Edith Dekyndt

petits faits « magiques »

Evence Verdier

Depuis une vingtaine d'années, Edith Dekyndt fonde sa pratique artistique sur l'observation de phénomènes physiques qui, résultant du travail de forces imperceptibles, se mesurent à leurs effets. Son œuvre (installations vidéo, projections vidéo et de diapositives, mais aussi séries de photographies ou de dessins, pièces sonores et objets) joue de la notion d'« inquiétante étrangeté » pour construire un univers où le quotidien le plus quelconque nous apparaît comme enchanté. Quelques mois après *Agnosia*, exposition au Witte de With à Rotterdam, l'artiste présente jusqu'au 24 janvier *les Ondes de Love* au MAC's - Grand Hornu, en Belgique.

À partir de matériaux modestes, voire domestiques, et de moyens généralement « low tech », Edith Dekyndt élabore un langage plastique concis, qui donne lieu à des images d'une grande rigueur formelle et qui témoignent d'une subtile économie du clair-obscur et des figures géométriques. Elle expérimente des processus physiques simples : ceux qu'explique, selon ses propres termes, la « science scolaire », ceux qui font se mouvoir les choses et les métamorphosent. Elle compose avec eux, et l'on voit dans ses œuvres des formes affectées par leur environnement, par la conjonction instable de multiples paramètres, rendre compte d'une part d'indétermination assumée. *A Is Hotter Than B* (2005), par exemple, est une vidéo où, sur un fond blanc, une arborescence de volutes noires évolue avec d'infinies variations. Dans un aquarium, un bloc d'encre noire congelée, manipulé par des doigts à la présence discrète, sensible aux changements de température de l'eau, se dissout doucement et dessine. Certes, l'artiste a fixé les conditions de l'expérience, mais le tracé des arabesques changeantes « s'exprime » sans son intervention directe, indépendamment de ses préférences.

Entre maîtrise et lâcher prise, Edith Dekyndt produit une œuvre multiforme où chaque proposition ressemble à une espèce de filtre qui emprunte à la rigueur de l'esthétique minimaliste pour mieux révéler ce qui relève de l'*antiforme* – notion définie par Robert Morris pour caractériser ce qui, dans la forme, ne peut être envisagé à l'avance et déborde un ordre préconçu des choses. Privilégiant le processus de transformation sur la forme finie, le travail de l'artiste témoigne d'une certaine manière de ce « refus, dont parle Morris, de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite ». Chaque représentation n'est, selon les propres mots de l'artiste, « ni spectaculaire, ni consommable » ; elle a valeur de structure pour autant que, comme l'écrit John Cage, « la structure sans la vie est morte. Mais la Vie sans la structure est invisible ».

Seuils critiques

La vidéo *To Peel a Ball* (1998-2007) documente un menu « drame », une action qui consiste à éplucher peu à peu un ballon en plastique afin d'obtenir la surface la plus diaphane possible. Telle une bombe, l'objet menace d'éclater à tout instant, et la performance pourrait être signée non seulement par l'artiste qui agit mais aussi par l'objet qui réagit. Un simple geste domestique suffit à faire passer cet objet platement quotidien de la catégorie des choses inertes à celle des êtres vivants. La membrane opalescente, portée à son plus haut degré de fragilité, constitue l'ultime interface entre l'être et le non-être.

Explorer la limite extrême des choses revient dans certaines œuvres à jouer du blanc sur blanc. Une sphère blanche aussi lisse et satinée qu'une boule de billard glisse lentement et silencieusement sur une surface d'une égale blancheur (*Slow Object 05*, 2004). Il s'agit d'une bulle d'air qui se meut librement dans du lait et dont la forme parfaite ne se distingue du fond que par le jeu d'ombre et de lumière dont sa surface fait l'objet. Elle se manifeste comme une étonnante épiphanie. Chaque photographie de la série *Interlud* (2001) représente un emballage translucide vidé de sa substance consommable. La forme de ce résidu semble se dissoudre dans le fond de l'image et émettre une dernière lueur, ultime signe de résistance, avant de disparaître. Ce que l'accoutumance a déréalisé, les stratégies de représentation d'Edith Dekyndt s'emploient à le révéler, et c'est en rendant compte de l'évanescence que l'artiste réalise son projet de « *montr(e) l'existence fascinante des choses* ».

Enclaves imaginaires

Beaucoup des phénomènes physiques étudiés par l'artiste se transmettent sous la forme d'ondes, qu'elles soient électromagnétiques (la lumière, les ultraviolets, etc.) ou mécaniques (les vagues, les ondes sismiques de surface telles que les ondes de *Love*, etc). Edith Dekyndt s'en sert comme d'un médium pour, exploitant leur action invisible, faire surgir l'insolite de ce qui nous semble habituel ou ordinaire. Dans *Martial O* (2007), le petit disque en poussière de métal qui s'anime au milieu d'un grand support blanc doit sa vitalité à l'effet de l'aimant en rotation que l'artiste a dissimulé sous lui, de l'autre côté du plan. Il évoque un organisme dont les piquants bougent, mais aussi la corolle en mouvement d'une fleur minérale.

Le dispositif de *Discreet Piece* (1997) donne à voir, mais sur une autre mode que le fameux *Zen for Film* de Nam June Paik, des particules de poussière in situ. Dans la salle, une caméra les traque dans le faisceau d'une lumière focale. L'image retransmise en direct, et projetée sur un mur, laisse au spectateur l'impression d'un firmament piqué d'étoiles filantes. Un film d'eau savonneuse tendu entre des mains devient le support de moires traversées par des turbulences qu'on dirait galactiques, mais la vidéo s'arrête lorsque ce « mirage », particulièrement sensible aux variations de température, disparaît (*Provisory Object 01*, 1997). L'artiste affectionne d'une manière générale les matériaux fluides comme « *la lumière, l'eau ou les étoffes qui ont, dit-elle, la propriété de bouger, de se transformer ou même de disparaître tout à fait* ». Dans *One Second of Silence (Part 01, New York, 2008)*, un drapeau transparent – « silencieux », sans message –, hissé sur un mât flotte dans les airs au centre de l'image. Une enclave imaginaire s'ouvre dans les contours aléatoires de son cadre fluctuant : le ciel qui transparait dans l'instabilité de ses plis semble en effet ruisseler.

Certitudes ébranlées

L'énigmatique *Usedom* (2007) procure, quant à elle, la sensation d'un rayonnement liquide. L'image est saturée de filaments verticaux, particulièrement lumineux, et qui se meuvent en ondulant. L'œuvre porte, en guise d'indice discret, le nom d'une île et l'on y décèle, non pas couchées mais redressées, les courbes sinueuses que dessine le mouvement des vagues. La simple inversion du sens normal de la lecture du monde suffit à affecter le cadre dans lequel la ressemblance fonctionne. Déstabilisé, le spectateur prend la mesure de l'écart entre ce qu'il voit et ce qu'il sait, et s'étonne du rapport de proximité entre figuration et abstraction.

Avec *Insomniac Dream* (2004), il fait l'expérience troublante du réel confronté à son double : sur le mur de la galerie, il perçoit l'image de ce même mur et un peu du plancher qui se trouve à ses pieds. Cependant, cette représentation, alternativement nette et floue, témoigne des difficultés d'accommodation de l'œil de la caméra qui, dans un espace insuffisamment éclairé, l'a enregistrée. La copie superposée à son modèle perturbe notre rapport à l'espace. « *L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être. Ils cèdent. Une vaste redistribution de la sensibilité se fait (...)* » Ces mots empruntés à Henri Michaux traduisent assez bien ce qu'alors on éprouve : le sentiment d'être comme halluciné par un phénomène optique.

Lorsque l'artiste nous présente un caisson lumineux en guise de panneau publicitaire sans contenu, c'est pour nous permettre de voir nos propres myodésopsies, ces impalpables particules de poussière qui flottent à la surface de nos yeux, qui habituellement demeurent imperceptibles et qui contaminent notre perception (*Myodésopsies 06*, 2003-2009). Celles-ci apparaissent plus particulièrement lorsqu'on fixe une surface blanche. Le spectateur fait l'expérience de ces visibilitées subjectives qui, latentes, ne se manifestent que lorsqu'il renonce à vouloir les fixer.

Zones d'influences

Dans *Ground Control* (2008), une sphère promène doucement sa silhouette noire et mate dans le cadre d'un white cube. Notre perception de l'objet est contaminée par l'environnement sonore que génère *Voyager II Golden Record* (2008), une sélection de sons terrestres. Cette « sculpture flottante » (Warhol qualifie ainsi ses *Silver Clouds*) s'apparente à une planète qui aurait adopté l'échelle du corps humain. Gonflée d'air et d'hélium, elle obéit aux lois de l'apesanteur mais, sensible aux variations « météorologiques » (pression atmosphérique, température, humidité et densité de l'air ambiant, courants provoqués par le mouvement des visiteurs), elle se déplace dans l'espace de manière imprévisible et très lente. Le spectateur prend conscience de la réaction de la forme au milieu ambiant et de l'étonnante présence des puissances d'action qui s'exercent sur elle.

Avec *Soleil Public* (2008), c'est le spectateur qui devient la matière réactive de l'œuvre exposée. Dans la rue d'un quartier bruxellois à forte population immigrée, l'artiste présente, derrière une vitrine, une rangée de tubes fluorescents qui diffusent des rayons ultraviolets. Ici, la fine paroi entre espace public et espace privé constitue une zone d'échanges qui s'avère discrètement politique puisque cette vitrine constitue, si tant est que le dispositif influe sur la pigmentation des regardeurs exposés au rayonnement, une frontière territoriale où s'estompent les distinctions entre colorations de peau.

Chaque œuvre d'Edith Dekyndt nous fait éprouver l'expérience de forces invisibles, et le fait que l'ensemble de l'exposition au Mac's-Grand Hornu – et non uniquement une vidéo qui, en résonance à l'histoire du site, ancien charbonnage, joue des forces telluriques – s'intitule *les Ondes de Love* nous amène à tirer profit de l'ambiguïté des mots. Love, c'est le nom du géophysicien britannique – Augustus Edward Hough Love – qui a découvert un certain type d'ondes sismiques de surface mais aussi, en langue anglaise, un nom commun issu du répertoire affectif. Le spectateur est alors cette forme réactive qui, dotée d'une mince enveloppe traversée par *les ondes de Love*, oscille entre intelligible et sensible, et s'en trouve perturbé dans son intuition, son émotion et ses sensations.

EDITH DEKYNDT

Née en / born 1960 à / in Ypres (Belgique)

Vit et travaille à / lives in Tournai et Strasbourg

Expositions personnelles récentes / Recent shows:

2009 *At Night I Lie*, Karine Guenther Gallery, Hambourg ; *Agnosia*, Witte de With, Rotterdam (février - avril) ;

FDC Satellite, Bruxelles, Les Filles du calvaire, Paris

2010 *Silent*, Contemporary Art Museum of Hiroshima (jusqu'au 11 janv.) ; Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe (jusqu'au 23 janv.) ; Les Filles du calvaire, Bruxelles (15 janv. - 30 mars, expo coll.) ; MoMA, NY (nov., expo coll.)

Livres / Books: *Edith Dekyndt, les Ondes de Love*,

éd. Mac's - Grand Hornu, 2009 (catalogue d'exposition)

E. Dekyndt, *I remember Earth*, éd. Facteur Humain, 2009