

Myriam Lefkowitz. Les yeux remplis d'eau Myriam Lefkowitz. Eyes Filled with Water

Anne-Lou Vicente

Numéro 117, automne 2017

Frissons
Shivers

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86433ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vicente, A.-L. (2017). Myriam Lefkowitz. Les yeux remplis d'eau. *Espace*, (117), 44-53.

MYRIAM LEFKOWITZ. LES YEUX REMPLIS D'EAU

Anne-Lou Vicente

« C'était la nuit même. Des images qui faisaient son obscurité l'inondaient.
Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision
le point culminant de son regard.
Son œil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait
d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en
son centre pour en recevoir le jour. Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet
du regard qui se mêlaient.
Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose,
mais il appréhendait la cause de sa vision. »

Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, 1950

MYRIAM LEFKOWITZ. EYES FILLED WITH WATER

"It was night itself. Images which constituted its darkness inundated him.
He saw nothing, and, far from being distressed, he made this absence
of vision the culmination of his sight. Useless for seeing, his eye took on
extraordinary proportions, developed beyond measure, and, stretching out
on the horizon, let the night penetrate its centre in order to receive the day from
it. And so, through this void, it was sight and the object of sight which mingled
together. Not only did this eye which saw nothing apprehend something,
it apprehended the cause of its vision."

Maurice Blanchot,
Thomas the Obscure (trans. Robert Lamberton), 1973





Myriam Lefkowitz, *Walks, Hands, Eyes (Hanovre)*, Festival Theaterformen, 2017. Photo : Moritz Kuestner.
Myriam Lefkowitz, *Walks, Hands, Eyes (Gennevilliers)*, 2016. Photo : Guillaume Deloire.
P. 48-49 : **Myriam Lefkowitz**, *La Piscine*, 2015. Piscine Leclerc, Pantin. Photo : Laëtitia Striffling.

There is something related to vision in the devices Myriam Lefkowitz conceives and proposes. The choreographer artist, born in 1980, has been developing a hybrid practice since 2010, based on research around systems of attention and perception that interweave care and aesthetic experience. Created over several years and still on-going today, *Walk, Hands, Eyes (a city)*—a walk in a city—and *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*—a series of tactile and sound stimulations with objects take place while the visitor lies in a dark space—are immersive, multisensory and “device-free”¹ works that are not the object of observation, but rather an experience. With their eyes closed, participants experience the works as they unfold, in a relationship that is equally dialogic and mute between the guide and the guided, the toucher and the touched. Although these two exercises, which work with repetition and difference simultaneously, might appear to be literally like night and day, they both associate the ellipsis of sight (and speech)² with the hand’s touching presence. The perceptual and sensorial unleashing that ensues is consistent with an actual mechanical production of (e)motive images—essentially mental images since, strictly speaking, one sees nothing or almost nothing—and poetical, even political thought.

“He says he plunges into a black bath. When his eyes open, light gets printed on his retinas which stops them from swiping the image. He says that he only opens his eyes so as not to lose the intensity of the impression.”³

A city. A guide. A participant. An hour. And everything that is inside and around these spaces, these people, this time. This, together with all the aleatory and unknown aspects that go along with this initial framework, make up the “walks” that Lefkowitz has been offering and collecting for almost ten years. From Venice to Aubervilliers to Porto, Amsterdam, Buenos Aires and Stockholm, the urban space provides the context of this experience, which relies mainly on improvisation insofar as the guide does not have a predefined trajectory and evidently cannot oversee everything that is likely to enter into the field of action in the time allowed. *Walk, Hands, Eyes (a city)* does not change reality, but rather our attention and attitude towards it. The approach suggests a relationship to an ecology of walking and listening that can be found in both the Situationists’ psycho-geographical *dérives* [wanderings] and Hildegard Westerkamp’s soundwalks, as well as in Max Neuhaus’s seminal work and series of walks, *Listen* (1966), and that is in keeping with the same “willingness to bring forth new focal points of the stratum of buried phenomena.”⁴

Il y a quelque chose de la vision dans les dispositifs que conçoit et propose Myriam Lefkowitz. Depuis 2010, l'artiste chorégraphique, née en 1980, développe une pratique hybride basée sur une recherche autour des régimes d'attention et de perception, au croisement du soin et de l'expérience esthétique. Créés à plusieurs années d'intervalle, tout en continuant à cohabiter encore aujourd'hui, *Walk, Hands, Eyes (a city)* – une balade dans une ville – et *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?* – une série de stimulations tactiles et sonores par objets interposés alors que le visiteur est allongé dans une pièce noire – consistent en des œuvres immersives, multisensorielles et « désappareillées¹ » qui ne font pas l'objet d'une observation, mais d'une expérience. Les yeux fermés, elles se vivent en même temps qu'elles se réalisent, dans un rapport aussi dialogique que mutique, entre guide et guidé, toucheur et touché. S'ils peuvent apparaître comme étant, littéralement, le jour et la nuit, ces deux exercices, qui fonctionnent à la fois sur la répétition et la différence, associent cette ellipse de la vue (et de la parole)² à la présence touchante de la main. Le débridement perceptif et sensoriel qui s'ensuit va de pair avec une véritable mécanique de production d'images (é)mouvantes – essentiellement mentales, puisque rien ou presque n'est donné à voir à proprement parler – et de pensée poétique, voire politique.

Il dit qu'il plonge dans un bain noir et que ses yeux s'ouvrent, qu'une lumière impressionne ses rétines, qu'il s'empêche de balayer du regard, qu'il ne fait qu'ouvrir les yeux pour ne pas perdre l'intensité de l'impression.³

Une ville. Un-e guide. Un-e guidé-e. Une heure. Et tout ce qu'il y a à l'intérieur et autour de ces espaces, ces personnes, ce temps. C'est cela qui compose, avec toute la part d'aléatoire et d'inconnu qui va avec ce cadre de départ, les « balades » que Myriam Lefkowitz propose et collectionne depuis maintenant près de dix ans. De Venise à Aubervilliers, en passant par Porto, Amsterdam, Buenos Aires ou Stockholm, l'espace urbain constitue le contexte de cette expérience qui repose largement sur l'improvisation, dans la mesure où le guide n'a pas de trajectoire prédéfinie et ne peut évidemment pas maîtriser tout ce qui est susceptible, dans le temps donné, d'entrer dans le champ. *Walk, Hands, Eyes (a city)* ne vient pas modifier le réel, mais bien notre attention et notre attitude à son égard. La démarche laisse entrevoir une certaine filiation à une écologie de la marche et de l'écoute que l'on retrouve aussi bien dans la dérive psychogéographique des Situationnistes que dans les *soundwalks* d'Hildegard Westerkamp, en passant par l'œuvre séminale et manifeste de Max Neuhaus, *Listen* (1966), s'inscrivant de fait dans cette même « volonté de faire surgir de nouveaux points d'attention de la strate des phénomènes enfouis⁴ ».







By shifting “perceptual patterns,”⁵ the experience enables us to sense and perceive that which escapes our attention and which activates/ conducts a continuous movement of opening out and withdrawing at will the retractile folds and contractions of the edges of all that is stable. This awakens a pulsating sensitivity obtained by creasing, crumpling and deforming the plasticity of all environments and substrata of the world. “We used to touch, taste and watch the world. From now on, the performative experience allows the world to touch, taste and observe us.”⁶

Along this disorienting route of variable geometry and speed, in which “the only score [is] the idea of contrast,”⁷ the guide’s hands, which in turn wander on the participant’s body and are a presence that is sometimes obvious, sometimes tenuous. They play a fundamental role that has less to do with indicating the direction or pace and more to do with the meaning of an essential—if not existential—co-presence. The hand allows us to have this blind confidence in another, most often a stranger, in whose trust we place ourselves, almost automatically, with eyes closed and a hand outstretched. The hand is the interface by which the two bodies are in sync, as though by *infrathin*, as they walk side by side, at times in unison; the skin becomes a sensitive zone of reassuring contact for the duration of the walk, a form of contiguous, non-verbal communication. Through the mediating hand, the urban body in which we find ourselves immersed touches and traverses us in turn.

“I am interested in how this will make us malleable. Through the various devices (the walks or the darkness), the exterior will be able to enter; a kind of chemistry will take place inside me so that I might become something other than what I am when I am separated from my environment. Floodtides and matter would traverse our identities: an unusual clutter.”⁸ the artist explains. By placing the sense of sight in parentheses, Lefkowitz in fact throws our anesthetized, neurotic⁹ perceptual system into crisis and disrupts the habitual order of our

“intersensorial connections [in which] the re-composition affects our ways of thinking,”¹⁰ while simultaneously (re)engaging an imaginative power that is often dulled in these increasingly depoeiticized territories.

“His hands wove a thread between two kinds of images, those that came from the inside and those that came from the outside, until the two blended into one.”¹¹

While on the walk like in the darkness,¹² participants are asked to close their eyes before starting to wander, in *Walk, Hands, Eyes (a city)* the walk is punctuated by “flashes” of images that appear in the blink of an eye. The guides direct the participants’ bodies and heads, asking them to open their eyes for a fraction of a second so they can see what the guides see and in short, to create, through these visual ruptures, points of contact not only with the real, external world, but also with “the other” (the guide, first of all, but not solely) in order to have a common perception at a given moment. “The spectator opens and shuts his or her eyes at the speed of a camera diaphragm: the furtive snapping of a photo. [...] A world seems to recompose itself from a series of images—not only those indicated by the guide but those arising in the guided person’s mind [...].”¹³ Memory and imagination jointly produce these images and, let us remember, they remain clearly inaccessible to the guide who, eyes open, edits a partial montage for the blind participant in real time.

“I will never know how you see red, and your will never know how I see it; but this separation of consciousness is recognized only after a failure of communication, and our first movement is to believe in an undivided being between us,”¹⁴ Merleau-Ponty elucidates. Halfway between consciousness and expanded cinema, an internal, invisible and latent film takes place inside this “third body,”¹⁵ a cinematographic, but also experimental and visionary, *cosa mentale*.¹⁶ If, based on the idea that cinema appears as the manifestation of thought in motion, “the brain is the screen,”¹⁷ here too the developed reel of a live, unique film exists in(between) one person and another, but this film will never see the light of day.

Myriam Lefkowitz, *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille? - un carnet*, 2017. Vidéo en boucle/Video loop, La Galerie - Centre d'art contemporain (Noisy-le-Sec). Photos : Myriam Lefkowitz et Simon Ripoll-Hurier.



En déplaçant les « modèles perceptifs⁵ », l'expérience nous rend sensible et perceptible ce qui échappe à notre attention et qui actionne/procède à une mise en mouvement du continu par déploiement et repliement au gré des plissements et contractions rétractiles des bords de toutes les stabilités. Se réveille alors une sensibilité pulsatile obtenue par un froissement, un chiffonnement, une déformation de la plasticité interne à tous les milieux, à tous les substrats du monde. « Nous touchions, goûtions, regardions le monde; désormais, l'épreuve performative permet au monde de nous toucher, de nous goûter, de nous observer⁶ ».

Dans ce parcours de désorientation à géométrie et à vitesse variables dont « la seule partition [est] l'idée du contraste⁷ », les mains du guide, qui elles-mêmes se baladent sur le corps du guidé et dont la présence se révèle tantôt marquée tantôt ténue, jouent un rôle fondamental qui relève moins de l'indication de directions ou de rythmes à prendre que de la signification d'une essentielle – pour ne pas dire existentielle – co-présence. La main permet cette confiance aveugle vouée à l'autre, le plus souvent inconnu(e), à qui l'on s'en remet quasi automatiquement yeux fermés et main tendue. Elle est l'interface par laquelle s'épousent, comme par *inframine*, les deux corps marchant côte à côte, parfois à l'unisson; la peau devient une zone sensible de contact assurant, le temps d'une balade, une communication non verbale contiguë. C'est par son entremise que le corps urbain, au sein duquel on se trouve introduit, nous touche et nous traverse à son tour.

« Ce qui m'intéresse, explique l'artiste, c'est comment ça va nous rendre plastique. Avec les différents dispositifs (les balades ou le noir), l'extérieur peut rentrer, il va se passer une sorte de chimie en moi qui fait que je pourrais devenir autre chose que ce que je suis quand je suis séparée de mon environnement. Nos identités seraient parcourues de flux ou de matières. Tout un bazar inhabituel.⁸ » En mettant le sens de la vue entre parenthèses, il s'agit bel et bien, pour Myriam Lefkowitz, de mettre en crise notre système perceptif anesthésié, névrosé⁹, et de troubler l'ordre habituel de nos « connexions intersensorielles [dont]

la recomposition affecte nos manières de penser¹⁰ » en même temps qu'elle (ré)enclenche une force imaginante souvent assoupie en ces territoires de plus en plus dépoétisés.

Ses mains tisseraient un fil entre deux régimes d'images, celles du dedans et celles du dehors, jusqu'à ce que les deux régimes n'en forment qu'un.¹¹

Si, dans la balade comme dans le noir¹², il est expressément demandé au participant de baisser les paupières avant de commencer à marcher, la déambulation, dans l'œuvre *Walk, Hands, Eyes (a city)*, est jalonnée de « flashes » tels des images qui apparaissent et qui lui sautent aux yeux. Le guide oriente en effet son corps et sa tête, et lui demande d'ouvrir les yeux une fraction de seconde afin de lui faire voir ce qu'il voit, en somme, et de créer, par ces ruptures visuelles, des points de contact non seulement avec le monde extérieur, réel, mais avec « l'autre » (le guide en premier lieu, mais pas seulement), dans l'idée d'une forme de perception commune à un instant T. « Le temps de l'ouverture du regard rappelle celui du diaphragme photographique : le temps furtif de la prise d'image. [...] Un monde se recompose à partir d'une série d'images – non seulement celles montrées par le guide, mais aussi celles qui se fabriquent dans la conscience de la personne guidée [...].¹³ » Images produites conjointement par la mémoire et l'imagination auxquelles, rappelons-le, n'a bien entendu pas accès le guide qui, bien qu'il ait pour sa part les yeux ouverts, opère en temps réel un montage partiellement à l'aveugle.

« Je ne saurai jamais comment vous voyez le rouge et vous ne saurez jamais comment je le vois; mais cette séparation des consciences n'est reconnue qu'après échec de la communication, et notre premier mouvement est de croire à un être indivis entre nous », énonçait Merleau-Ponty¹⁴. À mi-chemin entre conscience et cinéma élargis, c'est en ce « tiers corps¹⁵ » que se déroule un film intérieur, invisible et latent, *cosa mentale* à caractère cinématographique, mais encore, expérimental et visionnaire¹⁶. Si, selon l'idée que le cinéma se présente



In *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*, a device conceived of as a negative of the walk in order to “lower the frequencies,”¹⁸ the body is no longer in an awake, walking state, immersed in and passing through a city (exterior day/vertical), but rather in a hypnagogic, half-conscious state,¹⁹ lying down motionless on a mattress in a dark room (interior night/horizontal). The gestures and unidentified objects that touch the prone body make use of sound effects, textures, weight and persistence to produce various impressions, between sensations of pleasure and visions of horror, which are simultaneously projected in the mind as the body’s form of mental cinema.

“[A]n eye opened at the exact spot where he was touched / more erotic from below / extensions grew along his legs / he saw himself as a rock / suspended in the air / with a foot flipped over itself / there was a hole in his right arm / and the back of his head melting like wax / the eyes filled with water / he jumped on hills of foam / a crack between the legs / when it became electric / his body was expanding / retracting / as did all the space / a bubble of air resting on his leg / climbed / climbed / now he was some humus / stuck inside a vice...”²⁰

Like film developer, Lefkowitz’s dematerialized and embodied works–experiences immerse us, with our eyes closed, in an augmented reality so that we can better perceive subliminal images internally and project f(ri)ctional vanishing lines. By means of an intelligent hand and gaze, in a common space–time, we feel rather than define the fluctuating contours of bodies, the environment, the world to which they belong and which is up to us to stir up, even if only lightly, to transform, even if imperceptibly, to infinitely propel through the power of thought and vision. In all senses.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. In the sense that no technological intermediary is involved, in contrast to the “self-guided” exercises that the artist develops in parallel, in which the presence of her voice replaces that of the body.
2. At the start, participants are asked to close their eyes and not speak, unless they urgently need to do so.
3. Myriam Lefkowitz, *Walk, Hands, Eyes (a city)* (Paris/Aubervilliers: Beaux-Arts de Paris éditions/Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2015), 106.
4. Thierry Davila, *De l’inframince. Brève histoire de l’imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris: Éditions du Regard, 2007), 208.
5. A term Lefkowitz used in an interview with Charlotte Imbault, “Sans titre,” *Watt 1* (January 2017): 97.
6. Clément Morier, “A Long Wake,” *Walk, Hands, Eyes (a city)*, op. cit., insert.
7. Lefkowitz, *Watt*, 101.
8. *Ibid.*, 96.
9. Psychologist Hubert Godard talks about a “perceptual neurosis” by which we come undone in order to activate a “prismatic function” inside us, giving us a “low angle perspective in the gaze that opens up colours.” See “Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard,” *Lygia Clark, de l’œuvre à l’événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle* (Nantes/Dijon: Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les presses du réel, 2005), 73–78.
10. Lefkowitz, *Watt*, 97.
11. Lefkowitz, *Walk, Hands, Eyes (a city)*, 74.
12. “The walk” and “the darkness” have gradually become nicknames that respectively designate *Walk, Hands, Eyes (a city)* and *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*.
13. Lefkowitz, “Preface,” *Walk, Hands, Eyes (a city)*, 9.
14. Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, trans. James M. Edie (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 17.
15. A term the artist used during one of our conversations.
16. In *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, P. Adams Sitney mentions the three aspects of vision and image according to Stan Brakhage: the open eyes that capture reality in motion, the images in the brain that are generated through perception, and the phosphores that appear when one’s eyes are closed. While Brakhage saw cinema as a conduit for new perceptions, we can consider that sensory perception here creates a new type of cinema.
17. Gilles Deleuze & Melissa McMuhan, “The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on ‘The Time-Image,’” *Discourse 20*, 3 (Fall 1998): 47–55.
18. Lefkowitz, *Watt*, 100. *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?* was created during a residency at Laboratoires d’Aubervilliers and developed as part of a three-part group exhibition, *Tes mains dans mes chaussures*, presented at La Galerie – Centre d’art contemporain de Noisy-le-Sec from September 2016 to July 2017.
19. Between waking and sleeping, this state is conducive to visual and auditory hallucinations.
20. These anonymous fragments are excerpted from a limited-edition art book the artist produced based on individuals’ accounts related after experiencing *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*, and which led to the creation of a video under the same title. The video shows a succession of flying, white pages of this “notebook” on which the abstract forms and the words evoking the participants’ sensations and visions are lying respectively.

Anne-Lou Vicente is an art critic, editor and independent curator. She founded the contemporary art magazine on sound art *VOLUME* (2010-2013), as well as the editorial and curatorial platform *What You See Is What You Hear* (<http://www.wysiwyh.fr/en/>). Paying particular attention to all that touches on the secret and on revelation—in terms of the object, the image and language—and also to (back)projection and other back-and-forth movements in space (including mental space) and time, her research and work focus mainly on art practices and works that make the (in)visible, (in)audible, (il)legible and/or (un)speakable resonate.

comme la manifestation d'une pensée en mouvement, « le cerveau, c'est l'écran¹⁷ »; c'est aussi, ici, la pellicule impressionnée de ce film vivant et unique qui existe en(tre) l'un et l'autre, mais qui jamais ne verra le jour.

Dans *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*, dispositif conçu comme un négatif de la balade dans l'idée de « baisser les fréquences¹⁸ », le corps n'est plus en état de veille et de marche, immergé dans une ville qu'il parcourt (extérieur jour/vertical), mais dans un état hypnagogique de semi-conscience¹⁹, allongé et immobile sur un matelas dans une salle obscure (intérieur nuit/horizontal). Les gestes et les objets non identifiés qui le touchent, jouant d'effets de sons, de textures, de poids et de persistance, procurent une série d'impressions simultanément projetées dans l'esprit, dans une forme de cinématique mentale du corps, entre sensations de plaisir et visions d'horreur.

[...]/un œil s'ouvrait à l'endroit précis où il était touché/plus érotique par le bas/ des excroissances poussaient le long de ses jambes/elle s'est vue en roche/ suspendue dans l'air/avec un pied retourné sur lui-même/son bras droit était troué/et l'arrière de sa tête qui fondait comme de la cire/les yeux remplis d'eau/ il sautait sur des collines de mousse/une crevasse entre les jambes/quand c'est devenu électrique/son corps s'étirait/se rétractait/tout comme l'espace/une bulle d'air posée sur la jambe/montait/montait/maintenant il était de l'humus/pris dans un étai/[...] ²⁰

Tel un bain révélateur, les œuvres-expériences dématérialisées et incorporées de Myriam Lefkowitz nous plongent, les yeux fermés, dans une réalité augmentée pour mieux en percevoir intérieurement les images subliminales et en projeter les lignes de fuite f(r)ictionnelles. Par le biais d'une main et d'un regard intelligents, il s'agit, en un espace-temps commun, de sentir plus que de définir les contours flottants des corps, de l'environnement, du monde auquel ils appartiennent, et qu'il nous revient de soulever, ne serait-ce que légèrement, de transformer, même imperceptiblement, de propulser, infiniment, par la puissance de la pensée, et de la vision. Dans tous les sens.

1. Au sens où aucune intermédiation technologique n'y entre en jeu, contrairement aux exercices « audio-guidés » que l'artiste développe parallèlement, la présence de sa voix venant alors se substituer à celle du corps.
2. En préambule, il est demandé au participant de fermer les yeux et, sauf si le besoin urgent s'en fait sentir, de ne pas parler.
3. Fragment tiré de *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris éditions/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2015.
4. Thierry Davila, *De l'infrance. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 208.
5. Terme employé par Myriam Lefkowitz dans un entretien avec Charlotte Imbault, « Sans titre », in revue *Watt*, n° 1, janvier 2017, p. 97.
6. Clément Morier, « Réveil du continu » in *Walk, Hands, Eyes (a city)*, op. cit., p. 68-69.
7. Myriam Lefkowitz, *Watt*, op. cit., p. 101.
8. *Ibid.*, p. 96.
9. Le thérapeute Hubert Godard parle d'une « névrose perceptive » dont il s'agit de se défaire afin d'activer en nous cette « fonction prismatique », offrant une « contre-plongée dans ce regard qui permet d'ouvrir les couleurs ». Cf. « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard » in *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Nantes/Dijon, Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les presses du réel, 2005, p. 73-78.
10. Myriam Lefkowitz, *Watt*, op. cit., p. 97.
11. Fragment tiré de *Walk, Hands, Eyes (a city)*, op. cit., p. 74.
12. « La balade » et « le noir » sont progressivement devenus les « petits noms » désignant respectivement *Walk, Hands, Eyes (a city)* et *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*.
13. Myriam Lefkowitz, « Préface », *ibid.*, p. 9.
14. Maurice Merleau-Ponty, *Le Primat de la perception*, Lagrasse, Verdier/poche, 2014 (1946), p. 43.
15. Terme employé par l'artiste lors d'une de nos conversations.
16. Dans son essai *Visionary Film: The American Avant-garde 1943-1978* (réédité, augmenté et traduit en français depuis sa première parution en 1979), P. Adams Sitney évoque les trois aspects de la vision et de l'image selon Stan Brakhage : les yeux ouverts qui captent un réel en mouvement, les images du cerveau générées par la perception et les phosphènes qui apparaissent les yeux fermés. Si Brakhage voyait le cinéma comme un moteur de perceptions nouvelles, on peut considérer ici que c'est la perception sensorielle qui créerait un nouveau type de cinéma.
17. Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 26.
18. Myriam Lefkowitz, *Watt*, op. cit., p. 100. Le dispositif *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?* a été conçu lors de la résidence de l'artiste aux Laboratoires d'Aubervilliers et développé notamment dans le cadre de l'exposition collective en trois volets « Tes mains dans mes chaussures » présentée à La Galerie - Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec entre septembre 2016 et juillet 2017.
19. Entre veille et sommeil, cet état est propice aux hallucinations visuelles comme auditives.
20. Ces fragments anonymes sont tirés d'une édition limitée réalisée par l'artiste à partir des récits post-expérience de *Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ?*, et qui a donné lieu à une vidéo éponyme où défilent successivement les pages blanches et volantes de ce « carnet » sur lesquelles sont respectivement couchés des formes abstraites et des mots évoquant les sensations et les visions des participants.

Anne-Lou Vicente est critique d'art, éditrice et commissaire indépendante. Elle a notamment cofondé la revue d'art contemporain sur le son, *VOLUME* (2010-2013), ainsi que la plateforme éditoriale et curatoriale *What You See Is What You Hear* (www.wysiwyh.fr). Nimbés d'une sensibilité particulière pour ce qui touche au secret et à la révélation – sur le plan de l'objet, de l'image comme du langage –, mais aussi à la (rétro)projection et autres allers-retours dans l'espace (y compris mental) comme dans le temps, ses recherches et travaux portent essentiellement sur des pratiques et des œuvres qui mettent en résonance (in)visible, (in)audible, (il)lisible et/ou (in)dicible.