

Les ondes de Love. *Projection vidéo, 16/9, 15', en boucle,*
Coproducteur F.R.A.C. de l'île de la Réunion – MAC's, 2009.
Un drapeau de 20 mètres en tissu noir, planté sur le plateau désertique d'un volcan toujours en activité, ondule comme si le mât générait le mouvement du tissu, formant comme une vague, une onde. À un moment donné, le mouvement devient sinusoïdal et se rapproche visuellement des ondes sismiques décrites par le mathématicien anglais Auguste E. H. Love (1863-1940).



Les ondes de Love – Edith Dekyndt





Les ondes de Love – Edith Dekyndt

Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu





Something Blue, Tourne-disque et eau, 1996



L'art d'Edith Dekyndt ou les ondes captives

MARGIT ROWELL

Aux franges de l'expérience

VINCIANE DESPRET

Ne rien faire ; regarder

LAURENT BUSINE

Life on Mars

DENIS GIELEN

Liste des œuvres exposées

Grey Song 02, *Installation sonore, vidéo*, 1996 - 2009

Voyager II Golden Record, *Enregistrement sonore, O' 38"*, en boucle, 2008

Major Tom, *Ballon en polypropylène, air, hélium*, 2009

Martial O, *Sculpture : poussières de métal, aimants, dimensions variables*, 2007

Discreet Piece, *Installation vidéo : projecteur vidéo, lumière focale, caméra vidéo, muet, dimensions variables*, 1997

Waiting Room, *Enceintes, amplificateur, computer*, Production MAC's, 2009

Myodésopsies, *Projections vidéo, en boucle, muet, dimensions variables*, 2003

Static Sound, *Projection vidéo, 4' 17"*, en boucle, 2004

End, *Projection vidéo, durée variable, en boucle*, Production MAC's, 2009

Radiesthesis Hall, *Installation, étude géobiologique préliminaire, plans, lampes à incandescence, timer*, Production MAC's, 2009

Les ondes de Love, *Projection vidéo, 16/9, 15'*, en boucle, Coproduction F.R.A.C. de l'île de la Réunion – MAC's, 2009



MARGIT ROWELL

L'art d'Edith Dekyndt ou les ondes captives

I.

L'une des vidéos les plus connues d'Edith Dekyndt montre des tourbillons noirs qui se déploient sur un écran laiteux. La scène est énigmatique, lyrique et fantomatique, même quand on aperçoit le pouce et le bout des doigts dans la partie inférieure, à l'endroit où le liquide sombre commence à se répandre sur le fond blanc en une spirale ascendante. Notre compréhension progressive de ce qui se passe ne dilue pas l'attraction magnétique, presque onirique, qu'exerce l'image : l'encre noire, préalablement gelée, a été immergée dans des eaux à différentes températures qui provoquent sa dissolution et sa dispersion et créent une variété fascinante d'images arborescentes.



1

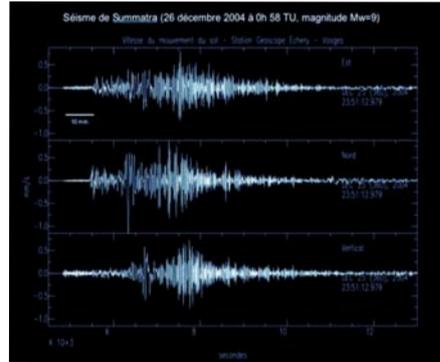
Si Edith a réalisé de nombreuses vidéos, elle affirme que ce n'est pas son médium de prédilection. C'est un simple moyen pour elle de « saisir l'éphémère ». Transitoire et évanescant, l'éphémère est par nature difficile à saisir dans sa présence comme dans sa signification ; il glisse à travers notre perception et notre conscience. Il me semble parfois que ce serait une bonne façon de définir l'art d'Edith Dekyndt.

Reflétant cette attirance pour une réalité insaisissable et intangible souvent générée par des moyens scientifiques, la conversation d'Edith est émaillée de références à la cinétique, la radioactivité, la sismographie ou la chronobiologie

1 E.D., *A Is Hotter Than B*, Vidéo, 2005



2



3

— pour ne citer que quelques-unes des disciplines qui touchent aux forces invisibles influant sur notre environnement —, mais aussi à l'insomnie et à l'agnosie, formes de perturbations de nos cycles psychiques. Elle parle de ces sujets avec sérieux et passion. On pourrait donc imaginer qu'une exposition de ses œuvres ressemble à une visite du Palais de la Découverte à Paris, ou de tout autre musée des sciences ou d'histoire naturelle. Loin s'en faut. La salle d'électromagnétique du Palais de la Découverte, par exemple, présente tout une gamme de situations cinétiques dans des vitrines où des objets neutres et visuellement inintéressants illustrent divers types d'expériences. Quand le visiteur appuie sur un bouton, le résultat est immédiat, efficace et garanti. L'objectif est de faire *comprendre* la démonstration, froidement et objectivement.

Mais Edith Dekyndt n'est pas une scientifique. C'est une plasticienne. Son intention n'est pas de susciter une *compréhension* objective mais, au contraire, une réaction subjective reposant sur l'intuition et l'émotion. Ce qu'elle nous dit, en fait, c'est que la science n'a pas toutes les réponses, même si elle pose des questions pertinentes. Ainsi, comme la plupart des artistes qui se plongent dans des disciplines extérieures à leur centre d'intérêt principal, Edith a une lecture diagonale de la science. Ce qui lui plaît, c'est le mystère insondable de ces forces et de leurs interactions, qu'elle traduit avec son vocabulaire dans des interprétations poétiques, des

installations ou des images. L'enfant qui fait des bulles de savon, avec leur pellicule irisée jamais deux fois



4

2 Séisme du 7 novembre 1940, Tacoma Narrows Bridge

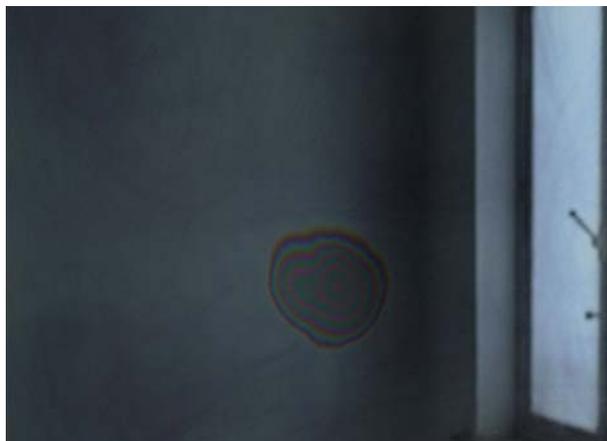
3 Séisme de Sumatra, 26 décembre 2004, 00H58 TU,
Station géoscope Echery, Vosges

4 E.D., *Feuille d'argent*, Photographie, 2008

semblable, crée des objets hypnotiques. L'équilibre des mouvements d'air qui permet à de fines feuilles d'argent de flotter sans se désintégrer – résultat extrêmement difficile à atteindre scientifiquement – semble se faire sans effort, d'une façon naturelle et picturale. De même – nous en avons parlé –, la dissolution de l'encre gelée dans des eaux à différentes températures crée des fantaisies graphiques totalement imprévisibles. Le sang qui coagule en dessinant des motifs linéaires, le papier qui fronce, l'haleine qui voile une vitre translucide, un drapeau qui ondule au vent, tels sont quelques-uns des moyens d'expression d'Edith, quelques-unes des énergies qu'elle capte. Et le résultat n'est jamais garanti.



5

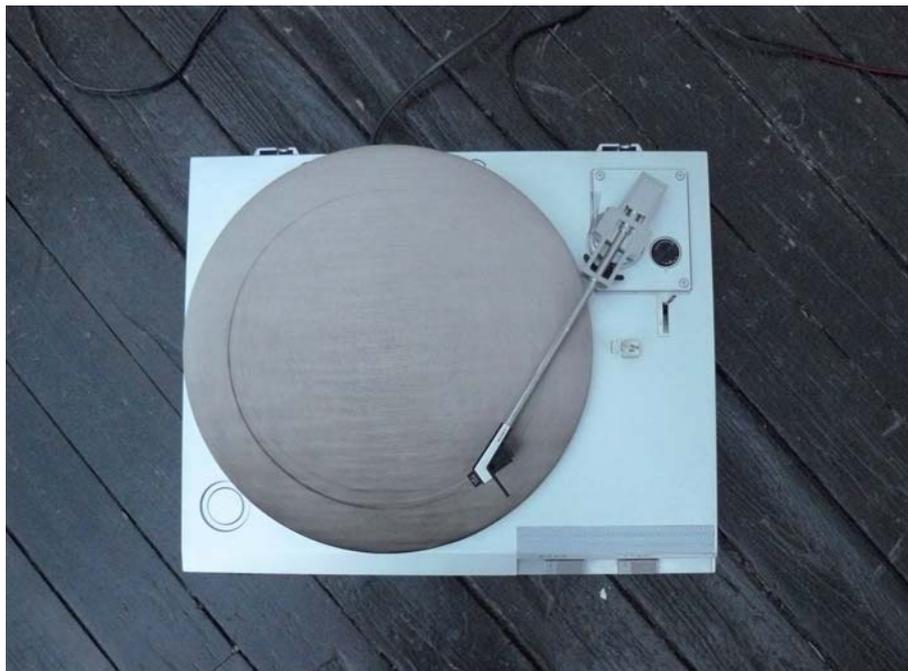


6

Les œuvres d'Edith sont lyriques, poétiques, magiques. Paradoxalement, elles représentent les effets de processus scientifiques que l'homme de la rue ne comprend pas et qu'elle-même, en fin de compte, ne maîtrise pas totalement. La main de l'artiste, au sens traditionnel d'agent direct qui incarne et exprime le processus créatif (dans le dessin, la peinture ou la sculpture par exemple) n'entre pas en jeu ici. En soi, cela n'a rien de nouveau, mais contrairement à beaucoup d'artistes post-duchampiens qui invoquent le hasard, la répétition, le langage et d'autres techniques pour subvertir les conventions antérieures, Edith fait appel à la science. On se rend compte toutefois que si son point de départ et son itinéraire sont sans doute assez différents de ceux des artistes qui, par exemple, ont recours au hasard, elle parvient à des effets plus imprévisibles encore. À titre de comparaison, John Cage, dans ses dessins sur

5 E.D., *Drawing n°008*, Stylo noir, 2009

6 E.D., *Vapor Drawings*, Vitre laquée noire et photographie, 2008



Grey Song 02, *Installation sonore, vidéo*, 1996 - 2009

Une platine, un amplificateur, des enceintes et des câbles électriques sont posés sur le sol. Un son sourd pénètre le visiteur, une sorte de pulsation produite par le frottement du diamant du tourne-disque et d'un tissu de velours placé sur le plateau. Un écran plasma diffuse une liste de phrases relatant des phénomènes scientifiques, des faits divers ou parfois même des mythes populaires.



Voyager II Golden Record, *Enregistrement sonore, 0' 38"*, en boucle, 2008

Cette bande sonore regroupe une compilation de « sounds of earth » envoyés dans l'espace par la sonde *Voyager II*. Les sons sélectionnés et mixés ne font appel qu'à des bruits naturels de la terre (pluie, vent, mer, tempête) ainsi qu'à des bruits relevant du corps humain (battements de cœur, bruit de pas).

le *Ryoanji* (1982-1992), applique des opérations de hasard qui se fondent sur le Yi King et laissent peu de place à l'improvisation. Dans ces œuvres en particulier, Cage cherchait, paraît-il, à contourner la subjectivité humaine. De son côté, Edith choisit de se tourner vers une loi scientifique qui va conditionner sa vision subjective et définir son orientation ; elle sait que cette loi finira par céder à une intuition ou à une impulsion artistique qui lui échappera pour mener sa vie propre.

II.

Mes premières impressions du travail d'Edith Dekyndt ont été liées à des notions de déplacement infinitésimal : *l'instable, le flottant, l'évanescent*. D'autres termes me venaient à l'esprit en rapport avec la lumière : *pureté, transparence, luminescence, blanc sur blanc*. Enfin venait l'impression d'*infini* : des ciels infinis, un mouvement infini, des espaces infinis, l'infiniment petit, des boucles infinies d'images et de sons. Mais ces impressions étaient en partie conditionnées par l'espace dans



7 E.D., *Ne touche à rien*, Dessins sur diapositives, 1997

lequel je découvrais son travail (la galerie *Les Filles du Calvaire* à Bruxelles), avec ses murs blancs, son sol et son plafond clairs : un « White Cube ». Le travail d'Edith est lié à un site, non pas au sens où une installation est conçue en fonction d'un lieu donné, mais parce que l'espace et, éventuellement, l'histoire du site participent à la genèse de son projet artistique et à la direction qu'elle lui donne.

Sur le plan visuel, passer du « White Cube » d'une galerie d'art contemporain au *Grand-Hornu* n'est pas une transition radicale. Les centres d'art contemporain ont eu du mal à échapper totalement à cette esthétique moderniste dominante, et *Le Grand-Hornu* ne fait pas exception à la règle. Pourtant, par son histoire et ses implications, le bâtiment et le site sont très éloignés des environnements ascétiques, neutres et impersonnels que



8

sont les espaces d'exposition actuels. La mission et la fonction premières de ce qui fut un riche complexe minier à partir du début du XIX^e siècle restent extrêmement présentes au-dessus du niveau du sol, et vraisemblablement aussi, en dessous. L'architecture néoclassique du corps de bâtiment principal en brique, qui ceint une cour ovale, est austère mais harmonieuse. Le projet, que l'on pense avoir été partiellement inspiré par les Salines royales de Claude Nicolas Ledoux à Arc-et-Senans et qui s'accompagnait, là aussi, d'une cité modèle pour les ouvriers, entendait incarner un idéal social éclairé, pour ne pas dire utopique. Mais, on le sait, la vie des mines de charbon est souterraine et les puits constituent un monde à part, difficile à imaginer : objectivement, l'obscurité et le danger des tunnels et des galeries restreignent les mouvements et interdisent tout accès à la lumière du jour ; subjectivement, c'est une nuit perpétuelle au cœur des ténèbres, peuplée de voix, de visions, de superstitions et de forces surnaturelles.

Vu la fascination qu'elle éprouve pour le magnétisme, on peut imaginer qu'Edith est particulièrement sensible aux phénomènes telluriques ou terrestres. Son attirance pour ce qui est minéral, magnétique et sismique, pour prendre ces quelques exemples, trouve un terrain d'expression privilégié au *Grand-Hornu*.



Major Tom, *Ballon en polypropylène, air, hélium*, 2009

Vue d'exposition, Galerie Karin Guenther, Hambourg, septembre 2009.

Ce ballon à l'échelle du corps humain a été réalisé dans une matière plastique très fine de sorte qu'un mélange d'hélium et d'air le fasse flotter entre sol et plafond. Cet objet, qui défie la gravité, évolue lentement dans l'espace selon les lois physiques de température et de pression variant selon les moments de la journée. L'itinéraire qu'il dessine suit ainsi les paramètres climatiques et évoque l'orbite d'une planète ou d'une sonde spatiale.

On pourrait même dire que le site – construit sinon sur un sous-sol creusé de galeries, du moins juste à côté – lui fournit un « champ magnétique » idéal, scientifiquement parlant mais aussi pour y exercer son imagination. Soucieuse de sonder les « profondeurs » d'un tel site, Edith s'est intéressée à divers aspects de la culture minière, consultant des documents scientifiques mais aussi des sources littéraires (et notamment *Les Indes noires* de Jules Verne, de 1877), des études sociologiques et psychologiques, et même les légendes et les formes artistiques qui circulaient dans les communautés minières. Tous ces éléments se conjuguent pour alimenter le riche sous-sol de ses intuitions.

Une des premières aventures inspirée par le mélange de ces ingrédients est une série de dessins à la mine de plomb, dessins très chargés réalisés spécialement pour *Le Grand-Hornu*. À première vue, ces feuilles de papier froissé (puis défroissé), caractérisées par une irisation métallique, ne laissent guère soupçonner le travail qui y entre, pas plus qu'elles n'éclairent le sens de ce travail ; or, chacune de ces feuilles a nécessité des gestes continus et innombrables – à raison de cinq heures par jour durant quinze jours – qui conduisaient à un « état proche de la transe » et dont Edith sortait « noire comme un mineur ». Son immersion totale dans le processus mais aussi dans la présence et la texture du medium – le graphite gris-noir – entraînait une quasi-identification avec la fatigue physique et l'état d'esprit des sujets qui lui servaient de modèles.

Le charbon, bien que de structure cristalline, est très éloigné du cristal du verrier, un composé organique qui comprend jusqu'à soixante-dix pour cent de plomb. C'est son contenu minéral et magnétique qui fait que le cristal vibre, résonne et explose à une certaine fréquence. L'expérience qui consiste à passer le doigt sur le bord du verre pour le faire chanter relève sans doute d'une science « scolaire », comme le dirait Edith, mais il est bien plus délicat – et scientifiquement plus complexe – de trouver la fréquence précise qui pourra faire éclater chaque verre.

Par l'intérêt qu'elle exprime pour les métaux comme le plomb, l'argent et le fer (dans les limailles), l'obscurité et le silence, les ondes sonores et lumineuses, la mécanique des fluides et les courants d'air, l'œuvre d'Edith Dekyndt exprime clairement une vision globale du monde électromagnétique dans lequel nous vivons. Ces mediums, particulièrement présents dans l'exposition actuelle, font écho



9

à la spécificité du site. Il semble que l'idée de marcher sur un sol chargé en minéraux et en forces magnétiques – chargé aussi de récits humains mystérieux – a élargi et approfondi le spectre des intérêts d'Edith, lui ouvrant de nouveaux horizons.



10

III.

Lorsqu'on doit écrire une préface pour un catalogue d'Edith, il est évident que l'exposition n'existe pas encore ; souvent il y a des œuvres qui ne sont pas réalisées et, ce qui est plus inhabituel, certaines de celles qui vous sont présentées ne se matérialiseront jamais. Dans le cas d'Edith, c'est une situation courante : si elle a en tête beaucoup de questions et d'hypothèses, les solutions à leur concrétisation ultime – souvent techniquement complexe – sont loin d'être claires. D'ailleurs, peut-être Edith ne trouvera-t-elle pas de solution et l'objet ne verra-t-il jamais le jour. Il est frappant de constater à quel point elle sait verbaliser le point d'aboutissement vers lequel elle tend. Pour autant, il ne faut pas confondre l'utilisation qu'elle fait du langage et celle qu'en fait un artiste conceptuel, pour qui le langage peut devenir une fin en soi. La description verbale d'un problème est, pour Edith, l'équivalent d'une esquisse préliminaire. Et si elle se sent engagée dans un projet

9 E.D., *Drawing n°003*, Mine de plomb, 2009

10 Andreï Tarkovsky, *Stalker*, Photogramme extrait du film, 1979

qu'elle n'a pas pu résoudre, le projet en question figurera néanmoins dans le catalogue sous la forme d'un texte de quelques lignes.

Pour qu'aboutisse la démarche artistique d'Edith, il faut, nous l'avons dit plus haut, qu'une loi scientifique ou une opération technique conduise à une solution subjective hautement visuelle. Le résultat doit à la fois évoquer et occulter le processus, faire intervenir la subjectivité du spectateur et la troubler, créer une intuition de compréhension qui soit trompeuse et une émotion qui ne se laisse pas définir. Si elle ne parvient pas à créer un objet ou une situation qui fonctionne à tous ces niveaux, elle ne réalisera pas l'œuvre projetée.

Les visées de son activité artistique sont donc, on le voit, extrêmement ambitieuses, même si Edith professe une certaine humilité quand elle parle de ses sources. C'est juste de la science « scolaire », comme elle aime à le dire. Scolaire peut-être, si l'on pense à la curiosité naturelle qui anime les enfants à l'école et qui se nourrit du vif désir de découvrir comment « fonctionnent » les choses. Naturellement, le risque existe que « ça ne fonctionne pas ». Les cours de sciences peuvent faire naître des vocations de scientifiques ou d'artistes, et, en fin de compte, les uns et les autres ne sont pas tellement différents dans la poursuite de leurs carrières : désir d'explorer l'inconnu, courage (ou naïveté) qui pousse à s'engager sur des pistes non balisées et, souvent, incapacité à atteindre les résultats anticipés. Cependant, si le scientifique invoque habituellement la constance des systèmes et l'objectivité des opérations pour clarifier les mécanismes de l'existence, l'artiste accepte que certains aspects de l'expérience puissent lui échapper à tout jamais. Cette façon qu'a Edith de se déplacer sans effort entre le paradigme scientifique et le paradigme artistique, en s'appuyant sur les deux systèmes pour en préserver les mystères, est une des singularités de sa démarche artistique.

IV.

Durant un temps, dans sa jeunesse, Edith Dekyndt aspirait à devenir architecte. On peut penser qu'elle s'intéressait alors à l'enveloppe ou à la peau du volume spatial. Aujourd'hui, elle est plus attirée par le contenu, par l'énergie qui remplit le vide. Une « onde » est une notion essentielle dans l'étude de cette énergie ou de l'activité électromagnétique que nous avons évoquée plus haut, et le terme nous est familier dans son double sens scientifique et quotidien : ondes sonores, ondes lumineuses, ondes hertziennes ou ondes de choc font partie de notre



Martial O, *Sculpture : poussières de métal, aimants, dimensions variables, 2007*

Sur une vitre laquée, de la poudre de fer a été déposée. Un aimant en mouvement est dissimulé sous le plateau de celle-ci afin qu'il anime ce tas de poussières et provoque l'impression que celui-ci bouge de lui-même.

vocabulaire courant : les ondulations, les vaguelettes ou les rides à la surface de la terre ou de l'eau animent notre paysage ; les vibrations et les oscillations de toutes sortes structurent notre expérience sensorielle, et nous connaissons – au moins par les médias – les situations extrêmes que sont les tremblements de terre, les éruptions volcaniques et les raz-de-marée. Scientifiquement et techniquement, les ondes *perturbent* la surface d'un corps solide ou liquide (ou un milieu gazeux) par un transfert d'énergie spatial et temporel. Mais ce qui est particulier dans l'activité ondulatoire, c'est qu'elle ne produit pas un déplacement permanent des particules du medium. Elle va et vient dans un mouvement de flux et de reflux. Dans un usage figuré, l'image de l'onde (ou de la vague) est présente dans le monde des émotions où, là aussi, elle évoque une *perturbation* temporaire de la vie affective (onde de bonheur ou vague de désespoir, par exemple).

Le géophysicien britannique Augustus Edward Hough Love (1863-1940) a étudié le comportement des ondes sur la croûte terrestre, créé un modèle mathématique de ces ondes (qui porte aujourd'hui son nom) et élaboré une théorie de l'élasticité. L'attraction – ou l'attraction – d'Edith pour la dynamique des forces naturelles explique ses affinités pour la théorie des ondes et son choix du titre de l'exposition, *Les ondes de Love*. Il est clair que ce titre, ambigu à première vue, a plus à voir avec la science qu'avec les émotions humaines. Ou plus exactement, elle a à voir avec la science qui nourrit l'imagination d'Edith. Plutôt qu'une activité reposant sur des conditions et des lois immuables, sur des opérations claires, sur une compréhension rationnelle et des résultats garantis, la science est, chez Edith, une relation à l'incertitude et à l'élasticité qui se définit dans un mouvement non de déplacement permanent mais de flux et de reflux. En même temps, l'ambiguïté sémantique de ce titre n'est sûrement ni innocente ni gratuite. Car l'émotion, par opposition à l'intellect, est à la source de tous les actes créateurs ; elle vient déranger les systèmes rationnels qui encadrent habituellement notre façon de vivre. De plus, l'émotion *trouble* ou *perturbe* la rationalité du récepteur et l'oblige à produire une réaction subjective et personnelle.

Dans tous les contextes – celui de la science expérimentale ou de l'expérience quotidienne, au sens propre ou au sens figuré et jusque dans le domaine des émotions – une « onde » ou une vague est une *perturbation* qui vient troubler le cours naturel des événements. L'expression courante « faire des vagues » contient cette idée de perturbation d'un statu quo. Mais tout artiste remet en cause le statu quo.

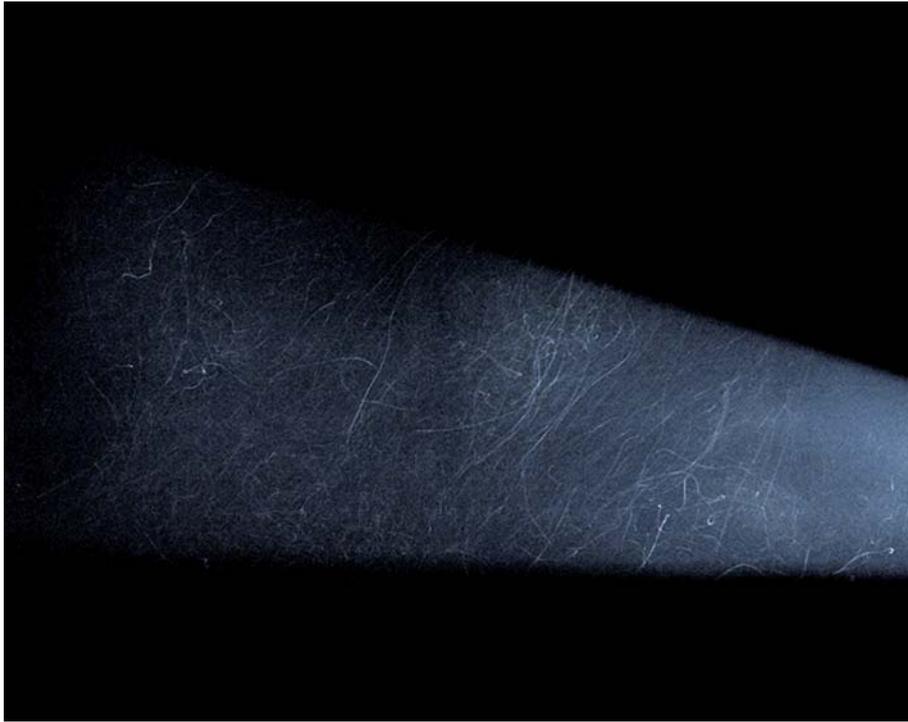
L'attention particulière que porte Edith à l'activité atmosphérique, ses expéditions lointaines pour la suivre à la trace (pour cela, elle s'est notamment rendue au cercle Arctique et à l'île de la Réunion) et sa manière de produire des « déplacements » poétiques selon une vision subjective et avec une grâce toute naturelle constituent sa manière bien à elle de « faire des vagues » et de créer ce que l'on pourrait appeler un art d'ondes captives.

Margit Rowell

est historienne de l'art. Elle vit et travaille à Paris. Ancien conservateur au musée Guggenheim de New York, au musée national d'art moderne, centre Pompidou de Paris, à La Fundació Joan Miró de Barcelone et au MOMA de New York, elle travaille depuis 2002 comme commissaire d'expositions et critique d'art.

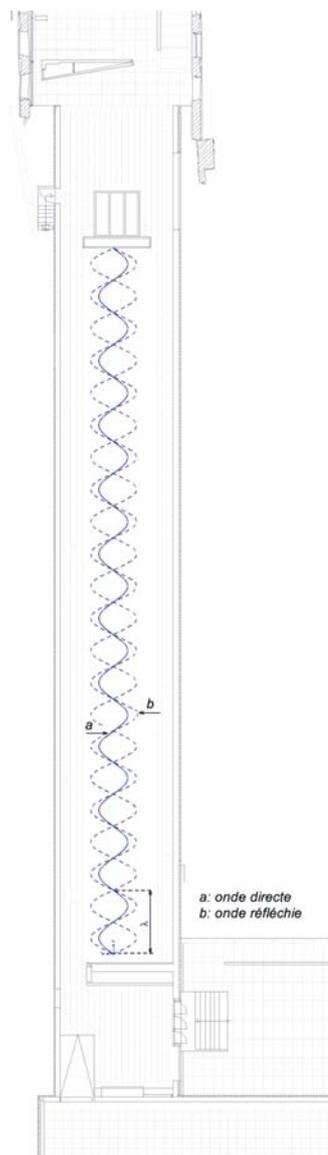


E.D., *Laves volcaniques*, île de la Réunion, 2009



Discreet Piece, *Installation vidéo* : projecteur vidéo, lumière focale, caméra vidéo, muet, dimensions variables, 1997

Une source de lumière focale est installée dans une pièce vide de sorte à ce que le faisceau lumineux rende visibles les particules de poussière qui le traversent. Une caméra capte ces éclats blancs et les retransmet en direct par vidéo-projection. L'image obtenue par ce dispositif, en changeant les échelles, plonge le visiteur dans l'évocation d'un univers spatial.



Waiting Room, *Enceintes, amplificateur, computer*, Production MAC's, 2009

Un haut-parleur diffuse dans une salle du Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, une onde sonore, appelée onde stationnaire. Sa fréquence est choisie en fonction des dimensions de la salle. Lorsque l'onde ricoche sur le mur opposé, elle produit des ondes réfléchies qui s'additionnent à l'onde directe et génèrent des interférences. Ce phénomène a pour effet d'amplifier ou d'annuler localement les ondes se propageant dans l'espace. Ainsi, le visiteur, en fonction de sa position dans l'espace éprouve ou non l'effet produit par ce phénomène sonore.

E.D., *Volcan*, île de la Réunion, 2009



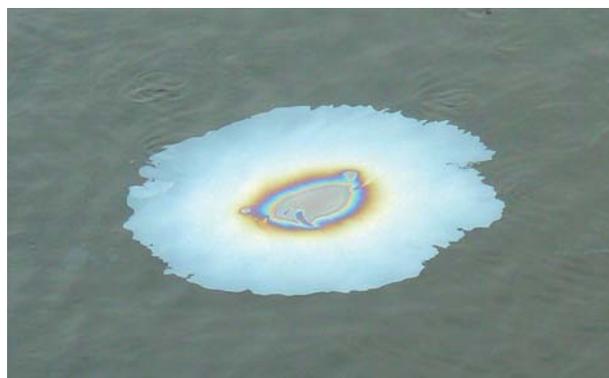


VINCIANE DESPRET

Aux franges de l'expérience

On pourrait faire commencer cette histoire à la toute fin du XIX^e siècle, en 1880 par exemple. Ce ne serait ni l'automne, ni l'hiver, ni l'été, ni même le printemps, ce serait tous les jours. Elle s'entamerait devant un évier de cuisine ; les éviers de cuisine n'ont pas d'autre histoire que celle de tous les jours. Devant cet évier – mon histoire,

comme toute fabulation d'origine, se doit d'être un peu conventionnelle – une femme toute jeune, Agnès, fait la vaisselle. Elle serait plus conventionnelle encore si j'ajoutais qu'Agnès rêve. Mais non, Agnès ne rêve pas. Agnès ne rêve pas parce que ce qu'elle fait demande une attention soutenue, elle est en train d'observer le comportement de l'eau. Comment l'eau se comporte-t-elle lorsqu'elle est sou-



mise aux rencontres successives d'un verre, d'un couvert de métal, de l'huile et des impuretés que ces derniers progressivement lui concèdent, et du savon ? L'eau bouge à peine mais, en fonction de ce qui la contamine, sa tension de surface se modifie. Agnès est en train d'inventer, pour évaluer ce comportement, une échelle de mesure qui prendra, quelques années et quelques articles scientifiques plus tard, son nom : l'échelle de Pockels. Agnès Pockels teste, elle expérimente. Qu'est-ce qui se passe si j'ajoute du sel ? Est-ce que la farine peut rendre lisibles ces mouvements ?

Histoires de cuisine

Je pourrais continuer cette histoire en insistant sur le fait qu'Agnès Pockels n'a pas pu aller à l'université, où les femmes ne sont alors pas admises, et qu'elle ne tient son savoir de physicienne que des livres qu'elle emprunte à son frère. Je serais alors tout naturellement conduite à offrir un passé et un futur à ce qui, de narration, devient Histoire. Je pourrais reprendre, en amont, le chemin qui a abouti à séparer le domaine de l'activité scientifique de celui des activités profanes, excluant les femmes et les amateurs du premier, ou celui qui a mené à

¹ E.D., *Canal Gowanus*, New York, Photographie, 2008

désunir les espaces publics et les espaces domestiques, confinant les femmes dans ces derniers. Et je pourrais, cette fois en aval, fabuler le travail d'Edith Dekyndt comme le prolongement de cette transgression, de ce passage des frontières, de cette contamination des espaces en m'appuyant sur cette définition laconique qu'elle donne à son travail : « Je fais de l'art de cuisine »¹. La cuisine comme art et comme expérimentation ; un laboratoire de chimie des rencontres de molécules entre elles, de gens entre eux, de molécules et de gens, la cuisine comme art et science d'apprêter et de transformer des matières et de participer à la croissance des corps que ces matières vont à leur tour transformer.

Mais cette histoire, comme toutes celles dont les héros sont inéluctablement les otages, ne lui serait pas fidèle. Il suffit d'en refaire le chemin pour repérer les petites trahisons : nous étions dans l'évier, nous voilà déjà à passer en douce du côté des fourneaux, à nous agiter dans les casseroles et, de là, subrepticement toujours, à rejoindre la table des convives. Or, les lieux importent. Il n'y a pas de « partout » dans le travail d'Edith, pas plus que de « nulle part ». L'universel, quand il s'y décline, désigne le fait de *faire l'expérience* des lieux. Et l'universel se construit pas à pas, lieux à lieux devrais-je dire, les uns après les autres, par une connaissance ambulatoire qui transforme des « là-bas » en « ici » ; l'universel, dans

son travail, est affaire d'additions bricolées et de mises en rapport, par connexions partielles. Il s'agit de faire l'expérience de ce que les lieux affectent et comment ils affectent, en aucun cas de les confondre. Respecter les lieux, c'est apprendre

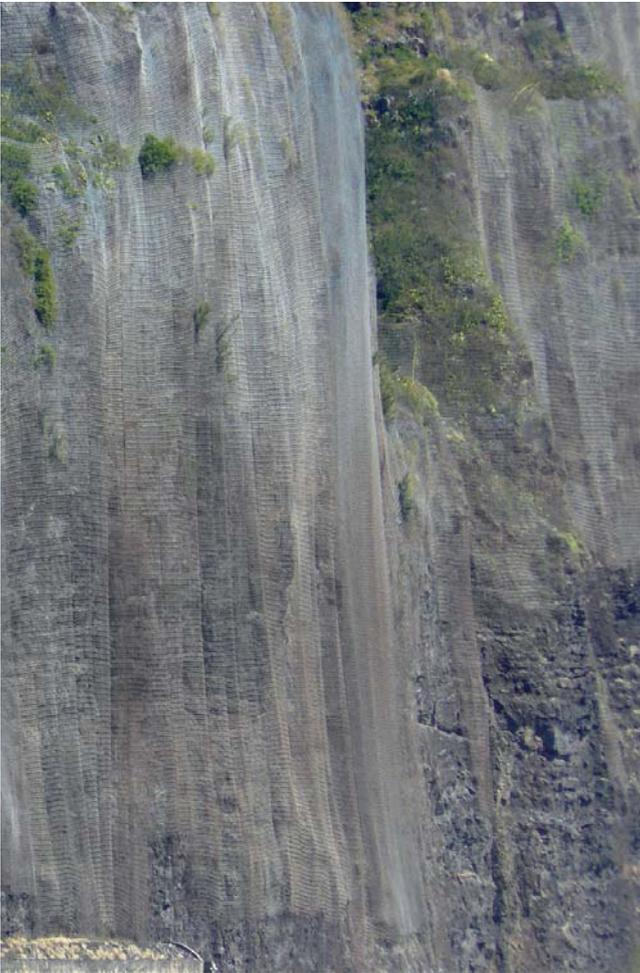
² E.D., *Falaises*, île de la Réunion, 2009



à se laisser instruire par les transformations qu'ils nous proposent. Cela vaut même pour les lieux d'aisance ou de culte. Nous étions devant l'évier, n'oublions pas alors que la cuisine, c'est une affaire de vaisselles, de liquides, de surfaces sous tension, de graisse en suspens et de bulles de savon.

C'est donc là que l'histoire doit recommencer, c'est à partir de là que les

connexions doivent s'agencer. Prenons garde alors à la seconde trahison déjà commise : l'expérience, dans le travail d'Edith, n'est jamais une affaire à deux, entre le phénomène qu'il s'agit de susciter et celui, celle en l'occurrence, qui le convoque. Ses effets doivent déborder, ils n'existent qu'à toucher, affecter celui à qui l'expérience est destinée. Celui qu'Edith appelle le *perceveur* « répond » à l'expérience et cette réponse la (et le) construit. Ce qu'il voit, ce qu'il en dit, sa manière d'être touché, ce qu'il rend disponible à l'expérience fait partie de l'expérience, comme cause et comme effet². La contrainte est alors double, s'il me faut fabuler sans trahir : il me faut rester à côté de l'évier, il me faut quelqu'un, quelqu'une qui réponde de la singularité de cette expérience. Une femme qui aurait rincé ou essuyé la vaisselle, pourquoi pas ? Le frère d'Agnès avait une épouse, Elizabeth. C'est elle qui écrit : « Ce que des millions de femmes voyaient tous les jours et dont elles s'obstinaient à se débarrasser, le film graisseux qui se forme à la surface de l'eau est devenu pour



Agnès l'objet d'une passion, un mystère à élucider. »

Voilà ce que nous étions empêchés de saisir si nous quittions trop vite l'évier, si nous nous laissions entraîner vers les fourneaux bouillonnant de métaphores déjà cuites : Agnès Pockels a ramené au centre du monde ce qui en constituait la

frange. C'était donc sans doute à cela qu'Edith me renvoyait, lorsque, à un détour de notre conversation, en liant l'histoire d'Agnès à la sienne, elle m'invitait à ouvrir la question des généalogies en passant par la cuisine³.

L'essentiel n'est plus ce qui s'y prépare, mais ce qui requiert tout un travail pour se mettre à exister – c'est bien là ce qui fonderait la plus sûre analogie avec le travail des scientifiques⁴. Elle se laisse convoquer par ce qui n'a pas réussi, jusqu'à présent, à importer suffisamment pour être perceptible⁵. Ou encore, ce qui n'a reçu d'autre rôle que celui d'indésirable, qu'on préfère donc ne pas voir, ou escamoter. Edith soutient ces êtres dans leur maladroite persévérance à être perçus. Bien inspirée celle qui écrit qu'Edith Dekyndt hausse le réel d'un ton⁶. Ainsi en ira-t-il bien sûr de la poussière, qu'elle nous apprendra à voir danser, glissant le projecteur sur ces *zones d'ombre de la conscience claire* qui en définissent les franges⁷. Mais plus encore aux franges de l'expérience, le travail sur les myodésopsies, à mon sens, renouvelle radicalement la question de la subjectivité : plus précisément, propose une extension rare à la subjectivité.

Extension de subjectivités

Le travail *Myodésopsies*, dont le titre renvoie aux particules de poussières qui flottent devant les yeux, peut être lu comme un questionnement sur la possibilité de l'objectivité⁸. Du fait de la présence de ces particules, il est pratiquement impossible de voir une surface absolument clarifiée ; c'est donc la possibilité d'une vision non contaminée qui se pose. J'avoue que je me serais volontiers laissé tenter par l'hypothèse d'une inversion de la question de l'objectivité, par le renversement spéculaire que l'œuvre opérerait : il s'agit à présent de voir clairement ce qui était considéré comme empêchant la vision claire ; la vision change d'objectif, elle essaie à présent de voir clairement ce qui l'empêchait de le faire. Il est vrai que le dispositif, une surface pure qui souligne la présence des particules, faille perceptive qui accueille leur pleine existence, pourrait susciter une nouvelle mise en opposition du couple attendu. L'hypothèse est d'autant plus tentante qu'elle renvoie justement à ces franges de l'expérience. Ce qui est perçu confusément, ce qui n'est plus perceptible parce que toujours là, ou, encore, ce qui ne résiste pas au fait de ne pas vouloir être perçu – voire ce qui, sauf gêne intense, est oblitéré dans le brouhaha de l'expérience perceptive – bref, ce qui n'était que mal perçu migre des franges ombragées vers les zones lumineuses.



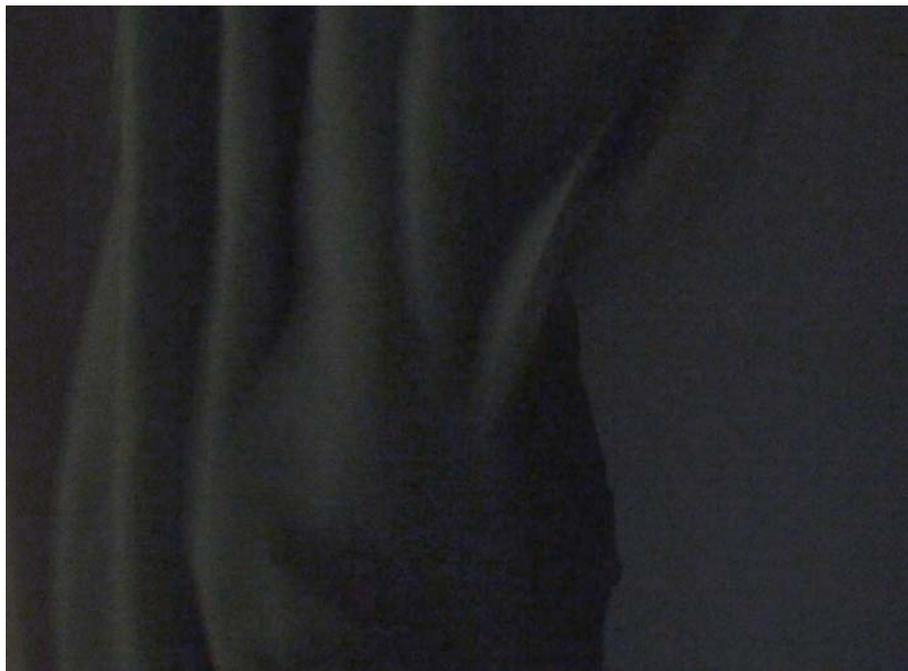
Myodésopsies, *Projections vidéo, en boucle, muet, dimensions variables, 2003*

Un texte, à peine lisible, décrit les myodésopsies, particules de poussière flottant devant les yeux et qui apparaissent plus particulièrement lorsqu'on regarde une surface blanche. Une explication de ce phénomène, datant de la fin du XIX^e siècle, le rattache à la phase embryonnaire du corps humain. Le texte blanc sur fond blanc agit lui-même comme un révélateur de ces myodésopsies, invitant le spectateur à prendre conscience de la permanence de cet écran sur son regard.

Mais quelque chose me retient, ici, quelque chose qui entrave la marche légère de cette fabulation. À l'opposition objectivité/subjectivité, selon cette hypothèse, se substituerait, mais sans le moins du monde l'ébranler, une autre dichotomie, d'ailleurs tout autant tramée sur le fil d'une épopée morale : celle entre une volonté de purification à laquelle nous aurions enfin appris à renoncer, pour une rédemption fondée sur la reconnaissance de nos péchés perceptifs. Cette vieille affaire de poutre et de paille dans l'œil du voisin s'accommoderait à l'esprit critique propre à notre temps et à son goût pour les retours réflexifs. Mais avec cette version, morale ou pas, peu importe, nous nous sommes à nouveau éloignés de l'évier. Nous avons retiré les mains de l'eau chaude, nous voilà à compter les convives à la table, à rappeler les absents, à tolérer les intrus. Et nous avons oublié l'essentiel : nos corps⁹.

Car les myodésopsies font partie de notre corps, ces « poussières dans les yeux » seraient des fibres qui restent de l'évolution embryonnaire du corps. Elles offrent la contradiction la plus flagrante à ce que la philosophe Donna Haraway nomme « les mythes tentateurs qui font de la vision une voie vers la désincarnation et la renaissance »¹⁰, ces mythes qui ratifient une manière de distancier le sujet connaissant de tous et de tout. Les myodésopsies ne s'opposent pas à l'objectivité, bien au contraire, elles l'incorporent.

Aucune priorité ontologique n'est accordée, ni aux myodésopsies, ni à la surface blanche, indissociables dans le travail d'Edith : la question de la subjectivité et celle de l'objectivité ne peuvent plus être adossées l'une à l'autre. On ne voit le blanc qu'avec ce qui n'est pas blanc, on ne voit la poussière que sur un fond suffisamment clair pour l'accueillir. La vision chargée de particules est devenue objet de vision, ce qui *voit* est à *voir*. Le travail d'Edith déploie dès lors une forme incorporée de l'objectivité qu'on aurait pu appeler, si le contraste tenait encore, objectivité concrète. On voit les yeux pleins. Ou, pour le dire autrement¹¹, l'artiste crée comme occasion d'expérience, une remise en cause de l'identité du moi, et donc de ce qui est objectif et subjectif, ce qui vient du monde et ce qui vient de moi : ce qui est mien s'instabilise, ce qui est moi devient très indéterminé, les myodésopsies sont à la fois mes yeux et ce que mes yeux perçoivent, ils sont « ce que » je vois et « avec » ce que je vois. Ils sont à la fois « moi » – ils sont miens, ils sont mon corps épaissi de son histoire, fibres rémanentes des toutes premières versions de ce que nous allions devenir – ; ils me sont à la fois étrangers, restes oubliés – la preuve, je peux les voir sans me regarder.



Static Sound, *Projection vidéo, 4'17"*, en boucle, 2004

Une couverture en laine est agitée dans l'obscurité d'une pièce de manière à provoquer de l'électricité statique. La caméra ne peut enregistrer les éclairs bleus des décharges électriques que l'œil perçoit, mais chaque éclair fait retentir un bruit proche du crépitement d'un feu.

Échanges de propriétés

Qui est « sujet » de chacune des expériences d'Edith ? On ne sait plus. Qui fait l'expérience ? La chose (couverture, bulle de savon, drapeau, sachet, vitre de verre) ? Le corps ? L'artiste, le perceveur, l'onde, l'électricité statique, le vent, la lumière ? Sont-ce les sujets de l'expérimentation ou ce à propos de quoi elle est menée ? C'est une tout autre définition de la subjectivité qui s'expérimente dans les œuvres, qui crée de nouvelles connexions, qui procède par extensions. Rien d'étonnant à ce que dans un très beau texte, la philosophe Ana Samardzija pose, à l'intention d'Edith, cette étrange question : « S'il y a en moi un savoir des choses, y a-t-il dans les choses un savoir de moi ? » Elle ajoute, suivant cette intuition qu'il nous faut chérir et protéger : « Edith Dekyndt crée les conditions d'une découverte ou d'une invention des processus de subjectivation, qu'ils soient actifs ou passifs, humains ou inhumains, c'est-à-dire mécaniques, atmosphériques, magnétiques, chimiques, ... »¹²



3

Chacun des projets pourrait se lire comme une mise à l'épreuve des possibles qui déploient ces extensions. Au cœur de ces expérimentations, des choses et des corps échangent en flux dynamiques les perspectives qu'ils (se) co-inventent. On reprendra à Bachelard, mais pour en faire bien autre chose, cette belle intuition d'une science possible : une psychophysique, une psychologie des matières¹³.

Est ce que les choses ont un point de vue sur le monde ? Est ce que les choses ont des perspectives sur nous ? Il est difficile d'offrir une réponse à cette question ; il nous faut d'abord réapprendre à la poser ; il nous faut nous défaire des usages de l'ontologie qui s'est imposée, cette ontologie qui nous instruit de séparer les choses, désormais sans âme et sans vie, de ceux qui se sont arrogés le pouvoir de les appeler « choses ». Sans doute n'est-ce pas un hasard



4

³ E.D., *One Second of Silence*, Vidéo, 2008

⁴ E.D., *Worthlessness A-B*, Installation vidéo, 1997

qu'Edith suscite des événements qui relèvent des expériences de l'enfance, bulles de savon, sachets qui fuguent, bouteilles qui explosent : ce sont des expériences propres à re-susciter d'anciennes complicités, celles que nous entretenons avec tous les êtres qui composaient le monde. Ces complicités qu'on appelle, quand on y renonce, « pensées magiques ». On se retrouve alors, au travers de ce renoncement, avec un seul monde, un monde muet, sans vie et sans perspective. Les choses n'ont plus rien à dire, plus rien à faire, plus rien à penser. Elles restent avec nous et attendent que le temps passe en tentant de persévérer dans leur être, puisqu'on leur a bien fait comprendre qu'elles n'ont plus que cela à faire.



5

Mais si vous retournez une fois encore à la cuisine, si vous replongez les mains dans l'eau tiède de l'évier, si les bulles se forment et si vous vous laissez guider les doigts à former un berceau par lequel elles se laisseront retenir, si les tensions de surface vous entraînent à suivre des molécules qui se rencontrent, qui s'attirent ou se rejettent, alors les choses vont renouer avec les pouvoirs que vous leur connaissiez autrefois. Les choses peuvent à nouveau se « comporter » avec nous, ce qui veut également dire, « porter avec nous ». Il n'y a là nulle magie, juste le fait de s'en remettre à la force des choses, de leur conférer à nouveau la puissance d'affecter et d'être affectées.

Est-ce dire que les expériences d'Edith confèrent aux choses le statut de sujets qui auraient en eux-mêmes la puissance d'agir ? Pas le moins du monde. Pas plus que nous ne devenons objets passifs, simples récepteurs de ces expériences. Il y a bien extension des subjectivités, mais celles-ci ne s'inscrivent que dans des rapports et des connexions nouvelles. Les choses et nous, nous instaurons réciproquement sujets et objets d'expérience. Et dans ces expériences, par un jeu constant de relais et de médiations, nous échangeons nos propriétés. Ce que l'ancienne ontologie ne permettait pas de penser devient pleinement perceptible. Avec elle, nous étions toujours forcés à un choix : soit les choses font de nous ce que nous sommes, soit les choses ne sont que ce que nous voulons qu'elles soient. Soit l'arme transforme l'homme en meurtrier – le fusil fait le larron –, soit l'arme n'est rien si elle n'est



6



7

pas aux mains de l'assassin – la maîtrise est tout entière du côté de l'humain. Dans ce cadre, nous étions constamment contraints à choisir l'origine de la puissance et de l'action. Dans les expériences d'Edith, les forces, au contraire, se propagent – d'où l'importance accordée à la contamination. Les choses nous font faire, elles nous font agir, elles nous affectent et nous modifient. « Aussi puissant qu'on imagine un créateur, écrit Bruno Latour, il ne sera jamais capable de maîtriser davantage ses créatures qu'une marionnette ses marionnettistes, qu'un écrivain ses carnets, qu'une cigarette son fumeur, qu'un locuteur sa langue. Il peut leur faire-faire quelque chose mais pas les *faire*. Engagé dans une cascade d'événements irréversibles, oui ; maître de ses outils, non (...) L'ensemble des conditions préalables ne suffit justement jamais à déterminer l'action (...) Il n'y a qu'un parfum dont l'odeur soit agréable au créateur, celui de la surprise devant des événements qu'il ne maîtrise aucunement mais qu'il fait être. »¹⁴

Du comportement des choses

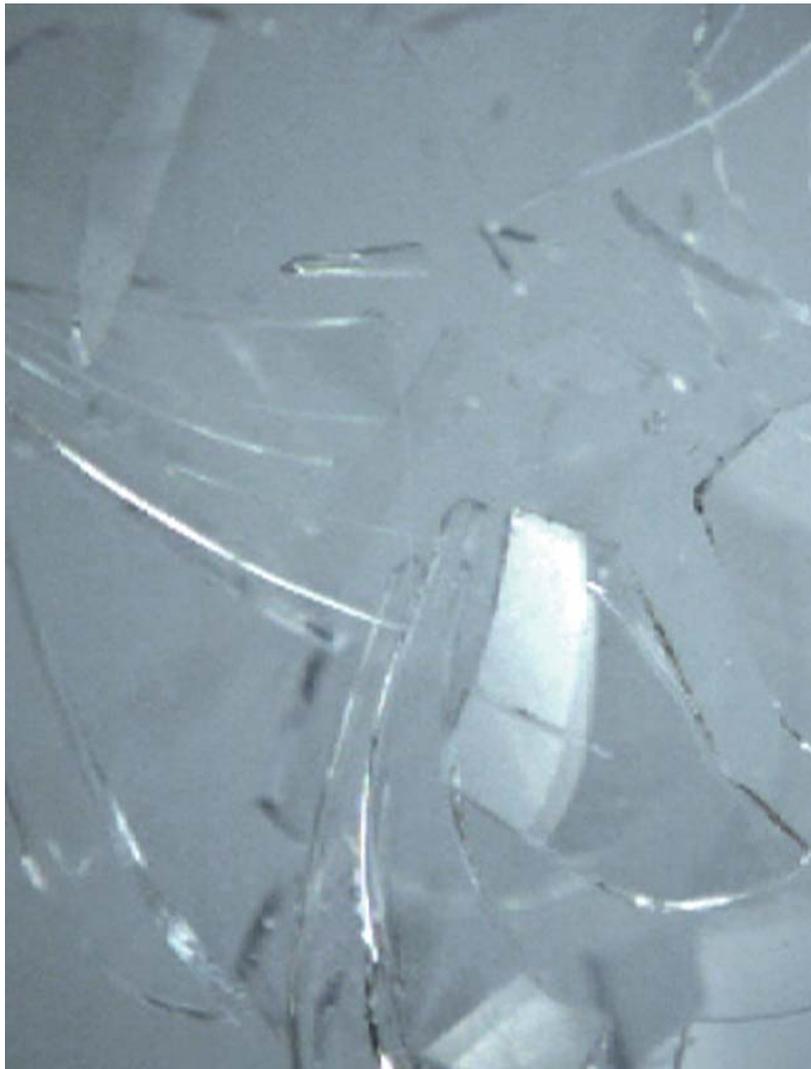
États de choses et états de conscience s'enroulent les uns autour des autres. Ainsi en va-t-il, pour les évoquer à nouveau, des bulles de savon dont l'existence témoigne à présent de leur approbation retenue. Elles se constituent comme autant de perspectives sur une atmosphère (*Provisory Object*, 2000), c'est-à-dire des manières d'être affectées qui traduisent ce qui affecte : la chaleur des mains, la rondeur du creux de l'accueil entre les doigts, la couleur, l'intensité, la modération, la pression et la température, la dépression, la patience, la résistance,

6 E.D., *Provisory Object 02*, Vidéo, 2000

7 E.D., *Martial M*, Vidéo, 2007

la condition extrême, l'obstination, la symétrie, l'irisation, la tension. De qui, de quoi ? La question peut se poser ; aucune réponse ne pourra cependant prétendre s'imposer et interrompre la cascade, transformer un nœud de relais en cause. Tout se réarrange, se réagence, se répond. L'œuvre témoigne de la diversité des façons dont les choses et les êtres font compter leur environnement. Ce qui était, dans l'ontologie traditionnelle, du seul ressort des vivants. Chacune des expérimentations participe d'une *science des comportements* : entendez, à présent qu'ils ne sont plus le privilège des seuls humains, comme une science qui étudie la manière dont quelque chose importe pour un être, et qui le fait agir. Exemple à cet égard que cette chorégraphie de deux mains créant d'étranges êtres avec des poussières d'aimant (*Martial M* et *Martial O*, 2007). Qui des pôles aux extrémités de la terre, de la poussière, des mains peut se déclarer créateur ? Chacun importe pour les autres, chacun fait environnement créateur pour les autres, instruit, induit, suscite, rend disponible. Les mains sont-elles guidées par le corps, par les fils invisibles qui les relient aux forces des extrémités de la terre, par les aimants qui tantôt résistent tantôt cèdent à la séparation ? Certes, je l'ai annoncé, la psychophysique, cette psychologie des matières dont parlait Bachelard pourrait qualifier cette science nouvelle, cette exploration de la spéculation la plus concrète, cette aventure de nouveaux agencements, cette science qui étudierait les modes d'existence bien actifs non seulement des gens, mais aussi des choses. Sauf que Bachelard, justement, aurait repris ce geste si classique de séparer la science de son autre, d'une manière qui n'avait rien de particulièrement poli. Il fallait, à l'entendre, que la science pense contre l'opinion, toujours un peu bête et prête à se laisser duper. Que la rêverie trouve son propre lieu de pâture et les troupeaux seront bien gardés. Je ne sais, dans un tel monde, ce qu'il adviendrait de ces merveilleux physiciens qui apprennent à entendre la musique du sable des dunes et qui s'efforcent de lui donner les meilleures conditions pour qu'il puisse chanter.

Sans doute, l'expérimentation des possibles, chez Edith Dekyndt, doit-elle justement adopter ces chemins où les psychologues tremblent de s'aventurer¹⁵. C'est elle qui parle, sans s'en effarer, d'un de ces hommes, au demeurant terrible, qui ressentait de la compassion pour une bicyclette abandonnée¹⁶. C'est encore elle qui constate, laconique, que « dans l'état actuel de la législation, tout ce qui existe, à l'exception de l'être humain, est une chose ». Et c'est elle enfin qui s'émeut de la tendance à s'égarer de certains objets, plutôt que d'autres, les chaussettes, les peignes, les cuillères à café, les briquets et les gants.



End, *Projection vidéo, durée variable, en boucle*, Production MAC's, 2009

Pour cette vidéo, des acousticiens de la Faculté polytechnique de Mons ont mesuré la fréquence de résonance exacte d'un verre de cristal. Celle-ci a ensuite été reproduite par un générateur de fréquences et diffusée par un haut-parleur en présence du verre. A cette fréquence, l'énergie sonore reste emprisonnée dans le verre qui se met à vibrer harmonieusement. Cette vibration peut mener à la rupture. L'ensemble de ce phénomène invisible à l'œil nu a été filmé par une caméra enregistrant 5000 images par seconde. Le film est ensuite projeté à une vitesse de 25 images par seconde afin de rendre visibles la déformation du verre et son explosion.

Edith Dekyndt repeuple le monde¹⁷. Ses expérimentations des possibles sont autant de manières, si je détourne à son intention les mots de Pierre Sansot¹⁸, « d'augmenter notre capacité d'accueillir le monde ». J'ajouterais cependant, de l'accueillir « autrement ». Des sachets de plastique qui s'envolent, des gobelets qui fuguent le long des routes : elle ne dit rien, elle ne statue pas. Elle compte sur nous. Car s'il s'agit de mettre à l'épreuve une psychologie des êtres, une science des comportements d'hétérogènes, d'en tenter l'expérience, ceci ne tient, *en l'état actuel des choses*, qu'en s'adressant à cette part de nous, cette part qu'elle réactive délibérément – nous, les « perceveurs »¹⁹ –, cette part de connivence qui nous lie au monde des choses comme à un monde doté d'une vie, sinon tout à fait propre, du moins déjà bien déployée. Et si la connivence ne peut être immédiate, si elle a besoin de relais, c'est entre les choses elles-mêmes qu'elle la cherchera. Elle demandera par exemple aux unes, parce que leur comportement apparaît à certains égards animé de motifs semblables à d'autres (et sachant que jamais les motifs ne pourront prétendre épuiser les explications), d'explicitier, en leur nom, l'expérience qu'elles font du monde. Edith fonde ainsi une véritable psychologie comparée des choses. Lorsqu'elle s'adressera à la terre, pour lui demander de partager ce qui la bouleverse et la fait trembler, c'est aux ondes qui la traversent qu'elle s'attachera ; à un drapeau, par exemple, qui, en obtempérant aux courants et pressions diverses, épouse l'onde de Love et invente une manière paisible d'en tenter l'expérience.



8

Mais cette onde dont il s'agit de faire éprouver l'expérience peut, ici encore, nous ramener à cet art de cuisine, cette science des quotidiens qui sauve l'ordinaire du déficit existentiel. Nous revoilà à l'évier de vaisselle avec des verres cette fois, de ceux qu'on craint tant de briser. C'est cependant ce qu'Edith va leur demander, en compagnie de vitres, qui elles aussi feront l'expérience de l'onde de Love.

8 Éclatement d'un verre produit par une voix humaine, Extrait d'un jeu télévisé, Japon, publié sur internet.

Certes, cette expérience anticipera de quelques milliers d'années leur changement d'état. Mais ces verres de cristal et ces vitres nous apprendront ce que les sorciers des lointaines contrées de Terremer²⁰ ont toujours su : que ce qui fait la singularité et la très grande vulnérabilité des êtres, c'est leur véritable nom. Non pas le mot qui les désigne, le nom commun, mais le nom qui fonde leur essence, celui-là même qu'il faut éviter de divulguer, car qui connaît le nom, peut soumettre celui qui le porte. Je crois que les verres et les vitres portent chacun et chacune un nom. Car chaque verre, comme chaque vitre produit un son, quand on le touche, un son qui est unique, qui signe son identité la plus intime. Cela ne peut être que son nom : car si vous arrivez à lui répéter, avec exactitude, si vous le nommez dans son langage, il est alors traversé par une onde qui le brise en éclats. C'est là sans doute la faiblesse dont ils nous avertissent, avec un peu trop de confiance, par leur transparence : ils sont incapables de ne pas dévoiler leur nom. Verres de cristal et vitres de verre entament alors un nouveau mode d'existence, sous une forme morcelée. Il serait bien utile et intéressant de savoir, dans la perspective de cette science neuve et si prometteuse des comportements des choses et des êtres qu'elles affectent, si chacun des morceaux reçoit à son tour un nouveau nom.



9

Vinciane Despret

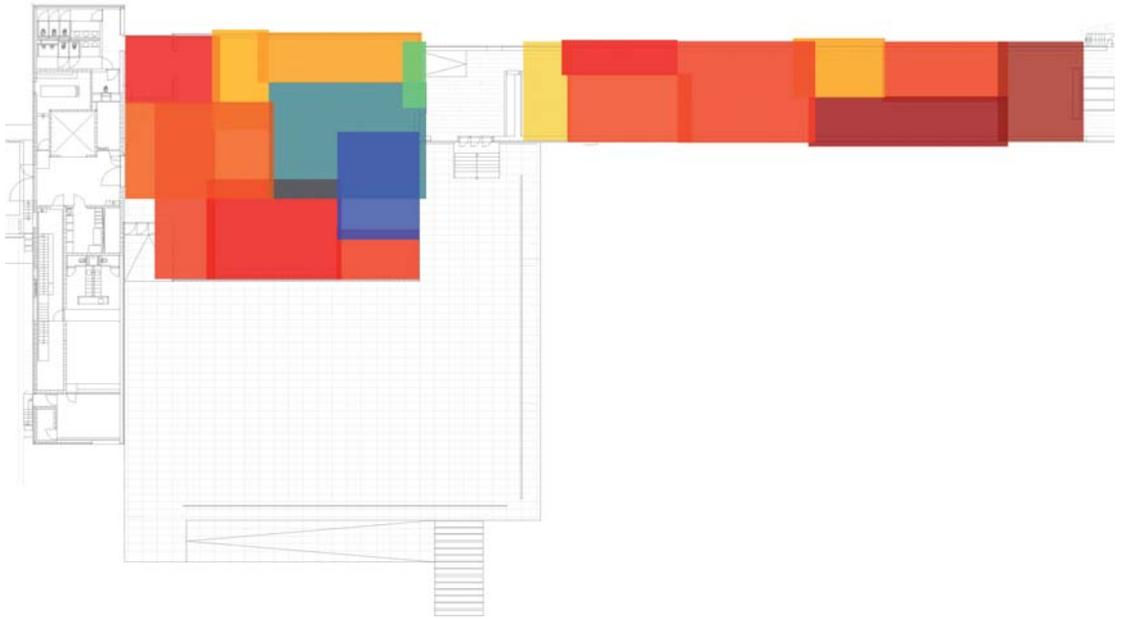
est philosophe et psychologue. Elle enseigne au département de philosophie de l'Université de Liège. Elle a été commissaire de l'exposition « Bêtes et hommes » à la grande Halle de la Villette à Paris (2007-2008). Elle a publié notamment *Naissance d'une théorie éthologique : la danse du cratérope écaillé* (1996), *Ces émotions qui nous fabriquent* (1999), *Quand le loup habitera avec l'agneau* (2001) et *Hans le cheval qui savait compter* (2004) chez les Empêcheurs de penser en rond, et en 2007 *Bêtes et hommes* chez Gallimard et *Etre bête* chez Actes Sud.

- 1 Interview accordée par l'artiste le 29 août 2009.
- 2 « Si j'en avais été capable, j'aurais écrit des livres. En tant que lecteurs, nous sommes actifs, créatifs. Toutes les images sont générées par le lecteur à partir du texte : les personnages, les lieux, les sons. Il y a autant de romans dans un roman que de nombre de fois qu'il a été lu. J'essaie de faire en sorte qu'il se passe la même chose pour une exposition, que chaque visiteur ait une expérience singulière, physique et mentale avec le lieu et ce qui y est montré ». Entretien avec Julien Foucart, « Speed of Life – Conversation avec Edith Dekyndt », in : *I Remember Earth*, Bruxelles, Facteur Humain, p. 99.
- 3 Sans que nous puissions prévoir, ni l'une (elle avait même oublié le nom de Pockels) ni l'autre, si l'expérience de cette induction aboutirait.
- 4 Bruno Latour, *Politiques de la nature*, Paris, La Découverte, 1999.
- 5 Un de mes amis ornithologues a passé des années à étudier le chant de l'alouette des champs. Pendant toutes ces années, il les a enregistrées, se demandant ce qui importe, dans le chant d'une alouette pour une autre. Est-ce le rythme ? Sa modification restait sans effet. De même pour les fréquences, l'intensité, l'ordre des notes : les effets étaient sans commune mesure avec les altérations. Il nous a fallu dix ans, me raconte-t-il, dix ans d'essais les plus divers, tous aussi infructueux, il nous a fallu dix ans pour apprendre que ce qui importe dans le chant de l'alouette, ce qui fait signification, ce sont les silences.
- 6 Cécila Bezzan, « Are you experienced ? », in : *I Remember Earth*, op.cit., p. 108.
- 7 C'est ainsi que David Lapoujade propose de définir ce que le philosophe William James appelait « franges de la conscience », cette part de la conscience qui ne perçoit que confusément, sans vraiment savoir qu'elle le perçoit. Frank Wagner, Entretien avec l'auteur autour de *Fictions du pragmatisme*, consultable sur le site *Vox poetica*, depuis le 26/10/2008.
- 8 Ce que fait brillamment Rodney Latourelle dans *A Language Loosing Consciousness* (texte en ligne sur le site de l'artiste) en soulignant qu'elle réussit à « impliquer des objets du monde dans des débats épistémologiques surprenants ».
- 9 On a pu suspecter que la pièce *The Voyager Golden Record* (pour l'exposition *Present Perfect*), pièce sonore que la sonde Voyager avait emportée dans le cosmos pour disséminer les sons de la terre, pointerait, avec ironie, le postulat à la base de cette opération : supposer que si des êtres rencontrent cette sonde, ils verraient et entendraient comme les humains. Je proposerais une version plus pragmatique, en tenant compte de l'intérêt de l'artiste pour la corporéité. Nous voyons et nous entendons, et ce sont sans doute là les sens que nous privilégions pour les rencontres, parce que les rencontres sont toujours des rencontres de corps. Le postulat était donc un postulat fondé sur les conditions de félicité de la rencontre : que les autres puissent eux-mêmes compter sur leur corps pour entrer en relation avec nous.
- 10 Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, Arles, Editions Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2009, p. 336.
- 11 Dans des termes qui pourraient revendiquer, à certains égards, sinon la signature, du moins l'influence de William James.
- 12 Ana Samardzija, *Figures de sympathie*, 2004, texte en ligne sur le site de l'artiste.
- 13 Cette intuition à laquelle je rattache son travail m'a été confirmée lors de nos échanges. Edith m'a fait lire un texte magnifique et déroutant de Norman Mailer, évoquant la « psychologie des machines ». (*Of a Fire on The Moon*, 1969, 1970, pp. 219 et suiv). Pour Bachelard, je renvoie notamment, quoique je le détourne considérablement, à *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Biblio Essais, Poche, 1942, p. 11.
- 14 « FAKTURA de la notion de réseaux à celle d'attachement », in : André Micoud et Michel Peroni, *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2000, pp. 189-208. La notion d'échanges des propriétés qui me semble caractériser le régime particulier d'expérimentation avec propagation des forces et des effets est également inspirée des analyses que Bruno Latour offre aux travaux des scientifiques. Bruno Latour utilise pour illustrer ce changement du régime de l'action plusieurs vignettes. L'une d'elles reprend un épisode de la bande dessinée *Mafalda* au cours duquel la fillette demande à son père si sa cigarette le fume. Latour met en contraste deux convictions extrêmes, celle du père, convaincu que son action de fumer est autonome, celle de la fillette pensant que la cigarette fume les gens. La citation peut paraître étrange dans la mesure où les sujets sont tantôt des choses tantôt des gens: mais n'est-ce pas là ce dont il s'agit de faire l'expérience en expérimentant la grammaire du faire-faire?
- 15 Je serais plus hésitante quant à affirmer cela de tous les scientifiques. Il n'est pas rare d'entendre parler du comportement de la matière voire d'utiliser une syntaxe active à propos des choses chez certains scientifiques (et la manière dont je parlais du travail d'Agnès Pockels ne faisait que refléter ce qui est d'usage chez les physiciens et les biologistes, accordant, de manière plus détendue que leurs collègues psychologues, ce qu'on appelle « l'agentivité » aux choses).
- 16 « Toute ressemblance avec des personnes, existantes ou ayant existé, est pure coïncidence », in : *Gargarin, The Artists in Their Own Words*, n°18, 2008, p. 35. L'homme terrible était en l'occurrence le tueur en série Ted Bundy.
- 17 Cette affirmation peut en même temps recevoir une traduction qui, dans ses accents jamesiens, associerait son travail à celui des scientifiques : connaître n'est pas le fait de révéler un monde qui pré-existe, connaître, c'est enrichir le monde. Que vaut une vérité qui n'ajoute rien au monde ?
- 18 Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*. Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 12.
- 19 Cet acte d'instauration a pu être interprété par Dominique Moreau (*Une poétique de la matière ou le temps retrouvé*, DEA en art actuel, Université de Liège, 2005-2006 ; texte en ligne sur le site de l'artiste) sous le signe d'un motif humaniste. Je rattacherais plutôt cela à la reprise, volontaire ou non, des présupposés qui fondent la psychologie, et notamment le fait de la nécessité, qu'elle a très rapidement créée, de construire le rapport entre l'expérimentateur et le sujet comme un rapport de pouvoir. L'expérimentateur est actif, le sujet, passif, ne fait que réagir à ses inductions. La naissance de la psychologie promettait tout autre chose cependant, avec Wundt, à la fin du XIX^e siècle : les sujets de l'expérience (d'ailleurs appelés souvent, selon l'expertise attendue, discriminateur, perceveur, etc.) et l'expérimentateur avaient des rôles interchangeables, et se les distribuaient selon les talents de chacun, les sujets parfois cosignaient les articles, leur rôle était bien actif et demandait un travail pleinement reconnu.
- 20 Selon le roman éponyme d'Ursula Le Guin, Paris, Robert Laffont, 1980.

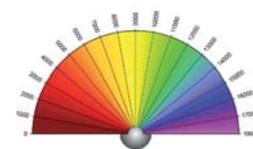
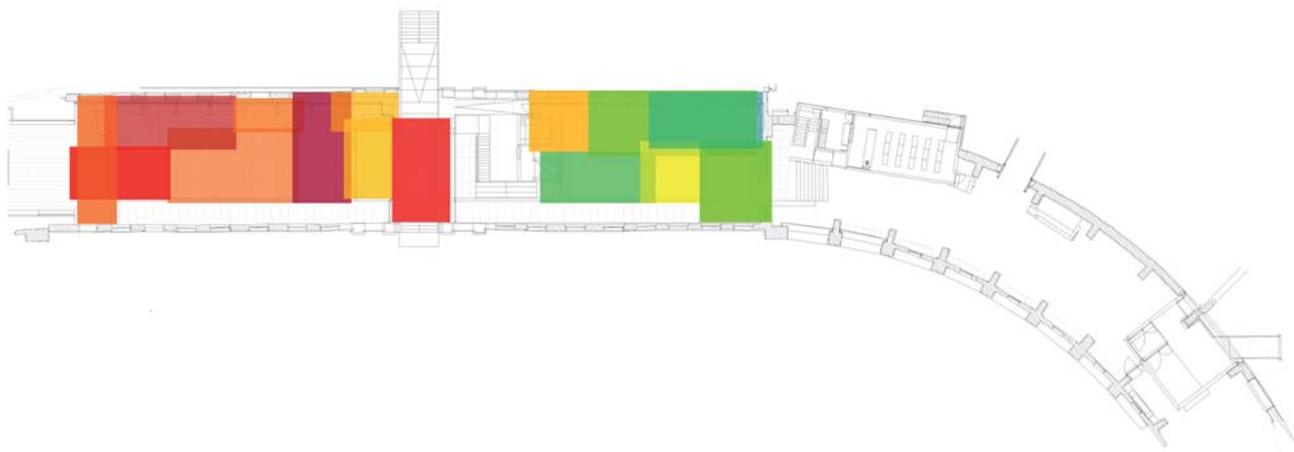


E.D., *Program for a Cold Place*, 2000





0 1 5 10 Plan RO
1/100



**Radiesthetic Hall, Installation, étude géobiologique préliminaire, plans,
lampes à incandescence, timer, Production MAC's, 2009**

Un radiesthésiste a analysé les 'vibrations' générées par le sol à différents endroits du MAC's. En fonction des résultats de cette analyse, l'éclairage de type 'néon' des salles du musée a été remplacé par des lampes à incandescence dont la couleur est choisie sur l'échelle chromatique de Bovis, une charte de couleur codant le taux vibratoire d'un lieu. *Radiesthetic Hall* envahit la totalité du musée et perturbe l'exposition par intermittence.



1

1 E.D., Tournage de la vidéo *End*, MAC's, 2009

LAURENT BUSINE

*Quel beau métier, soupira le concierge à demi endormi dans sa guérite,
d'observer les heures qui passent et les passants qui errent.*

Ne rien faire ; regarder.

Je pensais naïvement – assurément ! – que les verres en cristal éclatent parce qu'un son strident les ennuie au point qu'ils ne peuvent le supporter et qu'ils préfèrent exploser afin de faire cesser le supplice.

Il n'en est rien ; les verres ne s'ennuient pas ! Ce sont des objets, voilà tout, qui éclatent lorsqu'une fréquence sonore, égale à celle qu'ils produisent lorsqu'on les frappe doucement, est créée de façon continue. C'est ce son, et uniquement lui, qui réduit le verre en morceaux.

Il ne convient pas plus, en somme, d'imaginer un seul instant que l'eau qui s'écoule dans un lavabo situé dans l'hémisphère Nord prend plaisir à tourner dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et que, lors d'un voyage dans l'hémisphère Sud, elle fait le contraire pour nous amuser, et même qu'elle décide soudainement, en passant sur la ligne de l'équateur, de couler tout droit pour distraire ceux qui avaient confiance dans ses rotations habituelles. Mais tout cela n'est qu'une légende, une illusion, habilement entretenue par les tuyaux d'évacuation qui cherchent sans cesse à se mettre en valeur.

Il n'est pas davantage question de s'interroger sur les vents qui soulèvent le sable des plages ou des déserts afin de former de jolies dunes autorisant les enfants ou les vacanciers à grimper sur leurs dos pour y faire de plaisantes galipettes.

2 Sébastien Stoskopff, *Corbeille de verre*, Huile sur toile, 1644





4

4 E.D., Photographie pour *Myodésopsies*, 2009

Cependant le travail d'Edith Dekyndt consiste aussi à faire apparaître dans des images sans matière, impalpables, dans des brouillards de lumières, les réseaux de l'eau, les poussières de l'air, les bruits du cœur et les vents incontrôlables. Il autorise également à suivre les méandres souterrains qui sillonnent, inconnus et cachés, la terre, les cieux et les rivières et permet ainsi de voir apparaître quelques curieux monticules de paillettes métalliques, quelques bulles blanches, quelques ballons qui errent désœuvrés ... car le ciel et la terre sont remplis de simples mystères que nous pouvons contempler sans fin.

Voilà ce qui est, sans doute, à la base de mes errements et, si je désirais prédire quoi que ce soit sinon ma fin inéluctable, je devrais être sourcier ! Spectateur crédule du monde, je présente mes excuses aux physiciens et aux artistes.

Laurent Busine
est Historien de l'art et Directeur du MAC's.

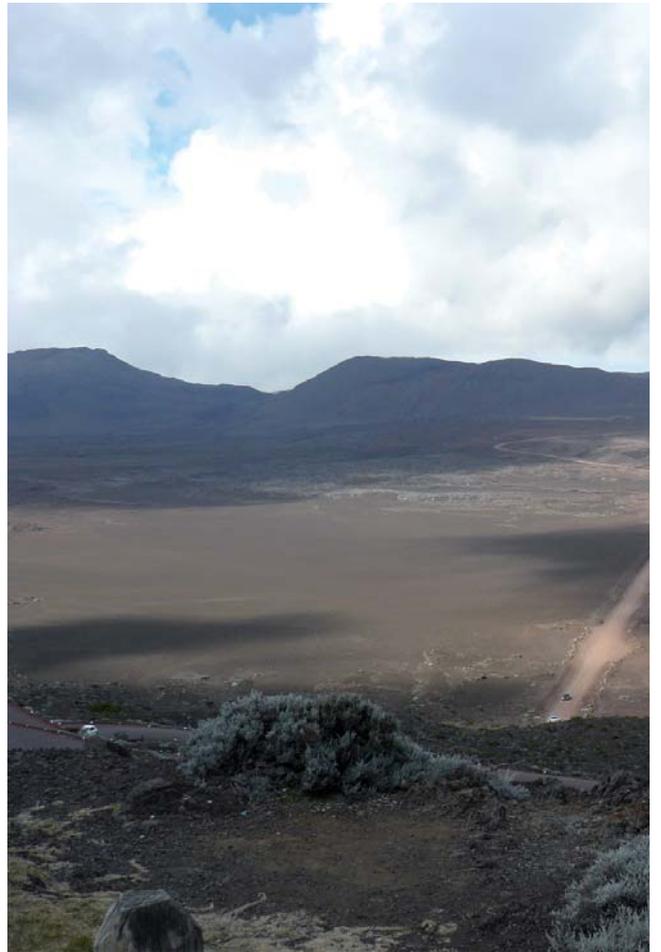


5



6

5 Ouragan Fran, mer des Caraïbes, hémisphère Nord, septembre 1996
6 Cyclone Catarina, sud du Brésil, hémisphère Sud, mars 2004



E.D., *Plaine des sables*, île de la Réunion, 2009





E.D., Tournage de la vidéo *Les ondes de Love*, île de la Réunion, 2009





1



2



1 David Lynch, *Dune*, Extrait du film, 1984

2 Brian De Palma, *Mission to Mars*, Extrait du film, 2000

3 Hergé, *Les Aventures de Tintin : L'Affaire Tournesol*, 1956

DENIS GIELEN

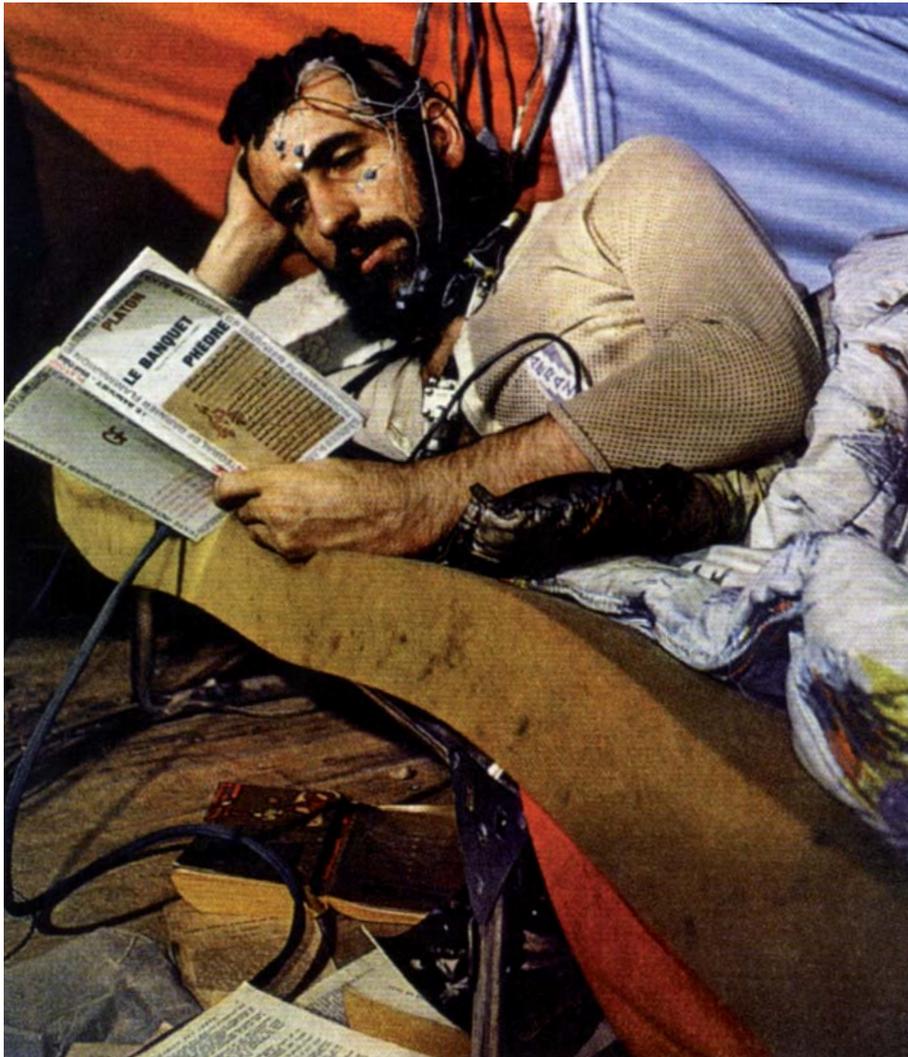
Life on Mars

À force d'avoir la tête dans les étoiles, les yeux braqués vers d'autres planètes, en premier Mars depuis qu'on a marché sur la Lune, n'a-t-on pas perdu de vue qu'explorer l'espace et le temps comme le font les cosmonautes lors de programmes spatiaux, ne revient pas nécessairement à parcourir des milliers de kilomètres à des vitesses astronomiques à bord d'engins supersoniques et coûtant de colossales fortunes, mais peut tout aussi bien se faire sur place, sans avoir à quitter la Terre ? De semblables voyages sont pourtant possibles et ne concernent pas que les rêveurs qui effectuent dans leur sommeil des voyages sidéraux, avec ou sans psychotropes, ou les amateurs de récits de science-fiction qui visitent les galaxies grâce au seul pouvoir de la littérature ou du cinéma, car il nous est permis de goûter à ces dépassements extraterrestres, au risque de s'en trouver cependant affecté par une nostalgie de la Terre comme sur *Solaris*, en explorant quelques coins du monde, parfois oubliés ou désolés, qui reproduisent – comme un désert ou un volcan – les conditions d'une telle expédition. Ce n'est pas pour rien qu'on a vu des astronautes s'entraîner à évoluer sous l'eau, le milieu terrestre où la pesanteur est la plus proche de celle de la Lune ; ou des spéléologues effectuer des séjours de plusieurs mois sous terre pour expérimenter ce qu'est la survie en milieu confiné et *sans soleil*. Car c'est une manière, osons dire commode, de se rapprocher physiquement et psychologiquement de ces zones lointaines de l'Univers où la vie « importée » de Terre subit quelques influences inédites au profit de formes nouvelles, bizarres ou monstrueuses, comme l'ont montré plusieurs expériences biologiques, notamment de germination, réalisées à bord de stations spatiales. C'est aussi parce qu'entre les planètes du système solaire existe ce qu'on pourrait nommer un air de famille, des *airs de Terre* pour reprendre le titre d'une nouvelle de Brian Aldiss ; que des films de science-fiction (*Dune* de David Lynch) ont été tournés en partie en *décors naturels* comme on dit ; ou que d'autres (*Mission to Mars* de Brian De Palma) ont probablement été réalisés en *studios* pour reconstituer des paysages martiens avec des matériaux naturels ou synthétiques,

4 E.D., Tournage de la vidéo *Les ondes de Love*, Île de la Réunion, 2009



4



5

5 Michel Siffre lors de son expérience souterraine dans la grotte *Midnight Cave* au Texas, 1972

grandeur nature ou à échelle réduite, comme des dioramas ou des maquettes. Certains se souviennent peut-être de ces cases imaginées par Hergé dans *L’Affaire Tournesol* où le Grand État-Major de la nation « bordure » assiste par écran T.V. interposé à la destruction de New-York par une nouvelle arme ultrasonique, avant de découvrir avec déception qu’il ne s’agissait que d’une expérience sur une maquette de verre et de porcelaine. C’est que la frontière s’avère fragile entre la fiction et la réalité dès qu’il s’agit de se représenter des sites ou des phénomènes extraordinaires ; au point qu’avec la retransmission télévisée en 1969 du pas historique de Neil Armstrong sur la Lune, la rumeur du grand complot courut avec le bruit que l’évènement avait été tourné sur terre, en studio comme à Hollywood ! Façon d’avouer encore qu’il faut peu de choses finalement – un homme, un habit pour faire le cosmonaute et surtout un drapeau fiché dans la poussière en signe de colonisation – pour qu’une aventure spatiale trouve sa place dans la mémoire collective.

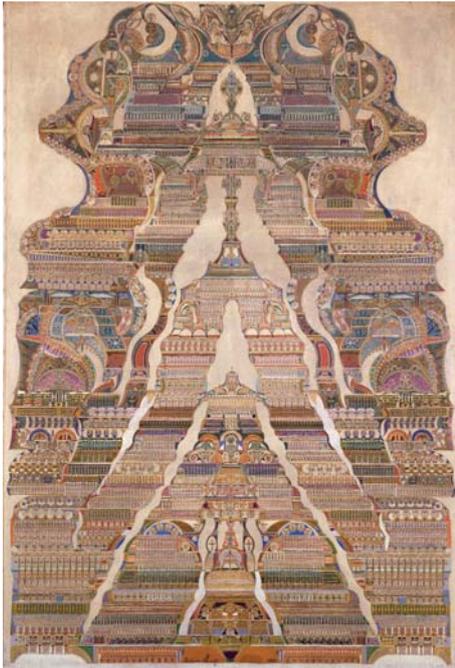
Reste que le plus beau et le plus troublant avec cette idée d’un *extra-terrestre familier*, à portée de main comme une météorite tombée du ciel, est la coïncidence du lointain et du proche, du voyage physique et de l’expérience métaphysique, du naturel et du surnaturel. Un film comme *2001 Odyssée de l’espace*, véritable *trip* au sens cosmonautique et psychédélique du terme, illustre à merveille ce paradoxe d’une expédition introspective. De toute manière, la véritable aventure spatiale a toujours été une exploration des profondeurs : immensité du ciel et de la mer parcourue par Barbicane et Nemo, abîme aussi de l’inconscient, lieu par excellence de cette *inquiétante étrangeté* repérée par Freud à l’endroit des choses qui nous sont précisément à la fois familières et étrangères. Aussi, l’intuition joue-t-elle un rôle prépondérant dans cette conquête qu’on qualifierait volontiers d’*intra-terrestre* ou de psychologique, tant il s’agit d’explorer les choses du dedans plutôt que du dehors, de sonder l’intérieur de notre être comme on voyagerait *au centre de la terre* ou au sein de son propre corps, mais aussi d’avancer à tâtons dans le noir ou le brouillard vers une chose qu’on devine à peine, et d’opérer en fin de compte plus une *reconnaissance* qu’une *connaissance* : « Tu ne me chercherais pas si tu ne m’avais déjà trouvé », note le philosophe. Une ironie du sort voudrait même que le voyageur se cherche lui-même sans savoir ; comme si la question était moins d’arpenter l’univers que de se mesurer à lui, au risque d’être réduit à presque rien, à une *poussière d’étoile*.

Descendu dans un trou pour y étudier durant quinze jours un glacier souterrain



6

7



6 Simona Denicolai & Ivo Provoost, *E'tutto oro*, Extrait de la vidéo, Collection MAC's, 2008
7 Augustin Lesage, *Sans titre*, Huile sur toile, 1925

dans les Alpes, le géologue français Michel Siffre y restera deux mois pour observer les altérations de sa conscience du temps en milieu confiné : « Sans le savoir, avoue-t-il, j'avais créé le champ de la chronobiologie humaine. »¹ « Sans savoir », parce qu'il fallait être à moitié inconscient pour mener une expérience si extrême, sous l'influence peut-être du site, sous l'emprise de son atmosphère lunaire ? De toute manière, depuis Bernadette Soubirous à qui la Vierge apparut dans une grotte et Augustin Lesage à qui Dieu ordonna au fond d'une mine de devenir peintre, on sait que les entrailles de la Terre sont propices aux *visions* et aux *vocations* ; car on peut bien parler de vocation à propos de tous ces voyageurs qui éprouvent l'appel de la forêt, de la mer, de l'espace, etc. : « En 1999, j'ai décidé, raconte récemment Siffre, de retourner dans la grotte du sud de la France. J'y suis resté durant deux mois, pour étudier les effets du vieillissement sur le cycle circadien. Je suivais l'exemple de John Glenn, qui retourna dans l'espace à l'âge de 70 ans. »²

Enfin, je ne suggère pas que *Les ondes de Love*, ce long drapeau noir qu'Edith Dekyndt a fiché (*dieu-sait-pourquoi*) dans le sol volcanique de l'île de la Réunion, est le pur produit d'une vocation ou d'une vision, au sens religieux ou mystique, mais je prétends qu'il tient d'une connaissance intime des choses, née de protocoles plus intuitifs que rationnels, d'une sorte de « demi-savoir », comme l'indique le philosophe Vladimir Jankélévitch, « cette science mêlée de nescience par laquelle nous savons les mystères : Dieu, l'infini, le temps, la mort, ... Je sais qu'il y a un nombre infini, dit Pascal, mais je ne sais pas si ce nombre est pair ou impair »³. Autrement dit, je sais bien depuis toujours ce qu'est le vent, tant il m'est familier ; mais dès que je réfléchis à sa nature réelle, je me trouble et cesse de savoir ; sa présence devient alors aussi inquiétante et probable que la vie sur Mars.

Denis Gielen

est critique d'art et adjoint à la direction du MAC's.

¹ Traduction de l'auteur. Voir : Joshua Foer, « Caveman : an interview with Michel Siffre », in : *Cabinet*, n° 30, 2008, pp.77-81.

² Traduction de l'auteur. Voir : Joshua Foer, *op.cit.* NDLR. : John Glenn avait 77 ans quand il est retourné dans l'espace.

³ Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p.55.



BIOGRAPHIE

Edith Dekyndt est née à Ypres en 1960, elle vit et travaille à Tournai et à Strasbourg. Après des études en communication visuelle, elle entre dans l'atelier « Images Imprimées » de l'Ecole des Beaux-Arts de Mons. Davantage préoccupée par les procédés physiques et chimiques liés aux techniques d'impression que par la gravure en elle-même, elle dévoile déjà sa démarche future où le processus prime sur la forme finie. Une bourse obtenue en 1987 lui permet de faire en Italie des recherches sur Piero Della Francesca dont elle apprécie le travail sur la géométrie et la lumière, éléments qui joueront un rôle essentiel dans ses propres œuvres. A la fin des années quatre-vingt, elle crée principalement des environnements où les objets entrent en relation directe avec l'espace. Cela la conduit à collaborer avec des architectes tel Olivier Bastin qui, en 1995, l'invite à travailler pendant plusieurs mois à l'Atelier « L'Escaut » à Bruxelles, lieu qu'elle transforme en un véritable laboratoire d'expériences. Son travail prend alors une nouvelle orientation, celle de l'intrusion d'objets quotidiens soumis à l'écoulement inexorable du temps (bloc de fourrure d'où coule du lait gelé, encre noire diffusée dans la chair de poisson, etc). En 1999, elle crée le collectif « Universal Research of Subjectivity », laboratoire d'investigations où sont élaborés des concepts appelés à être concrétisés ou voués à rester en l'état. Ces dernières années, elle utilise fréquemment le médium vidéo mais aussi la photographie, l'installation d'objets, les environnements et le son comme moyens pour saisir l'impalpable, l'invisible ou l'éphémère. En 2004, le centre de création contemporaine BPS 22 à Charleroi lui a consacré sa première exposition importante en Belgique. En 2009, Edith Dekyndt a présenté une exposition personnelle au Witte de With de Rotterdam. Ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections internationales, notamment celles de la Province de Hainaut, de la Communauté française de Belgique, de la Banque nationale de Belgique, du F.R.A.C. Picardie et du F.R.A.C. Lorraine ainsi que du Museum of Modern Art (MOMA) de New York.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2009

Les ondes de Love, MAC's, Grand-Hornu, Belgique.
At Night I Lie, Galerie Karine Guenther, Hambourg, Allemagne.
The Transparent Ceiling, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France.
Agnosia, Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas.

2008

One Second of Silence, Parker's Box Gallery, Brooklyn, Etats-Unis.
Present Perfect, Program Gallery, Berlin, Allemagne.
Present Perfect, Galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles, Belgique.

2007

Martial M, *Project Room*, Galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles, Belgique.

2006

Two White Pieces, ARCH 2 Gallery, Université de Manitoba, Winnipeg, Canada.

2004

Edith Dekyndt, Galerie Porte 11, Bruxelles, Belgique.
Any Resemblance to Persons, Living or Dead, Is Purely Coincidental, BPS 22, Charleroi, Belgique.

2003

Soleil public, Le Comptoir du Nylon, Bruxelles, Belgique.

2002

Before Life (Myodésopsies 01), Centre d'art Chapelle de Boondaël, Bruxelles, Belgique.

1999

Edith Dekyndt & Chris Dorosz, Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg, Canada.
Probable Piece, Galerie Les Témoins Oculistes, Bruxelles, Belgique.

1998

Worthlessness, Galerie l'Escaut, Bruxelles, Belgique.
Edith Dekyndt & Damien Moppett, Or Gallery, Vancouver, Canada.

1996

Laboratory 02, c/o Christophe Lezair, Obigies, Belgique.

1995

Laboratory 01, Galerie l'Escaut, Bruxelles, Belgique.

1993

To Clean a Room, Themistocles Gallery, Mexico City, Mexique.

1992

Nihil Novum Sub Sole, Galerie Koma, Mons, Belgique.

1990

Legenda Aurea, c/o Klaus Haas, Louvain, Belgique.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES (DEPUIS 2008)

2009

Edith Dekyndt & Michael Stevenson, Meyer & Riegger Gallery, Karlsruhe, Allemagne.
In Time, Robert Miller Gallery, New York, Etats-Unis.
Silence, A Composition, Contemporary Art Museum, Hiroshima, Japon.
Ritual of Homecoming, Lodz, Pologne.
Waterpod Powow, Waterpod, New York, Etats-Unis.
The New Easy, Artnews Gallery, Berlin, Allemagne.
Chambre d'écho, Musée Réattu, Arles, France.
Political/ Minimal, Museum Sztuki, Lodz, Pologne.
Cul-de-sac, Venice small squares, Venise, Italie.
Le Sang du poète, F.R.A.C. Pays de Loire, Carquefou, France.
Faux-Jumeaux, S.M.A.K., Gand, Belgique.
There is No(w) Romanticism, Galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles, Belgique.
All That is Solid Melts Into Air, De Garage, Malines, Belgique.
Faux- Jumeaux, S.M.A.K., Gand, Belgique.
Acquisitions 2007-2008, F.R.A.C. Picardie, Amiens, France.
Nos (Us), Museu da Republica, Rio de Janeiro, Brésil.
Flash B(l)ack, CC Strombeek, Belgique.

2008

Political/ Minimal, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Allemagne.
(A)pesanteur, récits sans gravité, F.R.A.C. Lorraine, Metz, France.
Mortal Coil, Parker Box Gallery, Brooklyn, New York, Etats-Unis.
Le Soigneur de gravité, MAC's, Grand-Hornu, Belgique.
Brussels Biennial, Gare du Midi, Bruxelles, Belgique.
Corpus Delictis, Palais de Justice de Bruxelles, Belgique.
58 T, Gare du Congrès, Bruxelles, Belgique.
Septiformis, Cathédrale St. Michel & Gudule, Bruxelles, Belgique.
Performa(c)tivity, Amores Theatre, Athènes, Grèce.
Prospect 58, Hessemhuis, Anvers, Belgique.



Cette publication a été réalisée à l'occasion de l'exposition *Les ondes de Love, Edith Dekyndt*, présentée au Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu du 15 novembre 2009 au 24 janvier 2010

Commissaires de l'exposition et directeurs de la publication Laurent Busine & Denis Gielen
Auteurs des textes Laurent Busine, Vinciane Despret, Denis Gielen, Margit Rowell
Coordinateur éditorial Julien Foucart
Relecture des textes Kimberly Colmitti et Patrice Debry
Conception graphique Casier / Fieuws

Président du Conseil d'administration Claude Durieux
Directeur Laurent Busine
Adjoint à la direction culturelle Denis Gielen
Adjoint à la communication Dominique Cominotto
Adjointe à l'administration et aux finances Angélique Honoré
Responsable de la conservation Jérôme André
Attachée au service de la conservation Pascaline Cattiaux
Responsable des animations culturelles France Hanin
Attaché au service des publications Julien Foucart
Responsable de la documentation Céline Ganty
Responsable de la maintenance et de la sécurité Emmanuel Haveaux
Responsable du service technique Jean Estiévenart

Nous tenons à remercier toutes les personnes qui ont permis de mener à bien cette manifestation ainsi que l'édition qui l'accompagne

Claude Durieux, Gouverneur de la Province de Hainaut, Président du MAC's
Fadila Laanan, Ministre de la Culture, de l'Audiovisuel, de la Santé et de l'Égalité des Chances de la Communauté française de Belgique

Ainsi que

Pierre Henri Leman, Universal Research Of Subjectivity asbl ;
Philippe Brux, Bureau d'étude MoDyVa ;
Laurent Renard, Lionel Dieu, David Bourgeois, Mehdi De Veseleer, I-MOVIX ;

Et tout particulièrement

Edith Dekyndt

L'artiste tient également à remercier Béatrice Binoche, Adam Budak, Patrick Cauchies, Marie Doyon, Nathalie Gonthier, Eno Lerch, Carole Lerch, Olivier Lerch, Oscar Lerch, Luc Olbrechts, Christine Ollier, Maud Salembier, Alain Seraphine, Otto Teichert ; la galerie Les Filles du Calvaire (Paris et Bruxelles), la galerie Karin Guenther (Hambourg) et la galerie Parker's Box (New York). Ainsi que la Résidence internationale des Récollets, Mairie de Paris.

La vidéo *Les ondes de Love* a été réalisée dans le cadre d'une résidence de production au F.R.A.C. de l'île de la Réunion à l'invitation de Nathalie Gonthier, directrice. Elle a bénéficié du soutien logistique de la D.R.A.C. et de l'Ecole des beaux-arts de la Réunion et de W.B.I.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Oscar et Eno Lerch, île de la Réunion

Pierre Henri Leman

Hergé/Moulinsart 2009 (Hergé, Les Aventures de Tintin)

Musées de Strasbourg, Angèle Plisson (Sébastien Stoskopff)

Rue des Archives/BCA (David Lynch et Brian De Palma)

Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve-d'Ascq (Augustin Lesage)

MAC's

Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique

Grand-Hornu

82, rue Sainte-Louise

7301 Hornu

Tel: +32 65 613 850

Fax: +32 65 613 891

info.macs@grand-hornu.be

www.mac-s.be

Le MAC's est subventionné par le Ministère de la Communauté française de Belgique – secteur des arts plastiques, et la Province de Hainaut.

© 2009 MAC's

Dépôt légal : D/2009/8932/4

ISBN : 978-2-930368-35-1



Loterie Nationale
créateur de chances



