

Auteur : Entretien avec Myriam Lefkowitz par Mathilde Villeneuve

Titre :

Date : 28 octobre 2014

Nbre de signes une fois le texte relu : [29 592]

En résidence aux Laboratoires d' Aubervilliers en 2014, Myriam Lefkowitz a développé des recherches autour des modalités et transformations de la perception. Elle a d'abord poursuivi son projet itinérant entamé il y a cinq ans, *Walks, Hands, Eyes (A City)* - une expérience pour un seul spectateur et un guide, qui, au cours d'une balade silencieuse d'une heure dans une ville, tissent une relation particulière entre marcher, voir et toucher. Alors même que, à partir de cet automne, elle continue d'offrir à chacun la possibilité de mener cette expérience, elle poursuit également le projet *via* l'édition d'un livre, propose au public d'expérimenter un nouveau dispositif artistique intitulé *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille* et travaille à la fondation d'un lieu collectif dénommé La Piscine.

Un entretien dans lequel il est question de production d'une forme de savoir basée sur l'expérience artistique, de modification des régimes d'attention, de dispositif non rentable, de production de situations instables et vulnérables et d'invention d'une nouvelle institution capable d'intégrer ces critères esthétiques.

***Walk, Hands, Eyes* - Le livre**

MATHILDE VILLENEUVE. – Dans le dernier numéro du *Journal des Laboratoires*, nous avons publié une conversation que tu avais eue avec la philosophe Cécile Lavergne, durant

1

1

laquelle vous décriviez les enjeux de ton projet *Walk, Hands, Eyes*. J'aimerais, cette fois, que nous nous concentrons sur un nouvel aspect de ton travail : le livre qui en découle, composé à partir de récits d'expérience de ces balades menées depuis des années. *A priori*, il pourrait paraître paradoxal que tu aies eu envie de revenir au texte, quand l'expérience esthétique d'origine procède d'un quasi total silence auquel le spectateur est soumis pendant une heure.

MYRIAM LEFKOWITZ. – Les deux ne sont pas aussi disjoints. Si la parole est volontairement suspendue le temps de la balade, elle n'en tient pas moins une place essentielle dans la conception et la compréhension de la pratique. D'abord, parce qu'il y a souvent un échange verbal suite aux balades, avec les spectateurs, qui ont envie de décrire ce qui s'est passé pour eux (et sûrement que la parole se redéploie d'autant plus qu'elle a été bannie de la balade). La conversation sert alors de « sas » pour le spectateur, le temps qu'il revienne à une interaction plus « normale » avec le guide, qui l'a touché, enveloppé et guidé alors même qu'ils ne se connaissaient pas. Ensuite, parce qu'on a toujours parlé avec les guides, nous racontant les balades, les espaces découverts, les techniques de toucher ou de composition développées. Ces discussions sont un de nos outils de travail principaux. Moi-même, j'ai toujours raconté mes expériences de balade et les « retours » que j'avais des spectateurs, notamment quand j'enseignais, parce que c'était une des meilleures manières de rendre compte des effets de la pratique : comment cette balade nous faisait faire certaines choses, nous faisait rentrer dans un certain régime d'attention et modelait notre rapport au réel. En fait, j'ai progressivement fait, de cette parole émergée du dispositif, un cadre privilégié pour observer ce que produisait une expérience physique de cet ordre. Je réalisais à quel point la séparation (depuis longtemps invalidée mais encore bien tenace) entre le sentir et le dire était fautive, que l'expérience kinesthésique était simultanément mentale (et pouvait même parfois s'avérer très bavarde), combien l'importante intensification des stimulations sensorielles modifiait le fonctionnement ordinaire de l'activité mentale.

La balade s'est donc mise comme d'elle-même à vivre à travers différents récits. Il m'a alors semblé important de trouver une forme qui puisse en rendre compte. Le format du livre est apparu tel un possible catalyseur, capable de ramasser, de faire jouer ensemble et de rendre publiques ces autres modalités d'existence de la balade.

M. V. – Ces échanges, tu t' es donc attachée à les prendre en note ?

M. L. – Oui, j' ai, depuis le début, tenu un cahier qui est devenu l' espace mémoriel de la pratique, tout autant qu' un espace d' apprentissage et le moyen de me saisir des questions soulevées. Progressivement s' est révélé un parcours scopique, une série d' obsessions : d' abord la vision, l' œil, l' image, le cadrage, l' ellipse, le noir, l' ombre, puis la main, ce que pouvait faire le toucher, puis les visages, les formes d' interaction, la ville, l' attention qui se modifiait, le rêve, le sommeil, l' état modifié de conscience, la possibilité de remanier les séquences d' apparition des choses, les formes de soin... Autant de questions qui m' ont donné envie de continuer à explorer la pratique, à la répéter dans d' autres villes, avec de nouvelles personnes.

M. V. – Comment t' es-tu positionnée vis-à-vis de ces récits d' expériences ? Quel « traitement » as-tu opéré pour les conduire jusqu' au livre ?

M. L. – Au début, je notais sans relâche pour ne pas perdre les histoires qui m' étaient racontées. Je me sentais en partie responsable vis-à-vis d' elles. Puis je me suis détachée de cette position de « garante » de la mémoire d' un autre (qui ne m' appartient pas de toute façon) pour considérer ces récits comme une matière susceptible d' informer la pratique et mes recherches. Finalement, je n' étais pas tant responsable du récit des autres que tenue par ma propre pratique. Publier un livre, c' était lui fabriquer un objet qui la prolonge, avec laquelle elle dialogue, qui lui donne un nouveau visage. Mais il fallait trouver une forme d' énonciation qui rendrait compte du passage entre une personne et une pluralité de voix qui cohabitent sans le savoir pour chercher à comprendre les effets du dispositif. C' est donc des présences effacées, diffractées, dissoutes dont il s' agit. Le livre est coconstruit ; il n' appartient à personne.

M. V. – Comment as-tu décidé la forme d' écriture ?

M. L. – Elle s' est trouvée par tâtonnements successifs. Au fur et à mesure que je retranscrivais les conversations, je me suis aperçue qu' une certaine fiction du

corps et de l' espace les liait, dont je voulais rendre compte. Un jour, alors que j' essayais de reproduire la situation de l' entretien d' origine, forçant la cohérence de contenu et de chronologie des propos là où il n' y avait que des sensations, images et idées éparses, un ami m' a dit : « Ce que ça fait, la balade, c' est produire de nouveaux blocs de sensations. Quand les gens parlent, ils parlent en *bloc(s)*. » J' ai alors compris qu' il fallait que je monte de la même manière, en « blocs », et, surtout, que je m' autorise à jouer des associations entre eux, comme quand je compose une balade, par contrastes et rebonds. Le travail a consisté à dégager à la fois la spécificité de chacun de ces « blocs » de récit rapporté et leurs problématiques communes, afin d' articuler les meilleurs relations et écarts entre chacun. J' ai aussi réécrit des passages jusqu' à les libérer de leurs référents. J' ai joué d' artifices, comme celui de tout passer à la troisième personne. La forme s' est donc construite par extraction et éloignement progressif du contenu premier, réécriture partielle et montage. J' ai tenté de me rapprocher des mécanismes propres à la balade qui, discontinue et contradictoire, donne l' impression de glisser d' un temps à l' autre, d' un espace à l' autre, d' un sujet à l' autre.

M. V. – T' importait-il, à travers ce montage, de dresser le portrait des différentes villes parcourues en balade ? S' agit-il d' une tentative de cartographie ?

M. L. – Non, il ne s' est jamais agi d' une « visite guidée » qui aurait pour enjeu de faire découvrir la spécificité d' un territoire urbain. En revanche, la ville est un terrain idéal par l' hétérogénéité des éléments qui la composent. Elle donne à l' expérience ses ingrédients de base. Certes, la cuisine n' est pas la même à Aubervilliers qu' à Venise, pour autant, c' est « la ville », avec ses vitesses, visages, trous, parkings, halls, portes, froids, chauds, silences, hauteurs, étroitesse... Si l' expérience prend place dans un lieu topographique défini, c' est pour mieux le quitter et produire, dans ce décollement, une fiction d' espace. Ainsi, la balade traque les dynamiques avec lesquelles elle va pouvoir composer. Elle augmente les contrastes entre elles pour que nos systèmes sensibles ne s' habituent pas et soient forcés de, sans cesse, se recomposer. Elle facilite le passage d' une qualité d' espace à une autre, à l' intérieur d' une superficie et d' un temps très limités. Elle facilite le plongeon dans une activité proche du rêve, où l' on

recompose un monde à partir de fragments de réalité. La balade produit une virtualité, un espace qui n' existe pas, sans bord, une superposition concomitante de plusieurs espaces-temps. C' est cette topographie virtuelle qui sera mise en éveil dans le livre.

M. V. – Oui, d' ailleurs, les images qui nous viennent à l' esprit sont très inhabituelles.

M. L. – Ce sont des images qui se forment grâce à l' état de perception modifié, causé par plusieurs facteurs - les yeux qui se ferment, la dépendance vis-à-vis d' un inconnu, le silence, l' attention à percevoir, etc. Or, que se passe-t-il, une fois que la conscience sort du paradigme de fonctionnalité et de l' intention ? Quel régime d' attention cela génère-t-il ? Que va-t-on voir ? Les mécanismes de perturbation que je mets en place sont des « réhausseurs d' intensité », ils font gonfler ce que tu sens, vois, imagines, penses. Ils transforment notre relation à soi, à l' autre, à l' environnement. Le rééquilibrage des sens (puisque certains, en réponse à la situation, compensent ceux qui ont été mis en veille) entraîne une réorganisation du fonctionnement des différents plans de conscience. D' où le fait que beaucoup de gens ont l' impression de dormir, ou presque. Le corps perceptif, si on crée les conditions pour qu' il soit agissant, peut devenir incroyablement puissant, capable de mettre en rapport des éléments qui n' ont *a priori* rien à faire entre eux. Le corps est un monteur incroyable !

M. V. – Cet effet de la balade a été moteur dans l' élaboration du livre.

M. L. – Oui, ces images relatées par les spectateurs sont comme les preuves qu' un autre monde, perçu pendant la balade, est bien là. Elles disent que les régimes de réalité sont beaucoup plus poreux qu' on ne l' imagine, qu' on glisse du rêve à la pensée, à la main, à nous enfant, à nous grand, à nous en un autre, à l' espace concret, à l' espace mental, qu' on peut se relier à plusieurs présents en même temps. Qu' il y a une multiplicité de plans d' attention qui interagissent ensemble à une vitesse grand V.

La pratique de la balade remet du mou dans ce que l' on avait identifié comme fixe. C' est cela que je prends à mes apprentissages de la danse - pas la danse en termes de *fabrique de mouvements en vue d' une représentation*, mais l' *état de danse* : l' injection d' un flux. Ce « flux permanent » que la chorégraphe américaine Lisa Nelson donne en guise de réponse quand on lui demande ce qu' est la danse. Comme elle, « *I don' t think about dance as a public thing.* » Je me demande comment la danse se matérialise hors du plateau, comment elle se partage.

M. V. – Pourquoi avoir décidé, en plus de ton texte, de passer commande à certains participants de la balade ?

M. L. – Au fil des conversations, des similitudes dans la manière d' habiter les balades se sont dessinées et une forme de savoir semblait pouvoir se dégager. Certaines personnes ont su repérer et mettre en exergue ces mécanismes à l' œuvre ; elles ont contribué à informer la pratique depuis le prisme de leur discipline. Il m' a paru évident de les inviter à déplier dans le livre quelques-uns de ces principes actifs. Leurs textes seront des zooms dans le récit de la balade, ils prendront le temps de développer quelques questions essentielles que soulève la pratique et l' ancreront dans un spectre de réflexions actuelles plus large.

M. V. – Qui as-tu invité ?

M. L. – J' ai demandé à Yaël Kreplak, qui est chercheuse en sciences sociales et travaille dans le domaine de l' analyse conversationnelle et de l' ethnométhodologie. Elle proposera une description des modalités de l' interaction que produit le dispositif. Cécile Lavergne, chercheuse en philosophie politique, s' interrogera sur la dimension potentielle de violence, et la vulnérabilité des corps que peut révéler la balade. Valentina Desideri, artiste chorégraphe, la mettra en lien avec une pratique qu' elle a développée, la « *fake therapy* ». Elle reviendra sur la notion d' *artifice* et sa force émancipatoire. Le philosophe Nicolas Prignot traitera de la question du délire chez Guattari et éclairera ainsi une certaine activité qui a lieu dans la balade. Esther Salmona, poète, artiste sonore et paysagiste, est guide pour la balade depuis quelques années. Elle s' attachera à décrire le rapport entre la

matière ville et le toucher activé dans le dispositif. Clément Morier, chercheur en théorie politique, abordera la pratique *via* des questions liées à la topologie, et du point de vue morphologique. Kristupas Sabolius, philosophe travaillant à une nouvelle définition du concept d' *imagination*, s' intéressera particulièrement à une série d' expériences proposées par différents artistes permettant de modifier l' état de son attention et de la forme de son imagination. Enfin, Valérie Pihet, chercheuse, historienne de formation, travaille au sein du collectif de recherche Dindingdong (collectif de coconstruction de savoir autour de la maladie d' Huntington). Elle analysera la relation entre le savoir immatériel produit par la balade et un cadre plus directement lié à la maladie et au soin.

Et sait-on jamais dans une obscurité pareille

M. V. – Parallèlement à l' élaboration de ce livre, tu expérimentes, pendant ta résidence aux Laboratoires d' Aubervilliers, un nouveau dispositif, pour un seul spectateur toujours, mais immobile et allongé dans le noir, cette fois : *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille*. Peux-tu nous le décrire ?

M. L. – Je peux essayer, même si c' est encore très frais. Depuis un certain temps, je sentais que la balade tirait vers quelque chose de beaucoup plus abstrait. Autant du point de vue de l' espace qui était produit que du point de vue du corps et de la relation. Finalement, il ne s' agissait plus tant de déplacer notre appréhension de la ville que de rentrer dans un environnement composé de dynamiques, de vecteurs, de forces, sans coordonnées. Je me suis demandé si on pouvait isoler ces phénomènes. Que resterait-il si on s' extrayait de la ville, du dehors en général, et si l' on pénétrait un espace isolé, dont on pouvait percevoir les bords, que l' on pouvait appréhender dans sa globalité ?

Ce nouveau dispositif, pour lequel j' ai emprunté le titre à *L' Innommable* de Beckett, *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille*, propose à une personne de venir s' allonger sur le plateau : la lumière s' éteint, et le performeur compose, pendant environ quarante-cinq minutes, un environnement à partir et autour de ce corps. Pour cela, il utilise ses propres mouvements, des objets, le toucher, des

microsons. Il prend appui sur tout ce qui peut se passer dans cet espace noir, s' y dissout, devient une partie de cet espace.

L' idée était de créer le plus de flou possible (ce que facilite grandement le noir !). Qu' on aille au maximum de la désidentification. Que les sources de stimulation ne soient plus localisables et qu' on ne puisse pas clairement qualifier ce qui vous touche, ce que l' on touche. Je voulais comprendre si, dans de telles conditions, on pouvait commencer à prendre une chose pour une autre, et réfléchir au type d' environnement qu' on reforme quand on est privé totalement du regard et que le mouvement est mis en veille.

Dans ce dispositif, les performeurs s' appuient sur les déplacements quasi permanents de l' attention : comment elle passe d' une échelle à l' autre, de l' espace à un micropoint du corps, à l' extérieur du plateau, à la main, etc. On augmente l' élasticité de l' attention. Ce qui fait que le corps devient un espace « hyper »-long, ou asymétrique, ou prolongé par d' autres éléments.

C' est un peu comme jouer à l' apprenti sorcier, ou activer un charme. Je crois que ce dispositif contient une forme d' illusion perceptive. Percevoir devient l' activité principale du « receveur » ; or percevoir, c' est déjà imaginer (au sens de *recomposer quelque chose qui n' est pas forcément présent physiquement*) : le receveur se met à peupler l' espace - en l' occurrence, la scène du théâtre - de tout un tas de choses imaginées (images, objets, mémoires, récits).

M. V. - Ce plateau de théâtre, très vaste et vide, au beau milieu duquel on est allongé dans le noir, reste très présent tout au long de l' expérience. La plongée dans le noir - moment où tu éteins les lumières, qui constitue comme le pacte passé avec le spectateur - renvoie à un univers cinématographique - le silence se fait, la machine se met en marche -, mais aussi à celui de la peinture : à un moment, j' ai vraiment eu l' impression de « faire tableau », ou, plus exactement, que de mon corps s' élevait un paysage montagneux, un relief. Cette vision est éveillée par la sensation d' un toucher persistant à partir des « points de contact » que tu actives et relies ; ils semblent ouvrir le corps, nous faisant sentir que notre peau est une surface poreuse, trouée, que le corps n' est pas un système clos mais capable de se prolonger dans l' espace, une membrane en mouvement. Il semble s' étendre, devenir tour à tour aérien, fluide, liquide sans, pour autant, qu' on fasse l' expérience de

sa perte. Au contraire, c' est plutôt comme si sa présence et ses potentiels étaient accrus.

J' ai aussi eu la sensation d' une co-élaboration de la situation. Ce « corps-à-corps » avec le performeur, qui pourrait au départ apparaître comme inégalitaire (ce dernier détient le savoir sur ce qui va se passer), se rééquilibre doucement. Parce que celui qui manipule est à l' écoute et en réaction à celui qui est manipulé, et que l' attention du performeur est à ce point délicate qu' elle laisse la place à l' autre.

La Piscine

M. V. – Tu es également en train de monter un projet dont le but est de regrouper des pratiques proches de la tienne, et qui, pourrait-on résumer, cherchent à influencer sur nos « politiques d' attention ». Comment ce projet est-il né ?

M. L. – Je me suis d' abord rendu compte que d' autres personnes œuvraient également, dans différents champs mais en particulier par le biais de l' expérience physique, à faire émerger de nouveaux régimes d' attention. Or ces pratiques nécessitent un cadre temporel particulier, long, autant pour ceux qui les reçoivent que pour ceux qui les font. Notamment parce qu' elles ne s' adressent qu' à un seul spectateur à la fois, mais aussi parce qu' elles évoluent au fur et à mesure de leur expérimentation et de leur répétition. Et puis il y a eu la rencontre avec l' artiste Valentina Desideri, qui développe une recherche sur des dispositifs pour une personne, autour de l' idée d' abord du soin artificiel, « *fake therapy* », puis de la « *political therapy* ». Après avoir beaucoup échangé avec elle, j' ai eu envie d' imaginer un lieu où nos pratiques, des formes hétérogènes posant des questions similaires, pourraient être activées ensemble. Est venue l' idée d' élargir l' invitation à d' autres pratiques partageant les critères suivants : la mise en relation d' un spectateur et d' un performeur, l' éloignement du cadre habituel de la représentation, le questionnement de l' expérience produite à deux (quelles sont les conditions pour qu' une expérience puisse se produire ?), la volonté d' aborder le corps du spectateur comme cadre, vecteur, producteur du matériel (venue de la danse et des pratiques somatiques), et d' engendrer de nouveaux régimes d' attention.

M. V. – Les « formes de soin » qu’ intéressent ces pratiques débordent le seul cadre de l’ expérience artistique. La question du soin, comme cela est théorisé par les philosophes du *care*, est présente dans notre relation aux autres en général, dans le travail et en particulier dans tous les métiers de la santé.

M. L. – Oui. Mais peut-être encore plus que le soin, c’ est la notion de *vulnérabilité* qui est au cœur de ces pratiques - ce qui permet de laisser un peu de place à la transformation des rapports à soi, aux autres, à l’ environnement. Ces pratiques font de la relation le biais par lequel se produit une transformation. Tu te mets dans une position de disponibilité à l’ autre pour qu’ il se passe des choses, sans quoi cela n’ arriverait pas. Un mouvement qui engage autant le spectateur que le performeur, et ne pouvant être anticipé par aucun des deux.

Nous aimerions donc construire une plateforme où ces différentes pratiques puissent rentrer en écho afin d’ observer ensemble, artistes et spectateurs, leurs effets. Pas un simple lieu de diffusion de ces pratiques mais un laboratoire de recherche et d’ échange entre les artistes et participants qui en font partie. On se demandera : quel est le type d’ interaction que chacune de ces pratiques propose ? Quel est le cadre temporel propre à chacune ? Que se passe-t-il si on passe d’ une pratique à l’ autre ? Ce lieu serait à l’ image d’ un laboratoire d’ alchimie, où sont testées des expériences de transformation de soi et des autres.

M. V. – Un lieu, bien concret, vous a marqué particulièrement et a donné son nom au projet.

M. L. – Oui, la piscine municipale de Pantin, que j’ ai découverte il y a peu. C’ est un site classé, construit sur le modèle des piscines traditionnelles parisiennes, avec le bassin au centre et les étages de cabines autour, mais elle est plus large et longue que la majorité des piscines construites sur ce modèle, ce qui fait que le volume est particulièrement vaste et aéré, avec une très belle acoustique. Les peintures sont toutes un peu délavées, les murs détériorés, il n’ y a quasiment personne, ce qui fait que l’ attention est fortement orientée vers cet espace chargé d’ histoire. Tu y rentres, et après quelques minutes, quelque chose dans ton état

général est modifié. Le lieu nous est apparu comme idéal pour un premier rendez-vous public. L' idée n' est pas de perturber les activités en place, mais simplement d' y infiltrer d' autres pratiques.

Par ailleurs, l' eau nous semblait être le parfait élément pour « cadrer » ce laboratoire. Un élément qui marque déjà le passage d' un état de corps à un autre. Pour autant, il ne s' agirait pas de plaquer chaque pratique dans le contexte de la piscine, mais plutôt de faire de la piscine l' espace de vie de ce laboratoire. Un espace dans lequel tu peux passer du temps avant ou après l' expérience traversée. Un espace de résonance. L' eau étant d' ailleurs un conducteur très puissant. On a donc souhaité appeler ce laboratoire : « La Piscine ».

M. V. – Quels artistes comptez-vous inviter pour la première édition publique de La Piscine ?

M. L. – Le programme précis d' expérimentation de La Piscine et des modalités concrètes de fonctionnement va s' élaborer au croisement de nos recherches respectives, Valentina et moi. Nous avons en tête un petit rassemblement d' environ cinq pratiques, qui vont, au cours de l' ouverture publique, se mêler les unes aux autres, dont les contours vont se flouter... Je m' explique : comme l' eau qui permet de glisser d' une chose à l' autre, de mélanger deux choses pour en transformer la substance, on a commencé à imaginer regrouper des pratiques qui pourraient se diluer les unes dans les autres, s' emprunter réciproquement des éléments. On s' interroge sur la manière dont on pourrait s' emprunter des choses. On va donc surtout inviter des artistes susceptibles de jouer le jeu de ce laboratoire.

M. V. – La Piscine n' entend pas regrouper que des pratiques artistiques, n' est-ce pas ?

M. L. – En effet, l' idée d' une bibliothèque a commencé à germer. Il s' agirait de saisir cette opportunité de rassemblement de pratiques pour tenter de ramasser un corpus de textes spécifiques et les proposer à la lecture, puis d' échanger à travers eux, ce qui permettrait de mettre ces expériences en résonance avec les questions

qu'elles posent. Une des activités de La Piscine pourrait donc aussi être la lecture, mais encore l'écoute de conférences, ou toute forme de conversation et d'activité intellectuelle au sens large.

M. V. – Votre Piscine serait comme une nouvelle institution capable de prendre en charge ce type de pratiques, elle se serait formée à partir d'elles et de leurs modalités de production et de diffusion exigeantes.

M. L. – Oui. Je me pose la question du modèle économique adéquat pour soutenir ces pratiques ? S'il n'est plus question de produire des objets mais de créer les conditions pour que des expériences spécifiques et individuelles puissent avoir lieu, comment prend-on soin de ceux qui activent ces expériences ? Il faut créer les conditions pertinentes, installer un certain confort, un espace sécurisé pour que l'artiste puisse pratiquer. La solution, pour moi en tout cas, ne peut pas être celle de demander au participant de payer pour le temps de travail accordé par le performeur, parce que cela entraînerait, de fait, une discrimination. Si l'Institution publique n'a pas les moyens, dans le contexte actuel, de financer les expérimentations nécessaires pourtant au développement des pratiques artistiques, pourquoi ne pas penser à des formes de mécénat dont l'objectif serait, non pas d'aider à la production d'objets, mais de garantir les conditions pour que ces expériences puissent avoir lieu ?

M. V. – Pourtant, la première édition publique de La Piscine aura bel et bien lieu *via* le soutien d'une institution publique : celles des Laboratoires d'Aubervilliers ! Alors, certes, les Labos sont une institution rare, qui ne peut, à elle seule, assurer la survie de la recherche menée par ce type de pratiques. En dehors de ce lancement, tu essaies, *via* La Piscine, d'inventer une sorte d'institution pérenne qui puisse accompagner sur du long terme ces pratiques, et qui ne fonctionnerait ni comme un centre d'art ni comme une compagnie de danse ou de théâtre, mais davantage comme un collectif autogéré, c'est ça ?

M. L. – Oui, effectivement. Je crois que ces pratiques ont besoin d'un soutien qui puisse correspondre à leur temporalité, donc plus pérenne. Peut-être plus de l'ordre

du soutien à la recherche que du soutien à la production. Mais la réflexion est encore à l'état de friche, elle reste à imaginer de toutes pièces.

M. V. – Il y a quelques années, Jennifer Lacey menait un projet, aux Laboratoires d'Aubervilliers, intitulé *I Heart Lygia Clark*, en collaboration avec Barbara Manzetti et Audrey Gaisan, qui consistait à dispenser des « soins *aesthétiques* » en recevant le client-spectateur individuellement aux Laboratoires ou dans un Institut de beauté, afin d'explorer le potentiel de la thérapie en tant que pratique artistique. Te sens-tu proche de ce projet ?

M. L. – Oui. On pourrait même aller jusqu'à dire que le projet de La Piscine se situe dans la lignée directe des propositions lancées par Jennifer Lacey dans les projets *Bonbonnière* et *I Heart Lygia Clark*. Ces deux propositions ont ouvert des possibilités énormes, après celles lancées par Lygia Clark. Précisément parce qu'elles se situent dans un espace intermédiaire entre le soin, le spectacle, le rituel ou le « louche », comme le nomme Jennifer Lacey : cette « ligne limite » que qualifie la psychologue et critique d'art brésilienne Suely Rolnik au sujet du travail de Lygia Clark. Il ne s'agit pas de définir le lieu où la pratique se situe mais de la laisser s'installer tranquillement dans un interstice. De ce fait, le cadre du travail peut être investi complètement différemment. Je pense ici au théâtre thalasso du projet *Bonbonnière*, où se produit une étrange superposition de deux espaces et de deux pratiques. Ou : qu'est-ce que ça fait à la thalasso d'être pratiquée au théâtre, et *vice versa* ? Ce projet permet de considérer le théâtre comme un lieu où on passe du temps. Jennifer Lacey ne cesse de déplacer l'usage habituel des espaces par la forme des pratiques qu'elle y installe. J'imagine un peu La Piscine de la même manière. Qu'est-ce que ça fait à un lieu qu'on n'y fasse pas exactement la même chose qu'à l'accoutumée ? Comment ce déplacement a-t-il une telle incidence sur ce que « font » ces différents dispositifs, l'effet qu'ils produisent, tant sur celui qui reçoit que sur celui qui les active ? Précisément parce que les identités de lieux, d'usages et de personnes se suspendent un temps, sont comme brouillées, une transformation peut commencer à opérer. Jennifer Lacey et Lygia Clark identifient la transformation comme l'enjeu majeur de ces pratiques, « une transformation passive », comme dit Jennifer. Ce sont des propositions qui mettent l'activateur et le receveur dans une situation où ils sont pris dans un réseau de relations complexes (avec eux-mêmes, l'autre - spectateur unique - et tous les éléments qui constituent leur environnement), sans arrêt changeantes et qui ne

cessent de produire des effets sur eux : ils sont *agis par*. Lygia Clark définit l'artiste comme « propositeur de conditions qui permettent au récepteur de se laisser embarquer dans le démontage des formes - y compris les siennes propres - en faveur de nouvelles compositions de flux¹ ». C'est comme si Jennifer et Lygia avaient initié un mouvement de morphisme. J'ai l'impression, par les temps qui courent, qu'il est peut-être pas mal de préserver des espaces où ces « nouveaux flux » ont de la place pour émerger afin que « l'ordre des choses » ne se fige pas de trop.

¹ L'hybride de Lygia Clark, Suely Rolnik, <<http://caosmose.net/suelyrolnik>>.