendant l'été 2008 sur la base scientifique franco-allemande de Ny-Ålesund (Institut Paul-Émile Victor), village considéré comme la localité la plus au Nord de la planète, afin d'y effectuer des enregistrements de fréquences VLF¹⁴ (*Very Low Frequencies*) à différents moments de la journée. Si l'artiste est allé s'aventurer si loin, à l'extrême nord de la planète, c'est que la magnétosphère terrestre, qui sert de bouclier aux vents solaires, s'y trouve particulièrement chargée des flux d'énergie générés par ce phénomène à l'origine des aurores polaires (boréales au nord, australes au sud). Mais pour ce projet, Dominique Blais a délaissé ce phénomène spectaculaire pour lui préférer son pendant invisible. Les échantillonnages réalisés selon un mode presque scientifique ont donné lieu à des séquences sonores ponctuées de crépitements et de craquements, variablement « parasitées » par le souffle du vent. Superposés et retravaillés pour composer une séquence électrisée et minimale, ces sons de l'au-delà sont diffusés par une vingtaine d'enceintes sphériques noires suspendues au plafond, donnant à l'installation *Spherics* (2009), l'apparence d'une constellation sonore¹⁵. En 2009, pour son projet *Jishinha* (« onde sismique » en japonais), l'artiste entreprend d'enregistrer les fréquences hertziennes des séismes au carrefour de trois plaques tectoniques dans la région de Tokyo. En captant cette activité souterraine, invisible et inaudible, Dominique Blais prend en quelque sorte le pouls de la terre, et sonde une dimension intérieure, cachée, envisagée comme une matière organique et vibrante, tel le corps humain. Cette exploration de l'infrasonore rappelle notamment le travail de Pascal Broccolichi¹⁶ qui collectionne fréquences, ondes et vibrations issues de l'activité électromagnétique de certaines régions propices à l'émission de flux, tels les déserts ou la banquise, ou de certains bâtiments. Imperceptibles,



Dominique Blais, *Au seuil de*, 2008-2009, maquette, vitrine, système d'éclairage, machine à fumée, détecteur de mouvement, maquette 80 x 65 cm, vitrine 31,5 x 68 cm, hauteur 48 cm, vue de l'exposition « Brume », Galerie de l'École Municipale d'Arts Plastiques, Cholet, mars-avril 2009, Courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris



Dominique Blais, *Turn on, Tune in, Drop Out*, 2009, dispositif de diffusion et vidéoprojection, 2 modules 122 x 34 x 52,5 cm chaque, vidéo 3' 58", musicien Adrien Plessis, œuvre réalisée avec la participation de Jean-Paul Guy et l'aide technique de « Focal », courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier



Dominique Blais, *Delay(ed)*, 2005, magnétophones Revox, microphone, trépied, enceinte, bande audio, dim. variables, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris

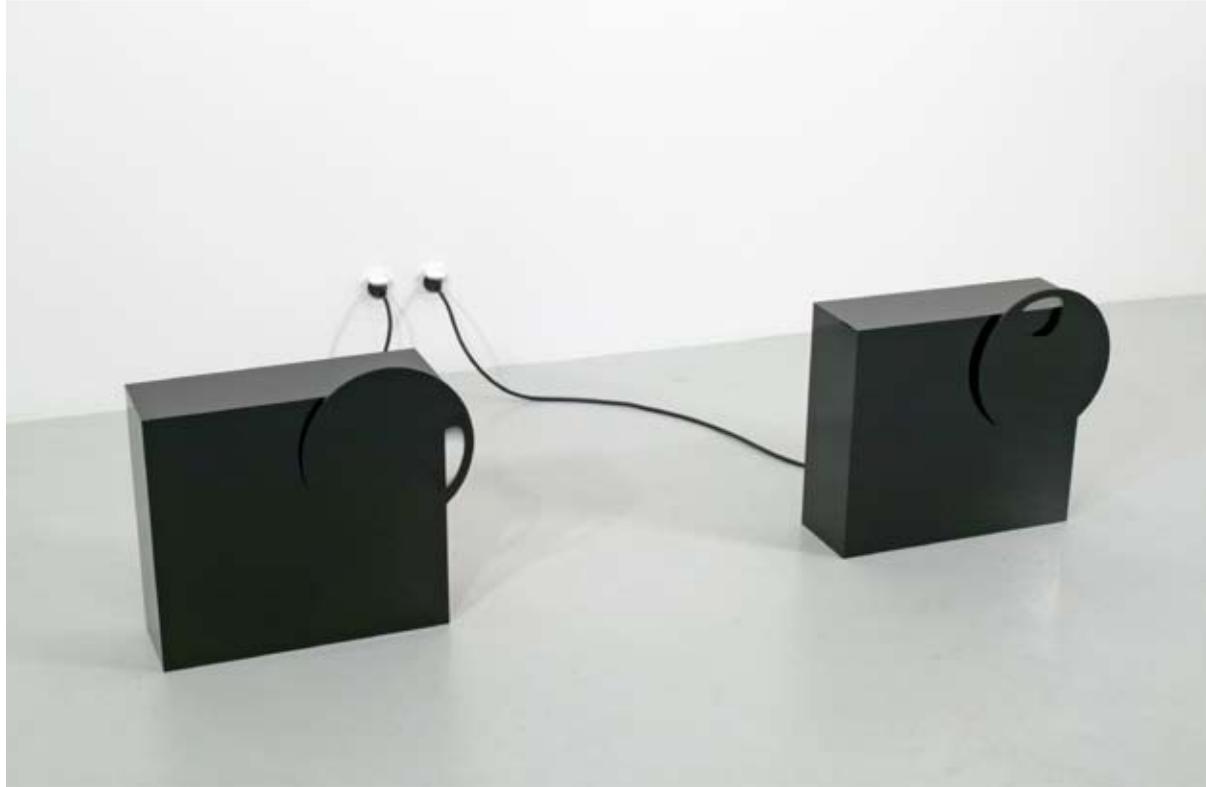
ces phénomènes nourrissent une matière sonore devenue audible par amplification, et notamment diffusée par des structures tubulaires ou paraboliques sculpturales.

En rendant audible l'in audible, Dominique Blais exploite la dimension conceptuelle du son, dans la lignée d'artistes Fluxus influencés par John Cage¹⁷. La limite existant entre l'audible et l'infrasonore, n'est pas sans appeler la notion d'*inframince*, chère à Marcel Duchamp. Écart infime, intervalle minuscule que constituent les zones liminales et séparatives formant d'étroits entre-deux : un fil, sur lequel la perception vacille. L'*inframince* convoque irrémédiablement la frontière entre le visible et l'invisible que l'artiste exploite de façon récurrente, notamment en plongeant régulièrement le spectateur dans l'obscurité, nécessitant chez lui un certain temps d'adaptation visuelle, à l'instar des « Dark Spaces » que l'artiste américain James Turrell met en place dans les années 1980. Si, à titre d'exemple, l'artiste conceptuel Robert Barry utilise certains matériaux invisibles¹⁸, Dominique Blais préfère jouer de l'ambiguïté des seuils, sur les deux tableaux du visible et de l'invisible, et laisser entrevoir la latence d'une possible disparition. L'œuvre intitulée *Au seuil de* (2008-2009) illustre cette tension : posée sur un socle blanc rectangulaire et enfermée dans un caisson en verre transparent, une maquette représente un ensemble architectural qui, éclairé de l'intérieur, semble en proie à un embrasement destructeur. Actionnée au moyen d'un détecteur de mouvement, une machine à fumée diffuse, à l'approche du spectateur, une épaisse brume à l'intérieur de la vitrine, occultant ainsi l'objet. À distance, une fois ce brouillard légèrement dissipé, la masse informe, à la lueur fébrile et nimbée de mystère, se laisse à peine deviner, oscillant entre apparition et disparition. Sur un autre mode, l'installation *Turn on, Tune in, Drop out* (2009) met en évidence, sur les plans sonore et visuel, l'idée d'une extinction à venir. Projetée en pleine lumière à même un mur blanc, une vidéo aux tons diaphanes donne imperceptiblement à voir un percussionniste lors d'une performance musicale sur un gong. La bande sonore est restituée à travers un système stéréophonique particulier : conçus comme des enceintes inversées, deux caissons en bois noir laqué et en plexiglas transparent, posés sur trépied, emprisonnent le son, ainsi confiné et devenu résiduel, tout en laissant apparaître le mécanisme qui en permet la diffusion¹⁹.

L'effacement est bel et bien effectif avec *Delay(ed)* (2005), dont le dispositif consiste en deux magnétophones à bande de marque Revox, placés dans une salle à quelques mètres l'un de l'autre. Un microphone enregistre le son de la bande analogique passant dans le mécanisme de l'une des deux machines, diffusé quelques secondes plus tard sur l'autre machine, avant de repartir vers l'enregistreur et d'être effacé par un nouvel enregistrement. En tant que système autonome fonctionnant en boucle et s'autoalimentant indéfiniment, *Delay(ed)* pointe le caractère éphémère de l'enregistrement, lequel, en tant que trace, se révèle menacé de disparition au même titre que ces machines, devenues obsolètes avec le temps, mises au rebut face à un progrès technologique galopant. L'installation met par ailleurs en évidence la circulation du son dans l'espace – sa dimension cinétique. Reprenant le motif du double, *Les Machines orphelines* (2008), diptyque composé de deux répliques de magnétophones à bande Revox épurées et simplifiées, fonctionne comme de véritables sculptures minimales. Réduites à leur plus simple appareil et dépossédées de leur fonction initiale, les deux « boîtes noires », mutiques, combinent leur posture statique et le mouvement des bobines qui tournent en boucle, à vide, dans une rotation perpétuelle, hypnotique et sourde. Silence, ça tourne...

Mute. Plastique des flux

À l'immatérialité du flux que constitue le son, l'œuvre de Dominique Blais oppose une ostensible matérialité. Si elle s'inscrit indéniablement dans une certaine filiation conceptuelle, elle opère



Dominique Blais, *Les Machines Orphelines*, 2008, altuglas, moteurs, câbles électriques, 2 modules 40 x 45 x 15,5 cm chaque, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier



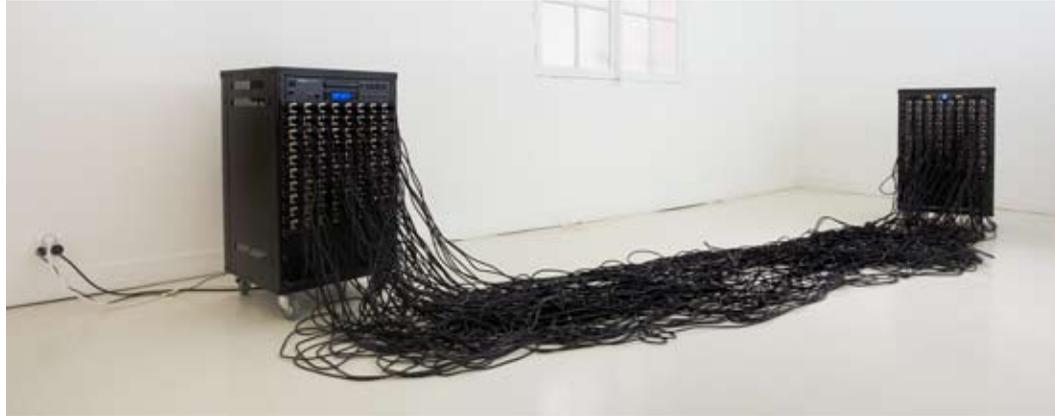
Dominique Blais, *Burning Mrs O'Leary's Cow*, 2006, vidéo, durée 4', courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris

le mouvement inverse à une dématérialisation de l'objet d'art pour lui préférer, à rebours, la matérialisation, par des formes visuelles ou sonores, de ce qui est imperceptible, invisible, intangible. Certaines formes, comme celles tout juste précitées, s'inscrivent nettement dans le registre de la sculpture minimale par leur aspect parallélépipédique, mais aussi du fait de leur caractère d'objets manufacturés, préfabriqués. L'utilisation, notamment, d'un matériel sonore analogique – magnétophones, platines, tourne-disques, etc. – aujourd'hui marginal, voire obsolète, à l'ère du tout numérique, introduit un anachronisme qui contient l'idée de disparition et d'absence omniprésente dans l'œuvre de l'artiste. Le rapport dialectique qui se joue entre matériel et immatériel se double d'une combinaison polaire entre son et silence. Comme nous l'avons déjà constaté avec *Les Machines orphelines*, le son, induit et incarné par l'objet même – un magnétophone –, est absent et ainsi évoqué en creux à travers ce qui se présente comme un diptyque sculptural sombre et mutique.

« Essayer de représenter le son – ou plus particulièrement la musique – par une image, c'est toujours une sorte d'échec, parce que le son est immatériel, donc invisible ; et parce que cette évocation par la vue exclura toujours l'ouïe, écrit l'artiste Christian Marclay²⁰. Mais les représentations silencieuses, une sculpture ou une peinture, par exemple, m'intéressent : leur mutisme me semble souvent souligner la nature intangible et éphémère du son. [...] La plupart de mes travaux plastiques sont silencieux. Ceci ne vaudrait pas la peine d'être relevé s'il ne s'agissait de sculptures faites à partir d'objets sonores, ou que l'on associe à des sons, comme un disque ou un instrument de musique, mais présentés dans un état silencieux. Le son brille par son absence. Le sens de l'ouïe est ainsi mis à l'épreuve et, pour combler ce silence, il doit maintenant faire place à l'imaginaire, à la mémoire ». Si leur œuvre respective prône une liberté d'écoute, à rebours de l'écoute aliénée et régressive analysée par Adorno, Dominique Blais et Christian Marclay entretiennent d'une certaine façon « le caractère fétiche » de la musique en intégrant dans leurs installations les supports et autres appareils qui en permettent la production et la diffusion. Chez Marclay, le disque vinyle – mais aussi dans une moindre mesure, le disque compact – constitue un matériau de prédilection, variablement manipulé (*Gestures*, 1999), piétiné (*Footsteps*, 1989), brisé (*Record Players*, 1984), voire dévoré (*Fast Music*, 1982). Une approche destructrice héritée de la culture punk et de certains artistes Fluxus comme Milan Knizak qui, au début des années 1960, brûle, raie, scratche et découpe des vinyles dans sa série *Destroyed Music*²¹.

En tant que tel, l'objet disque renferme le son, tel un secret qui ne se donne pas à entendre d'emblée. Cette dimension du secret est d'ailleurs rendue explicite dans une œuvre de Christian Marclay, précisément baptisée *Secret* (1988) : l'artiste a eu recours à la matrice utilisée pour la fabrication du moule servant ensuite au pressage du disque. « J'ai enregistré quelque chose sur ce disque métallique et j'en ai fait cinq exemplaires, explique Marclay : cinq matrices qui sont cadenasées et qui ont été vendues comme une édition limitée, mais évidemment sans les clefs. Écouter ce disque ne peut se faire qu'en détruisant le cadenas, donc l'intégrité de l'objet²² ».

Le spectateur est confronté à l'absence d'un son qui, bien que physiquement présent, se révèle inaudible car tu, enfermé. Si un son résiduel s'y fait encore entendre, l'installation plus haut évoquée *Turn on, Tune in, Drop out* propose un système stéréophonique fonctionnant comme un double piège à son, lequel se trouve partiellement étouffé. L'idée d'absorption du son n'est pas sans faire écho à l'œuvre de Joseph Beuys, *Plight* (1958-1985), montrant un piano à queue muet au milieu d'une pièce tapissée de quarante-trois rouleaux de feutre, matériau dont les propriétés d'isolant modifient la perception acoustique de l'espace transformé en un oppressant cocon ; mais aussi à *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966) avec l'instrument recouvert d'une housse de feutre marquée de deux croix en tissu rouge.



Dominique Blais, *Transmission*, 2008-2009, meubles Rack 19", lecteur CD, amplificateur, câbles, CD audio, dim. variables, vue de l'exposition « Décélération », Emba/galerie Edouard Manet, Gennevilliers, fév.-avril 2009, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Laurent Lecat



Dominique Blais, *Waves*, 2007, installation, câbles (électriques, téléphoniques, informatiques) accessoires, mobilier, vue de l'exposition « Les Ondes », Dojo, Nice, oct. 2007-janv. 2008, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris



Dominique Blais, *Sans titre (Les cordes)*, 2008, néon, câbles électriques, transformateur, dim. variables, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris



Dominique Blais, *Distorsions Spectrales*, 2008, platine, disque en altuglas, ferrofluide, aimants, 45 x 35 x 13 cm, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanterrier

La notion d'enfermement, de « condamnation », nous ramène à la sculpture minimale, dont les cubes et autres parallélépipèdes forment autant de boîtes scellées renfermant, à rebours d'un point de vue tautologique consistant à ne voir que ce que l'on voit²³, une dimension intérieure, cachée, et avec elle, une inconnue pouvant revêtir toutes sortes de visages. Robert Morris et sa *Box with the Sound of its Own Making* (1961) pourrait faire le lien entre la sculpture minimale et la « sound box » que Carlotta Darò définit comme « une boîte sonore, une boîte à sons, dont les qualités formelles et esthétiques dépendent avant tout de sa fonction première : celle de conteneur, de conteneur de son. Les limites physiques de cette boîte, poursuit l'auteur, ses parois, servent en réalité à circonscrire cette matière impalpable qu'est le son et qui, par nature, se disperse dans l'air²⁴ ». *Les Machines orphelines* pourraient alors être décrites comme étant, au même titre que *Transmission* (2008-2009), une *sound box* redoublant de silence...

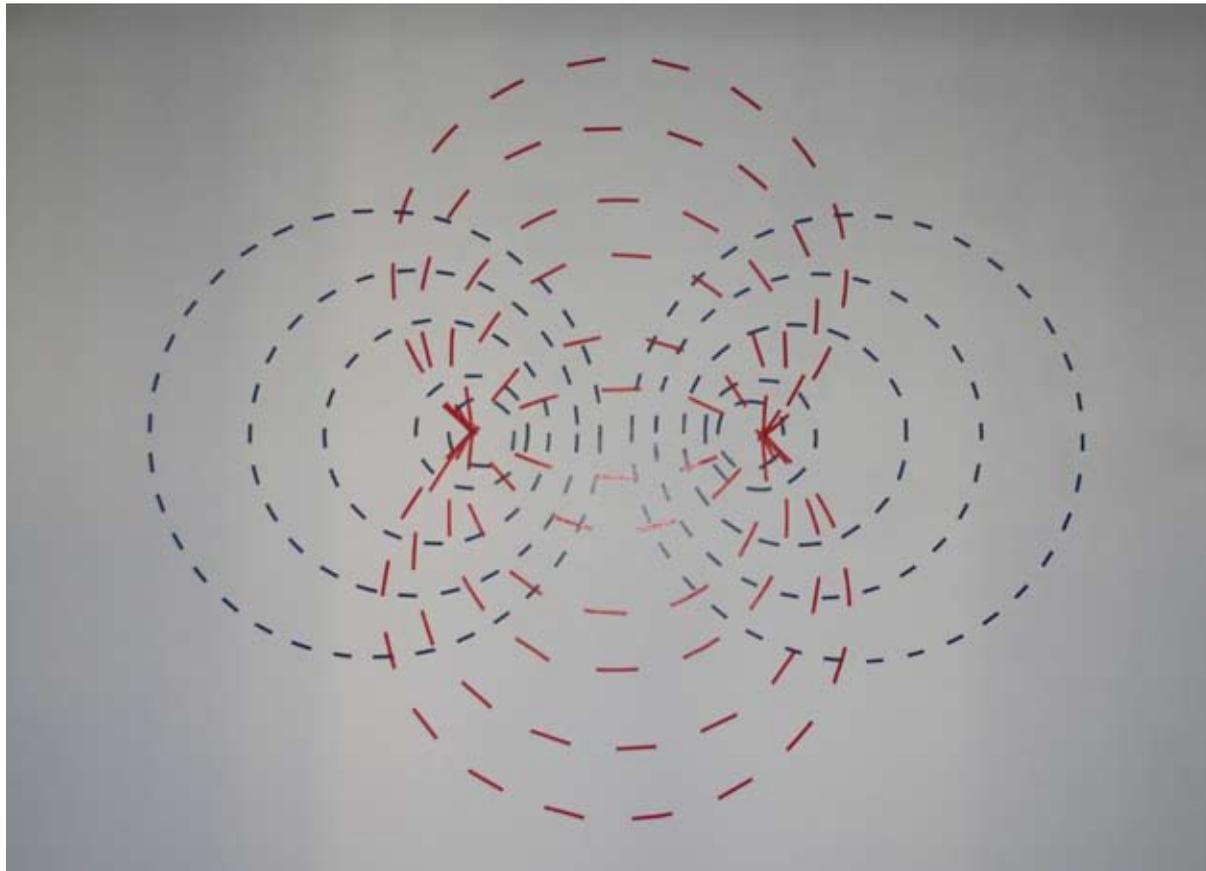
Transmission se compose de deux éléments en apparence identiques mais répondant à des fonctions tant opposées que complémentaires : deux baies de sonorisation, soit un émetteur – un lecteur CD – et un récepteur – un amplificateur –, sont reliées entre elles par une multitude de câbles longs de plusieurs mètres venant matérialiser un son « contenu » à double titre, c'est-à-dire enfermé et inaudible, mais bel et bien présent – l'appareil émetteur indiquant en effet la lecture d'un CD tandis que l'appareil récepteur signale les modulations sonores au moyen de diodes lumineuses en mouvement. Frustrant ici l'écoute au profit du regard, l'installation montre le flux et le met au centre en nous privant délibérément de ses effets sonores. Le caractère chaotique et invasif des câbles, véritables fils conducteurs d'une matière invisible en circulation, était déjà à l'œuvre avec *Waves*²⁵ (2007). Réalisée au Dojo à Nice, un espace partagé par une agence de communication et un lieu d'exposition, l'installation consistait en une véritable sculpture de câbles suspendue au plafond. Les câbles, dont les entrelacs évoquaient une activité fourmillante, proliféraient telles les lianes d'une jungle communicationnelle, rappelant ainsi l'esthétique des réseaux et constituant un contrepoint visuel au *white cube* dans lequel s'inscrivait l'œuvre. En dépit de la confusion apparente des câbles, et a fortiori des ondes qu'ils véhiculaient, le dispositif n'en était pas moins fonctionnel puisque tous les appareils électriques du lieu étaient dérivés sur ce circuit parallèle, également utilisé pour la réactivation d'un caisson lumineux désaffecté appartenant à une boutique située à proximité de l'espace d'exposition (*Nevv*, 2007).

À la fois vecteurs et signes d'une invisible migration, les câbles, rappelant ici – quoique *vaguement* – le mouvement sinusoïdal décrit par les ondes, sont aussi utilisés dans la série commencée en 2008 : *Sans titre (Les Cordes)*. À géométrie variable, cette série se compose d'un ou plusieurs néons posés le plus souvent à même le sol, dont la forme serpentine procède de celle du câble électrique qui les alimente et auquel ils se trouvent de chaque côté raccordés. L'entrelacs des câbles dessine le chemin d'un flux continu de courant alternatif, dont la présence invisible, canalisée, est signalée par les boucles de lumière blanche gisant à terre sur quelques mètres. Avec *Distorsions spectrales* (2008), l'artiste rend visible la présence d'énergie électromagnétique en appliquant du ferrofluide, un liquide composé de particules ferromagnétiques, sur la surface d'un disque noir en altuglas tournant sur une platine dans laquelle ont été placés des aimants. Soumis au champ magnétique, le liquide réagit en formant d'étranges crêtes venant se substituer à un enregistrement absent.

De la même façon que des artistes comme Ann Veronica Janssens, Anthony McCall ou James Turrell peuvent utiliser la lumière et/ou le brouillard artificiel pour, paradoxalement, bâtir d'immatérielles sculptures, Dominique Blais explore la dimension sculpturale des flux sonores et électromagnétiques. Ainsi, l'installation *Two Circles* (2005-2009) met en évidence la qualité sculpturale du son du fait de sa spatialisation : à l'espace Tripode à Rezé, en 2009, le visiteur



Dominique Blais, *Two circles*, 2005-2009, table, platines vinyles, disques, amplificateurs, enceintes, mac mini, carte son, programme informatique, dim. variables, production Tripode, vue de l'exposition « Inside the Circles », Tripode, Rezé, mars-avril 2009, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Tripode



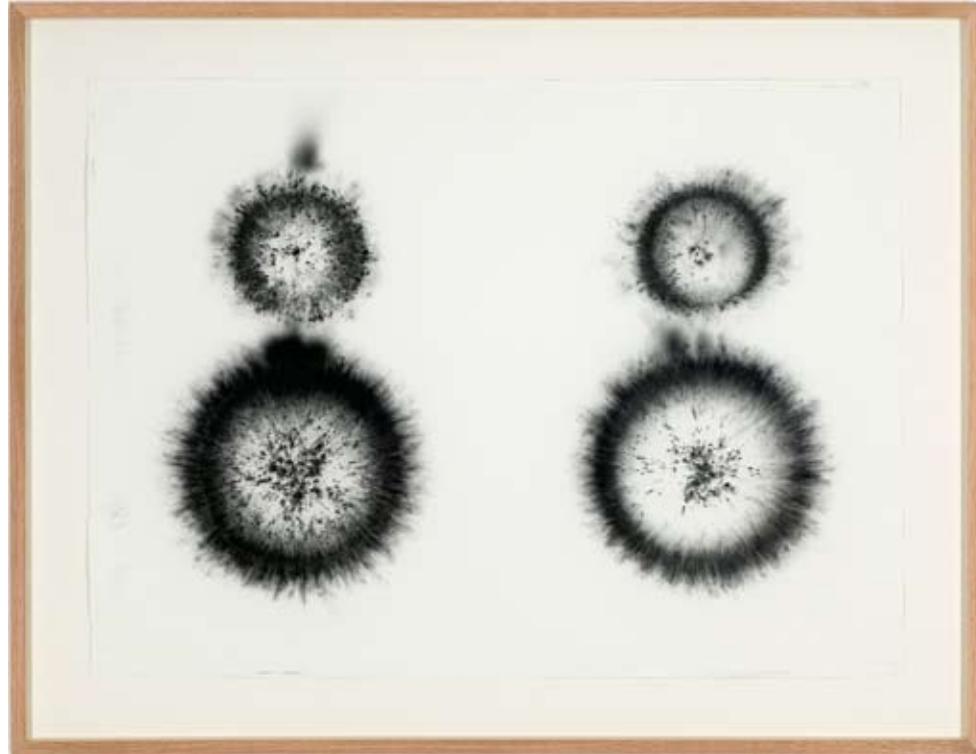
Dominique Blais, *Sans titre (Propagation)*, 2007, adhésifs, dessin mural, dim. variables, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris

pénètre dans un espace plongé dans l'obscurité. Éclairées d'une pâle lueur, se distinguent deux platines vinyles diffusant respectivement l'enregistrement d'une basse fréquence de 330 hertz et d'une seconde, plus haute, de 450 hertz. Spatialisés par un système d'enceintes, les deux sons décrivent deux cercles aux croisements desquels le visiteur, immergé dans cette atmosphère hypnotique, voit sa perception auditive troublée, jusqu'au déséquilibre physique. Une expérience kinesthésique jouant des limites entre conscience et inconscience. Si l'artiste conçoit des sculptures mutiques à partir d'objets sonores, il est bien question ici d'une sculpture immatérielle élaborée à partir de sons dont la propagation organisée dessine des formes circulaires plongeant le visiteur dans des eaux tourbillonnantes. Formes circulaires que l'on retrouve dans le dessin mural réalisé au scotch *Sans titre (Propagation)* (2007), lequel figure un motif décrivant des champs électriques et magnétiques inspiré de la ligne de Lecher²⁶. Désincarnée, la représentation des flux sonores se fait alors en deux dimensions.

What you see is what you hear. Figures du son

En 2009, Dominique Blais a initié une série de dessins se présentant comme les transcriptions de morceaux de musique. Ainsi, *Christian Marclay & Günter Müller « Vitalium » 1' 44 (1994)*, *Bernhard Günter « Un peu de neige salie » (Untitled I / 92) 9' 00 (1993)*, ou *Whitehouse « A Cunt Like You » 5' 57 (1998)* sont les titres de quelques-unes de ces œuvres sur papier réalisées à la poudre de graphite donnant, non pas à entendre, mais à voir, les morceaux éponymes. Pour ce faire, l'artiste dépose, sur deux enceintes, de la poussière de graphite, laquelle, sous l'effet des vibrations émises par le son, est littéralement projetée sur une feuille de papier blanc pendant tout le temps du morceau. Faussement symétriques, deux ensembles, tous deux composés d'un petit cercle et, en dessous, d'un cercle plus grand, restituent de façon plus ou moins marquée le motif des haut-parleurs de chacune des enceintes, que l'on oublie volontiers, saisi par la beauté abstraite de ce qui pourrait être perçu comme un paysage stellaire, une série d'éclipses de soleil inversées laissant irradier une obscure lumière... Ces expériences graphiques s'inscrivent dans la lignée des *klangfiguren* [figures sonores]. C'est ainsi qu'à la fin du XVIII^e siècle, le scientifique allemand Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827), considéré comme l'un des pères de l'acoustique moderne, nomme les motifs créés par des fréquences sonores sur une plaque en métal recouverte de sable²⁷. Le procédé est d'ailleurs repris par Carsten Nicolai²⁸ dans sa série de photographies *Milch* (2000), montrant autant de *patterns* résultant de l'exposition de lait à des basses fréquences. Dans la même logique, son installation *Wellenwanne* (2000) consiste en plusieurs plaques d'aluminium, recouvertes d'eau, reposant en chacun de leurs quatre coins sur un haut-parleur duquel émanent des vibrations issues de différents morceaux de musique inaudibles.

Les dessins de Dominique Blais procèdent d'une transformation du son en image. Les figures acoustiques qu'ils donnent silencieusement à voir apparaissent comme les traces d'une absence, les vestiges d'une perte. Relevant d'une phénoménologie tactile du son, elles incarnent les empreintes physiques d'une matière évanescence dont le « grain » est ici figé par contact – indirect – sur la surface blanche du papier. On ne peut s'empêcher de repenser à Cage : de même que, ni son expérience dans la chambre anéchoïque, ni *4' 33* ne furent pour lui synonymes de silence, les « *White Paintings* » de Rauschenberg qu'il affectionnait particulièrement incarnaient à ses yeux, non pas le vide, mais la surface sensible qu'épousaient par *inframince* poussières, lumières et autres ombres²⁹. La poudre de graphite vient ici briser le silence et le vide apparents du papier, et imprimer sa marque, témoignage volatile d'un son envolé.



Dominique Blais, Christian Marclay & Günter Müller « Vitalum » 1' 44 (1994), 2009, poudre de fusain sur papier, 99,5 x 128,5 x 4 cm, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier



Dominique Blais, Bernhard Günter « Un peu de neige salie » (Untitled I / 92) 9' 00 (1993), 2009, poudre de fusain sur papier, 99,5 x 128,5 x 4 cm, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier

À la lumière de l'analyse que Georges Didi-Huberman développe, essentiellement à partir de l'œuvre de Marcel Duchamp, à propos de l'empreinte dans son ouvrage *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*³⁰, ces figures du son fonctionnent comme des images dialectiques, anachroniques, en cela qu'elles intègrent à la fois le passé et le présent. L'auteur se rapporte à Walter Benjamin : « C'est ainsi que Walter Benjamin énonça, à travers l'expression d' "image dialectique", une hypothèse admirable sur l'anachronisme des œuvres d'art qui ne sont pas encore parvenues à la "lisibilité" de l'histoire : en elles, disait-il, "l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair [...] : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée" – image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait une constellation, une configuration dialectique de temps hétérogènes³¹ ».

Si nombre d'œuvres de Dominique Blais rendent compte de la dimension sculpturale et spatiale du son, ces « empreintes sonores » pointent son inhérente temporalité, mise en exergue par la durée du morceau concerné, renseignée dans le titre. « Quand on écoute un disque, on écoute toujours le passé »³² affirme Christian Marclay. Aussi les dessins de Dominique Blais sont-ils doublement anachroniques dans la mesure où chacun d'entre eux est le résultat d'un processus révolu : la lecture d'un morceau de musique enregistré, dont la contemplation visuelle se substitue à l'écoute, le spectateur étant invité à « écouter par les yeux ». Si écouter un disque, c'est écouter le passé, regarder ces dessins, c'est regarder un passé qui s'est fait entendre, et s'est vu projeté dans un présent renouvelé à chaque regard posé sur eux. Dans le sillage d'Abraham Moles³³, Marclay fait l'analogie entre phonographie et photographie, lesquelles permettent de saisir des instantanés respectivement sonores et visuels, et partagent la même dimension anachronique, voire fantasmagorique. L'ombre du passé resurgit, à travers le son ou l'image. On pourrait de nouveau paraphraser l'artiste en affirmant que regarder une photographie, c'est regarder le passé, quelque chose qui a été, le temps d'un instant. Le temps d'une chanson, l'empreinte se révèle ici en négatif, charriant dans son affleurement une myriade d'airs, d'images et de souvenirs enfouis dans l'esprit et la mémoire de chaque regardeur. Devenue écran, la feuille de papier blanc est maculée d'un halo diffus de lumière noire : quelque étendue de neige salie par les cendres encore vibrantes d'un son éteint.

Véritables images-temps, les figures sonores de Dominique Blais sont dialectiques à plus d'un titre : si elles combinent passé et présent, elles synthétisent aussi son et silence, regard et écoute, contact et distance, ombre et lumière, autant de polarités qui drainent toute l'œuvre de l'artiste. La représentation iconographique du son bascule, à travers elles, dans une dimension ichnologique³⁴ qui convoque l'idée d'un processus en même temps qu'elle projette l'idée de quelque chose qui s'est arrêté. Au caractère éphémère du son, circonscrit dans un temps donné, vient ici s'opposer la permanence d'une image fixe, figée dans un présent réminiscent : trace d'un passé révolu, elle n'en demeure pas moins vouée à un éternel avenir...

1 Dominique Blais est né en 1974. Il vit et travaille à Paris et est représenté par la Galerie Xippas (Paris, Athènes).

2 Daniel Deshays, entretien avec Pierre-Yves Macé « L'Expérience du sonore », dossier « Espace son », *Mouvement*, n° 42, janvier-mars 2007, p. 57.

3 « Décélération » est le titre de l'exposition que Dominique Blais présenta à l'École municipale des beaux-arts de Gennevilliers du 12 février au 11 avril 2009, où fut notamment montrée l'installation vidéo *Transposition (Variations)*.

4 « Dans la théorie schaefferienne, l'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur ». Ears : Electro Acoustic Resource Site. <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php>. Source - Michel Chion (1983). Guide des Objets Sonores. Éd. Buchet/Chastel, Paris.

5 Theodor W. Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, 1973, Éditions Allia, Paris, 2001.

6 « Pour moi, l'objet "sonnant", c'est-à-dire "en train de sonner", est un vrai objet matériel qui produit un son, soit naturellement, soit par manipulation (si on le frappe, frotte, etc.), un son dépendant du lieu où cet objet se situe et de la nature de la prise de son (loin/près et fixe/mobile). Quelque chose est encore à jouer avec l'objet sonnant, là où avec l'objet sonore schaefferien, tout est joué, tout est fixé ». Daniel Deshays, *op. cit.*, p. 56.



Dominique Blais, *X-Ray* (3 x 90 - 50 x 100), 2009, caisson lumineux, impression Duratrans numérique, 50 x 100 x 14 cm, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris, photo Frédéric Lanternier



Dominique Blais, *New*, 2007, caisson lumineux désaffecté, tubes fluos, câbles, dim. variables, courtesy Dominique Blais & Galerie Xippas, Paris

7 Luigi Russolo, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste 1913*, Éditions Allia, Paris, 2003, p. 25.

8 *Ibid.*, p. 31.

9 Occultée jusqu'alors pour des besoins d'accrochage, une porte-fenêtre avait refait surface. En outre, des moulures avaient été ajoutées ainsi que, sur un faux plafond posé pour l'occasion, une rosace à laquelle venait se greffer le lustre. Cet espace a été reconstitué au Grand Palais lors de La Force de l'Art, en 2009.

10 « [...] [L'] espace ménager, celui de ma maison, de l'appartement [...] est un espace de bruits familiers, reconnus, dont l'ensemble forme une sorte de symphonie domestique : claquement différencié des portes, éclats de voix, bruits de cuisine, de tuyaux, rumeurs extérieures [...] » Roland Barthes, « Écoute », *Œuvres complètes, Tome V, Livres, textes, entretiens 1977-1980*, p. 341.

11 Douglas Kahn, « Plénitudes vides et espaces expérimentaux. La postérité des silences de John Cage », in *Sons et Lumières. Une histoire du son dans l'art du xx^e siècle*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 80.

12 *Ibid.*, p. 81. Source : *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002, p. 271-272.

13 *Ibid.*, p. 81. Source : *Conversations avec John Cage*, Richard Kostelanetz (dir.), Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 115.

14 Les ondes VLF, ou ondes myriamétriques, correspondent à des radiofréquences s'étendant de 3 à 30 kHz.

15 Comme dans l'installation *Sans titre (Lustre)*, la diffusion du son se substitue ici à celle de la lumière.

16 Pascal Broccolichi est né en 1967. Il vit à Nice où il enseigne à la Villa Arson. Il est représenté par la Galerie Frédéric Giroux (Paris).

17 Ce fut notamment le cas de Yoko Ono et Nam June Paik.

18 On pense bien sûr à *Inert Gas Series* (1969) mais aussi à *Radiation Piece* (1969), consistant respectivement en plusieurs lâchers de gaz rares, incolores et inodores, et en la diffusion d'ondes radioactives dans l'air.

19 La partie transparente du caisson montre en effet l'arrière des haut-parleurs tournés vers l'intérieur du coffrage noir.

20 Christian Marclay, « Le Son en images », *L'Écoute, Textes réunis par Peter Szendy, Cahiers de l'Ircam*, L'Harmattan, septembre 2000, p. 86.

21 Sous-jacente dans *Les Disques*, la destruction est effective avec la série *Sans titre (Melancholia)*, et plus explicite encore avec la vidéo *Burning Mrs O'Leary's Cow*, dans laquelle un vinyle contenant le morceau *Mrs O'Leary's Cow* de Brian Wilson, leader des Beach Boys, est mis à feu pendant sa lecture. Au départ baptisé *Fire*, ce titre dédié aux éléments fut enregistré à Los Angeles pendant les émeutes de Watts qui détruisirent par le feu une partie de la ville et des studios.

22 Christian Marclay, *op. cit.*, p. 86 et 89.

23 Il est bien sûr ici fait explicitement référence à la célèbre formule de Frank Stella « What you see is what you see ».

24 Carlotta Darò, « Pour une histoire de la *sound box*. De la *Box with the Sound of its Own Making* de Robert Morris à la boîte de nuit », *20/27*, n° 2, M19, 2008, p. 269.

25 *Waves* signifie à la fois *ondes* et *vagues*.

26 La ligne de Lecher est un dispositif conçu par le physicien autrichien Ernst Lecher (1856-1926) servant à mesurer la longueur d'onde d'un signal à haute fréquence.

27 Le physicien Hans Jenny (1904-1972), père de la cymatique, poursuivra ces recherches sur les formes produites par les vibrations sonores.

28 L'artiste Carsten Nicolai est aussi connu dans le domaine de la musique électronique sous le nom d'alva noto ou noto. Il est le co-fondateur du label allemand Raster-Noton (1999).

29 « L'interprétation par Cage des toiles blanches de Rauschenberg comme un écran où se projettent des ombres, mais surtout comme un lieu d'atterrissage pour la poussière est reprise dans *Zen for Film* (Fluxfilm n° 1) de Paik, qui montre l'ombre des poussières sur un écran blanc », Douglas Kahn, *op. cit.*, p. 82.

30 Les Éditions de Minuit, Paris, 2008.

31 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 12-13. Il faut signaler que l'empreinte apparaît dans d'autres œuvres de Dominique Blais à travers le moulage, procédé ancestral donnant ici forme à des objets hétéroclites d'un autre temps. C'est en effet le cas pour *Lustre*, dont la pièce maîtresse est un lustre en fer forgé, et pour *Les Disques*, fragiles répliques de cymbales en grès d'Irak, mais aussi pour le projet *Jinshinha* au Japon, pour lequel la captation d'ondes sismiques s'accompagne de plusieurs moulages de sol réalisés in situ. Ces derniers éléments, vestiges d'une topographie déplacée, et dans l'espace et dans le temps, restituent ainsi de manière fragmentée une réalité tellurique, capt(ur)ée puis rapportée dans l'espace d'exposition comme autant de « certificats de présence » anachroniques.

32 Christian Marclay, *op. cit.*, p. 101.

33 Voir Alexandre Castant, « Qualités photographiques du son (à propos d'Abraham Moles) », *Planètes sonores*, Monographik Éditions, 2007, p. 9-26.

34 L'ichnologie est une branche de la paléontologie qui étudie les empreintes et les traces fossiles.