CN D

***REPLAYS, VARIATIONS SUR
LES TUNING SCORES DE
LISA NELSON***

Anouk Llaurens, en dialogue
avec Julien Bruneau

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2023 – synthèse jan.2025

SYNTHÈSE DU PROJET

« *REPLAYS*, variations sur les *Tuning Scores* de Lisa Nelson », par Anouk Llaurens, en dialogue avec Julien Bruneau (2022-2025)

SOMMAIRE

1 - Introduction générale de la synthèse

2 - Première partie

2.1- Les *Tuning Scores* de Lisa Nelson

2.2 - Une perspective située

2.3 - Une réflexion sur l'héritage

2.4 - Méthodologie

2. 4.1- Multiplicité des perspectives

2.4.2 - Dialogues

2.4.3 - Oralité

2.4.4 - Entretiens

2.4.5 - Édition

3 - Deuxième partie : synthèse des entretiens

3.1 - Première question : Est-ce que tu veux bien commencer par te situer ?

3.2 - Deuxième question : Où et comment as-tu rencontré les *Tuning Scores* ?

3.3 - Troisième question : Quels sont les aspects des *Tuning Scores* qui te touchent ?

3.4 - Quatrième question : Qu'est-ce que tu fais des *Tuning Scores* ?

3.4.1 - Création artistique

3.4.2 - Recherche

3.4.3 - Transmission

3.4.4 - Publications

3.4.5 – Soins

4 - Ouverture

1 - Introduction générale de la synthèse

Cette synthèse porte sur la recherche « *Replays*, variations sur le *Tuning Score* de Lisa Nelson ». Celle-ci pose les questions suivantes :

- Que faisons-nous aujourd’hui des *Tuning Scores* ? Comment nous relierions-nous à cet héritage ?
- Comment l’intégrons nous dans nos créations, nos recherches artistiques, nos manières de faire monde aujourd’hui, pour rester vivant ?

Replays est une recherche artistique qui célèbre la culture des *Tuning Scores* à travers leurs variations. Elle s’intéresse aux nouvelles formes chorégraphiques, pédagogiques et de recherche qui se développent à partir de cette pratique où l’enjeu de la danse est déplacé de l’exercice du corps vers celui de l’attention.

Tout comme les *Tuning Scores* engagent chacun·e dans une démarche collective du vivre et composer ensemble, *Replays* s’intéresse à la multiplicité des perspectives sur ce qui fait héritage pour celles et ceux qui ont été touché·es par le travail de Lisa Nelson.

Que faire d’une filiation à un enseignement qui ne cherche pas à « faire école » ? En s’appuyant tant sur des conversations avec des artistes, des pédagogues et des chercheur·euses que sur mon propre travail, j’enquête sur l’héritage comme un processus de diffraction, de créolisation¹ et de réinvention – un vecteur d’émancipation au service du vivant.

À travers cette recherche, mon intention n’est pas tant de mettre le focus sur les *Tuning Scores* que sur ce que nous en faisons aujourd’hui pour continuer à vivre. Il m’est important de montrer comment se relier à cet héritage permet l’émancipation. L’intégrer permet d’en sortir, en perpétuant un paradoxe, un esprit qui change de forme. Comme l’écrit Delphine Horvilleur : « C’est dans la conscience d’appartenir qu’un homme peut un jour à-part-tenir.² »

Ma méthodologie de recherche se base sur l’esprit et la culture des *Tuning Scores*. Elle se réfère directement à l’une de ses partitions : le *One Minute Solo with Multiple Replays*, le « solo d’une minute rejoué par plusieurs personnes ». Le *score* (la partition) consiste à rejouer un solo d’une minute, à plusieurs, après l’avoir attentivement regardé. Les multiples *replays* forment une image d’opinions hétérogènes qui enrichissent la proposition originale de légères variations et d’interférences qui la font littéralement « vibrer ». À travers le processus de diffraction, de multiple *replays*, l’enquête introduit de la différence, de l’impureté. Elle ne se contente pas de reproduire « du même » ou d’être fidèle à l’« original » mais enrichit le terreau initial de nouveaux possibles. Ainsi, dans ma recherche, les points de vues des contributeur·ices apparaissent comme autant de multiple *replays* de la proposition originale que constituent les *Tuning Scores*.

¹ « La créolisation est la rencontre de l’altérité. La créolisation c’est un métissage d’Arts, ou de langages qui produit de l’inattendu. C’est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C’est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où le choc des cultures, la disharmonie, le désordre, l’interférence deviennent créateurs. C’est la création d’une culture ouverte et inextricable qui bouscule l’uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistique. » Édouard Glissant, 2005, dans un entretien accordé au journal *Le Monde*.

² Delphine HORVILLEUR, *Comment les rabbins font les enfants, sexe, transmission, identité dans le judaïsme*, Paris, éditions Grasset, 2015, p. 18.

Ma synthèse se présente en deux parties :

La première introduit tour à tour les *Tuning Scores*, ma perspective de recherche située et une réflexion sur l'héritage et sa transmission.

La deuxième partie se consacre aux entretiens et parcourt en détail, une par une, les questions posées aux personnes rencontrées :

- Comment aimerais-tu te situer aujourd'hui ?
- Quand as-tu rencontré Lisa Nelson et son travail ?
- Quels sont les aspects/principes des *Tuning Scores* qui te touchent ?
- Est-ce que tu mets en jeu certains de ces aspects dans ton travail et comment ?

Pour rendre compte des réponses collectées, je sélectionne des extraits dans les entretiens. Cette méthode me permet de donner à voir les aspects à la fois individuel et polyphonique de la recherche. Elle fait entendre la singularité de chaque voix dans sa relation aux autres et fait apparaître les décalages, les variations et les interférences (les entretiens complets sont disponibles en annexes).

Les questions posées et l'ordre dans lesquelles elles le sont donnent à voir comment des individus singuliers « entrent » dans les *Tuning Scores* en venant d'horizons divers, se laissent affecter par la pratique et en « sortent » pour continuer leur chemin, poursuivre leur questionnement.

La troisième question, « Quels sont les aspects/principes des *Tuning Scores* qui te touchent ? », rassemble des voix singulières autour de concepts communs. C'est une zone de contact et de friction entre les contributeur·ices et les *Tuning Scores*. Elle met en lumière des synchronicités sous la forme de mots-clefs qui sont cités par plusieurs personnes. Ce mode d'organisation, qui donne à voir des synchronicités vibrantes, fait aussi analogie avec une pratique des *Tuning Scores* : quand les *watchers* perçoivent une synchronicité dans l'espace-image qu'ils regardent ensemble, ils lèvent la main pour marquer et communiquer qu'un accordage a lieu pour elleux.

Comme le dit Jacques Derrida, « l'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir³ ». Ainsi, après ce mouvement de convergence, la quatrième et dernière question, « Est-ce que tu mets en jeu certains de ces aspects dans ton travail et comment ? » réouvre la perspective vers de nouveaux possibles. Elle donne à voir les différentes formes qui émergent de ces rencontres et met en lumière les champs de pratique qui sont nourris par et résonnent avec les *Tuning Scores*. J'ai organisé les réponses à cette question en plusieurs catégories : création artistique, recherche, transmission, publication et soin.

³ Jacques DERRIDA, *Trace et archive-image et art – Dialogue*, Collège iconique, INA. 25/06/2002, p. 30.

2 - Première partie

2.1 - Les *Tuning Scores*⁴ de Lisa Nelson

Dans sa pratique artistique et son enseignement, la chorégraphe et danseuse américaine Lisa Nelson explore le rôle des sens dans l'acte de danser et dans l'acte de regarder la danse. Elle a mis au point un système de composition et de communication instantanées appelé *Tuning Scores*. Par leurs actions en mouvement et leurs appels vocaux inspirés du montage vidéo (*Pause, Reverse, Repeat, Replace, Restart, End*), les participants se communiquent mutuellement ce qu'ils perçoivent de la danse qui se déroule autour d'eux et en eux. L'activité principale en est l'accordage – au sens de l'accordage d'un instrument de musique ou d'une fréquence radio. Elle révèle comment nous nous accordons constamment à notre environnement, comment nous nous accordons les uns aux autres aussi bien qu'à nous-mêmes, et comment nous organisons constamment nos sens pour faire sens. Les participants alternent entre la danse et l'observation de la danse, créant un flux continu entre l'intérieur et l'extérieur de l'action. Les partitions d'accordage visent à rendre explicite la manière dont une danse est créée, à la fois du point de vue de la danse, de la chorégraphie et de l'observation d'une danse. Multi-facettes, les *Tuning Scores* sont des jeux esthétiques, des outils de recherche personnelle et collective, une pièce en soi.

2.2 - Une perspective située

« Le seul moyen d'obtenir une vue plus large est de se trouver quelque part en particulier. »

Donna Haraway

Ce projet de recherche artistique est celui d'une danseuse, praticienne des *Tuning Scores* depuis vingt-cinq ans - chercheuse en danse et pédagogue, maman, femme de cinquante-cinq ans, hétéro, née en France, vivant en Belgique. Il valorise une parole située, qui puise dans le senti, le ressenti, le personnel et le subjectif, une parole qui communique une opinion, qui s'intéresse au rapport entre la petite et la grande histoire, l'histoire personnelle et l'histoire du monde.

Je me situe de manière multiple et en relation. Les circonstances, les relations font émerger certains comportements, certains potentiels dont je suis capable sur le moment et qui changent eux aussi avec le temps. Je me sens imparfaite, pleine de contradictions et surtout très sensible. Je me situe comme une personne qui (se) pose des questions, qui aime remettre en jeu, réinsuffler du souffle, du mouvement là où il n'y en a plus, bref comme une danseuse. Je me situe comme une personne qui a le désir de maintenir le dialogue et la tension entre des aspects contradictoires, la rigueur et la sauvagerie, la stabilité et le mouvement, l'individuel et le collectif. J'ai le désir de ne pas choisir mon camp, non pas pour être dans la neutralité mais pour ne pas faire bloc, pour assumer

⁴ « Bien qu'il existe un certain nombre de partitions dotées de nom spécifiques (exemple : *Blind Unisson Trio* [le trio les yeux fermé à l'unisson], *Multiple Replays* [la reprise multiple], *Single Image* [l'image unique], ce qu'on appelle "le" *Tuning Score* semble les utiliser toutes en même temps. », Lisa Nelson, *De l'une à l'autre*, Bruxelles, éditions Contredanse, 2001.

une certaine solitude, qui me permet de me positionner au cas par cas, de manière non systématique. J'aime vivre au cœur des paradoxes. J'ai cinquante-cinq ans, je suis dans le temps de la ménopause qui est la fin d'un cycle dans la vie d'une femme. Je me sens dans un entre-deux, dans un moment de transition, peut-être, comme le dit Christine Singer, un moment de passage de la fécondité du corps à la fécondité du cœur.

« Ainsi tout changement intérieur transforme le monde extérieur.⁵ »

Anaïs Nin

Je danse depuis que j'ai cinq ou six ans. J'ai été traversée par des tas de techniques et d'esthétiques. De la danse classique puis jazz à la danse contemporaine, les claquettes, la danse africaine, les danses de cabaret, le contact improvisation, la danse dans l'eau, le trapèze volant ou encore les pratiques somatiques. Les danses que je faisais au début n'étaient pas très vivantes. On m'a longtemps enseigné la danse à partir d'un extérieur, d'un miroir, du feedback monolithique d'un professeur tout puissant. Avec le temps, je suis allée vers de plus en plus de danse. Quand j'ai rencontré Lisa, elle m'a posé une question : est-ce que tu improvises quand tu me regardes danser ? Puis elle m'a invitée à écouter mes sensations. Ça a tout changé, ce fut une véritable révolution dans le sens littéral du terme, c'est-à-dire un retournement d'attention. Il y a une corrélation directe entre cette invitation à l'intériorisation et le fait d'aller vers de plus en plus de danse, de plus en plus de vie. C'est l'écoute du sensible, l'attention au sensible qui compose la danse. Le fait d'intérioriser le « guide », de s'orienter à partir de ses sensations, de son intuition, de ses habitudes aussi, c'est ce qui émancipe et rend vivant. Il n'est même plus vraiment question de « relation » entre un extérieur et un intérieur. C'est un état non-duel, un état paradoxal qui inclut à la fois participation et émancipation.

Je ne suis pas allée à l'université. Je n'ai pas eu de pratique intellectuelle pendant longtemps. Enfant je lisais peu, j'étais physique, j'ai grandi dans le sud de la France, il faisait beau, j'étais dehors. J'ai rencontré la pensée à travers le Yi King et la pensée chinoise à laquelle j'ai été initié à dix-huit ans par un de mes compagnons, quand je vivais à Nice. C'est un livre traditionnel, une sorte de bible à la chinoise qui m'a éduquée et que je consulte encore régulièrement. C'est une pratique de divination qui donne un aperçu, un feedback pour utiliser la terminologie des *Tuning Scores*, sur la situation présente et son potentiel d'évolution. Je trouve ça très « nelsonien ».

J'ai aussi rencontré la pensée à travers des artistes comme Merce Cunningham et John Cage quand j'étudiais au CNDC d'Angers, qui eux aussi étaient très influencés par les pensées orientales, le zen, le taoïsme aussi, les *chance operations*. Là-bas, j'ai aussi rencontré Fernand Schirren, un professeur de rythme qui, à travers sa pratique et sa parole, m'a ouverte, sans que je le sache, à la philosophie de Nietzsche et de Spinoza, tout en m'exposant à nouveau au Tao. Il nous disait que ce qui est important dans le vase, c'est son vide. Plus tard j'ai rencontré Lisa Nelson et Steve Paxton qui sont aussi des penseur-euses. La philosophie m'a donc toujours été

⁵ Anaïs Nin, *Ce que je voulais vous dire*, Paris, éditions Stock Poche, 1980, p. 31.

transmise à partir d'une pratique et d'une expérience physique, elle s'ancre dans la pratique de la danse, du rythme, et de la musique.

J'ai pratiqué la psychanalyse freudienne et je suis en analyse jungienne depuis trois ans. J'écris et j'écoute mes rêves. Je me suis formée en shiatsu avec un maître japonais, mais je ne pratique plus vraiment, à part pour mon fils quand il a du mal à dormir. Je m'intéresse à l'astrologie en douce, de manière autodidacte. Ça me replace dans quelque chose qui me dépasse, des forces naturelles, d'autres vitesses, des cycles immensément longs. Je m'intéresse à certaines formes de sagesse, de spiritualité et aussi à la dimension poétique, toutes choses qui sont pour moi intimement liées.

2.3 - Une réflexion sur l'héritage

Au tout début du projet, en janvier 2022, j'étais en prise avec un sentiment de grande loyauté et de responsabilité vis-à-vis des *Tuning Scores*. J'avais peur de trahir en simplifiant le travail de Lisa. J'écrivais dans le premier rapport⁶ sur la recherche après une résidence d'une semaine à la Raffinerie (Charleroi danse, Bruxelles)⁷ :

J'ai introduit la recherche Replays le premier jour en partageant mon souci de ne pas « trahir » le travail et la pensée de Lisa Nelson. Ce terme semblait trop lourd pour certain-es, c'est en effet un terme un peu provocateur. Néanmoins, il reflète assez bien la responsabilité que je ressens vis-à-vis de ce qui m'a été transmis et qui m'engage tout d'abord à en préserver la complexité, tout au moins à ne pas l'appauvrir et peut-être, à travers ma perspective, à le déplacer, à l'emmener ailleurs.

J'ai compris après cette résidence que « trahir » serait ne pas trahir. Ce serait ne pas sortir, rester enfermé-e dans la cohérence d'une autre, ça serait « ne pas accepter d'être autre ». En effet je ne suis pas Lisa Nelson, je suis une autre, je vis en Europe à une autre époque. Même si je résonne fortement à sa proposition, si je l'ai étudiée, si elle m'a profondément marquée, transformée, soignée même, et si je fais tout mon possible pour comprendre, pour me mettre à la place, je suis une autre. Je perçois ce que ma singularité, mes conditionnements, mes limites, mon temps me permettent de percevoir. Mon intérêt se porte sur certains aspects plutôt que sur d'autres, je suis différente. En disant cela, je rejoins deux invitations fondamentales du travail de Lisa. Tout d'abord, « Follow your interest! » – Suis ce qui t'intéresse ! Ensuite, « Est-ce que toi aussi tu improvises quand tu me regardes improviser ? ». Lisa, à travers les *Tuning Scores*, m'engage à préciser ma différence, ma singularité, tout en restant en lien, à l'écoute, réceptive et poreuse à la diversité qui m'entoure. En tant que « spectatrice » (*watcher*) des *Tuning Scores*, et pour paraphraser Jacques Rancière, « moi aussi je crée, je combine, j'agis, j'observe, je

⁶ Rapport complet en annexe.

⁷ Avec Eva Maes, Julien Bruneau, Claude Boillet et Florence Corin.

sélectionne, j'interprète. Je relis ce que je vois/reçois à une foule d'autres choses, je compose mon propre poème avec les éléments du poème que j'ai devant moi⁸ ».

C'est ce que nous faisons tous, malgré nous : nous mettons en relation, nous créons des ouvertures, des déplacements, des lignes de fuite. C'est cette activité inévitable, si on la laisse advenir, qui nous permet de durer vivante-singulièrement-en-lien. Une façon de ne pas trahir l'enseignement de Lisa, c'est de le maintenir en vie. Pour cela il nous faut être artiste, être autre, introduire de la différence, le laisser varier à notre contact – comme un solo original varie et se diffracte de multiples manières – selon les multiples perspectives et subjectivités de celles et ceux qui ont vu et vécu son enseignement, sa danse, son art, sa pensée. Laisser vivre les *Tuning Scores*, c'est le laisser être déplacé à notre contact, les laisser se créoliser, c'est-à-dire les laisser se transformer de façon continue sans se perdre. Car *créolisation* ne signifie pas dilution. L'intensité, la richesse, la complexité se maintiennent, elles changent simplement de forme. Cela demande bien sûr d'accepter le risque que quelque chose se perde pour que quelque chose de nouveau, d'inattendu advienne.

Fernand Schirren⁹, batteur, philosophe et pianiste accompagnateur de films muets dont je traduisais les cours de rythme à P.A.R.T.S. dans les années 1990, parlait de l'artiste comme de celui qui introduit une différence. Pour lui, l'artiste est celui qui interfère, qui désobéit lorsqu'il pressent le risque de la mort. Il écrit dans son livre *Le Rythme primordial et souverain* :

Mais répétition comporte uniformité ;
uniformité, monotonie.
Un temps va venir, où les forces d'érosion
l'emporteront sur les forces de renouvellement ;
où telle l'habitude excluant la surprise,
le futur ne surprendra plus le présent,
et la fête, alors, épousera le pesant
écoulement des jours.
Or, voici l'un d'entre les hommes,
qui pressent le danger.
En son rythme, quelque chose l'incite ;
en son rythme même,
le grand défi à la loi d'un monde qui meurt
l'incite, lui, l'inspiré,

⁸« Le spectateur agit aussi, comme l'élève ou le savant. Il observe, sélectionne, compare, interprète. Il relie ce qu'il voit à une foule d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, dans d'autres types d'endroits. Il compose son propre poème avec l'élément du poème qu'elle a devant elle. [...] C'est un point crucial : le spectateur voit, ressent et comprend quelque chose dans la mesure où il compose son propre poème, comme le font, à leur manière, les acteurs ou les dramaturges, les metteurs en scène, les danseurs ou les interprètes. » : Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 13.

⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Schirren

à relancer la fête par l'aiguillon de la surprise.
À l'improviste
devançant l'instant attendu de tous,
comme on pose une tuile sur une tuile,
il répètera la petite phrase
avant que les autres ne la terminent.
Il provoque la surprise ;
une surprise excitatrice ;
la surprise qui secoue la sécurité,
l'ennemie au travers de laquelle s'infiltrer la mort ;
une surprise dont la tension le renouvellera,
ce rythme répété sans cesse,
et par ainsi, une surprise qui relance la fête.¹⁰

On ne peut pas trahir sans considérer ce à quoi on reste fidèle à travers cette « trahison ». C'est l'observation d'Alice Godfroy qui, dans son entretien, se questionne sur la nature du lieu, du dispositif de transmission ou des cadres de recherche que nous avons besoin de mettre en place pour rester fidèles aux pratiques qui nous ont été transmises :

Et qu'est-ce que voudrait dire être un lieu « fidèle » aux pratiques qui s'y jouent ? Michaux a écrit sur l'ambiguïté de la fidélité, sur la figure du chien fidèle, par exemple, qu'il a envie d'écrabouiller parce qu'il y a quelque chose d'absolument repoussant pour lui dans cet animal qui te suit, beurk ! [rires] Et en même temps, il y a une fidélité au phénomène qu'il n'a cessé de traquer. Donc la question de la fidélité.

Comment partager et transmettre un enseignement qui ne cherche pas à « faire école » ? À travers les *Tuning Scores*, Lisa nous transmet un paradoxe, une énigme, un objet à la fois saisissable et insaisissable qui permet la participation et l'émancipation. Lisa n'a jamais voulu « faire école¹¹ » bien qu'elle ait beaucoup enseigné et qu'elle ait focalisé une partie de sa recherche sur le processus d'apprentissage – « Comment un corps apprend-il ? ». Elle a toujours activement refusé de faire école, en résistant aux demandes qui l'engageraient à formuler les *Tuning Scores* de façon didactique, comme une méthode « clef en main » gravée dans la pierre. Ainsi, elle n'a formé personne à les transmettre et ne reconnaît pas de successeur. « Do It Yourself ! », c'est à chacun-e de se débrouiller, à la punk. Elle préfère transmettre des outils pour s'enseigner soi-même, dans une relation à l'autre et à l'environnement, comme en attestent le jeu vidéo et l'outil d'édition en temps réel qu'elle développe depuis plusieurs années avec Florence Corin et Baptiste Andrien (Contredanse) :

¹⁰ Fernand Schirren, *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, éditions Contredanse, 1996, seconde édition 2011, p. 238-240.

¹¹ Voir le rapport « Raffinerie » en annexe.

Florence Corin : On a proposé à Lisa un projet de publication qui pourrait prendre la forme d'un livre et, probablement, d'autre chose. On est vite arrivé à l'idée de créer un jeu comme une analogie du Tuning, une forme ludique qui traduirait l'essence du processus des Tuning Scores. Ça répondait à l'intérêt de Lisa pour l'apprentissage. Comment continuer à apprendre en se plaçant dans des situations qu'on ne connaît pas ? Le jeu permet de transmettre une pratique de manière vivante. Non pas à travers des éléments figés ou qui sont de l'ordre de l'explication, mais à travers un vrai outil d'auto-apprentissage.

Ne faisant pas école et privilégiant la responsabilité et l'auto-apprentissage, Lisa encourage des solitudes, des singularités qui, grâce à l'écart qui les différencie, peuvent se mettre en lien, résonner de manière consonante et dissonante, s'entraider à créer ensemble, à être vivant, en reconnaissant la fécondité et le pouvoir des interférences et des désaccords.

À travers *Replays* je souhaite témoigner de différents rapports à l'héritage qui ne sont ni soumission ni obéissance aveugle, mais qui remettent en jeu et ouvrent au nouveau à l'inattendu.

Pour moi, hériter des *Tuning Scores*, c'est bien sûr hériter d'outils concrets, mais c'est surtout hériter d'un état d'esprit, d'une éthique.

Comme le dit la rabbine Delphine Horvilleur :

Être un héritier n'est pas obéir de façon aveugle à ce dont on a hérité, mais reproduire le geste d'émancipation.¹²

J'essaye, à travers cette recherche et avec toutes les voix et les formes qu'elle convoque, de reproduire un geste d'émancipation et de le transmettre à mon tour. Dans un monde qui, d'un côté, encourage à toujours plus d'individualisme et, de l'autre, voit fleurir les tendances identitaires et les régimes totalitaires, il me paraît vital de témoigner d'un héritage qui ne transmet pas des certitudes mais des questions. Des questions qui nous transforment, nous précisent et nous rendent parfois plus ouvertes à l'autre et parfois plus aimantes.

2.4 - Méthodologie

2.4.1- Multiplicité des perspectives

Ma méthodologie de recherche se base sur l'esprit et la culture des *Tuning Scores*. C'est la transposition d'une de ses partitions : le *One Minute Solo with Multiple Replays*, le « solo d'une minute repris par plusieurs personnes ». Le *score* (la partition) consiste à rejouer un solo d'une minute, à plusieurs, après l'avoir attentivement regardé. Les multiples *replays* forment une image d'opinions hétérogènes qui enrichissent la proposition originale de légères variations et d'interférences qui la font littéralement « vibrer ». À travers le processus de diffraction, de multiples *replays*, l'enquête introduit de la différence, de l'impureté. Elle ne se contente pas de reproduire « du

¹²*Peut-on vivre sans croire ?*, Conversation entre Delphine Horvilleur, rabbin au sein du Mouvement juif libéral de France et Kamel Daoud, journaliste, chroniqueur et écrivain. <https://regardsprotestants.com/video/bible-theologie/peut-on-vivre-sans-croire/>

même » ou d'être fidèle à l' « original » mais enrichit le terreau initial de nouveaux possibles. Ainsi, dans ma recherche, les points de vues des contributeur·ices apparaissent comme autant de multiples *replays* de la proposition originale que constituent les *Tuning Scores*. Le fait de multiplier les perspectives permet de préserver la dimension insaisissable et vivante des *Tuning Scores*.

La multiplicité des perspectives se retrouve à tous les niveaux de la recherche. Non seulement dans le dialogue avec de nombreux artistes de la danse et autres – chercheurs, pédagogues, écrivains et éditeurs – mais aussi dans le fait qu'elle se déploie à travers différents modes et différentes formes : les entretiens, plusieurs types de rencontre et d'apprentissage collectif, la synthèse pour le CN D et une publication digitale sur Oral Site, dans la continuité de *Conversations in Vermont*.

Dans cette synthèse pour le CN D, étant donné l'abondance du matériel recueilli dans les différents formats et contextes, je me concentre exclusivement sur les entretiens pour en partager la richesse. Et je reviens sur chaque question posée à mes interlocuteur·ices :

- Comment aimerais-tu te situer aujourd'hui ?
- Quand as-tu rencontré Lisa Nelson et son travail ?
- Quels sont les aspects/principes des *Tuning Scores* qui te touchent ?
- Est-ce que tu mets en jeu certains de ces aspects dans ton travail et comment ?

Je synthétise les réponses à chaque question en sélectionnant des extraits d'entretiens pour rendre compte de l'aspect à la fois individuel et polyphonique de la recherche, faire entendre la singularité de chaque voix dans sa relation aux autres, faire apparaître les décalages, les variations, les interférences qui ouvrent la question et la font vibrer de manière consonante et dissonante à la fois (les entretiens complets seront remis au CN D en annexe de la synthèse dans un second temps et publiés dans leur intégralité sur Oral Site).

Les réponses à la troisième question « Quels sont les aspects/principes des *Tuning Scores* qui te touchent ? » sont organisés en catégories qui rassemblent les voix. Elles sont répertoriées en mots-clés cités par une ou plusieurs personnes et qui se situent à l'intersection de la pratique des *Tuning Scores* et de la parole des contributeur·ices. Ce mode d'organisation qui donne à voir des synchronicités impures et vibrantes fait analogie avec les mains que lèvent les *watchers* dans la pratique des *Tuning Scores* pour communiquer à soi-même et aux autres là où une synchronicité apparaît dans le jeu des *movers*.

Les extraits d'entretiens sont souvent hybrides. Ils entrelacent plusieurs thèmes. C'est en fonction de l'organisation de l'ensemble, et pour équilibrer la présence des voix que j'ai choisi de le placer dans l'une ou l'autre des catégories. J'aurais pu le faire différemment à d'autres moments de mon existence. Une autre personne à ma place aurait fait autrement.

Rassembler des paroles sous des mots-clés est une manière de classer, de mettre un certain ordre dans le foisonnement des entretiens, qui n'est pas anodin. C'est une manière de découper et de ranger qui fait passer d'un ordre à un autre, d'un ordre peut-être plus organique et relié à un ordre plus bureaucratique.

Je me sens très concernée par ce passage, cette traduction, parce que je travaille sur la question de la « documentation poétique » depuis une dizaine d'années et que cela consiste a priori à faire le geste inverse, c'est-à-dire réinsuffler du vivant et de l'organicité, recréer du lien entre des objets séparés.

J'ai organisé les mots-clés par ordre alphabétique, d'une part, pour me faciliter la vie, mais aussi parce que cet ordre objectif, en mettant en proximité des concepts qui ne le seraient pas à première vue, propose une certaine forme de poésie.

2.4.2 - Dialogues

Je pense aux yeux.

Tant d'éléments mobiles.

Je pense à la vue. Elle a plus d'implications qu'on ne le croirait.

Je pense au mouvement et à la vue. Lorsque je prononce l'un de ces deux mots, l'autre pourrait prendre sa place.

Le dialogue me vient à l'esprit. C'est ainsi que je vis leur union. Et c'est également ainsi que je vis la danse – à l'intérieur de mon corps, en communauté avec d'autres personnes, des objets et l'espace.

Lisa Nelson¹³

Les notions de dialogue et de feedback, de réciprocité sont au cœur des *Tuning Scores*. Le travail a pris sa source quand Lisa Nelson a arrêté de danser pour se mettre derrière une caméra dans le cadre de la recherche de Bonnie Bainbridge Cohen. Elle y filmait notamment, en plan rapproché, les yeux des bébés dans leur relation à leur mères ou à d'autres *caretakers*.

Carla Bottiglieri qui a étudié le Body Mind Centering® raconte dans son entretien :

En 2003 j'ai entrepris la formation en Body Mind Centering® et là, j'ai eu la sensation de contourner le territoire de Lisa, à cause de son lien très fort avec Bonnie Bainbridge Cohen puisque Lisa a filmé pendant des années le travail que Bonnie faisait avec les bébés mais aussi avec les enfants en situation de handicap.

Eva Maes qui a elle aussi étudié le BMC® nous dit :

Et il y a un autre lien pour moi avec le travail de Lisa Nelson dans ce livre [Sensing, Feeling and Action] et c'est sur la photo de la première page de sa première édition. Il y a une vue latérale d'un bébé tenu par une personne que j'ai imaginée être Bonnie Bainbridge Cohen et on sent le regard mutuel de ces deux personnes. Pour moi, ce regard mutuel et le fait d'agir en conséquence sont également au cœur du travail de Lisa.¹⁴

¹³ Lisa Nelson, « À travers vos yeux », in *Vu du Corps : Lisa Nelson, Mouvement et Perception, Nouvelles de danse*, n° 48-49, Bruxelles, 2001.

¹⁴ « And there is another connection for me with the work of Lisa Nelson in that book, and it's on the picture of the front page of its first edition. There is a side view of a baby held by a person which I imagined being Bonnie Bainbridge Cohen and you feel the mutual gaze of these two. For me that mutual gaze and acting on that is at the core of Lisa's work too. »

On peut imaginer que la place centrale que les *Tuning Scores* accordent au dialogue a pu être inspirée par cette expérience fondatrice du *mutual gaze* entre le bébé et la personne qui lui accorde son attention. Dans le travail, cet échange de regard se joue à plusieurs niveaux : dans le rapport entre le danseur (*mover*) et le regardeur (*watcher*), dans le rapport entre l'individu et le collectif, dans le rapport entre intériorité et extériorité – « l'environnement intérieur » et « l'environnement extérieur », comme les nomme Lisa Nelson – dans le va-et-vient entre le verbal et le non-verbal, le sensoriel et le sémantique.

Dans *Replays*, je m'inspire et rejoue moi aussi cette pratique de dialogue à différents niveaux. Comme le dit Donna Haraway : « Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et donc capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre. »¹⁵ Proposer une multiplicité de points de vue est important pour moi pour éviter de figer la recherche et les *Tuning Scores* dans une « vérité » unique et immuable.

Lisa a toujours insisté pour que ses ateliers et ses laboratoires s'adressent à des danseurs ainsi qu'à des personnes issues d'autres champs de pratique artistique et intellectuelle que la danse. Je m'inscris dans la continuité en offrant un point de vue particulier (le mien) dans un dialogue avec d'autres voix que la mienne. Je déploie la recherche en conversation avec des artistes chorégraphiques, des pédagogues et chercheur-euses qui vivent en Europe qui ont pratiqué les *Tuning Scores* plus ou moins sérieusement, et qui les incorporent, de manière explicite ou pas, dans leurs créations, leur enseignements, leurs recherches, leurs publications. Voici la liste des personnes interrogées et que je remercie chaleureusement pour leur contribution : Myriam Van Imschoot, Myriam Lefkowitz, Bryce Kasson, Julien Bruneau, Florence Corin, Claude Boillet, Claire Filmon, Baptiste Andrien, Eva Maes, Franck Beaubois, Jérémy Damian, Andrea Keiz, Jeroen Peeters, Stéphanie Auberville, Marine Bikart, Lilia Mestre, Isabelle Üski, Pascale Gille, Alice Godfroy, Mathieu Bouvier, Otto Ramstad, Liisa Pentti, Carla Bottiglieri, Patrick Gaïaudo, Brune Campos et Maya Dalinsky¹⁶.

À travers ces conversations, j'observe des singularités en lien et met en lumière le travail d'une communauté d'artistes de la danse et des arts plastiques, chercheurs, pédagogues, éditeurs et activistes affectés par cet héritage commun.

Les personnes que j'ai interviewées ont non seulement des pratiques différentes mais aussi des rapports différents aux *Tuning Scores* et à Lisa Nelson. Certaines ont beaucoup étudié avec elle, d'autres moins. Certains ont même commencé à danser avec les *Tuning Scores*. D'autres ont été des collaborateur-ices, des amis, des interlocuteur-ices. Certains transmettent leur perspective sur les *Tuning Scores*, plus ou moins fidèlement, d'autres l'appliquent, le transposent et l'hybrident à d'autres pratiques et d'autres champs. Enfin, certain-es développent un travail qui ne veut pas s'inscrire dans la lignée des *Tuning Scores* mais reconnaissent qu'il entre en résonance

¹⁵ Donna Haraway, *Savoirs situés : la question des sciences dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle*, pp. 8 et 9.

¹⁶ J'ai fait les entretiens de Brune Campos et Maya Dalinsky récemment et je n'ai pas eu le temps de les éditer à temps pour les intégrer dans la synthèse pour le CN D. Ils seront présents dans la publication sur Oral Site.

avec certains de ses aspects. De par la nature matricielle et fondamentale de la proposition de Lisa, je pense que tous et toutes y ont reconnu quelque chose d'eux-mêmes. Car c'est à mon avis la beauté de cette pratique que de nous ramener à nous-mêmes, à nos appétits, nos goûts, notre responsabilité, notre désir de vivre.

Même si l'enseignement de Lisa Nelson a essaimé dans le monde entier, je me suis limitée à m'entretenir avec des personnes qui vivent en Europe. Certaines sont américaines. La majorité vit en France, quelques autres en Belgique, en Allemagne, en Norvège ou en Finlande. Cette « non-sélection » s'est faite de proche en proche. Le groupe est constitué des personnes que j'ai rencontrées sur mon chemin et avec lesquelles j'ai pratiqué les *Tunings Scores*. Parfois, je les leur ai transmis. S'y ajoutent quelques personnes vers lesquelles je me suis tournée suite à la recommandation de ceux que j'avais déjà interviewé-es. Toutes celles et tous ceux qui ont bien voulu répondre à mon appel ont très généreusement participé au processus d'édition que je leur proposais et je les en remercie.

Les voix américaines nous rappellent que les *Tuning Scores* est une culture de la danse qui vient des États-Unis. Jeroen Peeters, de culture flamande et qui vit à Bruxelles, rappelle dans son entretien une distinction importante entre la culture américaine et la culture européenne dans leur rapport respectif à l'art et aux cadres institutionnels :

Je trouve intéressant que [Lisa] soit issue d'une tradition américaine. Je dirais rapidement qu'en Europe, nous avons l'habitude de penser à partir d'une définition institutionnalisée de l'art. On va au théâtre et le cadre est déjà là – on décide d'accepter que ce qu'on va voir soit de « l'art ». L'approche de Lisa est beaucoup plus basée sur la pratique, sur une pratique artistique, mais pas sur la définition de l'art. Elle est peut-être plus proche d'une notion anthropologique de l'art, qui considère qu'il est incarné par les gens et la façon dont ils perçoivent. Ils composent et créent des cadres à partir de là, de l'intérieur. C'est une approche très différente de celle qui consiste à négocier avec les cadres institutionnels existants.¹⁷

Jérémy Damian évoque aussi Lisa en tant qu'archive vivante d'un moment de la contre-culture américaine :

Cette question d'âge ça me ramène aussi à l'idée d'archive. Je trouve ça extrêmement émouvant chez elle, et d'autres personnes que j'ai pu rencontrer : tu sais que leur corps, leur personne est une archive de ce qu'a été ce moment de la Postmodern dance. Et il y a quelque chose de culturel, je pense, du fait qu'elle est nord-américaine. C'est peut-être une fabulation, et peu importe au fond si c'est vrai ou pas, mais j'ai vraiment la sensation d'être en présence de quelqu'un qui est en provenance de cette histoire, qui la porte et l'a dans le corps. [...]
Quand je parlais de ces danseurs qui m'apparaissaient comme des archives d'une certaine histoire nord-américaine, ça renvoie pour moi à un certain rapport au travail en studio. [...] Lisa, c'est quand même la contre-culture américaine.

¹⁷ « It's interesting to me that [Lisa] comes from an American tradition. I would say as a quick framework that in Europe we're used to thinking from an institutionalised definition of art. You go to the theatre and the frame is already there – I mean the decision to accept that whatever you're going to see there is 'art'. Lisa's approach is much more based in practice. In an artistic practice, but not in the definition of art. It is perhaps closer to an anthropological notion of art that sees it as embodied in people and how they perceive. They then do compose and create frames from there, from within. It's a very different approach from negotiating with existing institutional frames. »

Enfin Myriam Lefkowitz partage son sentiment de familiarité avec les origines juives new-yorkaises de Lisa Nelson :

Il y avait quelque chose qui m'était tellement familier dans sa langue, son anglais américain de cette époque. Dans sa manière de formuler ses phrases, il y a quelque chose de son intelligence qui m'a tout de suite frappée. Il faut dire que j'ai un père américain, juif américain et que j'ai de la famille aux États-Unis, notamment à NY, alors certainement que ça a aussi résonné avec cette filiation-là.

C'est pour rappeler cette spécificité et cet écart entre les cultures états-unienne et européenne qui permet le dialogue et l'échange que j'ai trouvé important de recueillir des paroles issues de la danse expérimentale américaine à travers celles d'Otto Ramstad et de Bryce Kasson et de les mettre en résonance avec des paroles de représentants divers de la culture européenne, dont certaines comme Eva Maes, Claire Filmon, Myriam Van Imschoot, Myriam Lefkowitz, Brune Campos ou moi-même ont étudié aux États-Unis. Les entretiens des anglophones et néerlandophones sont en anglais et les autres en français. Certaines personnes parlent leur langue maternelle, d'autres pas. Certaines sont très à l'aise avec l'expression orale. Pour d'autres ce n'est pas leur pratique principale. L'idéal serait de traduire les entretiens et la publication dans les deux langues pour que les deux communautés y aient accès. Cela nécessiterait des moyens financiers supplémentaires.

Tout au long de cette recherche, je suis en dialogue avec Julien Bruneau, compagnon et collaborateur de longue date qui m'aide à faire le travail d'édition, de synthèse et dont la présence est cruciale pour la publication sur Oral Site. Julien et moi partageons une culture commune, construite sur des années de collaborations artistiques. C'est important pour moi d'être dans un rapport de complicité et d'intimité pour mener à bien cette recherche. Nous sommes aussi très différents et l'écart qui nous différencie est important pour mettre en lumière ce que je ne vois pas.

Emma Bigé était ma seconde interlocutrice au début de la recherche. Notre dialogue a pris fin après *Écotone #1*¹⁸, un laboratoire ouvert à des chercheuses en danse et proposé dans le cadre de *Replays*, entre autres pour le master « Improvisation en danse » de l'université Côte d'Azur. Nous nous sommes aperçues sur le terrain que nous n'étions pas sur la même page.

¹⁸ Les *Écotones* sont des laboratoires ouverts à des chercheur-euses en danse et proposés dans le cadre de « *Replays*, variations sur les *Tuning Scores* de Lisa Nelson ». Anouk Llaurens invite artistes chorégraphiques et théoricien-nés à partager une de leurs pratiques artistique et/ou théoriques, qui déplacent, créolisent et/ou résonnent avec l'œuvre de Lisa Nelson. Les participants sont invité-es à pratiquer leur recherche en observant les possibles points de rencontre ou de friction avec ce qui est partagé par les intervenants. L'échange se fait à travers des processus de feedback, non verbal, verbal, dessiné ou écrit pour nourrir la recherche de tous les participants et ouvrir de nouveaux possibles. <http://samework.be/pages/Ecotone>

2.4.3- Oralité

Même si la danse est considérée comme une tradition orale et parce que cette recherche est partagée aujourd'hui sous la forme de mots écrits à travers cette synthèse et dans la publication à venir sur Oral Site , il est important pour moi de rappeler que je suis danseuse, issue d'une culture qui, avant d'être orale, est avant tout non-verbale. Elle se transmet par la présence des corps, à travers la danse. Comme le dit Lisa Nelson, « talking is not my first language », parler n'est pas ma première langue. Je ne suis jamais allée à l'université. Je fais de la recherche empirique, j'apprends en faisant (« learning through doing », encore un encouragement de Lisa) à travers mes expériences sensibles, en appliquant des méthodes de recherche qui viennent de la danse expérimentale. Le format de l'entretien, d'abord oral puis retranscrit, me convient parce que je le trouve vivant. Néanmoins je me sens souvent maladroite avec la parole, toujours en-deçà du raffinement et du niveau de subtilité que je peux vivre parfois à travers la danse que je pratique depuis si jeune. Pour moi, comme pour d'autres, le passage de l'expérience à sa verbalisation ne va pas de soi. C'est d'ailleurs une pratique que nous transmet les *Tuning Scores* et à laquelle je m'intéresse beaucoup, tout comme Eva Maes qui consacre tout un pan de sa recherche artistique à observer le processus de traduction entre expérience vécue et verbalisation :

Si nous parlons du travail de Lisa [Nelson] ou de celui de Bonnie [Bainbridge Cohen], nous n'accordons que très peu d'attention à la manière dont fonctionnent ces passages de l'échange verbal à l'expérience/exploration. Et à quel point ils sont importants, essentiels, dans ce travail. Et aussi à la quantité de pratique qu'il faut pour établir cet « équilibre ». Il faut un certain temps pour apprendre à parler ou à écouter ou à accepter que les autres parlent ou essaient de parler à partir d'un « lieu d'expérience ». En tout cas, pour moi, ce n'est pas évident, et je pense que pour la plupart des gens qui m'entourent, ce n'est pas évident non plus. Il faut mettre des mots sur les choses, comme tu l'as dit précédemment.¹⁹

Aujourd'hui, alors que pullulent les programmes de master et de doctorat en danse, il est fondamental pour une danseuse de savoir parler et de savoir écrire à partir de son expérience vécue si elle veut que sa culture soit représentée, mise en mots par des gens du terrain et considérée comme un mode de connaissance dont la valeur peut être reconnue. Car comme nous le rappelle Carla Bottiglieri dans son entretien :

Avant d'être une sorte de vocation et de profession – avec tous les partages qui accompagnent les définitions de ce métier dans l'espace social et institutionnel –, la danse est tout d'abord un mode de connaissance et un mode d'existence. En tant que mode de connaissance cela s'apparente à une sorte d'enquête sur les manières de sentir, de percevoir, d'être au monde, de partager le sensible et de le communiquer.

¹⁹ « If we talk about the work of Lisa (Nelson) or the work of Bonnie (Bainbridge Cohen), there's very little attention to how these shifts from verbal exchange to experiencing/exploration function. And to how important, how key, they are to this work. And also to how much practice it takes to set this "equilibrium". It takes a while to learn to speak or to learn to listen or to learn to accept that the others are speaking or trying to speak from a 'place of experience'. At least for myself it's nothing evident, and I think for most people around me, it's not evident. We need to put words on things, as you said before. »

2.4.4 - Entretiens

Le format de l'entretien retranscrit est beaucoup utilisé dans la culture de la danse que je cherche à transmettre et à célébrer. Lisa Nelson a souvent eu recours à ce format dans son métier d'éditrice de *Contact Quarterly, a journal for moving ideas*, un journal pour des idées en mouvement.

En effet, Jeroen Peeters dans sa contribution rappelle que la danse est un médium dans lequel la transmission orale est centrale :

La danse est un médium dans lequel la transmission orale est centrale. C'est pourquoi nous parlons en ce moment même, sans nous écrire. C'est la raison pour laquelle tu fais une cartographie afin d'obtenir le sens de la mise en commun autour, dans ce cas, du travail de Lisa Nelson. J'ai donc été très intéressé par l'histoire orale, ainsi que par une politique différente de l'écriture de l'histoire et de la citation aujourd'hui. Tout le monde n'écrit pas de livres. La plupart des personnes que tu vas interviewer n'écrit pas de livres. Par conséquent, si tu veux qu'elles soient reconnues et que leurs paroles soient présentées, transcrites ou disponibles différemment, tu dois les interviewer.²⁰

Myriam Van Imschoot, elle aussi, a toujours défendu la culture orale à travers sa recherche sur le milieu de la danse improvisée dans les années 2000, sa pratique d'*interview artist*, la création du site Oral Site sur lequel elle a publié *Conversations in Vermont* et qui accueillera *Replays* dans la continuité de ces sources. Elle dit au début de son entretien pour parler de son engagement envers les artistes de l'improvisation rencontré pendant le festival « On the Edge » en 1998 :

Dans la définition classique, l'histoire commence avec les documents écrits. Je n'étais pas d'accord avec cette approche ni avec cette démarcation temporelle. Il fallait penser l'histoire autrement, et pour moi, cela passait par l'oralité. [...] J'ai fait plusieurs Keyword Interviews avec Lisa Nelson et aussi avec Steve [Paxton], chacun apportant sa personnalité à cette partition. Je me souviens qu'à un moment donné, Lisa m'a présentée non pas comme historienne et écrivaine, mais comme conversation artist. C'était un tournant important pour ma transition. Elle avait vu quelque chose en moi avant même que je puisse le nommer. La conversation est devenue mon terrain d'expérimentation : jouer avec des formes, des perceptions, des états et des relations.

Eva Maes raconte encore qu'elle a d'abord rencontré Lisa Nelson non pas en personne mais à travers le livre de Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling and Action*. Ce livre était spécial pour elle parce qu'il était composé d'entretiens :

²⁰ « Dance is a medium in which oral transmission is central. That's why we're talking right now, not writing to each other. That's why you're doing a mapping to get the sense of commoning around, in this case, the work of Lisa Nelson. So I've been very interested in oral history. Also as a different politics of writing history and of citation today. Not everyone writes books. Most people that you will be interviewing will not write books. So if you want to have them acknowledged and their words present or transcribed or available differently, then you need to interview them. »

J'ai rencontré Lisa pour la première fois en personne lors d'un atelier, mais je pense que j'avais déjà rencontré son travail, ou sa personnalité, ou sa façon d'être, auparavant. J'ai rencontré son travail pour la première fois lorsqu'on m'a présenté le livre de Bonnie Bainbridge Cohen, Sensing, Feeling and Action. Je ne savais rien du Body Mind Centering®, ni du Tuning Score lorsque quelqu'un m'a prêté ce livre. Il s'agissait d'un livre très spécial pour moi, en raison de son format presque entièrement constitué d'entretiens. C'est un livre sur un auteur, Bonnie Bainbridge Cohen, mais dès qu'on l'ouvre, il y a des chapitres, des fragments, des îles qui se tiennent toutes seules et trois voix qui articulent tout cela : Nancy Stark Smith, Lisa Nelson et Bonnie Bainbridge Cohen. Et même si j'ai lu ce livre en l'an 2000 en cherchant surtout à comprendre ce qu'était le Body Mind Centering®, j'ai aussi continué à photographier ces autres voix. Et quand je dis « photographié », je ne parle pas seulement des noms, mais aussi de leur dialogue, de leurs questions. Je pense que c'est là que j'ai rencontré Lisa Nelson pour la première fois.²¹

2.4.5. Édition

J'ai transcrit et édité chaque entretien en dialogue avec Julien Bruneau et chaque contributrice de manière singulière, à partir d'une première proposition d'édition. Nous avons essayé de préserver la qualité orale des entretiens même si certains passages ont été réécrits pour plus de clarté. Certaines personnes ont choisi de réécrire leur entretien et la qualité orale s'est parfois perdue au cours du processus.

Chaque entretien est un témoignage singulier, une sorte d'autoportrait, qui fait ressortir l'unicité de la personne dans sa relation aux *Tuning Scores*. La dimension personnelle, parfois intime, est induite par les questions que je pose et qui, comme Lisa le fait avec chacun-e, nous renvoie à notre expérience subjective. Je suis émue de la présence de la voix d'Isabelles Üski qui m'avait expressément exprimé le désir de contribuer à cette recherche et qui nous a quittés depuis. C'est son compagnon, Jérémy Damian, qui a été notre interlocuteur pour mener à bien l'édition de son témoignage.

3- Deuxième partie – synthèse des entretiens

3.1- Première question : Est-ce que tu veux bien commencer par te situer ?

J'ai commencé la recherche fin 2021 en demandant à mes interlocuteur-rices de se présenter. J'ai ensuite fait varier cette question première en remplaçant « te présenter » par « te situer ». Cela a changé pas mal de choses. Beaucoup m'ont fait le commentaire que c'était une question difficile, une question qui pose question,

²¹ « I met Lisa for the first time in person in a workshop but I think I had met her work, or her personality, or way of being, before. I met her work for the first time when I was introduced to Bonnie Bainbridge Cohen's book, Sensing, Feeling and Action. I did not know anything about Body Mind Centering®, nor Tuning Score when somebody lent me this book. It was a very special book for me, because of its format being almost completely interviews. It's a book about one author, Bonnie Bainbridge Cohen, but as soon as you open it, there are chapters, fragments, islands standing on themselves and three voices articulating all this: Nancy Stark Smith, Lisa Nelson and Bonnie Bainbridge Cohen. And even though I read that book in the year 2000 with a particular interest in figuring out what Body Mind Centering® was, I also kept photographed these other voices. And when I say "photographed", I mean not only the names but their dialogue, their questions. So I think that was my first encounter with Lisa Nelson. »

une question par laquelle on n'aimait pas commencer. Je ne m'y attendais pas et j'ai bien aimé que cette question pose question.

Patrick Gaïaudo : Ça, je crois que c'est ce qui me pose le plus de questions. Cela me renvoie à la question implicite posée par la pratique du *Tuning Score* lui-même ; se situer ! « Se situer » dans la pratique, dans l'espace, dans le temps, dans l'action commune, dans la rencontre aussi avec ceux qui explorent la partition *Tuning Score* et ses franges, qui nous reste toujours à découvrir. Cette partition invite aussi à « se situer » dans sa pratique personnelle de par la rencontre avec Lisa et son positionnement artistique.

Andrea Keiz : Je pense que je me situerais toujours. Auparavant, je ne mentionnais pas ma formation de biologiste. Cela a changé, je pense, vers 2004. Soudain, j'ai recommencé à mentionner mes études, parce que je pense qu'il est important que j'aie été formée dans un certain état d'esprit. Depuis que je travaille dans le domaine de la recherche artistique - en me concentrant sur la documentation en tant que recherche artistique – je suis très consciente que j'ai reçu une formation de recherche en sciences naturelles. J'ai été formée en laboratoire, avec une méthodologie, une question de recherche et des résultats clairs. J'ai fait mes études dans les années 1980 et, à cette époque, les sciences naturelles avaient pour but de « produire la vérité ». Heureusement, cela a changé. Mais en fait, cette notion de création de la vérité m'a fait quitter les sciences naturelles et m'a amené à ma formation en danse, en tant que professeure de danse improvisée. Depuis lors, la danse occupe une place très importante dans ma vie. J'étais également une personne très politique et j'ai toujours dû combiner le mouvement, l'art et la politique.²²

Mathieu Bouvier : Les situations changent dans le temps. Elles sont mouvantes. Je pourrais dire qu'actuellement, depuis quelques années, je m'invente comme chercheur. Je viens de finir une thèse de doctorat que j'ai soutenue il y a un an, mais je n'étais pas du tout voué à ça au départ, je n'ai pas fait de parcours académique. Après le lycée, j'ai plutôt fait le choix de fuir l'université. J'ai fait plusieurs écoles d'art, je pratiquais la vidéo, la photographie, l'installation. J'ai d'abord rencontré la danse par le prisme de la vidéo. Je filmais des spectacles de danse, en travaillant à la vidéothèque de la Maison de la danse à Lyon quand j'étais encore étudiant à l'École des beaux-arts. Avec la danse, j'ai découvert un monde d'expressions et de formes dont j'ignorais tout. Dans mon enfance et mon adolescence, la danse contemporaine n'existait pas. Peu à peu, au gré de rencontres amicales, de collaborations en tant que vidéaste, je me suis laissé adopter par un certain milieu chorégraphique.

²² « I think I would always situate myself. Formerly, I did not mention my education as a biologist. This changed, I think, around 2004. Suddenly, I started to mention my studies again, because I think it's important that I was trained in a certain mindset. Since I'm working now in the field of artistic research – focusing on documentation as artistic research – I'm very aware that I have a research education in natural science. I was educated in the laboratory, with a clear methodology, research question, and results. I did my studies in the 80s and in those days, natural science was about “producing the truth”. Fortunately, this changed. But actually, this notion of creating the truth made me leave natural science and brought me to my dance education as a teacher for dance improvisation. Since then, dance has been a very important part of my life. I also used to be a very political person and I always had to combine movement, art and politics. »

Marine Bikard : Je suis sur un fauteuil, dans mon salon. Je viens des arts visuels, pas de la danse. Je me sens à la lisière du monde de la peinture, du dessin et de ce que je connais du monde de la danse. Et pour me situer dans le temps, je me sens au début de quelque chose.

Alice Godfroy : C'est la question qu'on n'aime pas, on n'aime jamais commencer par ça. Je peux me situer géographiquement : je suis là où je suis et pour une fois, j'ai l'impression d'être dans une situation géographique choisie. Et si la question de se situer invitait à dire mon identité professionnelle, je peux dire que j'enseigne et je fais de la recherche officiellement à l'université Côte d'Azur. Pour me situer par rapport à ce qui suit, je parlerais plutôt de mon parcours de danse.

Jérémy Damian : Je ne suis jamais très bon pour ça. À tel point que j'ai appris la semaine dernière que ma fille disait à ses copines que j'étais comptable quand elles lui demandaient ce que je faisais. En se disant que comme ça, personne ne lui poserait de questions... Mais je peux me situer en disant que je me suis mis à danser en même temps qu'à faire de la recherche en sciences sociales – avec en particulier une tendance et un goût pour l'anthropologie.

Baptiste Andrien : Eh bien, je me situerais en tant qu'être humain, petit organisme vivant. J'ai une activité dans l'édition, une activité de transmission qui tend à matérialiser des travaux de recherche d'artistes du champ de la danse, eux-mêmes impliqués dans la question du partage de leur expérience, de leurs savoirs et questions.

Isabelle Üski : Je me situe en tant qu'être humaine en fragilité sur terre. Je me situe en mouvement, toujours en exploration. J'ai l'image de la fouineuse, j'ai l'impression d'être une fouine. Je cherche des espaces nouveaux, que ce soit dans les pratiques, dans les corps, dans les perspectives. Je cherche des perspectives qui redonnent de la beauté, de la poésie et de la joie. Je me situe comme une artiste dans un milieu bobo, quand même. Je suis née en banlieue nord de Paris, d'une famille avec un bagage généalogique bien costaud et bordélique. Je me situe comme femme hétéro blanche, enfin hétéro, oui, a priori. En tout cas, avec une pratique plutôt hétéro.

Carla Bottiglieri : C'est un très joli mot « se situer », et je crois que ça facilite la tâche parce que ça permet de donner des coordonnées, de faire de la géographie plutôt que de l'histoire. Je peux dire que je me situe à la lisière de différentes pratiques ou activités qui seraient, grosso modo, le champ de la danse d'où je viens et le champ de la pédagogie des pratiques somatiques – qui elles-mêmes ont une position assez interstitielle, intersectionnelle.

Lília Mestre : Je suis une artiste femme, européenne, *middle aged*, pédagogue, assez intéressée par des formats en marge des formes établies. Je suis aussi très intéressée par le travail collaboratif et collectif,

dans le but de créer ou d'apprendre ensemble, d'inclure des choses avec lesquelles je ne suis pas forcément d'accord ou que j'aime moins. C'est un travail éthique peut-être, de l'ordre du social, d'apprendre à intégrer ce qu'on ne connaît pas et ce qu'on n'aime pas forcément mais qui ouvre la perspective. Je crois que ça fait grandir. Et peut-être que mon intérêt pour le mouvement vient de là. Entrer en contact avec l'autre, à travers des formes qui sont moins logiques, moins rationnelles.

Franck Beaubois : J'ai commencé dans les arts visuels. J'avais déjà un désir de collectif et de collaboratif. Je voulais partager dans l'instant l'acte créatif avec d'autres. Tout ce qui est de l'ordre de l'improvisation m'intéressait parce que c'était relié à un processus. J'ai plongé dans la danse assez tardivement, je n'ai pas fait d'école bien que je me sois formé d'une certaine manière, en suivant un chemin de traverse. J'ai trouvé petit à petit le champ de la danse qui me touchait, qui m'intéressait, et aussi des personnes qui rejoignaient un goût ou une curiosité qui pouvait s'approcher de la mienne, un lieu d'échanges, de communication, de partage sur des questions. Ça a été une immense joie pour moi de découvrir une danse qui valorise une intelligence collective, et évidemment l'improvisation qui met au centre l'horizontalité et le processus.

Jeroen Peeters : As a whole, it's not so obvious to situate myself. I like to think of what I do as essayism across the media of writing, performance and publishing. What connects them for me is perhaps an interest in embodied knowledge, oral transmission, certain sensitivities that come from dance that I apply in different fields. Writing is something else than doing dramaturgy, performing and so on. When I started out some 20 years ago, I always took on the viewpoint of a writer, thinking « ah I want to have knowledge about all these fields », that could then nurture my writing. It took me a long time before I understood: performing has a gravity of its own, as a medium, as a practice. So does dramaturgy, and so on. I would also throw the term « spectatorship » in the mix. Because in all these roles and functions I am a spectator.

3. 2- Deuxième question : Où et comment as-tu rencontré les *Tuning Scores* ?

Chacun-e rencontre les *Tuning Scores* à partir d'une perspective singulière. Parmi les personnes que j'ai interviewées, il y a une majorité de danseur-euses qui viennent soit de la danse expérimentale, de la danse contact ou de la danse contemporaine (Pascale Gille, Myriam Lefkowitz, Anouk Llaurens, Stéphanie Auberville, Claire Filmon, Liisa Penti, Isabelle Üski, Eva Maes, Otto Ramstad, Carla Bottiglieri, Loïc Touzé, Bryce Kasson, Brune Campos, Maya Dalinsky).

Certain-es rencontrent les *Tuning Scores* après avoir fait des études d'architecture (Florence Corin et Baptiste Andrien), des études de médecine (Claude Boillet), des études d'histoire (Myriam Van Imschoot et Eva Maes), des études d'arts visuels (Franck Beaubois, Mathieu Bouvier, Julien Bruneau, Marine Bikard, Patrick Gaïaud), de biologie (Andrea Keitz), des études de littérature comparatiste (Alice Godfroy) ou d'anthropologie

(Jérémy Damian). Certain-es comme Jeroen Peters et Myriam van Imschoot étaient critiques de danse et dramaturges quand ils ont rencontré Lisa.

Avant de s'engager dans la pratique des *Tuning* quelques-un-es pratiquaient déjà l'image et le montage vidéo (Andrea Keiz, Franck Beaubois, Baptiste Andrien, Patrick Gaïaudo, Florence Corin).

Anouk Llaurens : J'ai rencontré Lisa au festival « On the Edge » en 1998 à Paris en même temps que Steve Paxton et Simone Forti. J'avais vingt-neuf ans, c'était juste après ce qu'on appelle le retour de Saturne en astrologie. C'était donc le début d'un nouveau cycle.

Myriam Van Imschoot : C'est une histoire qui a commencé en 1999, il y a presque vingt-trois ans. J'ai tellement changé depuis cette époque. Jusqu'en 2006, j'étais très tournée vers la recherche, l'écriture, le discours et la conversation : je préparais une thèse de doctorat. [...] La première période a commencé avec le festival « On the Edge » que Mark Tompkins avait organisé dans trois villes françaises : Paris, Marseille, et une troisième dont je ne me rappelle plus. [...] Je menais des entretiens, j'assistais à leurs ateliers. J'étais dans une phase d'interrogation, une recherche très vaste et ouverte. Peu à peu, dans cette hétérogénéité, dans ce paysage, deux voix ont commencé à émerger et à prendre du poids : celles de Lisa Nelson et de Steve Paxton.

Patrick Gaïaudo : Avant ça, en janvier 2001, j'avais vu *Hourvari* qu'Emmanuelle Huynh proposait avec Lisa, un laboratoire avec des architectes et tout un tas d'autres gens que je ne connaissais pas. J'avais assisté à une présentation de ce laboratoire au Centre Pompidou mais c'était dans une salle d'à côté. Il y avait déjà ce truc un peu d'« à côté » et de différent. Ce n'était pas un spectacle, on venait voir un travail en cours, mené par Lisa avec des gens qui avaient quelque chose à dire dans leur domaine, architecture, musique...

Lilia Mestre : Je l'ai rencontrée dans un séminaire artistique organisé par Vera Mantero au Vooruit à Gand. Il y avait un groupe de chorégraphes et d'intellectuels intéressés par la chorégraphie. Ça a duré une semaine, on dormait là-bas. Il y avait des performances, des pratiques, des workshops. Je crois que Steve était là aussi. C'était un moment important. Là, j'ai rencontré Lisa de manière assez formelle à travers Jeroen Peeters qui lui a parlé de mon travail. À ce moment-là, j'étais occupée avec le *slow motion*. À la suite de ça et après des échanges par email avec Lisa, une discussion que j'avais eu avec Jeroen au sujet de mon travail a été publiée dans *Contact Quarterly*.

Marine Bikard : Puis en 2017, Lisa est venue donner un stage à l'Atelier de Paris. J'y suis allée pour demander très naïvement si je pouvais observer pendant une journée. La directrice de l'Atelier m'a dit que ça ne se faisait pas. J'ai quand même attendu la venue de Lisa qui m'a gentiment dit de revenir le surlendemain.

Franck Beaubois : C'était en 1997 au CI 25. Et c'est là où j'ai vu Image Lab pour la première fois. J'en avais entendu parler par Patricia [Kuypers]. Ça répondait à tellement de questions que j'avais par rapport à la danse. Le Contact Improvisation a été une première réponse et celle-ci, c'était le complément. J'ai été tellement surpris par la nature de la proposition, l'agencement, le fait que la chose soit explicitée avant. Lisa avait fourni un texte qui parlait de leur processus avant même qu'ils commencent à pratiquer devant nous.

Myriam Lefkowitz : J'ai fait un stage à Bruxelles en 2010, je crois. Je me rappelle d'un grand cercle, il fallait définir nos pratiques, ça n'en finissait pas. Et je me souviens que quand Lisa a parlé, ça m'a fait un truc, Anouk, comme « Ah ça y est ! C'est ici ! ».

Florence Corin : La rencontre avec Lisa remonte à près de vingt ans. Contredanse l'avait invitée pour venir donner deux ateliers de quinze jours à Bruxelles. Lisa voulait que ça soit le même groupe qui participe aux deux. C'était entre 2001 et 2002. J'avais la possibilité de suivre les ateliers qu'organisait Contredanse et c'est là que j'ai rencontré son travail. J'ai plongé dedans, je me rappelle que ça m'avait chamboulée de manière assez impressionnante.

Claire Filmon : J'ai rencontré Lisa un peu plus tard, en 2001, par l'intermédiaire de Contredanse, et donc de Patricia Kuypers. À ce moment-là, j'assistais beaucoup Simone Forti, et c'est d'ailleurs elle qui m'a présentée à Lisa. Pour moi, Bruxelles a été une sorte de contrepoids à Paris. C'est là que je suis venue me nourrir pendant au moins trois ans. Contredanse avait donc organisé deux stages avec Lisa, à un an d'intervalle, avec les mêmes stagiaires. Ça a été une expérience extraordinaire qui a changé ma vie.

Carla Bottiglieri : J'ai rencontré réellement la pratique du *Tuning Score* en 2017 lors d'un stage d'une dizaine de jours organisé par Contredanse, à Bruxelles. C'est une rencontre qui avait été anticipée par plein de choses – j'avais lu tout ce que je pouvais, je l'avais vue danser – et pourtant cela a été un choc au niveau des affects et au niveau de la pensée. C'était comme des retrouvailles.

Julien Bruneau : En tout cas, il y a une bonne vingtaine d'années, alors que j'avais dix-neuf ou vingt ans, j'ai vu une ouverture publique à la fin d'un stage de Lisa à L'L, à Bruxelles. [...] J'ai fait un master en chorégraphie à Amsterdam et lors de la deuxième année, elle était invitée pour un stage, mais de trois jours seulement. Quelques années après, j'ai ponctuellement rejoint des ateliers qu'elle donnait alors à a.pass, à Bruxelles. Donc, j'ai très peu suivi son enseignement en définitive. Mais par ailleurs, il y a tout le travail qu'on a fait au début de *phrétiques* quand je t'ai invitée à nous transmettre la pratique du *Tuning Score* – enfin certains aspects de la pratique du *Tuning Score*. [...] Puis récemment, elle m'a invité dans le cadre de son travail éditorial pour *Contact Quarterly*. J'ai fait un de leurs « folio », c'est-à-dire un petit cahier de quelques pages conçu par un éditeur invité et qui paraît une fois l'an, inséré dans le numéro d'été de *CQ*.

Claude Boillet : Je rencontre le Contact Improvisation, puis assez vite je lis des articles de Lisa. Elle est invitée à Poitiers par Claire Filmon, je vais à ce stage. Ça fait maintenant treize ans que j'ai touché du doigt la « piscine » et que j'y baigne.

Isabelle Üski : J'ai rencontrée Lisa en 2001. J' ai fait trois ou quatre workshops avec elle, c'est tout. Il y a eu une année où les *Tuning Scores* étaient très présents dans ma vie parce qu'on a eu une bourse CN D, « Danse en amateur et répertoire », qui finance des démarches de reprise d'œuvres. Je guidais des ateliers sur la composition instantanée avec un groupe d'amateurs sur Grenoble, à partir du Contact Improvisation. On a consacré une année au travail sur la perception et aux *Tuning Scores*. [...] On s'est retrouvé à faire une proposition de *Tuning Score* avec un groupe d'une vingtaine d'amateurs à Chaillot au milieu de plein d'autres reprises de pièces dans des styles assez différents, mais c'était un peu Bagouet à tous les étages. Et nous on est arrivé avec le travail de Lisa. Je pense que c'était quand même assez inédit.

Jérémy Damian : Ça a commencé à Grenoble, dans des ateliers de danse avec Isabelle Üski. Elle faisait parfois des petites propositions de partition à l'occasion desquelles Lisa Nelson était nommée. J'ai reçu une annonce d'un stage avec Lisa, organisé par Claude Boillet et Pascale Gille à Bruxelles. C'était en 2011. Une des choses qui a dû me motiver à l'époque, c'est que j'étais dans ma thèse sur le Contact Improvisation et les pratiques somatiques. Je voulais rencontrer, un peu à la fois, des personnes qui avaient participé aux champs d'expérimentation d'où ces pratiques étaient nées.

Pascale Gille : Je rencontre la démarche de Lisa Nelson lors d'un stage proposé par Contredanse en 2001. Je tombe littéralement amoureuse de cette approche de la danse et m'inscris au sein du Brussel Tuning Band. [...] C'est aussi dans les divers observatoires que Lisa organise en Europe que je prends connaissance d'enjeux esthétiques portés par Image Lab (quatuor fondé par Lisa Nelson avec aussi la danseuse K.J Holmes) en présence de Scott Smith, Karen Nelson et Steve Paxton. Ces observatoires sont des moments décisifs dans ma construction, et même s'ils sont désorientant, ils sont sur le long terme structurants et surtout inspirants, ils me sortent d'angle mort à l'égard du *Tuning*.

Bryce Kasson : And then, when I was twenty-two, I went to the first Seattle Festival of Dance Improvisation in 1994. That's when I first saw Contact Improvisation. Karen Nelson and Scott Smith were there. K.J Holmes was also there. Image Lab was happening at that time. They did a performance that was very Tuning influenced, and it blew my mind.

Jeroen Peeters : My first encounter with Lisa was in January 2004, in the framework of Connexive #1 with Vera Mantero in Vooruit in Ghent. It was a three-week research lab. Lisa was there, together with Steve

Paxton, for the last week or a few days, I don't remember. And they performed Go. I was a writer in residence there and Myriam Van Imschoot, who was the curator of the event, put me in contact with Lisa.

Liisa Penti : I remember that we invited Lisa and Steve for the Side Step festival in Helsinki in 2006 and that is actually where I first encountered her teaching. Then I met the practice again years later in 2014, during the Live Legacy Project in Dusseldorf, in Germany. That was a big event organised by a woman that went to EDDC in Arnhem. She invited many teachers from SNDO and EDDC. It was a kind of reunion. Peter Player was there, João Fiadeiro, Mary Fulkerson and many others. After that, we invited Lisa to Helsinki, and she came to give a workshop here in 2016. We did a short three days open workshop and then she stayed longer to work with my company. We continued then more days after the workshop.

Andrea Keiz : I studied a lot with Dieter Heitkamp and Dieter worked with Lisa before I met her. He was introduced to her work already in the 80s. When I met Dieter, he was using exercises from Lisa's work. They also did very early video dance workshops together at Tanzfabrik Berlin. I think this happened in the late 80s, or maybe the beginning of the 90s. I met her personally for the first time in 1997 during the Potsdamer Tanztage, and then again at On the Edge in Paris (an improvisation meeting hosted by Mark Tompkins in 1998).

Eva Maes : I found a little flyer announcing a workshop of Lisa Nelson in Bordeaux and at Contredanse, in Brussels in 2002. The description of the workshop has as a first line: « to explore the physical base of our imagination ». That was the line that then made me more curious. Then in the year 2003, I went to Lisa's workshop in Bordeaux. It was a two-week workshop I think.

Otto Ramstad : I was going every summer to Massachusetts for the BMC® training and I started to go to MadBrook farm in the summer. I would just hang out with Lisa, Steve, Kathy Weis and Simone Forti, everyone that was there. I just slept in my van. Sometimes I showed some work in progress performances and sometimes there was some dance in the studio. Olive and I, and then a few other people from San Francisco from Body Cartography went to Seattle to practice Tuning Score with Lisa in 2000. I remember hearing that Lisa said « Body Cartography people need to get Tuning Score information, let's make a context where we can exchange ». That was not the only reason. Lisa and Steve were performing PA RT in Seattle. After the workshop in 2000, we worked a lot with Tuning Score with Body Cartography and also with video.

3.3 - Troisième question : Quels sont les aspects des *Tuning Scores* qui te touchent ?

Cette troisième question fait apparaître une interface entre le travail de Lisa Nelson et les personnes interviewées. C'est un espace lisière, un espace de rencontre, là où ça se touche de manière réciproque et qui parle à la fois des *Tuning Scores* et de chacun-e dans sa subjectivité, sa sensibilité, son appétit. J'ai répertorié des mots-clefs qui apparaissent dans les entretiens et qui marquent des points de contact entre la pratique des *Tuning Scores* et la

parole des contributeur-ices. Certains de ces mots-clés marquent des synchronicités impures et vibrantes, comme ces mains levées à plusieurs dans la pratique des *Tuning Scores*. Ils rassemblent plusieurs paroles en une sorte d'unisson qui n'est pas toujours consonant.

Liste des mots-clés :

- Accordage
- Affordances
- Anticipation
- Appétit
- Amitié
- Animal
- Apprentissage
- Attention
- Composition
- Cycle
- Détail
- Étude
- Élasticité
- Environnement
- Esthétique
- Humour
- Image
- Imagination
- Inhibition
- Interruption
- Jeu
- Magie
- Matrice
- Mémoire
- Mesure
- Mot
- Nouvelles technologies
- Observation
- Open-Close
- Perspective

- Philosophie
- Poésie
- Politique
- Question
- Radicalité
- Regard
- Sensorialité
- Spiritualité
- Tradition
- Traduction
- Watcher

Accordage

Jérémy Damian : Oui, ce qui était réputé impossible devient possible pour peu que l'on dépayse un peu l'image que l'on se fait de ce que « s'accorder » veut dire. Il y a des couches d'accordage très différentes. Imiter un geste, ce serait la dimension la plus évidente, la plus immédiate. Mais après il y a des niveaux d'accordage de tonus, de rythme... On peut imaginer plein d'aspects. Il y a des unissons qui se font sur ce que j'appellerais des « harmoniques » de notre expérience commune. Si je fais une analogie avec le son, chaque son nous apparaît comme « un », une unité pleine avec son timbre, son volume, son intensité. Mais un son est en fait déjà une synthèse d'autres sons qui entrent en sympathie avec les caractéristiques fondamentales, ce que nous percevons comme un. Et ils le font par consonance. Ce sont les harmoniques. Ce qui vaut pour le son, je crois qu'on peut l'étendre, au moins par analogie, à plein d'autres domaines de notre expérience. Les images, les souvenirs... Toute notre vie mentale et psychique est organisée comme ça, dans et par les franges. Je peux donc, quand je bouge, me tuner à différentes fréquences, à différentes hauteurs, à ce qui ressemble et consonne, mais aussi à ce qui diffère et dissonne. Les plans d'accordage deviennent infinis quand on sait bien « prendre instruction », « mesurer le temps », « rediriger », « étendre nos sens », pour utiliser des expressions de Lisa. Si être à l'unisson est « toujours une question », c'est parce que les plans où ça se passe et où ça arrive sont si divers et, effectivement, si subtils.

Baptiste Andrien : Effectivement, quand on observe les différentes phases dans l'activité d'accordage, ça contient le désaccordage, quand je ne sais pas encore comment me relier. Comme le fait d'être synchro inclut aussi le moment où cela ne l'est plus. Et puis combien de temps ça va mettre pour retrouver une nouvelle synchronicité, un alignement, une organisation – si jamais cela se produit, ha ! Les conditions de changement d'état sont passionnantes à observer. D'ailleurs, avec le *Tuning*, on cultive un certain goût pour

une chorégraphie de l'imprévu, de l'accident, car une beauté, une magie qui échappe à notre contrôle est alors libre d'opérer.

Claude Boillet : Dans la pratique, il y a une mise en tension entre rendre visible mon attention et me mettre au service de l'attention de l'autre. Quand je sens que l'accordage à la situation collective est en train de se fabriquer, je me sens comme dépersonnalisé-e, en train de devenir. L'identité et son contour deviennent flous, et cette danse n'appartient plus uniquement à une seule personne. Il y a un décentrement et une mise en commun imprévisible. C'est de ce monde-là dont j'ai envie.

Mathieu Bouvier : Faire l'expérience d'une après-midi de *Tuning Scores* avec Lisa, c'est s'accorder sur certaines véridictions. La communauté qui est là s'accorde sur le fait qu'il est possible de danser un unisson à trois, les yeux fermés. Est-ce qu'on doit se mettre d'accord sur l'existence de la télépathie, ou pas, l'action à distance, ou pas, la résonance, l'intuition partagée, les synchronicités, toutes sortes de choses qu'on peut nommer, ou pas nommer.... Peu importe, on agit en fonction de cette véridiction-là.

Affordances²³

Pascale Gille : J'ai le goût de l'enquête, et avec l'ensemble nous explorons l'affordance du psychologue américain J.J. Gibson qui joue un rôle primordial dans le domaine de la perception visuelle. Il explique l'affordance comme : « l'ensemble de toutes les possibilités d'action qu'un environnement offre et comme l'élément médiateur qui permet à l'individu de dialoguer et d'interagir avec son milieu ». Comme une source intarissable, les créatures perceptives que sont les danseuses perçoivent les potentiels d'actions qu'un espace leur offre. Par leurs gestes dansés elles les rendent manifestes et visibles. Ces signaux posés dans l'espace pistent une danse en devenir. [...] C'est ainsi qu'il m'importe de vivre l'espace, comme un protagoniste qui œuvre sur la danse, qui l'induit.

Anouk Llaurens : On a continué à étudier le dialogue entre la main et l'œil mais cette fois en relation à des objets ordinaires qui se trouvaient là, dans notre environnement de travail : un stylo, du scotch, une éponge, un câble, une pièce de monnaie, une assiette en carton. J'avais été très émue d'entendre Lisa parler de la main des bébés qui s'organisent pour saisir un objet et s'en servir. Comme des bébés, on se laissait sculpter par les objets et les actions qu'on voulait faire avec.

Ce n'était pas des beaux objets, mais des objets fonctionnels, tout à fait banals. Ça renvoyait à l'aspect du travail de Lisa qui t'encourage à faire avec ce qui est déjà là, à ta portée, dans ton environnement immédiat.

²³ L'affordance, néologisme proposé par le psychologue américain James Jerome Gibson, traduit fidèlement cette faculté de l'homme, et de l'animal en général, à guider ses comportements en percevant ce que l'environnement lui offre en termes de potentialités d'actions. Ce néologisme vient en fait du verbe anglais *to afford* qui peut se traduire comme offrir, permettre, fournir. <https://shs.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297?lang=fr#s2n6>

C'était un travail pétri par les explorations de l'environnement et des objets avec les yeux fermés qui te permettent de goûter à leur matérialité, à leurs qualités physiques, leur forme, leur poids, leur son, leur odeur... jusqu'à oublier tes connaissances et ainsi les ouvrir à d'autres possibles. [...] C'est une relation aux objets qui nous ramène à l'enfant qui explore pour apprendre, et aussi au monde de la marionnette. D'ailleurs je trouve que Lisa bouge comme une marionnette, elle est bougée, animée par ce qui la touche.

Baptiste Andrien : Comme tout ce qui nous entoure, les arbres sont porteurs d'une histoire et, en développant nos canaux de perception, il y a moyen de leur demander l'information. Par le toucher et la kinesthésie notamment, on peut engager un dialogue. L'information est là. Et le corps a accès à cette information et recèle de ressources, que je ne soupçonnais pas, capables de transformer la situation. Et ça se mesure, l'information qui pose problème, ce qui est résolu ou pas. Comment donc continuer à ouvrir ma conscience à tous ces phénomènes subtils, à tous ces couches contenues dans l'expérience ? Comment être touché ? « What are you touching, what is touching you ? » comme le dit Lisa.

Florence Corin : Ce jeu fait une vraie analogie avec le *score GO* qui se joue à deux avec des objets assis à une table. Comme dans les stages, ça demande de s'échauffer avec l'objet, de l'explorer, de voir ce qu'il peut produire. Donc pour le moment, on est au stade de conception d'une pièce d'échauffement, de *Tuning* de l'objet. Des objets basiques arrivent sur ta zone d'ajustement, tu peux les prendre, les explorer. Tu peux aussi changer tous les paramètres physiques, l'échelle, le poids, la position du centre de gravité. Parce qu'une fois que tu es dans l'univers virtuel, tu peux aller au-delà des possibilités physiques. Par exemple ne plus avoir de gravité, avoir une gravité qui n'attire plus vers le bas mais est orientée vers la gauche, ou vers la droite.

Anticipation

— Anouk Llaurens : Quand j'entends le mot « voyance », j'entends aussi prédictions.

— Mathieu Bouvier : Oui, absolument, c'est ce que j'ai voulu traiter dans la thèse. Je m'amuse avec ce mot parce que justement, il a de l'ambivalence. En effet, cette dimension de prévision ou même de prévoyance, c'est la question de l'anticipation qui est déjà extrêmement active dans le fonctionnement ordinaire du système nerveux. On pré-voit bien avant de voir, on fait des anticipations à chaque instant. Bergson parle de « divinations concrètes ». C'est une dimension que Lisa met au travail dans ses pré-techniques, le matin. Comment tu prévois le geste, comment tu l'anticipes, c'est une expérience vraiment essentielle de l'expérience esthétique de la danse. Quand tu regardes la danse, tu es dans une sorte d'imminence constante. Tu fais des hypothèses sur l'avenir.

— Anouk Llaurens : Dans le travail de Lisa, la question de l'anticipation est essentielle aussi parce que c'est un outil de composition en temps réel, c'est important d'être là au bon moment. Quand tu fais un *call*, c'est

souvent trop tard. Il s'agit de cultiver toute une sensibilité à la vie en amont de l'action, pour être là au bon moment, c'est la question du timing.

Appétit

Jeroen Peters : Lisa, you can philosophize about her work, but what I remember most vividly is the appetite she communicates on stage. She's a rather small woman with a lot of aura, and with this appetite for large objects on stage. So she will at some point disappear into the wings and come back with, like, a heavy pipe used for hanging lamps, or pull a sofa onto the stage. Something like that. Go is like a chess game, just at a very small table with objects. The two performers are moving things and it goes very slowly. The entire cosmos of perception is mapped out and sort of reconfigured a little bit. And at some point, the appetite grows too big for the table and then Lisa disappears and she comes back with something huge. I mention that because it's that idea of communicating appetites. I find « appetite » a good word here, to not speak about interest, nor about desire—desire is somehow too big and loaded. Appetite resonates with curiosity, your eagerness to figure things out. It comes with taste, with touch. It communicates a certain scale related to the body, the right scale of how curious you can be about the world.

Amitié

Patrick Gaïaudo : Cette histoire de rencontre, c'est aussi une histoire d'amitié. Et j'ai envie de dire que je suis un invité. Je suis un invité dans cette histoire de la danse, un invité dans cette histoire de la philosophie. C'est venu me sauver de ce que, peut-être, la société peut proposer comme vide relationnel, que ce soit dans un certain travail imposé ou qui ne fait pas sens, ou que ce soit par la dispersion de soi dans la consommation. Pour moi, cette rencontre est venue à un endroit aussi très physique. J'ai été invité et sauvé par l'amitié, un peu comme Aristote peut raconter qu'on apprend par un autre sur lequel on projette non seulement son regard, mais aussi un certain désir. La danse ça a été ça aussi : cette histoire d'amitié avec ceux qui développent une œuvre artistique ou intellectuelle et qui te porte à regarder les choses différemment. [...]

Dans le contexte du *Tuning Score*, tu développes des relations d'amitiés par le sensible, comme sur une surface neutre, une interface sur laquelle tu fabriques des souvenirs communs et très personnels à la fois, du temps partagé. Dans le social tout peut devenir très brutal. [P.G p. 11.]

Animal

Marine Bikard : Et ça m'amène au vocabulaire de la survie, du camouflage, tout ce vocabulaire animalier porté par Lisa. J'ai d'ailleurs plongé dans la lecture de Gibson. Ça me touche parce je crois que ça creuse ce

qui est au cœur de ce qui me fait dessiner. Je me sens très « animal dans mon environnement », dans le sens où on forme un tout (et non deux existences séparées qui entreraient en relation), et ça me parle beaucoup de pouvoir assumer ça au maximum. Les *Tuning Scores* c'est un espace où c'est possible de le faire à fond, comme peut l'être le dessin.

Jérémy Damian : Ce que j'aime beaucoup, et de plus en plus, chez Lisa, c'est tout ce qui tourne autour de la survie. Et des *patterns* de survie. Ça m'intéresse beaucoup. À la fois d'aller me rencontrer moi-même dans mes propres *patterns*, mes coordinations, etc. mais aussi d'aller vers la couche en-dessous. Atteindre la couche de l'animal humain. Mettre un peu en exercice et en exploration cette question des *patterns* et de la survie, c'est aussi aller rencontrer un endroit de moi-mammifère. Moi-mammifère qui me connecte à moi, moi-mammifère ancien cousin d'amphibien... Et d'une manière que je trouve aujourd'hui politiquement hyper intéressante. Faire de la biologie un allié et une possibilité d'alliance – notamment pour se mettre à danser, à composer ensemble – et pas juste cette espèce de savoir naturalisant qui a la prétention de dire le vrai du monde. Et de le rencontrer. Ce n'est pas un truc intellectuel, c'est vraiment aller le rencontrer dans le corps.

Apprentissage

Claire Filmon : Finalement, je n'ai qu'une motivation, c'est d'apprendre, et que ça ne soit pas intellectuel, mais physique, que ce soit vivant et que je sois dans la capacité de vivre ce que je dis.

Franck Beaubois : Quand je parle de *learning process* et que je commence à questionner ce que ça peut vouloir dire, ça me renvoie à ce que c'est que de se mettre en situation d'apprendre avec d'autres. C'est un approfondissement, ça ne se passe pas tout de suite, tu l'éprouves. Quelque chose s'éclaircit en le faisant tout simplement. Et c'est pas immédiat, pas pour moi en tout cas. Ça prend son temps, ça prend un temps de résonance. Il y a beaucoup de choses de l'enseignement de Lisa qui restent irrésolues pour moi et qui continuent d'être actives justement parce que c'est irrésolu. Ça continue de me bousculer.

Alice Godfroy : Et puis, au niveau encore plus fondamental de la pratique, il y a le fait d'apprendre à apprendre. C'est la *learning machine* dont parle Lisa. Je vais trop vite, mais cela se reproduit à chaque échelon de l'expérience. Là, il y a une bonne et une vraie méthodologie. L'expérience oui, mais ce qui est important c'est l'expérience consciente d'elle-même, qui s'interroge elle-même. Ce n'est pas le simple fait d'être conscient du geste, c'est le fait de l'interroger pour diverses raisons, pour s'en rendre compte, pour s'en dessaisir ou être capable de le modifier.

Florence Corin : On est vite arrivé à l'idée de créer un jeu comme une analogie du *Tuning*, une forme ludique qui traduirait l'essence du processus des *Tuning Scores*. Ça répondait à l'intérêt de Lisa pour l'apprentissage.

Comment continuer à apprendre en se plaçant dans des situations qu'on ne connaît pas ? Le jeu permet de transmettre une pratique de manière vivante. Non pas à travers des éléments figés ou qui sont de l'ordre de l'explication, mais à travers un vrai outil d'auto-apprentissage. [...] Un principe essentiel de son travail c'est de ne rien imposer et de ne pas donner trop d'explications. L'idée c'est qu'il n'y ait pas de règles, mais éventuellement des enregistrements de partie de jeu pour susciter le désir, la curiosité qui te permette d'apprendre en regardant d'autres jouer.

Anouk Llaurens : Transmettre c'est aussi un moyen pour moi de continuer à étudier le *Tuning*. Lisa n'a jamais voulu faire école, même si elle a beaucoup enseigné et s'est majoritairement consacrée à la question de l'apprentissage. Enseigner ma perspective sur les *Tuning Scores*, c'est une reconstruction à partir de mon expérience et des quelques *scores* et échauffements stabilisés, mais aussi de l'effet que ça produit sur les personnes auxquelles je les transmets. Je le vis un peu comme une pratique de reverse : on part d'une forme et on remonte le temps pour essayer de comprendre comment on a pu y arriver. Je me pose souvent la question de quel est le bon échauffement avant de faire telle pratique ou tel *score*. C'est une sorte d'étude « embryologique » vers une origine qui n'existe pas. Comme le reverse, ça va vers l'avant, ce n'est pas régressif, on fait des découvertes en chemin. Lisa et moi sommes très différentes, je ne la comprends pas complètement. Donc enseigner « ma » perspective du *Tuning Score* c'est la construire en même temps.

Otto Ramstad : A large part of what I want to share with the public is the process of learning dance. It is so important and it's a lifelong endeavor, especially in experimental dance. We don't just stop after the arts academy you would always keep going. That's a very special thing. I know so precisely what I have learned from Lisa, Steve, Bonnie—my main people—and I know that there are a lot of other learnings that I have in my life, cultural learning that I have but don't know what it is.

Attention

Myriam Van Imschoot : À travers toutes ces expériences, j'ai compris qu'il s'agissait d'un travail sur l'attention, une sorte de façon de sculpter la faculté d'être attentif, qui produit quelque chose. C'est simple et complexe à la fois. L'attention peut créer des réalités. Elle peut composer, que ce soit un acte individuel ou réalisé en groupe. De plus, ces « résultats » de l'art de l'attention peuvent se manifester dans n'importe quelle discipline, ou on peut les cadrer comme bon nous semble : comme une danse, un haïku, et pourquoi pas, dans mon cas, sous la forme d'une conversation sculptée...

Pascale Gille : Avec ce groupe, nous menons des expériences autour de l'immobilité qui est propice pour écouter l'invisible qui est à l'œuvre dans le réel et pour se rendre hypersensible à la moindre variation du monde. Qu'est ce qui se joue lorsqu'on se rend immobile ? Il y a une pratique qui invite à envoyer le plus

loin possible tous ces sens : au-dessus de soi, en dessous ou sur les côtés. Rester immobile dans une organisation physique assez complexe, et résister à l'effondrement gravitaire permet d'observer le mouvement et le tonus de l'attention. Et l'action qui arrive après est souvent surprenante voir inattendues.

Alice Godfroy : Et l'instrument de toutes ces réflexivités, à chaque étage que j'ai nommé, c'est l'attention. Ce qui permet de faire ce pli, ce feedback, c'est de porter attention, c'est cette « attentionographie », cette écriture de l'attention.

Isabelle Üski : Ce qui me touche dans les *Tuning Scores*, c'est le rapport à l'attention collective. J'ai l'image de regarder l'espace dans le Single Image Score, celle de notre attention quand on projette nos imaginaires de manière individuelle, tout en regardant le même espace.

Marine Bickard : Quand je joue à « dessiner avec les *Tuning Scores* », j'ai souvent, latent, le désir que la surface de dessin soit un endroit d'attention et pas juste un endroit réceptacle du mouvement ou de simple plaisir de gribouiller ; qu'il puisse aussi compter dans ce qui est en train de se passer. Parce que parfois, à force d'être dans l'étude, dans l'exploration de choses excitantes en allant tracer et bouger en même temps, l'accumulation de traces s'oublie, on ne la regarde plus. Et c'est peut-être aussi bien un temps. Mais au fond, c'est important pour moi que ça reste un endroit qui peut être regardé.

Jeroen Peeters : For a while, I have had an interest in « composing attention », both in terms of spectatorship and readership. Lisa says somewhere that it's about crafting the attention of the performers. And I would add « slash and also of the observer ». Because the observers in the *Tuning Scores* are also performing their observations. And sometimes, they're watching from the viewing space, sometimes they go into the image space and so on.

Within my work I'm more interested in crafting the attention of any observer, let's say, whether it's a reader or a spectator. And I started to call it composing attention. There's a lot of discourse about « managing attention ». The discourse on attention originated in the 19th century discoveries in psychology and it comes with a whole history of taylorism and the efficient organization of workers in factories, which was the second Industrial Revolution. Today we still have this. There is a very large biopolitics around attention and how we're addicted to apps and gadgets, and what have you. So composing attention rather than managing attention is like: is it possible to set the frame smaller, to get to these embodied compositions also? And see how we can appropriate, perhaps, to a certain extent, technologies we use to learn to watch different things—art being of course one of them. [...] But I find this an interesting shift: to think about the distractions as an integral part of attention. Because attention gets confused with concentration, with being disciplined, being always right where you are supposed to be. The adventure and the appetite might actually reside somewhere else. And of course you can be subjected to your distractions. If you're checking your

emails yet again for the hundredth time in a day, then you're not owning your distractions or appropriating them.

Composition

Baptiste Andrien : Chacun de ses choix révèle quelque chose de la manière dont il/elle regarde, de ce qu'il/elle regarde, de ce qui attire son attention. Chaque vidéo est comme une créature ou une scène, elle contient en elle une quantité d'informations – rythmes, énergies, formes, motifs, couleurs, son – et toutes leurs relations qui en font sa spécificité. À travers ses choix, chaque personne va pouvoir en révéler une dimension particulière, c'est-à-dire, dans un dialogue avec la matière audio-visuelle, elle va rendre visible sa perception, son esthétique. [...] L'édition ou faire du montage, c'est choisir, voire réduire, et ré-agencer pour faire émerger quelque chose. Ce processus de composition est passionnant.

Andrea Keiz : We are fast in making decisions, which is very helpful. We live in a society in which we have to adjust to all the things happening and in our daily life we don't have the need or the capacity to always reflect on our movement choices. But as part of awareness work, I love to insist on reflecting or just recalling these processes and I very much embrace this kind of banality. For example, I might want to avoid sunny places, because it is too hot, or I might want to lean on a wall to support myself, I might want to be close to somebody... It's very simple, but to understand that our system is able to make all these decisions in a very brief moment is just great. I find it important to recognize this when it's about tracing your movement patterns, your situation, your preference and that is for sure again triggered by the Tuning Scores because I love to see this decision making and the effect that it has on the surrounding.

Julien Bruneau : Peut-être qu'il faut un autre terme que « composition » et qui marquerait le contraste avec cette idée d'organicité... Selon moi, c'est utile de placer deux pôles comme ça, pour faire sentir une certaine tension mais, en fait, c'est plus complexe. Par exemple, en me rendant attentif à la composition, je deviens sensible à la micro-composition qui a lieu constamment. Si maintenant je ferme les yeux et que je touche la couverture sur laquelle je suis, je me laisse embarquer par sa texture, la curiosité tactile qu'elle appelle... [il ferme les yeux et touche la couverture]. Ce flux exploratoire est en fait infusé de micro-compositions qui émergent de plein de micro-choix. Sans arrêt, j'ai le sens que ma main pourrait aller par ici ou plutôt par là. À tel ou tel moment, j'ai la possibilité de me focaliser ou bien sur le poids du tissu, ou sur son plissé, ou encore sur la sensation du vent qui caresse le dos de ma main. Sans cesse, des actes de micro-composition se font parce qu'un certain chemin est affirmé, plutôt qu'un autre.

Donc très vite, quand on étudie la question, ces pôles viennent se nuancer et se complexifier. De la même manière les *calls* peuvent devenir parfois le fait d'une émergence organique. Alors, on n'a plus l'impression que soi, on a choisi un *call* mais que c'est la situation elle-même qui l'a appelé.

Jérémy Damian : Et le *Tuning Score* participe à mettre en chantier la question de la mise en relation, d'« être avec » ou de composer. Ça me fait bouger assez fortement. Dans ce que je fais, ça m'amène à essayer de penser une anthropologie somatique qui soit une anthropologie plutôt critique – ou qui soit une critique anthropologique – de ce qu'on appelle le lien social et qui me semble extrêmement réducteur. J'emprunte là les mots d'un livre formidable de Catherine Perret, *Le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*. Je pense également aux travaux d'un anthropologue, Albert Piette, qui s'intéresse à nos manières d'être « humain·es » en passant par la question de la présence. Il s'intéresse aux latéralités, aux oblicités de la présence qu'une simple approche par l'interaction néglige. Notre capacité à être à la fois ici et ailleurs, à faire une chose en pensant à une autre, à se dévouer à des personnes ou des entités invisibles. On peut multiplier les mots pour, là aussi, mettre du range, modaliser, et pas seulement dire « la relation » ou « l'interaction », qui sont les mots qu'on utilise en sociologie. Quand je *tune*, quelque part, je crois que tout ça résonne. Et là, je m'aperçois quand même que *Tuning Score* et pratiques somatiques résonnent pour moi, parce qu'elles m'offrent des endroits d'accordage un peu différents aussi.

Jeroen Peeters : « Composing attention » is what you do yourself. While « managing attention » or « guiding attention » happens by the framework outside. I like the word composition. [...] Because of its history, and because « composition », it means that you place things together. This also implies that I am myself part of the composition...

Alice Godfroy : Éditer c'est l'autre geste qui m'intéresse, qui est peut-être moins nommé comme tel. Ça vient d'une phrase que Lisa nous a dit quand on avait fait ce laboratoire : « Tout le matériel est déjà dans l'espace. Mon travail quand j'entre dans l'espace, c'est simplement d'éditer ce matériel. » Ça, c'est une clef ! Alléluia ! Ça peut changer énormément de choses. Étymologiquement, « éditer » ça veut dire « mettre au jour ». On met une lumière sur quelque chose. Quand on parle d'éditer en français, on voit la révision d'un manuscrit, on désigne le travail qui mène à la publication d'un texte. *To edit* en anglais concerne aussi le cinéma, dans le sens plutôt de monter, d'assembler des fragments qui existent.

Donc dans la notion d'éditer, il y a le montage et le rapport à la langue. Je reprends une phrase de Lisa que j'avais notée quelque part : « Je souhaitais faire émerger un langage de la danse improvisée, tout en préservant le mystère de l'expression humaine. » Le langage est quelque chose de très présent chez elle, pas directement dans les *Tuning Scores*, mais dans le système de feedback et aussi dans son activité d'éditrice de textes pour la revue *Contact Quarterly*. Elle édite les textes des autres, elle est éditrice aussi dans le fait d'avoir travaillé avec la vidéo, fait des films, qu'elle a montés elle-même. Et on le voit jusqu'au dernier projet qu'elle met en place avec Contredanse en ce moment. C'est un jeu de montage.

Pour moi, « éditer » c'est mieux que « composer » parce qu'il y a une ambiguïté dans le terme. C'est l'idée de ne pas produire mais de simplement faire apparaître ou rendre visible. Ça me fait revisiter la

démarche du chercheur en sciences humaines, qui écrit. La démarche du chercheur qui ne fait que composer avec ce que d'autres ont pensé avant lui. Ça permet de se détendre un peu vis-à-vis de qui est l'auteur des pensées. Je trouve ça beaucoup plus juste pour lire ce qu'on est en train de faire quand on fait de la recherche en sciences humaines, comme étant une pratique qui édite du matériel qui est déjà là et en être très heureux. Et je dis ça aussi parce que Lisa a écrit très peu de textes sur son propre travail, elle a préféré faire des entretiens. On aurait pu imaginer qu'avec son parcours elle écrirait des livres. Mais non, ce qu'elle a fait, c'est éditer la voix des autres. Ça, c'est beau, moi ça m'émeut énormément qu'elle y ait consacré tant de temps, toute une vie. Et cet aspect-là, je ne le dissocie pas des *Tuning Scores*, parce qu'il s'agit du même geste. C'est un geste commun. Donc oui ce qui m'a touchée, c'est ce geste d'observer, s'outiller pour observer et le geste d'éditer, pour ne plus dire composer ou inventer.

Cycle

Anouk Llaurens : C'est ça, laisser vivre, laisser mourir, laisser vivre... Dans mon travail comme dans les *Tuning Scores* il s'agit d'un temps cyclique et non pas d'un temps linéaire qui va toujours de l'avant. Comme dirait Lisa, « There is nowhere to go ». Il n'y a nulle part où aller, ce que je traduirais par « nulle part où s'échapper ». C'est un temps écologique, ça vit, ça meurt, ça rejoint le potentiel d'où ça vient. Il n'est pas question de produire toujours autre chose, mais que ça puisse se reproduire toujours différemment. Ce que j'ai pris de Lisa et que je rejoue dans mes documents vivants c'est une pratique écologique qui capitalise le moins possible, qui remet en jeu.

Isabelle Üski : Il y a le cadeau de l'unisson, de l'accordage et le cadeau de la bousculade que je mets vraiment en lien avec un travail de deuil. Le nombre de fois où tu dois laisser tomber un appel parce qu'il ne fait plus sens... Ce travail de deuil est tout le temps présent dans la composition collective, mais je trouve qu'il est mis en valeur dans les *Tuning*, parce que tu es tout le temps en train de réactualiser la situation avec des informations qui viennent de l'extérieur.

Détail

Isabelle Üski : Il y a cette attention au « presque rien ». Ce moment me fait penser à l'écoute que peuvent avoir les musiciens, avant de jouer ils font silence. Et il y a l'engagement collectif de l'attention vers du détail, vers de la beauté, vers la poésie qui se joue à trois fois rien. Cette saveur du « tout petit » me touche profondément et me fait penser à la posture discrète de Lisa. [I.U p. 3.]

Andrea Keiz : This brings me back to the work with Lisa: in the very little things—if you dare to do really little and to dive in a bit deeper—there’s always another world opening up to help to understand what is making you move.

Étude

Eva Maes : I think that’s maybe the biggest gift of both works—Bonnie Bainbridge Cohen’s and Lisa Nelson’s—: it’s a practice of research. [...] I know that if you work with movement, with dance, there are strategies, there are tools to work with. See how we interpret different tools, speak about the tools, practise the tools, not possess the tools. And maybe that is the biggest gift of the work of Bonnie Bainbridge Cohen and Lisa Nelson: holding the question « what is the practice of research? ». E.M p.6

Julien Bruneau : Une caractéristique importante du *Tuning Score*, c’est un désir d’étude, une volonté de mettre des questions au travail. Il n’est pas question de produire des formes pour produire des formes. Il y a un désir d’observer les conséquences de ses choix. Que se passe-t-il si on assemble tel et tel paramètre, si on les joue comme ceci ou comme cela ? [A.L p .9.]

Anouk Llaurens : Oui la question est un ancrage et le fait d’y revenir installe un temps cyclique, qui fait que quand on « revient », on n’est plus au même endroit. Et parfois, la question a changé et on doit en formuler une nouvelle, en adéquation avec ce qui est actuel. Quand on perd la relation à la question, on ne trouve que ce qu’on connaît déjà.

Alice Godfroy : Il a aussi la dimension studieuse, la dimension d’étude qui est incluse dans les *Tuning Scores*. Ça a déjà été nommé, c’est fort connu. Mais quand même, il y a là un dispositif qui donne les conditions de possibilité de l’observer, du voir, du connaître, de toute recherche. Moi, je voyais vraiment très bien l’écho avec ce qu’on fait quand on fait de la recherche, parce qu’à ce moment-là, j’étais en train de faire un doctorat. Et pour moi, c’était très évident qu’il y avait, même si tout ne colle pas, une méthode pour savoir poser des questions. On ne cherche pas à y répondre, en tout cas à avoir une réponse, mais sans arrêt, on y retourne, on continue à nourrir, et à approfondir. [p. 5] [...] D’ailleurs je m’étais amusée dans une conférence à construire tout un parallèle entre la méthodologie de la recherche et la méthodologie de la recherche dans les *Tuning Scores*. [...] [p. 6.]

Pour revenir aux chercheurs, tout cela est important pour rompre avec les évidences. Ce sont des outils qui permettent de se méfier d’abord de soi-même quand on fait de la recherche, tu te méfies de tes outils, tu te méfies de tes biais, tu deviens le contradicteur de toi-même. Tu essayes de te hacker. Et quand tu fais de la recherche tu ne sais pas, c’est une énigme, tu avances et ça t’aide, tu es guidée pour le faire. Prendre conscience de ses filtres de perception, c’est très *Tuning Score* mais c’est aussi ce qu’on fait quand on fait une étude de recherche.

Claude Boillet : Par exemple, pendant deux semaines on a enquêté la proposition de Lisa *Localise your appetite for stimulation and rest*, qui consiste à « localiser ton appétit pour la stimulation et le repos ». Travailler sur une proposition pendant deux semaines permet la spécificité, ça agit un peu comme un entonnoir : d'abord c'est serré et puis quand ça s'ouvre, ça s'ouvre grand ! J'aime la recherche en laboratoire. Ça m'intéresse de créer et offrir des conditions, un studio avec telles personnes, telle partition, pour plonger dans l'expérience.

Myriam Lefkowitz : En tous les cas, c'était radical, j'étais comme attrapée. Ça ne m'était jamais arrivé mais je devais être en train de le chercher. Parce que j'étais souvent très déçu de la parole et de la pensée qui était articulée aux expériences sensorielles, somatiques. Il y avait un truc qui tombait, ça ne m'allait pas quoi. Et là, je me suis dit « Oh là là, mais qui est cette femme et comment elle pense ! ». J'avais vraiment l'impression qu'elle me proposait un espace d'étude, ce que je n'avais jamais eu avant. Elle a trouvé des manières tellement dingues d'adresser des sujets qui étaient très symptomatiques chez moi, et surtout qu'il y aurait une danse du studio, qui ne cherche pas autre chose que ce temps d'étude-là. L'autonomie de l'étude en fait. »

Élasticité

Jérémy Damian : Parfois on réduit un peu le Feldenkrais à la recherche d'un alignement qui serait parfait et qu'il faudrait tenir. Il me semble que c'est plutôt une pratique où on se réapproprie la possibilité d'osciller et d'habiter tout le spectre des possibles de la fonctionnalité du corps. Et c'est vrai du fonctionnel, mais aussi de l'attentionnel, c'est vrai de toutes les couches de l'être. Le *Tuning Score* me fait travailler exactement à cet endroit-là. Il vient travailler mon élasticité existentielle, dans plein d'endroits différents, au niveau du corps, de l'attention, de la danse. Et quand on a fait ce travail de manière suivie avec un groupe stable, on atteint aussi une élasticité relationnelle et émotionnelle, une élasticité dans les prises de décision, dans l'autogestion. Je crois que cette élasticité, c'est quelque chose qui caractérise bien Lisa elle-même d'ailleurs. Elle est en permanence en train de passer d'un truc à l'autre. Elle peut aller très loin dans un sens, très loin dans l'autre. Au point que pendant le stage où je l'ai rencontrée, en 2011, j'avais la sensation que chaque jour, elle avait un âge différent. Je l'ai vue avoir son âge – être aussi visiblement assez fatiguée et marquée – et je l'ai vue être une jeune femme pleine de vie et d'entrain.

Environnement

Julien Bruneau : Dans *phréatiques*, on s'est peut-être un peu plus attardé sur [le s]. Parce qu'il a à voir aussi avec un intérêt que j'ai pour le fait de donner l'initiative à l'environnement, à l'espace. Souvent quand on

danse, on utilise simplement l'espace comme une scène qui nous permet d'être vu. Mais je m'intéresse à ces possibles moments de bascule où le danseur permet de voir et de sentir l'espace. L'attention que le danseur capte, il la redirige vers l'environnement. Et c'est effectivement à la base du *Single Image*. [...] Se donner l'occasion de reconnaître comment l'espace nous meut, nous appelle, agit sur nous. Le donner à voir, ou le donner à sentir.

Baptiste Andrien : Oui, quand je me sens touché, bougé par l'espace. Il n'est plus question de mesure mais de flux. Par ailleurs, dans ses différentes partitions, Lisa propose d'observer quand on est touché par des synchronicités, par exemple, dans le *Blind Unisson Trio* ou même dans le *Single Image Score*. Lorsqu'un alignement se produit entre ce que je regarde et ce que je ressens, entre deux corps, entre une organisation externe et une interne – si jamais il y avait une différence – ou avec une entité plus grande, quelque chose se révèle, me dépasse. Dans ce travail, tout est tellement imbriqué, « moi », « l'espace ». Quelle est la limite entre moi et l'espace ?

Mathieu Bouvier : Quand Alice [Godfroy] nous propose le *Single Image Score*, j'entends donc un certain nombre de formulations qui me sont familières. Je suis en grande connivence avec cette idée – et je ne sais plus si c'est une formulation propre à Alice ou à Lisa – d'aller dans l'espace « à la rencontre d'une image qui s'y trouve déjà ». Ce que j'y entends, et qui est très fréquent dans le travail de Lisa et de Loïc, c'est une inversion des rapports « actantiels » entre le sujet et le monde. Il y a une demande de l'espace, un appel de l'espace auquel je peux répondre, si je m'y ouvre. J'appelle cela un « processus d'impersonnalisation », je préfère ce mot-là à « désubjectivation ». Je ne suis pas le seul, moi, l'humain pensant et subjectivé, à vouloir ce qui arrive, à en décider. Je suis appelé, je suis requis, je suis poussé dans le dos par toutes sortes de forces qui sont bien plus vastes que moi. Je ne cherche plus à distinguer ce qui relève de « mon » vouloir, mon désir, mon impulsion : la cause de ce qui arrive reste indécidable. Notre culture occidentale moderne nous a appris à nous placer souverainement face au monde, comme les maîtres et les occupants d'un « chez nous » sur lequel notre volonté autonome aurait tout pouvoir. Cette idée-là est mise en question dans un score aussi simple que le *Single Image*.

Carla Bottiglieri : Et cet « enchantement » du regard, c'est aussi une manière d'habiter un espace sans le violenter, sans l'occuper avec l'action typique d'un sujet. Parce que la première chose qu'on apprend avec Lisa, c'est que l'espace est déjà plein. Les appels sont des appels de l'espace pour qu'on vienne y répondre.

Marine Bikard : La rencontre avec les *Tuning Scores* et Lisa Nelson m'a rendu attentive à ce que propose l'outil, le support, le mur, la position, plutôt que de penser que le dessin est fait de façon unilatérale par une personne qui pense, voit, et qui maîtrise sa mains pour qu'elle fasse quelque chose sur un support qui lui, est totalement passif. La matière qui est sur mes doigts invite, propose quelque chose. Comme le

mouvement de la personne à côté de moi, ou l'architecture qui nous permet de tenir debout ou accroché. Je considère le dessin/les traces, je ne sais pas comment les appeler, en rapport et en jeu avec toutes ces présences. C'est toute cette réouverture des rapports au sein de l'activité du dessin qui est immense à explorer.

— **Julien Bruneau** : J'ai l'impression aussi que ce qui est présent dans son travail et dans le tien et c'est ce que tu disais à propos des objets les plus simples tout à l'heure – c'est de faire avec les circonstances présentes, de ne pas produire de mémoires, ne pas constamment produire autre chose et aller ailleurs. Ça se marque aussi dans le rapport à l'espace, à l'environnement. Lisa dit explicitement que tout est contenu dès le départ, tout est là, dans la situation initiale et il n'y a rien à inventer. Il y a juste à actualiser des potentiels qui sont produits par ma présence à un *instant t* dans cet espace qui a telle caractéristique, telle atmosphère.

— **Anouk Llaurens** : Et puis tu te rends compte que ce que tu nommes « environnement » te renvoie toujours à toi-même, parce que l'environnement c'est ce que tu peux percevoir, il n'y a pas de séparation.

Liisa Penti : Yes and it goes beyond your own body and that's nice because you are not only busy with yourself. It's very simple but being attentive creates a kind of network, clear expression somehow, which is resonating in the space. I could see it in her work especially in the Blind Unisson Trio, for example, where you play with the « in between » space. How to read the « in between »? And how to relate to each other, space and all that?

Bryce Kasson : The way I approach clowning is very improvisational. It is about relating to what is, not relating to your ideas of what comes next. In that way, it's very related to Tuning Scores. The basics are always there because I don't have anything else: the sensory warmups, the measuring time, duration, lifespan, the idea that the space is full and we just have to see what's already there.

Eva Maes : It was in a special place, la Manutention in Bordeaux. It's an old building with five or four different studios with completely different atmospheres. I can localise the first experience of a Blind Unisson trio in that specific room, the Blind learning in that other room. Each first encounter with a score is clearly localised in a room.

Esthétique

Alice Godfroy : Moi, j'ai plus d'émotion esthétique à voir ce qui se passe dans une pratique de *Tuning* que d'aller voir un spectacle dans une salle de théâtre. Il y a une migration d'une sensibilité artistique qui n'a plus pour unique site le théâtre ou la situation du spectacle avec son spectateur. C'est complètement réinvesti dans des espaces de pratique. Ce qui m'intéressait, c'est que Lisa mettait presque plus le curseur

vers l'expérience de celui qui observe que vers la personne qui fait l'expérience de la danse. J'ai l'impression que même quand j'y retourne, ce que je continue à apprendre est du côté de « qu'est-ce que je regarde quand je regarde quelqu'un qui bouge, qui danse ». La question esthétique est au cœur dans ce sens-là. On ne laisse pas du tout tomber la situation performative mais elle est complètement transformée dans le fait que ça se passe dans un studio. C'est un geste participatif, on est à la fois acteur faisant et acteur regardant. C'est là qu'apparaît la dimension esthétique.

Stéphanie Auberville : Et je me rends compte qu'à chaque fois, le travail de Lisa apporte une réponse au fait de créer ensemble et de partager nos esthétiques. C'est une question cruciale quand on est quatre, cinq improvisateurs qui performant ensemble. Lisa ne parle pas beaucoup d'esthétique, mais mine de rien, je trouve que c'est quand même au cœur de son projet de le mettre à plat. En tant que personne, j'ai un background, je suis porteuse de plein de choses dans mes gestes et dans mes actions, je suis porteuse d'une esthétique. Avec le *Single Image* c'est bien ça qui se met en jeu aussi. Je donne à voir ce que j'aime, ce qui m'intéresse, avec tout ce que je peux mettre dedans. Ce sont des questions importantes, je suis danseuse et ça m'a cassé les pieds un bon moment de ma carrière cette question d'esthétique et ce qu'on essayait de produire sur mon corps quand j'étais interprète – des choses conscientes ou pas conscientes, des choses qui m'allait, d'autres qui ne m'allait pas, les non-dits de la Culture avec un grand C que l'on partage et que personne n'énonce. Tout ça disparaît dans le travail de Lisa. Et ça me permet de respirer, parce que je sens que c'est possible de partager des choses qu'on ne peut pas partager dans d'autres espaces.

Marine Bikard : Tracer est un geste hyper primitif, qui me fascine. Qu'est ce qui fait qu'on va faire des marques, que depuis la préhistoire, on trace des lignes sur des surfaces autour de nous ? Qu'est-ce qui se passe pendant cette activité de tracer et de marquer ? Nous, les dessinateurs, on a un rapport potentiellement hyper viscéral à ces marques. Voir quelqu'un les effacer ou les recouvrir ça peut être très violent. C'est aussi une question esthétique. J'observe les émotions que ça génère chez moi, d'accepter que ça aille vers une esthétique qui n'est pas la mienne, parce que j'ai cet attachement au dessin, qui vient je ne sais d'où. C'est curieux, pourquoi tout d'un coup, je ne supporte pas de voir une forme. Il y a des luttes intérieures, et qu'au fond, par masochisme peut-être, j'aime beaucoup ! J'ai eu un échange avec Lisa qui m'avait marqué au sujet de laisser partir, *to let go*, qui est particulièrement fort quand on fait des *Tuning Scores* avec du dessin parce que le dessin, c'est des traces fixes et on peut avoir d'autres ambitions qu'avec des compositions de corps qui sont de toute façon éphémères.

Mathieu Bouvier : Je crois que quand Lisa dit « la sensation est l'image », elle nomme ce que, pour ma part, j'appelle la voyance dans l'événement figural du geste dansé : quand la danseuse se fait voyante de ses images de sensations, son geste dansé lève alors des figurabilités dans mon regard. Du point de vue esthétique, susciter des images de sensation est essentiel, car la sensation à l'état pur ne suffit pas à

intéresser mon regard, à l'intriguer. Il y a bien sûr des sensations sans images (ou du moins pas conscientes), mais elles restent alors vagues, océaniques, et si on y cherche un geste dansé, il y a de grandes chances que celui-ci soit imbibé de clichés, d'habitudes acquises. La sensation, il faut la mettre au travail, c'est un acte imaginaire qui appelle des fictions, des fables, des intrigues.

Patrick Gaïaudo : Il y a une citation très intéressante [de Walter Benjamin] qui parle de ce qu'est l'expérience esthétique et qui vaut la peine d'être commentée. Il fait le lien avec sa propre situation physique dans l'espace – c'est une expérience très humaine : « Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose, c'est respirer l'aura de ces montagnes ou cette branche ». Tu es reposant, l'été, à l'heure de midi, donc tu es disponible, le soleil est à son zénith, et tu regardes la chaîne de montagnes à l'horizon. Il y a aussi cette branche qui jette son ombre sur celui qui la contemple, donc il y a deux choses en fait. Une chose proche, une chose lointaine, et puis encore l'ombre qui se déplace. Et il dit que tout ça, c'est respirer, c'est un phénomène très physique, un phénomène réflexe aussi. Respirer l'aura de ces montagnes, respirer l'aura de cette branche. Voilà, c'est sa définition de l'expérience esthétique. Alors j'ai noté dans mon texte : « il s'agit de faire l'expérience du temps. À partir d'une inactivité préalable, une disponibilité à ce que le temps s'écoule et construire ainsi une action à partir de cet état d'être ». Je voyais beaucoup de relation entre le travail de Lisa et celui de Walter Benjamin dans ce qui est une interrogation sur l'expérience mais aussi sur l'esthétique.

Humour

Isabelle Üski : J'ai une image de ses chaussettes rouges. Elle a une manière de s'habiller qui est assez discrète, Lisa, elle ne met pas de rouge à lèvres, elle met des chaussettes rouges. Ce qu'elle met en avant, c'est ses pieds, il y a une sorte de renversement dans sa manière de se positionner.

Anouk Llaurens : Par contre, je garde en mémoire l'image du début de sa performance, un soir, dans le grand studio de la Ménagerie de Verre à Paris. Je revois son entrée fracassante par la porte du fond. C'était comme une détonation, comme si elle avait été projetée par quelqu'un dans le studio. C'était explosif, inattendu. Elle jouait avec une bande audio pré-enregistrée avec des *calls* auxquels elle répondait. Elle travaillait avec des objets, des coussins je crois. J'avais trouvé ça vraiment étrange et surtout très drôle.

Image

Mathieu Bouvier : La danse donnait corps aux questions que me posaient déjà les arts visuels, des questions de « figuralité », de « figurabilité » : qu'est-ce qui fait figure dans ce que l'on regarde, dans la

métamorphose des formes, dans certaines propriétés expressives qui ne sont pas codifiées, mais qu'on doit découvrir et formuler en même temps qu'elles se forment sous nos yeux ? J'étais très intrigué par l'image vivante qu'est le corps dansant. J'ai compris plus tard, grâce à Lisa, que ce que je voyais de si intrigant dans le geste dansé, c'étaient des « images de sensations ». [...]

C'est une intuition très proche des théories antiques et médiévales de l'émission : il y a des rayonnements atomiques partout dans le monde et chaque corps est percuté par les atomes de la lumière. Ces chocs atomiques détachent de chaque objet, de chaque être, des petits composés matériels, des sortes de pellicules d'atome, de couleurs et de substances qui voltigent dans l'air jusqu'à toi quand tu ouvres les yeux sur le monde. Mais ce faisant, en ouvrant les yeux sur le monde, tu projettes aussi un rayon de vision, une force intentionnelle qui est elle-même est un composé atomique. C'est à la rencontre de ces deux précipitations atomiques dans l'espace, dans le diaphane, que se forme une image qu'Épicure appelle un simulacre (*simulacra*). Ce mot de simulacre n'a pas ici le sens d'une erreur de jugement ou d'une tromperie, mais celui d'une image matérielle, sensible : une pure « image de sensation » que les épicuriens conçoivent à juste titre comme atomique. C'est vraiment une idée écologique au sens où la perception n'est pas le seul fait d'un sujet humain qui ouvre les yeux sur le monde, mais le monde participe lui aussi du sensible, en tant qu'il est sentant, et intentionnel.

Marine Bikard : Quand j'ai découvert les *Tuning Scores*, j'ai d'abord été très émue par la possibilité d'appeler des pauses et par les images qui, dans ces moments-là, se « levaient ». Sans doute car je m'occupais au même moment à générer des images fixes par le dessin. Ces images au sein des *Tuning Scores* étaient autant vues que senties. Ce n'est pas qu'une question d'apparence. Quelque chose se joue dans les relations présentes.

Anouk Laurens : Puis pendant la performance de PART, avec Steve, je me rappelle avoir vu comme un mirage autour de son corps, une sorte de halo de chaleur qui floutait son contour. C'était énergétique, hyper vibrant. Je me suis demandée si je n'étais pas en train d'halluciner. Je pense que ça vibrait vraiment.

Imagination

Baptiste Andrien : Le *Tuning* m'a permis de revenir à cette mesure physique à partir de laquelle toutes les dimensions se déploient. Je repense au titre du stage : l'assise physique de l'imagination !

Claude Boillet : Ça me met au travail sur les questions de formes, de mémoire, de communication. C'est comme ça que je rencontre vraiment le mouvement dans sa dimension très physique, fonctionnelle et à la fois fictionnelle, c'est-à-dire ce que le mouvement fait imaginer, et inversement ce que l'imagination fait au mouvement.

Stéphanie Auberville : J'avais un certain rapport à l'imaginaire quand j'ai rencontré Lisa et son travail ici, à Bruxelles, en 2014. C'était confrontant parce qu'elle utilise l'imaginaire d'une tout autre manière. Je pense à tout le travail les yeux fermés, le fait de compléter l'image avec ton imagination quand tu as les yeux fermés par exemple et que c'est ta sensorialité qui compose ton image mentale. L'endroit de la poétique était totalement déplacé et ça a été super fort pour moi. [...] Dans le *Blind Unisson Trio* aussi par exemple, tout le travail d'imaginer l'autre, sa position, son mouvement et les endroits d'incompréhension et de décalage que ça donne à voir.

Jérémy Damian : Lors du premier laboratoire, deux choses m'ont frappé : le *Blind Unisson* et la proposition consistant à s'imaginer danser, les yeux fermés au sol et immobile pendant une minute. Ça avait commencé le matin avec un échauffement qui concernait la peau. En fin de matinée, Lisa nous propose de nous allonger, immobiles, de fermer les yeux et, pendant une minute, de se laisser imaginer danser. J'ai passé une bonne partie de la minute à me dire « Ouh là là, mais je n'ai pas d'image... il ne se passe rien... je ne me vois pas en train de danser... ». Jusqu'à finalement accepter que, bah, c'était comme ça. Puis me dire « mais en fait, ce qui s'est passé, c'était ça la danse ! ». Ça a fait exploser un ordre de représentation de la danse. D'une part du point de vue de la forme, bien entendu, puisqu'il ne s'agissait plus d'un corps qui dansait – je n'étais pas en train de visualiser un corps qui dansait. Et d'autre part du point de vue du lieu de la danse. Il y avait tout à coup une délocalisation radicale du lieu de la danse qui n'était plus forcément « des corps en mouvement dans un espace ». Je peux fermer les yeux et être en train de danser moi-même ou avoir accès à des gens en train de danser. Comme si l'espace de l'intériorité devenait aussi une des scènes de la danse. Ça a été une des choses marquantes du premier laboratoire.

Inhibition

Jeroen Petters : Patience is perhaps another interesting word in terms of, not taking distance really, but having some reserve, rather than immediately knowing what you see. Inhibiting your impulses. And then watching longer. See what it does to you then. [...] That's very important indeed, inhibition. You are inhibiting things like quick interpretations and projections, but you're also inhibiting getting carried away too quickly by your appetites and desires, or by your wild imagination or by distractions. You notice them and let them pass.

Anouk Llaurens : J'ai été tellement dressée et empêchée dans mon enfance qu'au début c'était très difficile d'accepter l'inhibition sous n'importe quelle forme. Tous les appels sont des inhibitions. Et il y a des inhibitions pour la vie et des inhibitions pour la mort, c'est une question de mesure. Avec le temps ces inhibitions sont devenues des supports et ça s'est inversé. Aujourd'hui je préfère presque la pause au mouvement parce que ça donne beaucoup d'espace et d'agentivité aux *watchers*, au témoin qui est en moi

et à ceux qui regardent. Quand on ne bouge pas, c'est l'attention qui se met en mouvement et ce sont les yeux des *watchers* qui scannent l'image et font des choix. Et puis une danse avec des pauses, c'est une danse trouée qui laisse de la place à l'autre. Ça ouvre une conversation avec celles et ceux qui regardent. C'est un partage.

Marine Bikard : Il y a aussi quelque chose de très humble dans la pratique des *Tuning Scores* parce que ça cultive les inhibitions, pour laisser la place à l'autre, pour aller dans le sens où l'autre a envie qu'on aille... Je sens mes intérêts très malléables et j'aime me laisser emporter à des endroits où je ne serais jamais aller.

Stéphanie Auberville : Oui mon regard était limité. Et comme je ne voulais pas aller dans la frustration d'une incapacité, j'ai développé une autre sensorialité. Ça m'a aidé à comprendre son travail en fait. Le fait d'être inhibée et que ça me restreigne, ça permet d'écouter. Ça ouvre des possibilités. Culturellement, et là je parle de la culture occidentale, on est plutôt dans le faire, dans prendre l'espace, dans proposer des choses, on n'est pas du tout dans une culture de l'écoute. C'est aussi très bien d'être force de proposition, mais il faut pouvoir aussi laisser de l'espace aux autres, écouter ce qui se passe, voir que je ne comprends rien à ce que les autres voient. Je me trouve dans l'espace de la guetteuse, à essayer de comprendre.

Interruption

Carla Bottiglieri : Une des choses qui m'avait aussi touchée dans ce que Lisa raconte à Myriam dans une des conversations, c'est quand elle décrit ses débuts dans le montage vidéo en utilisant ce qui, à l'époque, était appelé le montage linéaire, qui était un travail très, très physique. Elle était entre deux machines et elle raconte qu'elle devait appuyer très fort sur ce bouton pour interrompre la vidéo, couper un morceau, six secondes, et l'incruster dans le flux de l'autre image enregistrée. Elle appelle ce geste *to patch*, coudre. Ou plutôt, rapiécer, réparer. [...] Et ce que fait Lisa, ce qu'elle apprend à faire à travers le montage, c'est exactement une opération sur le temps. J'étais donc fascinée par cette possibilité d'entendre le *call extend* comme une manière de « réparer le temps » en cousant d'autres gestes dans la fabrique des gestes. La question de la réparation, c'est aussi une question de l'interruption et c'est comme si interrompre et réparer étaient un seul et même geste. [...] Et d'ailleurs l'importance pour moi de Lisa dans la sphère de la danse en occident c'est aussi parce qu'elle dé-fétichise la danse. J'ai rarement entendu ou vu quelqu'un faire une histoire de la danse à partir de ses interruptions. Lisa parle très souvent de toutes les fois où elle a arrêté de danser, et je pense qu'elle pose la question principale que personne dans le monde institutionnel de la danse n'a le courage de poser : on ne peut penser la danse qu'à partir de là où elle disparaît.

— **Anouk Llaurens** : C'était *developmental*, comme dirait Lisa. On découpait l'action pour en révéler les différentes couches : regarder, aller vers l'objet – *to reach* –, saisir, prendre pour regarder, prendre pour déplacer, jeter en l'air et rattraper et, finalement, envoyer à quelqu'un d'autre.

— **Julien Bruneau** : Ce mouvement qui est normalement continu et organique, on l'avait découpé aussi pour montrer tout le chemin de l'attention et comment l'attention mobilise le corps. Un aspect important dans le travail de Lisa, c'est le mouvement de l'attention. Travailler avec un objet, c'est aussi un prétexte qui rend palpable le mouvement de l'attention.

Baptiste Andrien : Quand tu nommes la possibilité de désapprendre ça me rappelle combien le *Tuning* vise un état de danse, qui n'est familier à aucun des participants, cela nécessite de passer par un temps de « désaccordage » comme tu le disais. Une des manières de procéder est de créer des situations où nos comportements sont déroutés où on peut observer comment le corps, l'imagination, trouvent de nouvelles façons de s'accorder, de s'organiser. Le *call* permet notamment cela, parce qu'il vient inhiber le flux organique, habituel. Il agit comme un court-circuit, qui vient interrompre le flux d'un mouvement, d'une sensation, d'une pensée pour le questionner : « C'est quoi ça ? », « Où ça va ? », « Et si on retournait au début ? », « Qu'est-ce qui peut venir après ? », « Et si on s'arrêtait là ? ».

Jérémy Damian : Ça me fait réaliser que j'ai oublié un aspect qui est essentiel pour moi dans le *Tuning Score*. C'est le *redirect*. « Redirige ». Ça c'est énorme ! Et ce n'est pas *cut*, c'est autre chose. « Redirige ». C'est une pratique en soi, c'est un art de vivre en fait. [...]

Le « redirige », il permet de vraiment créer un appui. Il crée le point de fuite, la perspective pour sortir de quelque chose qui, sinon, tournerait en rond. Mais surtout, là où le travail de Lisa — et encore une fois je trouve qu'elle le porte tellement sur elle, que c'est si manifeste quand on la voit danser et aussi simplement être comme elle est — il ouvre et chauffe ma capacité à prendre en compte, à percevoir ce qu'elle nomme les « instructions cachés », qu'elles viennent de l'espace ou de mes propres habitudes, mes *patterns*. C'est elle qui le dit, mais ça a été tellement important pour moi de rencontrer ça que je pourrais le redire en première personne : quand je ne prends pas de décision, il y a en permanence un nombre incalculables de décisions qui sont prises pour moi et qui informent mon mouvement, ma perception. Qui me sculptent. Et c'est parfois très bon de se laisser sculpter, mais c'est aussi une sacré affaire d'être soudainement invité à pouvoir prendre appui sur un outil, une pratique, un *score* qui change ce rapport-là au monde.

Anouk Llaurens : La vie dépend aussi de la faille, de la cassure, de l'interruption, de la mort. En langage du *Tuning* c'est, entre autres, le *END*. La faille, l'interruption, c'est aussi la possibilité de vie. On la retrouve dans la poche des eaux qui se rompt quand la mère est prête à accoucher, dans la graine qui se fend sous la poussée du germe. Pour moi, briser le contenant, ce n'est pas de la violence gratuite, ça symbolise une ouverture à la vie.

Jeu

Pascale Gille : Dans un interview qu'elle fait à Düsseldorf, Lisa témoigne de la performance du Grand Union qu'elle a vu en tant que spectatrice. Elle décrit cette performance comme douloureuse à voir, comme un combat d'égos sur le plateau. Dans un article qu'elle écrit pour Contredanse, elle explique que le *Tuning Score* est né d'une frustration face à de longues improvisations où il n'était pas possible de dialoguer et d'échanger sur la danse qui était en train de se jouer. Elle parle du *Tuning* comme « d'un jeu qui s'apprend en y jouant, ou chacun peut partager son opinion sur le temps, l'espace, l'action et le désir de voir advenir une danse ».

Baptiste Andrien : Quand on a proposé à Lisa de publier quelque chose sur son travail, elle a tout de suite pensé au jeu, à jouer. [...] Même pas pour apprendre, jouer comme on danse ! Il n'y a rien à apprendre. Il y a juste à se mettre en phase avec cette joie du jeu, du dialogue et de la composition.

Marine Bikard : C'est important pour moi de parler de jeu. Dans les *Tuning Scores*, j'ai l'impression de jouer comme une gamine. Et quand on joue comme des gamins, on joue à croire à plein de choses. Dans le *Blind Unisson Trio* il y a un peu de ça.

Franck Beaubois : J'observe quand ça joue et quand ça devient fastidieux quand j'ai l'impression de quitter cet endroit de clarté où cette capacité à sentir si ça danse, ou plutôt si ça joue. Comme dans le *Tuning Scores*, sentir si ça joue ou pas.

Magie

Mathieu Bouvier : Dans le *Single Image Score*, il y a aussi un effet que j'appelle « épiphanique », à chaque fois que je vois paraître un mouvement à l'unisson, une forme congruente entre deux personnes qui ont pourtant les yeux fermés : la connivence est dans mon regard. Il y a là une magie profane, qui procède d'une ingénierie de la relation et de la situation, et non de quelque sorcellerie. Ou alors, c'est quoi la sorcellerie ?

Anouk Llaurens : Le linguiste Alain Rey parle du mot comme d'un concentré d'énergie. Ça rejoint la performativité du mot magique comme ABRACADABRA, ou la notion de mantra. [...]

C'est vrai qu'un *call*, c'est un mot qui agit un peu comme une formule magique. *Pause*, c'est une formule magique qui ouvre un monde.

Matrice

Alice Godfroy : Je suis curieuse de comprendre ce qui rend cette pratique si matricielle. Pourquoi tout le monde s'en empare ? Ces dispositifs de jeux sont hyper simples et ils sont restés à la fois assez proches depuis des décennies de leur énonciation initiale. Il y a une radicalité dans le fait de ne pas dévier, dans le sens où si le cadre ne bouge pas, ça permet à ce qui s'y joue de bouger. D'ailleurs Lisa a toutes ces pratiques en studio : soit le cadre bouge et moi je ne bouge pas, soit c'est l'inverse, le cadre ne bouge pas et moi je bouge. C'est très bon d'avoir un cadre qui ne bouge pas, d'avoir tout le temps le même. C'est une discipline et la discipline permet l'étude. J'ai besoin de ça aussi, d'une discipline pour étudier. Parce que ces recherches sont des recherches fondamentales, et ça, c'est rare. Et je pense que c'est matriciel, parce que les questions sont si fondamentales qu'elles vont nécessairement toucher toute personne qui s'intéresse à la danse.

Anouk Llaurens : Le *Tuning Score* m'a littéralement éduquée, il m'a permis de revisiter des expériences fondatrices auxquelles je n'avais pas eu accès enfant. C'était aussi la seule pratique que je connaissais où on circulait entre la position de danseur et la position de *watcher*. Ça donnait beaucoup de pouvoir aux danseurs-euses de voir et de donner à voir ce qu'ils voyaient, ça les rendais auteur-ices aussi. Et puis il y avait la réhabilitation de l'environnement, matériel et affectif comme support à la danse. C'était des bases qui me semblaient incontournables pour toute danseuse, performeuse, chorégraphe, et finalement pour tout être humain.

Baptiste Andrien : Je me souviens de ma première expérience de fermer les yeux en contact avec une autre personne. Une plongée dans une sorte de dialogue inouï entre nous, lent, sensuel, très intérieur. Chaque petit changement déployait un nouvel univers, si spécifique à chaque fois. Et je ne disposais d'aucun code préalable pour savoir comment me comporter. Socialement, c'était un choc. Il y a eu également la grande joie de retrouver le goût du jeu, la capacité de choix dans l'action, une joie d'une intensité comparable à celle d'un enfant qui découvre la marche avec ses jambes tout juste répondantes. Il n'y a pas d'autres pratiques qui aient résonné aussi profondément en moi. C'est un cadre qui m'accompagne au quotidien, qui me permet de continuer à explorer, de mener ma vie en tant que « petit organisme vivant ».

Claire Filmon : Quand j'ai rencontré Lisa, j'étais curieuse de découvrir un langage. C'était quoi son moteur ? J'ai rencontré quelques « titans » comme elle dans ma vie. Tu vas les voir, et, dix ans ou même quinze ans après, tu fais les mêmes choses avec eux, et c'est toujours aussi passionnant. Je ne comprends pas les gens qui n'aiment pas répéter, parce que si on me demande de retraverser avec Lisa toutes ses propositions, moi, dès demain, je retourne avec elle dans le studio ! C'est un peu comme des poupées russes ; c'est génial !

Eva Maes : Sometimes I really felt I was practising, or deepening, my BMC® in Tuning Score and vice versa. And at its best, in each work, there is a very profound encounter with the self and others through the work. For example, this morning in the warm-up, following the map of the skin, there are places where you end up where you have never been in life for sure. I wonder if that might be the real adventure.

Myriam Lefkowitz : Je suis allée voir Lisa sans savoir pourquoi. Il fallait que je passe du temps avec elle. C'est après que j'ai compris que j'étais allée la voir vivre pour m'assurer qu'en fait, on continuait à faire de l'art pour s'exercer à la vie.

Julien Bruneau : Le *Tuning Score* c'est presque un « méta-score ». C'est-à-dire une approche qui peut s'appliquer à toute activité. Quand tu danses, quand tu as une conversation, quand tu cuisines si tu veux... Le *Tuning Score* peut avoir une dimension enveloppante dont il est difficile de sortir. Je me suis vite dit qu'il fallait s'en écarter de manière claire. Parce que finalement, ça a tendance à rendre secondaire tout ce sur quoi tu vas appliquer les principes du *Tuning*. Du fait, je crois que ceux-ci touchent à quelque chose de très basique dans la manière dont on compose nos actions.

Andrea Keiz : And of course, if I do artwork, I want people to see it. It should not stay only on the hard drive. At the same time, I think it's also a matter of insisting that this is what I want to do. So I do it, which is also how I perceive Lisa, as a person who has decided, « This is what I do, so if you don't like it, that's not my problem ». That's great because that is how you can develop your work.

Mémoire

Claude Boillet : Je découvre les caractéristiques de l'instrument-corps qui est le mien, comment il bouge, quelle image je me fais de ces mouvements dans des boucles infinies pour véhiculer un goût, une opinion. C'est un instrument-corps situé, fait de matières physiologiques et aussi d'expériences, de *patterns*, d'habitudes de comportement.

Jeroen Peters : I'll add something that runs counter emergence or counter the "happy" philosophy of "everything needs to emerge". I remember Lisa speaking a lot about habits. Because now you go to an art school and people will constantly say « oh, you need to go beyond your comfort zone, you need to change your habits » and so on. And Lisa would say: no, without habits, you have no ground. And of course, 99% of what you do in life consists of habits. In art, maybe 90% – there is a bit more margin in challenging them. But you need a ground of habits, in a positive sense. And she says, «one of the habits I cherish is dance making ». So that's important. Indeed, you need to have a strong basis of habit. Because where does the composition come from? And the strength to cut the flow? Habit is also of course like a practice, an embodied practice that has grown and gained precision and acuteness over the years.

Jérémy Damian : Dans les choses que ça m'a laissé, il y a cette expression : « apprendre à mesurer le temps ». Je prenais conscience que c'était quelque chose que je faisais déjà. Mais c'est comme si à plusieurs endroits, et ça, c'en est un, il y avait une invitation à habiter des habitudes que j'avais et dont j'ignorais que je les avais.

Anouk Llaurens : En commençant cette recherche, je ne savais pas pourquoi j'avais choisi *hand-eye coordination* comme objet d'étude. Je trouvais que les explorations que Lisa m'avait transmises, comme suivre sa main avec son regard, ou jouer à faire entrer et sortir ses mains de son champ visuel, faisaient bouger d'une « drôle » de manière comme quand on fait un *reverse* par exemple. Je m'intéressais aussi au duo, à la relation, à la conversation, qui est à mon avis la base du *Tuning Score*. J'ai appris par la suite que l'œil serait plus du domaine du sémantique et la main du domaine du sensoriel. Documenter *hand-eye coordination* permettait d'observer le spectre des sens, le toucher, l'odorat, l'ouïe et finalement la vision qui se déploient entre le sensoriel et le sémantique. C'était observer une archive de capacités neuromotrices qui se sous-tendent les unes les autres et qui nous permettent de circuler de la sensation à la verbalisation et l'abstraction. [...]

J'ai compris par la pratique physique que le système nerveux était une technologie de documentation incarnée et que vivre, c'était documenter son expérience.

Eva Maes : Playing with memory in Lisa's work, it's always there, not only with the calls, the reverse, or with the replay, the repeat with the pause, it's always there, and it really transforms. This is a transformative practice. [...] The past and memories are present. I remember my first reverse was such a big gift. To pass through it physically, to enliven it. Yes, to live it or to notice through movement that it's still alive, that it's still there. I think I took it as a thread in my Body-Mind Centering® formation. Also, the interest of how, when we touch someone else, all these memories arise. It's not only a regression in memory. No! It's material. In fact, there's no regression, it's there, it's now! And so, these things keep coming back.

Carla Bottiglieri : C'est très fort lorsque Lisa parle de stratégie de re-wiring, avec le reverse par exemple. Elle dit bien sûr qu'on ne peut pas remonter à l'origine, retrouver ce qui a été perdu ou déceler l'invisible. Mais dans cette opération de retour, on trouve peut-être d'autres croisements, d'autres chemins qui n'ont pas été empruntés.

Claude Boillet : Et quelque chose nous a tenu-es ensemble qui a déclenché chez moi un travail profond pour retisser les ruptures sensorielles, petite touche par petite touche, en allant remettre en mouvement des mémoires, des points morts, en débrayant. Les expériences que je fais quand observation et action cherchent à coïncider, c'est un commun qui se fabrique. Et ce commun n'est pas acquis. Il se remet en jeu. Alors on se rend des comptes entre nous après l'expérience pour engrammer des mémoires communes,

qui deviendront de nouveaux tissus d'expériences pour naviguer le vivant. À travers ce processus, j'apprends à venir habiter les mondes perceptifs de mes partenaires de jeu.

Anouk Llaurens : Enfin pour moi, le *Tuning Score* est aussi une pratique de documentation poétique. On passe son temps à re-jouer son expérience, à revenir en arrière, à répéter. On rejoue ses habitudes, ce qu'on a vu, sa manière de regarder. Tout le travail repose sur la mémoire comme un ancrage pour apprendre, pour changer. C'est certainement la pratique de *Tuning* qui m'a révélé mon intérêt pour les mémoires et m'a orienté vers le questionnement que je mène depuis quelques années sur le document poétique. Je m'intéresse au côté présent de la mémoire, à son côté vivant, à la mémoire comme appuis, pour vivre au présent. S'appuyer sur la mémoire c'est aussi se mettre en liens avec d'autres vies que la mienne, avec d'autres temps. J'ai aussi une sorte d'obsession pour la légèreté, un désir de sortir du temps justement. J'aime cette phrase de René Char : « En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps. ».

Pascale Gille : À l'échelle d'une performance où il est question d'inventer à plusieurs un sens commun à la danse, il importe de recycler des images déjà vues dans les chapitres précédents. Le playback en devient l'outil majeur et demande aux danseuses des compétences autour de l'artisanat de la mémoire, et simultanément des enjeux du faire ensemble.

Mathieu Bouvier : Et l'image unique [*Single Image*] qui en résulte pourrait être une expression, je cite Lisa, « de l'histoire cellulaire, de l'espace, des murs, de ce que la pièce a observé et absorbé ». Il y a là une formulation qui est clairement de type animiste, avec l'idée que par une opération intuitive, une personne humaine pourrait ré-activer et animer une mémoire cellulaire de l'espace : « Voilà ce que la pièce a observé et absorbé. » Et dans ce même texte j'ai trouvé une citation d'elle qui dit aussi : « When I enter the space I want to show something that is already there ». Cette idée que l'image était déjà là, avant que je ne la fasse apparaître ! [...] Lisa parle donc d'une « mémoire cellulaire de l'espace ». La pièce a absorbé des histoires que les performeurs peuvent révéler, donner à voir.

Stéphanie Auberville : Un autre aspect des *Tuning Scores* qui m'étonne, c'est un certain rapport au temps. Par exemple, dans un *Replay*, je rejoue, au présent, quelque chose que j'ai vu dans le passé. Et je sais que ce que je suis en train de jouer pourra être repris par quelqu'un dans un futur. Je suis enracinée dans ce passé de *watcher* qui me traverse et qui se croise avec le présent du *doer*. C'est à cet endroit que je vais improviser/composer, je vais être déviée de cette chose du passé que je suis en train de rejouer. Je la raccorde à mon présent en train de se faire, par petits trous, par perceptions, par flashes avec ce que j'essaie de re-produire.

Franck Beaubois : Et ce qui est effectivement merveilleux dans le principe et l'étendue de la question du *reverse* dans le travail de Lisa, c'est d'observer ce que ce que tu retrouves ou abandonnes au fur à mesure du processus, lorsque tu n'as que ta mémoire pour revenir vers le passé.

Patrick Gaïaudo : Le feedback après l'échauffement les yeux fermés consiste à se raconter les uns les autres ce à quoi nous avons participé sans le voir avec les yeux... [...] Mais quand même, le récit construit aussi des images par le filtre de la mémoire, du retour sur la mémoire. Walter Benjamin dit qu'il n'y a expérience que s'il y a témoignage, même si ce n'est pas exactement les mots qu'il utilise. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'expérience si tu n'en fais pas acte auprès de toi-même, si tu ne t'en donnes pas le récit. Si tu ne prends pas le temps de revenir sur l'expérience, ce n'est pas vraiment une expérience. Alors, parfois les expériences peuvent être tellement fortes que ne pas en faire le récit te protège. Benjamin parle de la guerre et de certains événements dont les gens reviennent sans voix. Et parfois dans certaines expériences, tu peux être sans voix et cette histoire de faire quelque chose ensemble permet de retrouver la voix. On a tous nos histoires qui font qu'on ne peut pas se dire certaines choses. On travaille ensemble sur une mémoire qui est à la fois collective, mais très individuelle aussi sur le plan de la mise en forme.

Myriam van Imschoot : Quand je suis en création, dans le studio ou dans la pratique, c'est comme un parfum, une strate de temps. Parfois, je me demande comment Lisa a fait ça, ou comment elle a résolu telle ou telle question ?

Eva Maes : Yes, and because my encounter with Lisa's work was just a few months before my first exploration of « cellular touch » for example, my first reverse in life came before and I remember very well the reverse. I understand why I made a final project around memory in the body for the Body-Mind Centering® practitioner training. [...] The past and memories are present. I remember my first reverse was such a big gift. To pass through it physically, to enliven it. Yes to live it or to notice through movement that it's still alive, that it's still there. I think I took it as a thread in my Body-Mind Centering® formation. Also, the interest of how, when we touch someone else, all these memories arise. It's not only a regression in memory. No! It's material. In fact, there's no regression, it's there, it's now! And so these things keep coming back.

Mesure

— **Anouk Llaurens** : Quand tu dis « systèmes de mesure », tu parles des différents sens, de l'imagination, de la perception ?

— **Baptiste Andrien** : Oui, les canaux sensoriels. Et ce stage en 2001 m'a permis d'identifier les implications de mon canal préférentiel, la vision, et de rééquilibrer l'ensemble de ma perception, d'ouvrir des canaux

que j'utilisais moins consciemment, comme par exemple le toucher et l'audition. Surtout le toucher qui est vraiment le sens de base. Jouer avec mes sens a eu un effet énorme, ça a déclenché la danse. [...] De mesurer collectivement, de se retrouver à plusieurs, engagés dans une activité d'accordage. On se partage comment chacun-e mesure ce qui est mobile, ce qui est stable, mesure intérieurement l'environnement, le temps, mesure les débuts et les fins, d'une sensation, d'une perception, d'un désir, d'une action, d'une image...

Jérémy Damian : J'ai beaucoup de goût à juste observer la décomposition, le *decay*. C'est vrai en réunion, c'est vrai dans une salle de classe ou au cinéma. Un peu partout quoi. C'est une expérience qui n'était pas cadrée au départ, puis en prenant conscience de cette habitude à mesurer le temps, c'est devenu un jeu de la vivre et de la goûter.

Julien Bruneau : Oui et c'est quelque chose que tu as formulé plus spécifiquement dans tes « documents vivants » suivants, dans *The wave* ou dans *Tremor*. Comme dans le *Tuning Score* tu t'intéresses à cette notion de mesure, de « life span of an event », à la durée de vie d'un événement. Tu parles même de « life span of a memory », de la durée de vie d'une mémoire. C'est aussi donner de l'espace à la mémoire, en lui laissant le temps de vivre et aussi donner de l'espace pour la laisser mourir.

Baptiste Andrien : Un *call* offre un cadre pour mesurer, observer quelque chose ensemble. Une autre façon est de commencer par des actions extrêmement brèves, comme le propose Lisa dans le *Single Image Score*. Chacun est invité à faire une proposition dans l'espace. On goûte ensemble à ce qu'est « une chose », une action, dans toute sa singularité, son potentiel de développement futur et à ses conséquences dans l'espace. On prend le temps pour observer notre imagination, s'engager dans l'espace, créer du lien, du sens entre les propositions, comment un langage commun se constitue, comment on définit ensemble les règles du jeu en jouant.

Lilia Mestre : J'aime aussi travailler avec les notions d'entrée et de sortie, de début et de fin. [...] Par exemple, celui où l'action a déjà commencé et une personne dit « Start ! ». C'est un vrai événement, tout change. Il n'y a pas eu de réelle coupure mais à partir de ce moment tu vois l'action comme une performance. Simplement marquer le début, sans qu'on te dise si c'est important ou pas important, juste ça. J'adore.

Mot

Claire Filmon : Tu te souviens ? On parlait, parlait, parlait, parlait... C'était impressionnant et bien nouveau pour moi, qui n'était que danseuse, de parler autant. [...] Dans mon travail de transmission, ce que le travail de Lisa m'a apporté, un peu comme le travail de Julyen Hamilton d'ailleurs, c'est une certaine clarté. Ils ont,

chacun à leur manière, la capacité d'éclairer et de mettre des mots sur des choses très compliquées. Julien dit qu'on sépare d'abord les choses, on met des mots, et on remet ensuite les choses ensemble. Ça lève toute confusion, surtout quand on travaille avec des néophytes ou des personnes qui pensent qu'en improvisation, on fait ce qu'on veut.

Julien Bruneau : Le principe du report a aussi été beaucoup utilisé. Là, c'était dans la rencontre entre certains principes du *Tuning Score* et le dispositif de pensée collective d'Isabelle Stengers. On s'engageait dans des explorations sensorielles et le report invitait à verbaliser notre expérience, comme cela se fait parfois en *Tuning*. Mais on amenait ça ailleurs en saisissant des occasions de déployer une réelle dimension réflexive. En s'étonnant de ce que je sens, de comment je le sens, des moyens par lesquels je sens... En s'étonnant aussi des manières de nommer tout ça... On travaillait avec une volonté explicite de mise en question et de faire fleurir ce questionnement en réflexions.

Lilia Mestre : J'avais vu une fois une improvisation avec Lisa, Katie Duck, David Hernandez, Vera Mantero et d'autres danseuses et danseurs où elle jouait justement avec cette histoire de *start* et *report* que j'aime beaucoup aussi. Ce que j'aime, c'est en effet cette liaison entre la pensée et la sensorialité et que ça puisse être des amis, que l'un informe l'autre, qu'on puisse naviguer entre les deux. C'est une cohabitation qui ouvre l'un et l'autre. Ça donne plus de possibilités à l'un et à l'autre et à tout ce qu'il y a au milieu, autour et à côté. Comment nourrir des pensées ou comment les pensées nourrissent, les expériences. En ce moment, je trouve ça difficile. Je suis en contact avec des créateurs qui ont entre vingt-cinq et quarante-cinq ans. Quelle est la place du sensoriel, au-delà du langage ou du non-verbal, dans leur pratique ? Et comment et où est-ce que ça les engage ? Comment utilisent-ils le langage verbal ? J'ai l'impression qu'il y a une tendance à aller vers un langage verbal qui veut être « correct ». C'est comme vouloir une visibilité totale, qui crée, à mon avis, une ombre gigantesque sur tout.

Julien Bruneau : Moi je trouve que conceptuellement, il y a un truc intéressant dans ce rapport entre les *calls*, les mots que tu utilises dans ton travail et puis effectivement avec ces mots-graines que tu sèmes et qui fructifient. Les mots qui apparaissent dans *Tremor* ou *The wave* comment sont-ils semés, plantés, dans quel milieu, dans quel sol, qu'est-ce qu'ils produisent ? On peut voir les *calls* comme des mots qui sont plantés, semés dans le sol de la proposition en cours.

Isabelle Üski : Je suis formée en hypnose éricksonienne. C'est une hypnose qui passe beaucoup par la parole, mais pas seulement. Tu es aussi très attentive à ce qui se passe dans le corps, dans le mouvement, à tout ce que tu vas pouvoir percevoir chez la personne. On utilise ce qu'on appelle les « inductions hypnotiques » qui sont des protocoles qui décalent la personne et la plongent dans un état modifié. Certains de ces protocoles hypnotiques passent par la confusion ou la saturation qui fait que la personne ne peut

plus s'accrocher à ce qu'elle connaît. Dans le *Tuning*, les appels peuvent aussi créer des moments de confusion et de saturation un peu comme en hypnose, ou la parole vient bousculer le processus individuel de la personne pour qu'elle sente ce qui est vraiment là.

Myriam Lefkowitz : Et j'avais l'impression que l'endroit de cette articulation, chez Lisa, entre la pratique et le *wording* qu'elle mobilise n'était jamais un délire de « Find yourself » mais plutôt de dissolution de ce sujet, « Fuck the self! ». [...] Mais il faudrait que je sois plus précise sur cette manière qu'elle a de parler qui m'a tellement touchée. Tu vois, la manière dont elle performe la pensée oralement. Ce que je sens qui me reste d'elle, par exemple dans plein de situations de transmission, c'est toute la force de ses questions, le moment où elle les lance et comment elle les lance. J'ai l'impression que c'est vraiment dans mes *guts*.

Mathieu Bouvier : Voilà aussi une autre leçon de Lisa : la puissance de condensation de la formule. Avec Loïc, on travaille beaucoup à inventer des jeux et on cherche sans cesse les bonnes formulations, celles qui donneraient le nombre d'infos suffisantes pour se lancer dans l'expérience et y trouver la compréhension de ce qu'on fait. Afin d'éviter cette attitude un peu « scolaire » qui consiste à essayer de comprendre la visée d'une pratique avant de se prêter à son expérience. De ce point de vue-là, Lisa est magistrale pour la qualité de ses énoncés. Certes, la langue anglaise, avec sa force de condensation, lui facilite les choses...

Patrick Gaïaud : Une des dimensions très importantes du *Tuning* pour moi c'est le feedback ; comment on parle de son expérience et comment ça va re-sensibiliser chacun sur sa propre expérience.

Jérémy Damian : En fait, je crois que le truc principal maintenant, c'est ça : non pas parler sur les choses, mais depuis elles. C'est pour ça que Lisa n'a pas besoin d'avoir tout un arsenal académique autorisé parce que ce n'est pas son objet de parler sur les choses. Elle parle depuis quelque chose qu'elle a construit, qu'elle a façonné et qu'elle met en partage.

Franck Beaubois : Je pense à l'extrême précision des mots de Lisa quand elle guide, au fait d'être exposé à cette intelligence, à cette compétence verbale extrêmement aiguisée. Et de la voir à l'œuvre chez d'autres a été une découverte. Ça m'a mis au travail et je pense que ça a des conséquences. Le choix des mots, oui, c'est propre aux *Tuning Scores*. Et aussi faire l'expérience inverse, partir d'un mot et voir ce qu'un mot peut vouloir dire pour chacun, la diversité de compréhension et la tentative de s'accorder. Tout ce qui se situe entre le langage et l'expérience, le passage de l'un à l'autre, cet effort-là, de prétendre, comme dirait Lisa, dissocier quelque chose, d'en faire l'effort et de le faire le plus clairement possible. C'est une dimension du travail que j'ai pu voir à l'œuvre et qui m'a beaucoup nourri parce que je n'étais tout simplement pas très aguerri à cet endroit-là. C'est fascinant ce double mouvement de plonger totalement du côté du senti et d'être en même temps si articulé verbalement. Bien sûr, Lisa peut aussi le faire à travers le corps, transmettre une clarté, une compréhension à travers son action vers un corps ou vers l'espace. [...]

Et puis cette question de nommer quand ça danse – qui serait presque un gros mot qu'on éviterait presque de dire pour surtout ne pas l'altérer et la laisser survenir. Ne pas tenter de la désigner mais la reconnaître simplement. Je me rappelle les discussions autour du « go ». Est-ce que le fait de nommer le go va faire disparaître la danse ?

Jeroen Peeters : I wanted to invite several artists to talk about practices of naming, of using language in the studio that I would consider dramaturgical. My interest in inviting Lisa there [And then it got legs, Jeroen's book on dance dramaturgy] by asking her about reporting is because I think reporting is a specific call within the Tuning Score that does that. You are called to report your experience as a doer, whether you're doing or observing. The other interest is that Lisa is part of my history so I wanted to acknowledge my own interlocutors. That's part of the oral history. And then the third interest is maybe that you wouldn't think of her work as dramaturgical. So she's again, in a way, an American foreign voice that comes into a European perspective. I was interested in that shift too. To include her as a sort of non-dramaturgical voice.

Nouvelles technologies

Andrea Keiz : I remember using the video camera as an extension of the body and having a dialogue between one person dancing and the one that was filming, being in an active dialogue with each other and talking about perspective, rhythm and so on. I do not remember if we looked at the footage or if we talked about it. I know from the video/dance workshops that I offer myself that looking at the footage is an important part in order to reflect. But on the other hand, it's incredibly time consuming. It can take an hour to look closely at a few minutes to understand what happened. I think we watched each other filming because this is something I still do. I rather make people watch others in the activity of filming than watch the result, because it tells a lot about perspective, about points of views, about dynamics.

Florence Corin : La question centrale était, et est toujours, de comprendre comment donner des sensations kinesthésiques au joueur quand il manipule cette vidéo en temps réel. Qu'est-ce que ça t'apprend sur la manière dont tu regardes le mouvement ? Ou comment tu suis ton intérêt ? On a passé plusieurs résidences avec Lisa à travailler sur des détails. Par exemple, qu'est-ce qu'une boucle ? Comment on la définit, comment on entre dedans, comment on en sort ? Est-ce qu'on joue sur la vitesse, l'accélération, la décélération ?

— **Florence Corin** : Tous les paramètres qu'on met en place dans ce jeu ramènent à des notions que Lisa a explorées dans le *Tuning Score*. Et c'est génial de se rendre compte qu'il y a une telle analogie entre l'univers 3D et ses questionnements. Comme le rapport entre le fond et la forme, qui bouge quoi... Est-ce qu'on manipule la caméra virtuelle ? Ou est-ce l'espace qui est en mouvement ? Plus on affine les choix de ces

deux jeux, plus on réduit, plus on se rend compte qu'on s'approche de l'essence des questions qui l'interpellent depuis toujours. [...]

— **Anouk Llaurens** : Comment un espace virtuel agit-il sur l'humain ? Comment ces nouvelles technologies nous façonnent-elles, nous transforment-elles ? Comment peuvent-elles nous « empuissancer » ou, au contraire, nous priver de certaines capacités ? Le travail de Lisa s'est développé depuis le début dans une interaction avec un outil technique, d'abord avec la caméra, puis la machine pour faire du montage. Elle a toujours réussi à les mettre au service du vivant, c'est-à-dire à les utiliser comme outils de feedback pour renvoyer le joueur à sa physicalité. [...]

— **Florence Corin** : Depuis le confinement, il y a eu le *Tuning Zoom*. J'adore ! J'ai pratiqué un peu au début mais l'horaire est difficile pour moi. Ils continuent à pratiquer depuis lors, c'est énorme ! Il y a pas mal de personnes des États-Unis, d'Amérique latine, d'Israël. Apparemment, la pratique évolue, ils utilisent beaucoup le langage, maintenant, la voix. Ils *tunent* la sonorité des mots, font des jeux de mot,... Baptiste m'a dit qu'ils faisaient des *Tunings* avec Claude Boillet et Franck Beaubois sur WhatsApp maintenant. Il y a plein de nouvelles formes qui se développent, je trouve ça excellent.

Observation

Baptiste Andrien : [Lisa] convoque notre capacité à nous observer, à m'observer observant. Ça me révèle mon fonctionnement, et celui de mes systèmes de mesure. [p. 3] [...] Lisa invite à observer nos propres schémas de comportement au niveau physique et laisse chacun voir comment cette observation s'applique à sa propre vie, au niveau émotionnel, psychique... D'ailleurs, elle ne pose pas la question « Qui observe quand tu t'observes ? ».

Claire Filmon : C'est une des rares, de toutes les personnes que j'ai rencontrées, qui offre des outils pour donner des retours.

Alice Godfroy : Je ne connais pas de pratiques qui aient autant pensé l'observation. Et aussi parce que ce sont toutes ces réflexivités qui sont à l'œuvre dans ces observations, à différentes échelles. À l'échelle du senti, c'est sentir le senti, toucher le toucher, voir sa vue. D'ailleurs on retrouve cela très clairement chez les poètes. Mais je ne vais pas faire l'analogie avec ça, ça va compliquer. Ce senti réflexif, pour moi, c'est la définition de la danse du xx^e siècle. S'il y a une révolution, c'est bien là. Parce que tout le monde sent mais c'est un acte réflexif de sentir son senti. Ça s'apprend, ça s'éduque. Il y a observer sa propre posture, s'observer soi-même, devenir l'observateur de soi à un niveau qui n'est pas uniquement du senti et de la perception mais aussi au niveau des goûts, au niveau des émotions. Qu'est-ce qui m'arrive ? Avoir ce pli de soi sur soi. Les dispositifs eux-mêmes font ce mouvement de pli. Quand on fait le feedback, on revient dessus sans arrêt.

Claude Boillet : Pour moi, ce que les *Tuning Scores* apportent, et que je trouve révolutionnaire, c'est la capacité à se mettre au travail à plusieurs pour s'engager à faire coïncider l'observation avec l'action et tisser du commun. C'est révolutionnaire parce que ça demande de se prendre pour le sujet de l'expérience, tout en mutualisant la réception de l'image qui reste souvent de l'ordre d'une perception individuelle et privée : cette réception n'est plus une finalité, mais un nouveau point de départ pour mettre l'image vécue en mouvement. Ça crée des boucles de feedback qui rendent tangibles des potentiels contenus dans l'image, pourtant invisibles au départ. Je peux aller danser pour donner à voir ce que j'ai vu, et incarner mon *watching*, ma manière de regarder. [...] À travers ce processus [d'accordage], j'apprends à venir habiter les mondes perceptifs de mes partenaires de jeu. Un autre aspect qui me fascine dans les *Tuning Scores*, c'est la pratique de la reprise instantanée. En alternant entre regarder la danse et l'éprouver, nous nous donnons à voir ce que nous avons perçu de la danse de l'autre, ou nous nous offrons la possibilité de voir la danse que nous venons d'incarner.

Patrick Gaïaudo : C'était un enseignement très autoréflexif, qui permettait de donner du temps à quelque chose qui te paraît important mais sans que tu ne saches nécessairement vraiment en quoi. À ce moment-là, c'était juste un truc qui pénétrait en moi et je n'avais aucune idée où ça pouvait aller, en termes d'utilisation. Je n'allais pas faire une pièce avec le *Tuning Score* parce que j'avais rencontré Lisa. Ça n'avait rien à voir.

Jeroen Peeters : I like to observe. I like to watch things. So, we might get to that later with Lisa but I have an appetite for watching things and just staying with the phenomenology, you know... looking at these plants, to sort of just look at them and not think like « oh, it's a plant or... » For me this has to do with the tension with readership. Do you interpret or can you leave things open? Where are you projecting, where are you simply following shapes and textures with your eyes? But then also, I am a keen observer, and that comes back to your question of the theory/practice divide. I mean, I'm a practitioner. I practice watching, I practice thinking, I practice writing. And in that sense, I don't merely apply concepts to the world. You're looking at the world, you're curious, and you discover things.

There is an anthropological aspect in being an observer. You look at the things themselves, but also how they're framed. I have a double gaze when I walk around or when I see things. When you're in a conference, you're taking notes, but you're also looking at how people are performing, at the scenography, at the institution, for instance. I do this constantly. It's probably a professional embrace of who I am, but I feel like I'm a spectator or observer in my own life as well, you know.

Bryce Kasson : I was thinking about the calls in Tuning and how they impact the space, how they enter the space, the speed of the call or the texture of the actual sound. And then, of course, you know where it's

coming from, where they are in space, so you might instantly imagine what people are seeing and why they might be making that call. And I feel like there's something similar in our show. Sometimes it happens very quickly, sometimes it takes a few minutes, but eventually the audience warms up and starts to laugh. And to me their laughter is their calls, it signals that they are now entering. [p. 3] [...] And it has its own texture. You can tell if it's a child or an adult laughing, what kind of laughter. [...] So there's some kind of verbal feedback that's happening. When it doesn't happen, it's really tough for us. And when it works, laughing is socially contagious.

Open – Close

Claire Filmon : J'avais déjà pas mal pratiqué l'appel tout simple *close*, dans le « mouvement authentique ». Mais dans les *Tuning Scores*, ça va plus loin. C'est pas seulement yeux fermés ou yeux ouverts, mais ce qui se passe entre ouverts et fermés. Que se passe-t-il dans cette transition ? [...] Tu sais, simplement « s'arrêter yeux fermés et bouger yeux ouverts ». Quand est-ce que tu t'arrêtes ? Quand est-ce que tu ouvres les yeux, avant, au même moment ou après ? Trois choix alors que, d'habitude, tu n'en as qu'un !

Marine Bikard : Et pour faire une liste complètement hétérogène, un autre aspect qui m'a énormément touché, c'est l'appel *open-close* et tous les *scores* où les yeux se ferment. Je pense que je n'avais jamais autant pratiqué avec les yeux fermés. Ces aveuglements temporaires me touchent déjà pour ses effets d'éveil des autres sens, comment ça fait basculer mon rapport à l'environnement. Et puis, fermer les yeux, c'est aussi jouer à faire confiance.

Patrick Gaïaud : Je me suis retrouvé en confiance, je me souviens évidemment des balades les yeux fermés. Je connaissais les lieux mais je n'avais pas rencontré les odeurs. Il y avait des tas de choses qui me ramenaient à mon expérience de la ville mais qui me ramenaient aussi à une autre manière de rencontrer cette ville qui est celle de mon enfance. [...]

J'arrive dans ce lieu et [Lisa] propose aux spectateurs de fermer les yeux et de les rouvrir quand quelque chose se passe. J'avais trouvé cela absolument déconcertant comme expérience. [...] Le souvenir que j'ai de la proposition c'est « Fermez les yeux. Ouvrez les yeux quand vous pensez que quelque chose s'est passé ». Je me souviens de ça. Est-ce que je l'ai transformé ? Je la vois très bien dans ce lieu qui est un lieu un peu « interlope », pas du tout officiel comme le reste du Centre Pompidou. Ce n'est pas un plateau, mais on est quand même sur des gradins assez bas, sans être tout à fait au niveau du sol. Et ce n'est pas très lisible que quelque chose doit se passer. Qu'est-ce qu'on doit regarder ? La proposition d'ouvrir les yeux quand quelque chose s'est passé, c'est arriver en retard, après-coup... c'est aussi donner suite dans son propre imaginaire... ouvrir les sens des spectateurs, leur proposer une autre manière d'entendre, de regarder, d'écouter, de composer ensemble parce qu'on ne sait pas quand les autres ouvrent les yeux.

Cette proposition, c'est une chorégraphie pour les yeux... Personne ne regarde ce tableau vivant : les yeux des spectateurs qui s'ouvrent et se referment.

Liisa Penti : Then Lisa came. We worked a lot with eyes closed at the beginning. That was really nice, because I forgot about the « outside » world and went to the « inside ». It allowed me to be in that space. And it's easier for me to be curious about my own movement when I have my eyes closed.

Otto Ramstad : There is another performance score related to Lisa's work that we have done in different contexts Olive and I called « Action Movie »²⁴. It comes from the exercise we do in a workshop where one person guides another person with their eyes closed through whatever space and they would call « open » for the person to open their eyes and « close » to close their eyes. And sometimes you would put yourself in the image as a dancer, sometimes you are just looking at a flower, and then close and then you are looking the inside of a sewer drain and then you are seeing me as a figure amongst people on a bus, and it's cinematic. We came upon that exercise trying to teach video from a dance perspective, it is a deconstruction - reconstruction of sort of Tuning propositions into making video. At one point, we made a festival and all of us were puzzled about how to perform. We were not sure if we wanted to be seen by people, but we still wanted to be in space. So Olive reached for this exercise from a workshop, framed it, gave it the name « Action Movie » and proposed it as a performance.

Jeroen Peeters : That's the conversation on blindness²⁵ with Lisa Nelson, which is a literal interpretation of the situation where we close our eyes: how do we reflect on what we see or don't see? Or how are blind spots always already part of our seeing? It brings us to think about the limits of what we can see. The same with reading. So I'm interested more and more in not-reading actually, in opacity, or in distraction.

Perspective

Claude Boillet : Comment je me fonds dans la peau de l'autre, dans ses coordinations, ses manières de voir, son instrument, ses dimensions et caractéristiques, toutes précises ? Parce que ce n'est pas la même chose de voir le monde d'1m 80 que de le voir d'1m 60, ou selon une organisation posturale inhabituelle. Si je m'intéresse vraiment à l'organisation de ton corps dans un mouvement – comment il étire la pause, quelle est sa durée de vie, quel est le mouvement de ton attention – je suis dans un rapport de curiosité, je m'intéresse, j'écoute. Et parce c'est bon de te donner à voir ce que j'ai vu autant que je peux, en ayant vraiment cherché à faire l'expérience de ton expérience, de ton expertise. Je suis dépaysé-e. Mon corps s'ouvre, fait circuler en lui des coordinations, des comportements qu'il n'avait peut-être pas encore

²⁴ <https://bodycartography.org/portfolio/action-movie/>

²⁵ <http://sarma.be/docs/2978>

éprouvés. J'emprunte des caractéristiques autres pour sentir le monde, je fais l'expérience d'une altérité. Alors que je sais que je n'y arriverai jamais, je reste engagé-e à cette tâche.

Jérémy Damian : Quand je suis arrivé dans l'atelier et qu'on a fait du *Blind Unisson Trio*, j'ai eu comme la sensation de vivre une expérience perspectiviste. Chez Viveiros de Castro, l'expérience perspectiviste est beaucoup plus radicale puisqu'elle dépasse l'ordre des règnes, mais en gros ça dit que ces peuples animistes, quand ils voient un jaguar, ils se posent la question de savoir ce que le jaguar voit quand il les regarde, eux, en supposant que, au fond du jaguar, il y a un humain aussi. Il y a une forme d'humanité qui fait que le jaguar se perçoit comme un humain. Dans l'anthropologie, et notamment celle qui étudie des sociétés amazoniennes, il y a beaucoup de personnes qui ont documenté les rituels, les initiations, les pratiques chamaniques qui concernent la question de « qu'est-ce que c'est que expérimenter un corps autre, une physicalité autre ? ». Cette expérimentation, très ritualisée, passe par la prise de substances psychotropes, par des parures grâce auxquelles sont revêtues des qualités de l'entité dont on se met à habiter la perspective. Mettre des colliers de dents de tigre, une coiffe avec des plumes d'aras, ce n'est pas simplement un appareil, c'est vraiment se doter des attributs de la physicalité d'un autre, d'un autre corps, d'un autre animal, c'est essayer d'en expérimenter les possibles. Qu'est-ce que ça fait que d'avoir une perspective sur le monde depuis le corps d'un jaguar ? Et donc, dans cet atelier de *Tuning*, à un endroit beaucoup plus modeste, moi j'étais un danseur pas très assuré, au milieu de danseurs qui eux, visiblement, l'étaient... C'était comme si tout à coup, ça me permettait d'entrer dans la danse par d'autres corps et d'entrer dans ma danse par d'autres danses. Donc d'amener dans la danse une forme de dépaysement assez fort. Et un dépaysement qui se faisait par une forme distribuée. Dans un article que j'ai écrit à ce sujet, je reprends une expression de Tarde, « l'entre-possession », qui me paraissait décrire très exactement ce qui circule dans le *Blind Unisson Trio*. Les désirs mêmes de mouvement, les intentions de mouvement, les pré-mouvements, se retrouvent distribués entre les *movers*.

— **Anouk Llaurens** : Pas besoin de se mettre dans la peau d'une mouche. Juste dans celle d'un autre humain et on est projeté dans une manière de percevoir et de construire le monde tout à fait unique.

— **Florence Corin** : C'est passionnant de se rendre compte de la diversité des perceptions, des filtres de chacun. De réaliser qu'on est constitués de nos propres filtres et d'essayer de s'ouvrir aux filtres des autres. Ou d'être confronté à quelqu'un qui n'a pas du tout les mêmes filtres que toi et voir comment ça peut te heurter parfois. Comment faire avec ? Qu'est-ce que tu en fais ? Le rôle des sens est tellement mis en évidence dans ce processus. Moi je sais que je suis visuelle, je ne suis pas auditive. Lisa, elle, est auditive, beaucoup plus que visuelle. Alors, à des moments, j'essaye de me projeter dans ce que ça pourrait être d'appréhender le monde avec une capacité auditive différente. [...] Elle a une manière de percevoir le

monde qui lui est propre, qui est très singulière. Elle peut encore parfois me prendre au dépourvu. Même si je commence un peu à la comprendre.

Julien Bruneau : [Lisa] aime multiplier les points de vues, amener les gens à exprimer leurs perspectives propres. Le *Tuning Score* n'est pas une forme achevée, close. C'est peut-être plutôt un lieu de rencontre – de négociations comme le suggère le terme de *tuning*. Je trouve tout à fait inspirant que tu t'inscrives dans cet élan avec ta recherche. Si le *Tuning Score* n'est pas à transmettre tel quel, alors effectivement, multiplions les points de vue. Et intéressons-nous en particulier à ces points de vue qui, par différents moyens et pour différentes raisons, sont certes enrichis du terreau du *Tuning Score* mais trouvent d'autres chemins que les formes déjà répertoriées.

Au sujet du dialogue et de ses frictions, je trouve remarquable aussi comment Lisa peut soutenir la proposition des autres avec beaucoup d'ouverture d'esprit, et en même temps faire preuve d'une grande franchise, parfois tranchante. Elle se positionne très clairement. Elle dit « ça et ça, ça ne m'intéresse pas, ça oui, ça non ». Ça ne l'effraie pas que ça puisse déranger. Et en même temps, une fois qu'elle a posé son point de vue, elle est prête à le mettre de côté si, en face, tu es clair sur ton intention.

Baptiste Andrien : Pourtant, j'aime croire en une forme d'altérité. C'est pour moi bénéfique et salutaire. Et l'autre, ça peut être la pierre, le bras ou la voix d'Anouk... Ça m'est arrivé de me surprendre à considérer ma main comme altérité, ha ! C'est en tout cas « quelque chose » avec lequel je dois encore m'accorder, m'engager pour le comprendre, de l'intérieur.

Stéphanie Auberville : Essayer de voir ce que voit l'autre ou imaginer ce que voit l'autre, ou ce qu'elle fait. Il y a un profond rapport à l'altérité dans son travail. Quand je pratique, je ne peux pas lier mes yeux uniquement à mon cerveau, je suis obligée de les lier à mon cœur. Le désir, il est là. J'ai le cœur complètement connecté aux yeux qui veulent regarder et qui veulent voir. Dans cette tentative de voir l'autre, je guette des apparitions, des fulgurances. Et ça m'émeut dans le sens de mouvoir. Ça m'attrape à chaque fois, c'est étonnant. Et, à la fois c'est un « voir » hyper tranquille parce que j'ai l'impression que j'ai/aurai toujours de la place et j'en laisse aussi aux autres. Pour moi, c'est la technique de l'altérité absolue. C'est aussi le rapport à l'inconnu de l'autre, le fait que je ne le comprendrai jamais.

Marine Bikard : Quelque chose se joue dans les relations présentes. De façon plus générale, dans le mouvement même, j'ai été touchée par la possibilité d'être bougé par les autres et par ce qui se passe autour de nous. Ça m'a très, très fortement marquée au début, de découvrir ça comme moteur de la danse.

Carla Bottiglieri : C'est une manière, encore une fois, d'avoir avec la danse – avec sa propre danse, sa propre signature gestuelle – une possibilité de détachement pour être à la fois dans le geste et dans le témoignage, dans l'observation de ce geste, de manière à pouvoir aussi céder sa place. C'est beau aussi la possibilité

qu'un geste soit cité, comme s'il était une enveloppe de peau dans laquelle d'autres corps pourront entrer et ré-habiter. Et politiquement parlant, ce partage du sensible des gestes me paraît une approche tellement lumineuse de la question de la cohabitation, du partage de l'imaginaire.

Franck Beaubois : C'est le partage avec les partenaires qui donnait une autre dimension à cette expérience. On la revivait, on la re-mâchait, on la disséquait, re-discutait, on la remettait en perspective. Ça fait totalement partie de mon expérience d'apprentissage de ce travail d'éprouver à travers les autres, à travers leur intelligence, leur capacité à le comprendre et à l'intégrer. C'est une expérience personnelle et impersonnelle à la fois. Tu es traversé par quelque chose qui t'es extérieur tout en étant totalement aligné avec ta propre expérience. C'est comme si la pensée n'était pas dans ta tête mais dans l'espace, de la même manière que la danse, n'est pas dans le corps, mais dans l'espace. C'est tellement joyeux à éprouver. Et à chaque fois qu'on retrouvait Lisa, elle re-dirigeait totalement. D'un seul coup, quelque chose se réorientait avec tellement d'évidence et d'autorité, par l'intensité et la puissance de sa présence, par la profondeur de sa compréhension du travail.

Andrea Keiz : We are well educated in seeing in frames, we are used to seeing a lot of framed pictures, so very often we think we know or we have an idea of what the other is seeing. But if you really want to see what the other sees, you have to put yourself in their position; you have to become the other. You can use your knowledge and experience to guess, but finally you have to go there and really experience the light and all the obstacles that are in the frame. Somehow this is what I use a lot in my teaching, and I believe that originated in what I did with Lisa.

Philosophie

Jérémy Damian : Ce sont des gens qui transmettent des cadres d'expérience et non pas des contenus et des réponses. Ils posent des questions qui ouvrent. Je n'avais pas rencontré ça ailleurs, ni avant de le rencontrer dans la danse, et dans cette danse-là particulièrement. Et j'ai l'impression que je pourrais presque faire des parallèles avec des penseurs, avec des philosophes ou avec des idées nord-américains. Des styles en fait, ou des attitudes. [...] En philosophie, je viens beaucoup de l'« école belge » – Isabelle Stengers, Vinciane Despret... – qui reconnaît une grande influence de Gilles Deleuze, William James, Alfred North Whitehead – Deleuze est français évidemment, mais il était très inspiré des anglo-saxons. C'est une philosophie ouverte et spéculative. William James, particulièrement, a vraiment une philosophie ouverte. Le monde est toujours en train de se faire, il est indéterminé dans sa fin. Il est toujours possiblement à s'augmenter, à multiplier les connexions. On étouffe d'être dans un monde qui veut tracer un périmètre autour de ce que sont les choses, de ce qu'est le réel. Ces penseurs sont en contrepoint d'un certain style de philosophie qui est très analytique et va descendre à un certain niveau de précision pour pouvoir tracer

au plus juste le contour des choses. [...] Ce qui m'a fasciné aussi c'est que c'est un endroit de la danse qui n'est pas du tout anti-intellectuel. Alors qu'il y a une certaine tendance – surtout quand tu rentres par la danse amateur – à faire de l'espace du studio un endroit de revanche contre l'esprit, l'intellect. Le corps, ce serait « on pose son cerveau à l'extérieur du studio ». J'ai toujours trouvé énormément de pensée, d'intelligence justement dans le contact impro et dans le *Tuning Score*. On pourrait même presque dire que c'est une danse qui est aussi très intellectuelle, si on ne met pas un côté péjoratif là-dedans. Mais quand tu parles de ça avec Lisa, elle te raconte les polars qu'elle lit, elle parle de trucs qui ne sont pas du tout légitimés académiquement. Elle a vraiment construit sa propre intelligence, à sa manière.

Carla Bottiglieri : Avec Steve et avec Lisa, de manière différente, j'ai trouvé des réponses à des questions que je me posais depuis mon jeune âge – des réponses qui concernent une dimension de la danse que je considère existentielle, là où la danse cesse d'être un fétiche, un objet esthétique, et en vient à informer la manière d'interroger sa propre vie et la vie avec les autres, de manière non séparée. Ce qui m'a toujours touchée profondément chez eux, c'est ce questionnement qui est conduit jusqu'au plus profond de la danse comme mode d'existence et mode de connaissance – d'où la question radicale de l'in-séparation.

Patrick Gaïaudo : J'avais écrit un texte à propos de Walter Benjamin et Lisa Nelson que j'avais présenté entre autres à Contredanse lors d'une rencontre philosophique. Le texte s'intitule « Temporalité de l'expérience esthétique, dialectique de l'image et du mouvement dans l'expérience de l'improvisation en danse ». Walter Benjamin est une figure très atypique, quelqu'un qui n'a pas pu être enseignant à l'Université parce qu'il était juif à un moment où il ne fallait pas l'être. Il a une écriture fragmentaire. Il propose, en marge de ses écrits théoriques, des récits d'enfance, dans lesquels il évoque les moments personnels fondateurs qui font une sensibilité, comme par exemple faire du vélo pour la première fois.

Carla Bottiglieri : Une autre source magnifique, c'est évidemment la pensée du geste de Walter Benjamin, le geste comme interruption. Et dans l'interruption, la possibilité de cette sorte d'émanation de tous les gestes du passé qui redeviendraient « citables ». Je trouve la question de la « citabilité » très forte aussi chez Lisa, avec la possibilité de se sortir soi-même de son propre geste pour que quelqu'un d'autre vienne le remplir, l'habiter. C'est une possibilité de détachement que je trouve très belle. Une possibilité de ne pas trop s'accrocher à la peau de son geste, d'avoir un peu de distance, avec ce double régime de l'attention qui consiste à se regarder. Ce qui n'est pas une dissociation, au contraire, mais une sorte de grâce. La possibilité de doubler le régime du « je » et de révoquer les rôles assignés, de faire « comme si non » qui est aussi une stratégie messianique. Il y a ce texte fabuleux d'Agamben, *Le temps qui reste*. C'est un essai sur le temps messianique qui est le temps du « comme si non ». Ce n'est pas la fin du temps, pas l'apocalypse, mais le temps de la fin. Et ce temps de la fin, c'est la possibilité d'habiter l'avant-dernier temps. Et la puissance de l'*extend*, du rapiécé, du *reverse*, c'est la possibilité d'habiter jusqu'à l'avant-dernier

geste,... la possibilité de dilater, de gonfler ces autres trous de temps pour que – et là c’est Agamben qui écrit ça et c’est magnifique – « pour que ce ne soit pas le possible qui demande de devenir réel, mais que ce soit le réel qui demande à redevenir possible », qui l’implore, je dirais même, pour à nouveau possibiliser le réel. Arrêter de « réaliser », en somme.

Jeroen Peeters : At the launch of the Vermont Conversations four years ago, I remember asking Lisa about the context of making art. In her work there is this layer of survival, of habits, of composition, of practice—so different kinds of embodied knowledge that moves from nature to culture, you could say, from things you are born with to things you learn—and then at some point there is the artist and the artistic practice. But Lisa would never speak of the context of making art itself. How come? And indeed, she was puzzled when I asked her about it. It was interesting. She didn’t give an answer back then, and asking the question was enough for me to show that the focus of her project is elsewhere than in making art pieces as when one intervenes with an artwork in the world. No, she starts from a practice, from a philosophy of embodied spectatorship and composition.

Poésie

Isabelle Üski : Je suis touchée par la beauté des alignements, par les mains levées qui signalent leur apparition, par ces moments de poésie presque de l’ordre de la magie, parce qu’on ne sait pas d’où ça sort. Cette émotion de l’unisson fait que tu te sens relié-e à d’autres personnes et à un mouvement collectif qui te dépasse. Je vis ça aussi quand on est quatre à dire *pause* en même temps ou qu’un appel que tu étais sur le point de nommer l’est par quelqu’un d’autre.

Anouk Llaurens : Oui, l’étude, dans le travail de Lisa, c’est pour apprendre. Pour moi, c’est aussi le moyen de rendre les choses étranges, incompréhensibles, c’est ouvrir un espace poétique à travers une grande rigueur et beaucoup de choix. Et le fait d’être systématique, ça nous sort de nos goûts personnels et de nos idées préconçues. [...] Oublier c’est aussi ouvrir la question du sens. John cage disait « poets should make non-sense ». Et pour moi, ce type d’exploration, tout comme le *Tuning Score* dans son ensemble, ça rejoint ce que dit Cage. C’est de la « dé-étude », ça fait péter les cadres. C’est pour ça que l’étude et la poésie sont liées. J’aime ouvrir des espaces d’étrangeté, ne pas reconnaître, « perdre connaissance » quand ça bascule de l’ordinaire à l’extraordinaire.

Stéphanie Auberville : Oui c’est ça. Moi ça me met dans un état qui est de l’ordre du merveilleux. C’est de la poésie pure ! Je crois que c’est cet endroit-là qui me touche beaucoup. Enfin la danse a toujours eu à voir avec la poésie pour moi, même si c’est quelque chose qui est compliqué à donner, je trouve. Avec le

travail de Lisa, c'est complètement là et en même temps, on n'en parle pas. C'est génial ! Elle te conduit dans un endroit où tu es émerveillée.

Politique

Myriam Lefkowitz : [Lisa] décrit les *Tuning Scores* comme une espèce d'utopie politique. Et elle était très pessimiste avec ça. Enfin, elle n'est pas pessimiste, elle n'est juste pas romantique. Elle sait que les *Tuning* ont à voir avec une expérimentation politique propre au studio, à l'art que le studio rend possible. Je crois que j'y suis allée pour voir si tout cet espace du studio résistait à la vie ou s'il se faisait bouffer par la vie. Et non, je crois qu'elle a quand même trouvé une manière de circuler entre les deux. En tout cas de jamais... Oh, c'est mon fantasme à moi. Et puis elle est très honnête et elle ne cherche jamais à mythifier le passé. Elle sait à quel point la vie est incroyablement compliquée et elle a l'honnêteté de le dire. [...] Je pense qu'en termes de pratique, de refus et de résistance, elle a œuvré toute sa vie en fait. C'est très rassurant. Et aussi parce qu'elle empêche qu'on se mette dans une position d'admiration vis-à-vis d'elle. Je trouve qu'elle a une manière d'empêcher ça que j'adore.

Anouk Llaurens : Oui et quel type de conditions permet à quoi de pousser, de vibrer de toute sa puissance. Lisa parle de *learning environment*. Qu'est-ce qu'un environnement d'apprentissage ? Elle crée des conditions fertiles, des environnements d'apprentissage nourrissant qui permettent à chacune d'actualiser son potentiel intrinsèque, ses goûts, ses capacités, ses opinions, ses désirs, dans une relation à l'ensemble et au service de l'ensemble. C'est une pratique qui fertilise le monde de personnalités à la fois spécifiques, parfois ouvertes et qui se précisent au contact les unes des autres. C'est un antidote au régime capitaliste qui simplifie, homogénéise, appauvrit, et tue au profit et de l'enrichissement de personnalités morbides. C'est un antidote à la morbidité ambiante. C'est une puissance qui soigne et qui différencie et qui, par ses soins et sa rigueur, re-fertilise le monde.

Stéphanie Auberville : Pour revenir à la démarche de Lisa ou celle de Nancy Stark Smith, ce sont des femmes qui ont mis quelque chose de très féministe et de très politique dans leur pratique (c'est ma lecture, je ne pense pas qu'elles se définissent comme ça). Et toute la réflexion sur le vivant qui va avec le choix de ne pas prendre le contrôle, de laisser faire, de poser le cadre, d'être là pour le cadre, de veiller à être présente, de ne pas prendre l'espace, c'est puissant. [...] La question, c'est comment tu crées les conditions. C'est vraiment un truc de Lisa. Et il y a un truc un peu politique là-dedans. Je lutte, pour trouver les moyens de faire ça. Parce que je vois bien qu'on est dans une culture qui demande toujours d'être au centre. Si tu veux juste tenir les bords pour faire que ça soit possible pour les autres, c'est plus compliqué. Pour moi, la puissance elle est là. C'est d'essayer de sortir de cette dialectique hyper patriarcale qui voudrait que si tu

n'es pas au milieu, tu es effacée. Tu peux être très puissante en tenant les bords et par le fait de rendre les choses possibles pour les autres.

Pascale Gille : Au regard des différentes crises écologiques et politiques que nous traversons, le *Tuning Score* est à mes yeux une forme d'artivisme qui participe, à une échelle micropolitique, à déconstruire les enjeux de pouvoirs. [...] Dans les performances de *Tuning Score* personne n'est vraiment l'auteur et pourtant tous-tes y contribuent. Ce qui fabrique la singularité d'un run de *Tuning*, c'est l'état de la relation. Une relation activée par des jeux d'accordage qui eux même reposent sur des gestes de coopération.

Claude Boillet : Historiquement, en tant que queer mais aussi en tant que pratiquant-e des *Tuning*, j'ai l'impression qu'on sait très bien œuvrer de manière souterraine, discrète – dans le visible mais aussi dans l'invisible. Ça diminue les prises d'une récupération capitaliste telle que le marché institutionnel de l'art l'organise. [...] Le format du « film de famille » fait sens pour moi parce que « comment faire famille ? » est une question criante quand tu vis les *queerness*, les transidentités, des sexualités déviantes. Et ce n'est pas l'esthétique ou le style qui vont définir une pièce queer, ou un « faire famille queer ». C'est beaucoup plus profond, ça a à voir peut-être avec ce qu'Olivier Marbœuf nomme comme « une politique de l'attention ». Comment on l'oriente, sur quoi et dans quelle intention. Il parle d'une politique de l'attention à ce qui n'est pas soi. J'ai envie de rêver que des formes très différentes peuvent œuvrer dans le même sens, parce que ce qui ferait commun, ce serait des politiques de l'attention. Léa Rivière, poétesse et danseuse, dit que « Tout l'enjeu c'est d'être différente avec, de diverger en relation, ouvertement, curieusement ». Parce qu'il serait moins question de s'affilier à un milieu que d'être dans des écarts les un-es avec les autres et de multiplier les voies, y compris de désaccord et de friction, sans que ça nous sépare pour autant.

Marine Bikard : Elle porte cette attitude de l'étude et de s'apprendre à soi-même par le biais de nos pratiques. Je me sens très proche de ça avec ma recherche artistique. Ce n'est pas une recherche plastique qui cherche à produire de grandes formes ou à faire passer des messages, mais qui s'intéresse à ce dont on se rend capable collectivement, et à tout ce que ça déjoue comme habitudes, hiérarchies... Le fait que la composition soit la responsabilité ou l'effet de tout le monde, que les responsabilités soient réparties à l'ensemble des personnes et aux autres « choses » présentes, rebalance les rapports d'autorité. Les inverser dans le jeu et les rendre plus mobiles me semble très nécessaire, à tous niveaux.

Jérémy Damian : Politiquement, je le lis aussi comme une manière de complexifier des histoires qu'on entend beaucoup, sur notre capacité à lire, recevoir les « invites » (les affordances) de l'espace, comme si c'était là quelque chose de moralement bon et politiquement souhaitable. Peut-être que le martial de Lisa, des *Tuning Scores*, se joue là aussi, dans sa manière de nous équiper, de nous entraîner à ne pas croire que toutes les instructions sont bonnes, que toutes les invites se valent.

Question

Anouk Llaurens : [dans le *Single Image Score*] Tout commence très structuré, tout le monde prend la même face, on partage une même « image space ». Puis on va actualiser des images qui sont déjà présentes dans l'espace. Et dès que quelqu'un fait un appel, on commence à mettre en chantier à complexifier, à foutre le bordel. [...] Et oui poser une question avec un *call* ou avec une opération, ça dérange dans le bon sens du terme, dans le sens de rétablir un certain ordre, de réorganiser, dans le sens d'organique, on ré-orga-nique ah ! ah !

Claude Boillet : C'est en rapport avec la question « qu'est-ce que la danse ? » Dans les *Tuning Scores*, on se montre nos réponses à cette question. Elles sont à chaque fois locales, partielles, situées. Et c'est ce qui a de la valeur pour moi, cette question qui est au fondement du commun et qui, paradoxalement, s'ancre dans nos expériences les plus intimes.

Jérémy Damian : C'est l'art de poser des questions. Lisa fait toujours ça : laisser les questions ouvertes. Je me rappelle sa réponse quand on lui a demandé « Qu'est-ce que c'est qu'un unisson ? » Elle avait dit « Of course it's always a question ». Bien entendu, c'est toujours une question. On ne va jamais refermer. C'est un état d'esprit que j'ai gardé.

— **Anouk Llaurens** : Oui, ses questions sont souvent énigmatiques. Je ne sais pas s'il s'agit d'y répondre ou de continuer à se poser des questions. Moi, souvent, je ne la comprends pas. C'est ce qui continue d'ailleurs à m'intéresser. C'est pour ça que je me pose toujours la question de ce que je projette sur elle, sur son travail, sur ce qu'elle propose et qui sont mes propres questions mais pas les siennes.

— **Patrick Gaïaudio** : Dans la présentation du projet « Enter the Image » je parlais à propos du *Tuning Score* d'une « œuvre ouverte », en référence un peu à Umberto Eco ; une œuvre suscitant une activité de recherche et de questionnement nécessaire à l'œuvre elle-même. Les questions de Lisa, viennent toujours de la pratique, et portent toujours sur elle, elles sont pour chacun de nous une ouverture sur notre propre expérience.

Carla Bottiglieri : Chaque *call*, chaque appel, chaque vocation est aussi une mise en question, une interruption et donc une possibilité de sortir du geste dans lequel on est engagé, de le reformuler et même, d'être soi-même remplacé par quelqu'un d'autre. Toutes ces opérations sur le temps sont une critique du temps linéaire et une manière de « re-possibiliser » le réel. C'est très fort lorsque Lisa parle de stratégie de *re-wiring*, avec le *reverse* par exemple. Elle dit bien sûr qu'on ne peut pas remonter à l'origine, retrouver ce qui a été perdu ou déceler l'invisible. Mais dans cette opération de retour, on trouve peut-être d'autres croisements, d'autres chemins qui n'ont pas été empruntés.

Claire Filmon : Ces outils-là sont comme des espèces d'électrochocs. Les gens pensent savoir, et ils se rendent vite compte qu'ils ne savent pas. Ils pensent que c'est facile, et se rendent compte que ça ne l'est pas. Julyen [Hamilton] dit que la seule technique dans l'improvisation, c'est la précision. Et la précision, c'est ad vitam aeternam : tu n'as jamais fini d'être précis. Avec les outils de Lisa, les gens se rendent compte en très peu de temps qu'ils ne sont pas précis. [...] Ce sont des outils qui décoiffent. Certains n'aiment pas, parce qu'ils n'ont pas envie d'une telle précision, alors ils vont voir ailleurs. Moi, c'est ce que j'aime.

Myriam Lefkowitz : Et Lisa, elle a pour moi, tout de suite, une manière de te poser des énigmes. Elle dira jamais « Your deep self is in your bones », mais jamais de la vie ! Elle va juste te lancer une question monumentale, et c'est wow wow wow ! Et tu reconnais plus rien.

Mathieu Bouvier : La rencontre avec Lisa a renforcé chez moi une conviction que je partage aussi avec Loïc [Touzé] : pour être inventif, inédit, surprenant, le geste dansé appelle un « geste spéculatif » : le danseur ou la danseuse se propose un pari pour faire une tentative, un piège pour se laisser surprendre, une intrigue pour s'intéresser à son geste, ne pas en avoir toute la maîtrise, ni l'abandonner à la spontanéité. Je pourrais traduire cette notion de « geste spéculatif » par la fameuse formule de Déborah Hay : « What if ? » Lisa dit : Et si on pouvait danser à l'unisson à trois, les yeux fermés ? [...]

Parmi ces « gestes spéculatifs », j'attache de l'importance à ceux qui procèdent de ce que j'appelle une « intrigue perceptive », une autre idée que j'ai développée avec Loïc, mais qui rencontre le travail de bien d'autres artistes. Le mot d'intrigue a ici la connotation un peu policière de petit récit, de devinette, le problème qui appelle une enquête. Par exemple, le problème : « comment danser un unisson à trois les yeux fermés » appelle une enquête intrigante.

Isabelle Üski : Ce qui me vient après, c'est la sensation de bousculade, la sensation d'être sans arrêt décalée, ouverte, perturbée dans ton processus individuel par les *Tuning Scores* eux-mêmes, par les appels et par ce renversement constant entre les *watchers* et les *movers*. L'appel *replace* est énorme. Il vient te décaler dans ton rapport à ta danse, il questionne une forme de possessivité, d'attachement.

Marine Bikard : C'est un peu une pirouette par rapport à ta question « qu'est ce qui me touche dans les *Tuning Scores* ? », mais je suis touchée par ce qui touche les autres. C'est vraiment une chose que je valorise ou qui me donne envie de pratiquer : ça permet d'aller se frotter à des façons de bouger, à des désirs de composition, d'expériences qui ne sont absolument pas les miennes. Je pense aux inconforts qui peuvent advenir dans ce jeu collectif.

Eva Maes : For example this morning in the warm-up, following the map of the skin, there are places where you end up where you have never been in life for sure. I wonder if that might be the real adventure. And I keep going back to Bonnie Bainbridge Cohen and Lisa Nelson.

Radicalité

Alice Godfroy : Il y a une dernière chose qui me touche chez Lisa, comme chez Steve Paxton, c'est leur radicalité. Il n'y a pas de compromis et ça, c'est rare. C'est la passion, ça brûle – faire confiance à ça. Ça me donne de l'espoir, ces gens qui ont tenu la ligne du début à la fin et qui n'en tirent ni gloire, ni argent, ni pouvoir, vraiment, parce que ce n'est pas le cas. Je trouve ça tellement beau d'avoir tenu bon sans avoir eu besoin de gratifications régulières. Cette discrétion-là, elle est dans le don. Quelque part, il y a un pur don dans les gestes et les pratiques qu'ils nous ont légués.

Lilia Mestre : Oui. Il y a un côté-là qui m'intéresse beaucoup chez Lisa et Steve, c'est leur façon d'organiser leur pratique, leur vie autour d'une idéologie de relation avec le monde. « Nous, on veut faire ça comme ça. »

Regard

Anouk Llaurens : J'ai été frappée quand j'ai rencontrée Lisa à quel point elle s'intéressait à tout et à tout le monde. Et tout devenait intéressant du fait de son intérêt. C'est vraiment le regard qui change tout, ça ne vient pas de l'extérieur. [...] J'ai le goût de la poésie qui émerge de l'ordinaire. C'est une question de regard : le merveilleux vient du regard qu'on porte sur les choses, les gens, les situations. C'est un regard qui reste au niveau du sensible, avant qu'on commence à interpréter, à délirer dessus mentalement et psychologiquement, un regard ouvert. C'est important de cultiver ce regard-là.

Carla Bottiglieri : Cette passion du regard qui est implication n'est pas du tout un fétichisme scopique, c'est plutôt un regard qui vient affecter la kinesthésie, la corporéité. Et Lisa le dit très bien parce que le regard peut être celui de Méduse qui fige, qui bloque l'action, ou bien le regard a-modal ou infra-modal, qui communique avec les chemins les plus subtils et sensibles du vivant. Un regard qui remet en participation, qui remet en lien avec le monde et les autres.

Patrick Gaïaudo : Je me reconnais bien dans l'activité de regarder, de regarder le monde, ce qui n'est pas seulement le contempler. Et peut-être aussi dans l'idée que le regard pousse à l'action – une action qui peut être actualisée ou pas. Il s'agit donc d'observer le réel, ce qui engage aussi à observer le potentiel de ce dernier à nous interroger en retour, et donc aussi à nous mouvoir.

Claude Boillet : Oui, il n'est pas question d'un regard venu de nulle part. C'est incarné, vécu. Dans le monde scientifique, ce « point de vue de nulle part », ce « God's trick » comme le dit Donna Haraway, est une posture non localisée et non localisable qui glisse sur la surface du monde et qui crée une rupture, un non soi, un autre avec un rapport de valeur. Ces ruptures existent aussi entre mes sens, et me montrent les comportements violents que j'ai intégrés, souvent inconsciemment, et les angles morts formés aussi bien par des privilèges, que par des stratégies de survie. Hubert Godard parle de dissociation à l'intérieur d'un sens, et entre les sens. Avec mes collègues de longue date, Pascale Gille, Franck Beaubois et Baptiste Andrien, on s'est mutuellement rendu-es capables de voir et d'être vu-es.

Marine Bikard : Lisa a un « regard anthropologique », c'est vraiment propre à sa personne. Tu sens qu'elle est hyper-attentive à ce qui se passe tout le temps dans la logique du groupe, aussi en dehors des moments où elle guide des pratiques. [...] C'est de se demander, pas seulement dans le studio mais aussi dans les moments plus informels, ce qui fait que les gens font ce qu'ils font et de s'étonner de ce qui se passe tout le temps. C'est prendre la mesure de l'originalité des choses qu'on est en train de vivre, mais par cette activité du regard, cette posture d'observation.

Claire Filmon : Regarder, c'est rare, parce que souvent les gens veulent juste être sur le plateau et faire-faire-faire-faire. Ils regardent, mais ils ne voient pas. Les outils de Lisa invitent à prendre conscience qu'on peut changer son regard, et qu'il n'y a pas qu'une seule manière de voir.

Myriam Lefkowitz : Quand j'imaginai que ce que je devais faire c'était de monter sur un plateau, j'étais systématiquement complètement dépossédée de toute l'expérience sensorielle qui avait été la mienne dans le studio. Je ne savais plus ce que je foutais. Je pense que cette question d'être à vue, je ne l'ai jamais domptée. Elle était juste terrorisante. J'ai écouté la peur, j'ai fait un pas de côté, en me disant « bon, j'y arrive pas là ». [...] Et aussi, il y avait tellement d'outils pour dompter cette histoire de regard. Parce qu'en fait, j'étais obsédée par cette histoire de regard. Où était l'image ? Qu'est ce qui se jouait quand on ne voyait pas ?

Marine Bikard : [...] une des questions que Lisa m'a mise dans la tête est : « qu'est-ce que j'aime voir ? » (et pas : « est-ce que c'est beau ? »). C'est une super belle question je trouve. J'ai l'impression de ne jamais me l'être vraiment posée avant, alors que je passe mon temps à dessiner, depuis toujours. J'étais très écrasée par beaucoup de conventions esthétiques et cette question m'a permis de retrouver, ou de prolonger quelque chose qui était déjà en travail, une autonomie et une liberté dans le choix d'aimer ou de ne pas aimer voir (et ça évolue sans cesse).

Sensorialité

Patrick Gaïaudo : Le *Tuning Score* permet aussi la patience, je crois. Moi, ça m'a permis d'être plus sensible.

Julien Bruneau : Il y a tout un aspect du *Tuning Score* qui est comme préliminaire aux *scores* en eux-mêmes et qui repose sur une pratique de l'attention. Ça passe par de longues explorations détaillées du toucher, de la vue, de comment ces sens mettent le corps en mouvement, de comment le corps s'organise autour de ses appétits perceptifs... L'emphasis sur la sensorialité abordée au fil d'une investigation rigoureuse, c'est une approche que j'avais déjà pu travailler auparavant, principalement dans le Body Weather où c'est également très présent. C'est là donc certainement un premier élément qui me touche directement : l'enracinement dans l'étude de la sensorialité.

Pascale Gille : Une des citations de Lisa que j'envisage comme une énigme, c'est « la sensation est l'image ». Comment la sensation physique fabrique-t-elle l'image qui façonne le mouvement ? Aborder la fabrique d'un mouvement non plus comme l'agencement de coordinations physiques mais comme du sentir qui projette des fictions est un tournant capital dans mon approche de la danse. La théorie chiasmique de Michel Bernard complète cette approche et explique comment : « le sentir offre un spectre sensoriel doté de plusieurs bandes réactives [...] les sensations s'entrecroisent, par exemple, le toucher est habité par l'ensemble des perceptions de la vue, de l'audition, du goût, etc. » Les enquêtes en studio autour de cette énigme m'ont ouverte à l'imagination radicale, celle qui puise ses images dans la sensation. J'ai pu constater à quel point des modifications profondes ont eu lieu sur ma propre plasticité perceptive. C'est une source d'inspiration inépuisable pour décliner le mouvement et inventer des fictions.

Marine Bikard : J'aime penser la composition comme quelque chose d'intrinsèque à l'acte de la perception, comme l'activité continue de nos différents sens.

Claude Boillet : Avec mes collègues de longue date, Pascale Gille, Franck Beaubois et Baptiste Andrien, on s'est mutuellement rendu-es capables de voir et d'être vu-es. Et quelque chose nous a tenu-es ensemble qui a déclenché chez moi un travail profond pour retisser les ruptures sensorielles, petite touche par petite touche, en allant remettre en mouvement des mémoires, des points morts, en débrayant.

Mathieu Bouvier : On travaille sur cette « voyance perceptive » de façon très pragmatique, ce qui est un autre point commun avec Lisa. La voyance perceptive, on en est doté, c'est juste qu'on l'exerce assez peu. Dans le fonctionnement ordinaire et automatique de la perception, on s'en tient à la perception d'objets, telle qu'elle est impliquée dans la vie pratique. Lisa et Loïc ont ceci de commun qu'ils développent tout un arsenal d'outils (les pré-techniques chez Lisa) pour agir avec et sur la perception, dans toutes ses dimensions : synesthésie, proprioception, attentionographie... [...] La « voyance », c'est d'abord,

littéralement, le fait d'être voyant. Mais cela va évidemment au-delà de la simple vision, qui est toujours vision de quelque chose, perception d'objet, et qui s'accompagne le plus souvent de processus quasi-automatiques de reconnaissance. La voyance, c'est cette faculté qui est donnée à tout le système sensoriel, à tout le corps, de croiser différents actes perceptifs, sous diverses modalités sensorielles, pour composer une image de sensation. Il y a voyance quand l'œil se couple avec d'autres appareils du système perceptif et neuromoteur, avec le système vestibulaire, avec l'haptique, avec la mélodie du tonus, etc., et que ces composés de sensations intentionnelles, joueuses, forment des images, des phrasés, des énonciations.

Otto Ramstad : Well, in my imagination and my thought, you could think about *Material For the Spine* and *Tuning Scores*, especially pre-tuning, as somatic, in the sense of dealing with the experience of being a body, the experience of living as a body. So I think that with this look to all the phenomena and using your anatomy and physiology as a source, for work, for education, for exploring, BMC®, *Tuning Scores* and *Material For the Spine* have all a look at phenomena by using your anatomy and physiology as a source, be it for work, education, or exploring.

Bryce Kasson : I think the Tunings Scores is (in part) a somatic practice. It's really part of the completeness of her work. And without those somatic underpinnings, the scores become extremely flat. If people are not connected with their sensations, the scores can really fail. And I think that the somatic work is not complete without moving into the space of a *Single Image Score* or a *Solo Replays* or a *Blind Unison Trio*, one of the sorts of performative scores. So *Tuning Scores*, as a system, is very complete.

Eva Maes : Yes, and what Lisa allows for with these warm-ups is to create a collective space for different people. And there's a lot of potential in meeting that space really versus not meeting that space physically, but only reflecting on it, only talking about it. For example, there's recently a lot of criticism of somatic practices as being very « white privilege » practices. It's quite a pronounced voice. They would be, there we go, « anthropocentric practice ». For me, this criticism comes from a distant place, a—why not—very white place, a place of non-experience, a mainly conceptual space. If you pass through experience, you cannot say that. And maybe the work that I'm trying to do is precisely that: from passing through experience in different contexts and articulating our experience of passing through experience in different contexts, there might be a big potential for « queering », for the singularities. That's the wilderness. Wilderness, singularities... and it is not to be taken for granted, it doesn't come by itself!

Spiritualité

Alice Godfroy : C'est plutôt la deuxième rencontre qui m'a permis de plonger dans les *Tuning Scores*. C'était en 2017 à Valcivière chez Patricia Kuypers et Franck Beaubois. Lisa était venue. C'était un laboratoire d'une

semaine, fermé, un truc absolument fou, il neigeait on était entre personnes qui se connaissaient bien. C'était quasi un temps de cathédrale. C'est le premier truc que j'ai noté dans mon carnet. Je me suis dit « Dieu est mort mais on est en train de reconstruire des églises ». L'espace était tellement habité d'attention à ce qu'on faisait les uns les autres. Il vibrait d'une certaine façon parce qu'il y avait une plongée aussi, parce que c'était une immersion, parce que c'étaient des gens à qui on ne devait pas présenter de quoi il retournait. Quand je dis cathédrale, je veux dire qu'il y avait un engagement de tout le monde pour aller dans un espace d'étude très profond. [...]

Quel lieu d'étude – car l'envie est là – permettrait d'accueillir, de nourrir et de diffuser des pratiques comme les *Tuning Scores* ? Et qu'est-ce que voudrait dire être un lieu « fidèle » aux pratiques qui s'y jouent ? Michaux a écrit sur l'ambiguïté de la fidélité, sur la figure du chien fidèle, par exemple, qu'il a envie d'écrabouiller parce qu'il y a quelque chose d'absolument repoussant pour lui dans cet animal qui te suit, beurk ! [rires] Et en même temps, il y a une fidélité au phénomène qu'il n'a cessé de traquer. « Fidèle », ça me relie aussi à la dimension plus spirituelle de ces pratiques qui me touche de plus en plus, même si elle n'y est pas nommée explicitement.

Baptiste Andrien : Ce qui m'emmène sur l'empathie, un autre aspect du *Tuning* qui m'a touché. La danse a cette spécificité incroyable de pouvoir la mettre au premier plan, elle nous met à l'endroit d'une empathie physique primordiale qui peut être insoutenable. [...] Parce que ça nous ramène à une conscience physique de base. On a dû annihiler une forme d'empathie pour pouvoir mener à bien nos desseins de civilisation. Là je m'embarque mais je crois que ça touche à ça. Pour me chauffer par exemple, avec quelle attention je coupe aujourd'hui un arbre qui a mis des dizaines et des dizaines d'années à se constituer ? Le rapport que j'établis à cet arbre définit le monde dans lequel je vis. Le travail de Lisa m'a fait comprendre ce lien entre perception et être au monde. Alors oui, un spectacle de danse est un cadre formel, une forme de rituel qu'on a mis en place notamment pour ouvrir ce canal d'empathie entre nos corps, pour éprouver ce qu'un autre corps vit, opérer un déplacement pour voir ce qu'un autre voit ou entend. Ça montre qu'il y a une information qui peut être continue et qui n'est pas limitée à un être. Ce qui m'entoure, ce ne sont pas juste des objets, c'est vivant, et on y participe chacun, chacun, à travers nos sensations, perceptions et actions. C'est ce que Lisa m'a mis « en pleine patate ». Je la revois en train de caresser un bourdon qui mourait. À travers ses stages et ses spectacles, Lisa m'a montré que cette information qui est à l'œuvre en chacun de nous, c'est notre danse. [B.A p. 4.]

Anouk Llaurens : C'est l'écoute du sensible qui compose la danse. Le fait d'intérioriser le « guide », de s'orienter à partir de ses sensations, son intuition, ses habitudes aussi. Il n'est même plus vraiment question de « relation » entre un extérieur et un intérieur. C'est non-duel, c'est un état de participation.

Bryce Kasson : Doing that practice for some days in a room with the same group of people who have experience, that's so nourishing to me. It's just like a retreat, like a meditation retreat.

Tradition

Anouk Llaurens : C'est important de souligner la simplicité des [*Tuning*] *scores* qui donnent accès à une infinité d'expériences. Ça me fait penser à des formes de pratiques traditionnelles qui sont souvent elles aussi très simples, basiques et qui durent dans le temps parce qu'elles adressent des questions de fond. Je suis d'ailleurs de plus en plus tentée de considérer les *Tuning Scores* comme une forme de pratique traditionnelle contemporaine, même si ça paraît paradoxal.

— **Myriam Van Imschoot**: Walter Benjamin is a philosopher who helped me understand what emerged with modernism, with industrialization, and how perception itself was put into crisis. For me, modernism— if I take a shortcut—is a practice of profanation and secularization. You know, the famous declaration of the "Death of God!" Maybe because I come from a religious family, I've always had a problem with the arrogance of that narrative, as if it could apply to the entire world. Modernism proceeds through rupture, rejecting the old order so the new can emerge. However necessary it might have been to liberate oneself from the shackles of the past, modernism ended up trapped in a series of cuts and death declarations, each one coming faster than the last, until there was nothing left to break away from. Art history is the cartoon version of this, with all the successive 'isms', and in the end, it's just a charade for the production of the new, which, of course, serves capitalism all too well.

The more I worked with other cultures in groups, the more I realised what a harmful narrative this had been. In the YouYou Group, I'm with people who are religious, who live in a world where God is not dead, and they're no less contemporary for it. Meanwhile, in the art world, we've seen a return of spirituality, animism, indigenous mythologies, and rituals—and in the wake of that wave, religion has resurfaced as a theme once again. I find it fascinating. How do we organise our values?

The ruptures, to me, feel male, oppressive, and patriarchal, rather than honoring the more intangible threads of affinity, connection, transmission, continuity, and survival. In a feminist sense, parenting, caring, solidarity, and so on, are perhaps more life-affirming ways to move through time as a collective. I like to believe in the living knowledge of practicing communities—rhizomatic, transmissive, malleable, full of emergence for other manifestations. I'm not saying this just because I'm getting older, but because the importance of lineage and transmission has always been intrinsically part of my worldview and my art practice.

— **Anouk Llaurens**: Yes exactly, this is what I am trying to convey through this research and publication. I don't want to cut, I want to continue. Or I want to cut to see how it continues. There are fundamental things

to take with us in Lisa's work! Attention is so fundamental; listening is so fundamental. How can you cut from that?

— **Myriam**: There is nothing to cut from, you would lose a lot.

— **Anouk**: and the work supports you to continue your own life.

— **Myriam**: Yes. Not that tradition can't be constraining in its own right—think of the conservative versions of it. Walter Benjamin distinguishes between the tradition of oppressive power relations and the tradition of the repressed. The latter is the tradition of the margins, which we need to keep being reminded of, with its potential and unfinished business still to be accomplished. And it has much more to do with emancipation than with power dynamics. [...] So it's this kind of tradition that interests me—not preservation or restoration. It's alive, it changes, it transforms, it mutates, and at some point, you look at it and say, « Oh, this is a whole other animal! »

Traduction

Florence Corin : Oui, et la traduction. Comment on passe d'une langue à l'autre, comment on interprète ? C'est aussi un aspect important des *Tuning*. Pour le jeu 3D, on traduit une réalité vers une virtualité. Dans cette traduction, Lisa sait ce qu'elle veut, ce qu'elle veut chercher, mais parfois, elle n'arrive pas à changer les paramètres technologiques elle-même. Je le fais, et j'ai tendance à aller trop vite pour Lisa. Je comprends l'outil informatique, je veux y aller directement. Lisa a un côté plus rationnel. Elle est ultra précise. Pour avancer, elle ne change qu'un paramètre à la fois parce que si on en modifie deux, comment savoir lequel des deux a une influence ?

Watcher

Mathieu Bouvier : Je crois que quiconque a pratiqué quelques journées de *Tuning Scores* pourrait se reconnaître dans cette expérience. Pourquoi ces pratiques offrent-elles des émotions esthétiques d'un autre genre ? Sans doute parce qu'elles intègrent au jeu une relation indispensable entre agir et voir, entre *movers* et *watchers*, et qu'elles donnent une fonction essentielle au témoin, un rôle contributeur qui est irréductible à l'expérience habituelle de spectateur. Dans ces pratiques, le témoin n'est pas seulement observateur : son activité de regard participe de l'événement, le plus souvent parce qu'on attend de lui un témoignage (par exemple, et pour ne prendre que des cas tirés des *Tuning Scores*, signaler aux autres ce que l'on a remarqué, au moyen d'un *call*, ou d'une main levée dans le *Blind Unisson Trio*, ou encore témoigner oralement de ce qu'on a vécu dans les *Reports*, etc.). [...] À l'instar des *Tuning Scores*, les pratiques qui intéressent ce projet [« Techniques fabuleuses »] reconstituent une sorte de « théâtre idéal » comme le dit Lisa, où l'activité du regard est partie prenante, agissante, de la performance. Cette

contribution mutuelle des *movers* et des *watchers*, est ce qui permet l'émergence de performances sans auteurs : l'auteur, c'est la relation. Une relation de coopération, de connivence, de foi perceptive partagée. La performance est auto-émergente à cette relation, qui implique autant des agentivités humaines que non-humaines, ou autres qu'humaines.

Carla Bottiglieri : Et il y a aussi cette question qui est réapparue très vive, très forte lors du laboratoire de *Tuning Score* à Bruxelles le week-end dernier. J'ai senti à quel point toute cette pensée fabriquée pendant des décennies, c'est au final la question de l'in-séparation entre celle ou celui qui regarde et celle ou celui qui danse – et cette possibilité de glisser d'un état à l'autre. C'est aussi la possibilité d'éradiquer cette fiction un peu héroïque de l'artiste qui aurait la légitimité, le droit d'être sur scène. C'est voir comment ce rôle passe et glisse entre les uns et les autres, et même entre les invisibles et les visibles, à condition de générer cette intensité du regard qui met tout en branle.

Otto Ramstad : And when time comes to create a context to share a dance, we propose formats that people feel active within, that's where a lot of the one-on-one format work comes from. [...] Those are some formats where we would try to make « audience » as an action word, as a verb, « audiencing ». I like this kind of contract where all the roles are active. I find it generous: « I let you observe or be part of my experience, but I give you rules ». It is a way of leading people into the potentiality of being inside a dance and knowing that their perception is active.

Jeroen Peeters : Because I think what I've learned from Lisa is that being a spectator is also performing. That's one of the important lessons of her *Tuning Score*. And of her philosophy in general.

3. 4- Quatrième question : Qu'est-ce que tu fais des *Tuning Scores* ?

Les personnes que j'ai interviewées ont non seulement des pratiques différentes mais aussi des rapports différents aux *Tuning Scores* et à Lisa Nelson. Certaines ont beaucoup étudié avec elle, d'autres moins. Certains ont même commencé à danser avec les *Tuning Scores* (Baptiste Andrien). D'autres ont été des collaborateur-ices, des interlocuteur-rices, des ami-es. Certain-es transmettent leur perspective sur les *Tuning Scores* plus ou moins fidèlement, ou alors elles l'appliquent et transposent leur perspective dans d'autres champs, les hybrident avec d'autres pratiques. Certains développent un travail qui ne veut pas s'inscrire dans la lignée des *Tuning Scores* mais qui entre en résonance avec certains intérêts de Lisa. Je pense que de par la nature matricielle et fondamentale de la proposition de Lisa, tous et toutes, y ont reconnu quelque chose d'eux-mêmes. Car c'est à mon avis la beauté de cette pratique que de nous ramener à nous-mêmes, à nos appétits, nos goûts, notre responsabilité, à notre désir de vivre.

J'ai organisé les différents témoignages en « création artistique », « recherche », « soin », « transmission », et « publication ».

3.4.1 Création artistique

Dans sa pièce *Visions* Claude Boillet, met en conversation les *Tuning Scores* avec un corpus documentaire de photographies de couples de « créatures », comme elle les nomme elle-même, dont la relation et le genre sont troubles.

Je circule entre deux mondes, deux pratiques, celle de la danse avec les Tuning Scores et celle des pratiques féministes plutôt radicales et queer qui mettent au travail les questions de genre et de sexualité. Au moment du confinement, j'ai eu le besoin brûlant que ces deux mondes puissent dialoguer. Mes camarades de Tuning n'étaient pas spécialement intéressés-es par travailler les questions de genre en studio. Et dans le groupe de mes camarades et ami-es féministes militant-es de l'époque, les questions sensorielles et sensibles étaient mal lues, parce qu'elles n'étaient pas assez tangibles et matérialistes pour elleux. Dans beaucoup d'endroits où je me trouvais, j'avais la sensation d'être incomplet-ète et amputé-e. [...] De voir les espaces de croisement où les uns et les autres peuvent s'enrichir mutuellement. Ce sont des pratiques qui viennent de contextes éloignés, il y des écarts dans leurs intentions et dans les cultures que chacune d'entre elles brassent implicitement. Visions, la pièce initiée pendant le confinement, ne cherche pas les croisements de ces deux pratiques en particulier, mais plutôt de ces deux cultures. J'ai fait l'hypothèse qu'en persévérant dans le fait de les faire tenir ensemble, en nourrissant suffisamment la recherche pour qu'elle ré-enchanter ces deux objets – parfois de manière inconfortable et contradictoire – ça ferait émerger une forme qu'on n'aurait pas pu imaginer au départ. Visions donc, c'est le croisement entre les pratiques de Tuning Scores, le goût pour l'artisanat de l'image qui se fait et se défait, et de vieilles photos de famille. [...] L'écriture de la pièce s'ancre dans la reprise de ces images, particulièrement les corps-à-corps et les étreintes, comme un moyen de convoquer les photos, les réanimer, les prolonger. C'est un jeu entre la photo source et la reprise, entre les personnes à l'image et les performers, et ce avec le public.

Pascale Gille a initié un groupe de recherche à géométrie variable, qui s'appelle « Ensemble en attentionographes ». Une trentaine d'artistes danseuses-chercheuses y contribuent depuis 2020. La recherche va nourrir le propos de LAC²⁶, une enquête chorégraphique « pour réenchanter nos liens à l'égard du vivant (2026-2027) ».

Le groupe est rêvé comme une collaboration à long terme afin de développer une culture commune autour des Tuning Scores et particulièrement de l'énigme que je nommais plus tôt : « la sensation est l'image »²⁷. [...] Avec ce groupe, nous menons des expériences autour de l'immobilité qui est propice pour écouter l'invisible qui est à l'œuvre dans le réel et pour se rendre hypersensible à la moindre variation du monde. Qu'est ce qui se joue lorsqu'on se rend immobile ? [...] La recherche « La sensation est l'image » va nourrir le propos d'une pièce chorégraphique appelée LAC. Cette pièce prête attention à nos zones critiques et se (re)lie au vivant en habitant l'organe qu'est la peau. Avec LAC, il

²⁶ <https://www.pascalegille.com/lac>

²⁷ <https://www.pascalegille.com/la-sensation-est-l-image>

est question de réenchanter nos liens à l'égard du vivant, de mettre en scène des relations de coexistence et de nous renseigner sur les conditions d'existence d'un écosystème. [...] La pièce est un ballet sensoriel qui témoigne de notre capacité à cultiver la poésie du vivant. Sous la forme d'un récit en voix off, les non-humains prennent la parole et nous racontent le cycle de l'eau dont ils dépendent. Ce récit est partiel, sobre et parfois malicieux ! Néanmoins, il nous questionne sur la zone habitable du terrestre et sur l'urgence de résister à une fuite en avant. Cette pièce est une ode à la lenteur, au temps long qui révèle le majestueux du détail et le mystérieux des reliances. C'est aussi un hymne à la tendresse entre espèces, un rêve éveillé duquel nous ressortons reposées, ressourcées et inspirées. Enfin c'est une invitation à la contemplation pour s'émerveiller ensemble de la préciosité et de la beauté de se sentir vivant.

À travers son *solo Salutations Mistinguette*²⁸, Stéphanie Auberville s'interroge sur la chorégraphie des yeux qui regardent une femme danser sur un plateau. Dans cette pièce, elle rejoue aussi des archives filmées des années vingt. Recherche sur le *Boléro*, *Salutations Mistinguettes* se concentre sur les versions d'Ida Rubinstein et de Maurice Béjart. Symbole du jeu de la séduction et de l'érotisme, le *Boléro* est pour Stéphanie un laboratoire pour questionner les représentations de genre d'hier et d'aujourd'hui.

Après avoir rencontré Lisa, j'ai commencé à travailler sur le Boléro de Béjart, à travers mon solo Mistinguettes. La pièce questionne les corps des femmes et les endroits qui me terrifiaient quand j'ai commencé à danser : comment on regarde un corps féminin en train de danser sur un plateau ? Historiquement, c'est quoi cette chorégraphie des yeux qui regardent ? J'ai choisi le Boléro de Béjart qui est un tube, un chef-d'œuvre que j'adore. C'est aussi une espèce de condensé de questions, de positionnements esthétiques et politiques sur les corps masculins et féminins. Qu'est-ce que cette culture génère ? Qu'est-ce qu'elle provoque ? Qu'est-ce qu'elle clame ou réclame ? Quelle place donne-t-on à ceux qui ne rentrent pas dans leur petite binarité ? C'est bien de déplier la profondeur du temps pour voir comment on ré-ouvre ces questions. [...] J'ai fait clairement un replay d'une vidéo d'archive d'Ida Rubinstein qui date de 1928. J'avais envie de donner à voir cette danse-là, cette danseuse-là. Je trouvais intéressant qu'elle ne soit pas passée par la case classique post-1945, son corps n'est pas du tout formaté, elle bouge presque comme une danseuse contemporaine de 2020. Avant d'évoquer Béjart, j'avais besoin de rejouer la danse d'Ida. [...] Et l'idée du replay, c'était de jouer entre des moments où le film d'Ida Rubinstein apparaissait vraiment et d'autres où il se dissolvait dans mon corps et où moi, j'apparaissais. C'est le rapport des intensités et de brouillage entre ces deux images, qui m'intéressait beaucoup. Je voulais créer du brouillage dans les yeux des gens, dans ce qu'ils pensent regarder.

Anouk Llaurens – Depuis 2013, je suis engagée dans une recherche artistique sur la documentation poétique de l'expérience vécue qui produit ce que je nomme des « documents vivants », des performances comme documents. *Document vivants* (2015) , *The breathing archive* (2016), *The wave* (2019) et *Tremor* (2023) sont quatre formes qui ont émergé de cette recherche qui s'ancre dans les *Tuning Scores* et s'inspirent directement de certaines de ses pratiques.

²⁸ <https://stephanieauberville.com/2020/09/12/example-post-3/>

On travaillait à documenter la relation entre l'œil et la main, hand-eye coordination, à partir de plusieurs scores que Lisa avait transmis dans ses ateliers : suivre sa main avec ses yeux, jouer à faire entrer et sortir les mains de son champ visuel avec les yeux ouverts, les yeux fermés. Je voulais documenter ces pratiques à partir de l'expérience de danseurs, de leur sensibilité, leurs outils, leur savoir-être et savoir-faire. On cherchait des modes de documentation en adéquation avec notre expérience vécue, sensible. [...]

On a développé une performance, qui s'appelle Documents vivants²⁹ [...] On a continué à étudier le dialogue entre la main et l'œil mais cette fois en relation à des objets ordinaires qui se trouvaient là, dans notre environnement de travail : un stylo, du scotch, une éponge, un câble, une pièce de monnaie, une assiette en carton. J'avais été très émue d'entendre Lisa parler de la main des bébés qui s'organise pour saisir un objet et s'en servir. Comme des bébés, on se laissait sculpter par les objets et les actions qu'on voulait faire avec. [...] On travaillait aussi avec des appels, on en avait inventé des nouveaux comme meet, « Rencontre », quand on voulait rester longtemps en communication avec un objet. Certains appels s'adressaient à la manière de regarder comme peripheral, « Ouvre la vision périphérique », ou Focus, « Fait le point », ou encore Frame, « Cadre ». Maya avait introduit l'appel Inhibition, « Inhibe ». [...]

Le score pour jouer The breathing archive³⁰ est une pratique de montage collectif. Il fait émerger certaines mémoires et les combine à d'autres de manière inattendue. Le score lui aussi est developmental. Comme dans Documents vivants, il est construit par couches : écouter, toucher, sentir les yeux fermés puis voir, lire et lire à voix haute. Il revisite le spectre des sens qui nous permet de passer du sensoriel au sémantique. [...]

On a commencé à développer The wave³¹, à la recherche du silence . On s'est intéressé au lifespan, à la durée de vie d'un événement et aussi à l'avant et à l'après. À son émergence et à sa dissolution, son decay, sa décomposition. J'ai essayé de resserrer en travaillant avec un seul mot comme document d'une expérience, un mot-mémoire comme condensé d'expérience. C'était toujours joué par plusieurs personnes. Il y avait encore la multiplicité des perspectives, une proposition diffractée par plusieurs voix, plusieurs regards. [...]

Dans Tremor³², on contemple le cycle de vie de mémoires en lien avec le lieu où on se trouve. On continue à travailler avec le mot-mémoire et sa calligraphie.

En 2010, Patrick Gaïaudo a mis en place le projet « Enter the Image »³³, grâce à une bourse du CN D et en relation avec sa thèse de doctorat qui questionnait « l'exposition chorégraphique ». Il a aussi un travail de photographie³⁴ ou de prise d'image qui doit certainement beaucoup à sa rencontre avec l'approche de Lisa Nelson.

Je l'ai qualifié de « projet support », parce que ça permettait de donner des conditions de pratique du Tuning Score à tout ce réseau d'amis, et de pratiquer avec Lisa. [...] Ça s'est fait grâce à une bourse du CN D liée à mon travail de thèse, donc en 2010-2011. À cette période, je travaillais sur une thèse de doctorat qui questionnait « l'exposition chorégraphique ». Je ne savais pas ce qu'il y avait derrière ce terme, ou ce collage de deux mondes qui était un peu les miens – celui de la danse d'une part et des arts visuels d'autre part. La question, c'était l'image et aussi la rencontre de

²⁹ http://somework.be/pages/Documents_vivants

³⁰ http://somework.be/pages/The_breathing_archive

³¹ http://somework.be/pages/The_wave

³² <http://somework.be/pages/Tremor>

³³ <https://www.cnd.fr/fr/file/file/227/inline/Patrick%20Gai%CC%88audo.pdf>

³⁴ <https://pgaiaudo.wixsite.com/imagement?>

deux lieux. Le lieu où on expose, la galerie d'art, et puis celui de la danse. La rencontre de deux mondes artistiques très différents.

Le projet des résidences « Enter the Image » était de filmer le Tuning Score, c'est-à-dire de faire de l'image avec une pratique qui joue de l'image et du montage. C'était aussi une manière d'interroger ce que c'est que l'image. [...]

Moi ce qui m'intéressait, c'était plus particulièrement l'échauffement en fait. Ce moment où l'on glisse dans la nuit, les yeux fermés – enfin tel qu'on le pratiquait à Montpellier, pendant cette résidence. Un échauffement les yeux fermés, pendant trois heures. Par moment, on rencontrait quelqu'un, et parfois non... on se perd... Et après il y a la pratique du feedback sur cette expérience vraiment fondatrice et qui va ensuite nous permettre dans un second temps de pratiquer la partition. Je m'intéressais à la manière avec laquelle ce que tu vis par les sens, en fait, crée des images, on pourrait dire des images mentales, mais plus encore des images investies par le temps. [...]

J'aurais souhaité que les feedbacks apparaissent dans le film, pas seulement les calls. Souvent, dans ces moments-là, de très belles choses sont dites, le goût de chacun s'exprime. J'avais envie de rajouter cette strate de parole sur les images un peu énigmatiques de la pratique. Ce film est une image « rêvée » de quelque chose qui s'est passé à un moment donné, dans un lieu donné, et dans lequel je trouve qu'il y a de la poésie. Le film est déposé au CN D et il est accessible sur mon site.

Marine Bikard développe des pratiques qui hybrident le dessin et certains *Tuning Scores*. La première se nomme « Dessiner avec les *Tuning Scores* », la seconde « Le Tuning Portrait »³⁵.

J'ai l'impression que le dessin n'est pas l'expression de moi-même. En dessinant, j'aime me trouver dans un mode d'action à la « voix moyenne ». Mon geste se joue entre mon expérience et quelque chose du dehors qui échappe à mes sensations mais que l'activité permet de percevoir. Ça me donne un sentiment de porosité. Les choses sont traversées, on est traversé. Quand je dessine, je n'en suis pas la seule responsable, c'est l'effet de plein de choses, des choix inconscients de mon corps, l'effet de ce que les choses autour de moi peuvent provoquer en moi, en termes de mouvement ou de perception. Déjà quand je dessine seule, il y a quelque chose qui s'ouvre. Et quand on joue collectivement à « dessiner avec les Tuning Scores », on n'a plus le même attachement aux marques qu'on trace sur le papier, puisque ces traces ont du sens par rapport à des choses qui nous traversent. Ça ré-ouvre complètement le rapport au dessin. Pour moi, c'est très joyeux, très libérateur, aussi dans la possibilité de laisser partir des choses qu'on trouvait belles. [...]

Je travaille avec des scores et je propose à d'autres personnes de jouer avec moi. En particulier une pratique de dessin collectif avec Tuning Scores : le tracé est une des possibilités dans l'espace de mouvement, et les appels arrivent soit de l'intérieur, soit de la périphérie.

Assez vite après m'être « emparée » de cet outil, j'ai aimé pratiquer avec des groupes de personnes qui ne se connaissaient pas, les faire se rencontrer à travers cette pratique. Comme je le disais tout à l'heure, ça me touche d'aller me frotter à d'autres désirs. En jouant avec des inconnus, loin de mon « milieu » et des questions et habitudes qu'il véhicule, ça pousse l'accordage à un endroit à la fois plus complexe mais aussi avec des possibilités de découverte plus grandes encore. Et pas uniquement pour moi, mais pour les participant-es entre elleux. Il y a un goût pour la surprise,

³⁵ <http://www.marinebikard.fr/index.html>

pour l'indétermination, pour se donner à de l'inconnu dans la rencontre, que ce soit au cœur de l'expérience et donc du dessin. [...]

Un autre exemple de mes pratiques qui a trait aux Tuning Scores, c'est le « Tuning Portrait ». Tu es devant moi, je dessine ton portrait et toi tu fais une sorte de portrait chorégraphique de moi en me lançant des appels en fonction de ce que tu vois, non pas du dessin, mais de mes gestes et de mon attention. Tu viens sculpter ma présence avec tes appels, dans le but de te faire plaisir en regardant. Tes appels vont avoir un effet sur mon geste et donc sur ton portrait. C'est très drôle à faire parce qu'en tant que dessinateur-ice, ça te met dans une position impossible, un état de survie. Il y a quand même de l'enjeu, tu fais un portrait, c'est tendu. Tu es régulièrement contrecarrée dans ce que tu fais par les appels de l'autre. Une de mes grosses motivations avec ce score, c'est de questionner le rapport de pouvoir entre le/la dessinateur-ice soi-disant active et un modèle, soi-disant passif. Le modèle agit sur ce qui est en train de se passer. C'est la relation qui est en train de dessiner quelque chose.

La pièce *Genius Loci*³⁶ de Julien Bruneau ne s'inscrit pas directement dans la lignée des *Tuning Scores* mais entre en résonance avec le *Single Image Score* :

Il s'agit d'une pratique qui est à la base de mon travail chorégraphique le plus récent, une performance qu'on joue dans des lieux domestiques et qui s'appelle *Genius Loci*. Elle consiste à « inviter l'espace à m'inviter »... Ça passe notamment par le fait de formuler expérimentalement cette invitation. Donc, si je fais cette pratique, je suis dans un lieu, a priori debout, et je me rends disponible à être invité ici ou là dans la pièce. J'essaie de ne privilégier aucune modalité sensorielle. Je ne vais donc pas répondre à une invitation qui serait spécifiquement visuelle, ni me déplacer particulièrement en fonction d'un son, ni même pour entrer en contact avec une texture qui pourrait m'attirer. Je cultive plutôt un rapport amodal ou trans-modal de l'expérience du lieu qui, en définitive, se donne comme une forme de tactilité.

Dans son travail chorégraphique Lilia Mestre s'est beaucoup intéressée à la notion de score et à ce qu'il produit de particulier. Elle a aussi joué avec les appels *Begin* et *End* des *Tuning Scores* qui marquent le début et la fin de quelque chose.

La dernière pièce que j'ai faite avec Marcos Simoes c'était un score. Il y avait une partition formelle. Chaque performeur avait une série d'actions à faire qui étaient numérotées et dès que l'une d'entre nous avait fini son action tout le monde devait terminer celle qu'il était en train de faire et passer à la suivante. On commence avec une séquence rigide un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, puis on tourne en boucle, et ça commence à se décaler et les actions à se mélanger. On devait commencer et terminer des actions à des moments qui n'étaient pas forcément prévus par notre désir. J'aime aussi travailler avec les notions d'entrée et de sortie, de début et de fin. [...]

Par exemple, celui [le score] où l'action a déjà commencé et une personne dit « Start! ». C'est un vrai événement, tout change. Il n'y a pas eu de réelle coupure mais à partir de ce moment tu vois l'action comme une performance. Simplement marquer le début, sans qu'on te dise si c'est important ou pas important, juste ça. J'adore.

³⁶ <http://samework.be/pages/GeniusLoci/16f415b052579bc064b584e67f7cb647badb3c09>

C'est fort cette notion de présence, d'attention et de comment tu regardes. Dans la dernière pièce on disait one, two... à voix haute. J'avais huit actions, Marcos en avait cinq et Christophe Albertijn peut-être neuf. Donc on n'avait pas le même nombre d'actions. Et au bout d'un moment, on savait tout et on ne savait plus rien.

Pour Isabelle Üski, la présence des *Tuning Scores* était un peu moins évidente dans son travail de création que dans son travail de transmission. Néanmoins son travail de création mélangeait plusieurs influences, dont le *Tuning Score*.

Je suis sur un projet qui s'appelle Murmures & échos (pour un lieu de vie). Je prends du temps avec chaque personne pour retrouver un souvenir dans lequel elles se sont senties particulièrement bien. On cultive ça pendant une heure pour déployer une image poétique du souvenir, en ravivant les sensations corporelles et les images qui sont associées à ce souvenir. [...]

Puis dans un deuxième temps, au terme de cette semaine passée dans les lieux, je fais ce que j'appelle un « écho ». Ça pourrait ressembler à un spectacle, je m'amuse à créer des petites scènes dans des endroits pas du tout faits pour ça, à emmener la danse, la performance dans ces endroits-là et j'essaie d'en faire des lieux et des moments hospitaliers. Pendant ces échos, je suis en lien avec les souvenirs de plusieurs personnes en même temps. C'est la matière même des murmures qui me met en mouvement et en voix. J'adore faire ça, j'ai l'impression d'être anthropologue du bonheur. Par contre, c'est vraiment très, très intense. Je vais souvent vers des publics hyper fragiles et je suis heureuse de leur amener ça. [...]

Au début de l'écho, de la restitution, j'invite les personnes à se reconnecter à un moment qui leur a fait du bien. Celles qui ont murmuré peuvent se reconnecter à leur murmure ou à un autre souvenir, les autres sont aussi invitées à se relier à quelque chose qui leur fait du bien. Cet ancrage dans leur vécu les rend disponibles à vivre une expérience ensemble qui est différente de celle d'aller voir un spectacle. Le dispositif qui crée une disponibilité à une proposition musique-danse, avec une certaine esthétique. Ça vient toucher un public, qui a priori, n'est pas habitué à ça et qui a tendance à trouver ça plutôt bizarre. En même temps, ils restent disponibles à la proposition. Celles qui ont murmuré des souvenirs ont la curiosité d'en retrouver les traces dans la danse, dans le son, dans la poésie. Pendant l'écho, les souvenirs de différentes personnes viennent s'enchevêtrer et créer du lien. Ce que j'aime en le faisant, c'est d'être à la fois en solo sans avoir la sensation d'être seule. L'idée c'est qu'on se souvienne ensemble, qu'on a tous des trucs qui nous font du bien, qui nous ramènent à nos vibrations, à notre état de vivantes.

Dans *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Myriam Lefkowitz propose à un seul spectateur à la fois une balade urbaine silencieuse, les yeux fermés.³⁷

C'est une pratique très générique. Elle a besoin de deux personnes et d'un morceau de ville. Elle met en jeu à chaque fois la spécificité non seulement du contexte urbain dans lequel on se trouve, mais aussi de l'état dans lequel on est au moment où on va marcher. Et ça, ça change à chaque fois. C'est une proposition qui n'arrête pas de morpher avec le temps. Elle a été acquise par deux institutions la National Gallery of Scotland en partenariat avec la collection

³⁷ Julie Perrin, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », in *Ambiances*, 3/2017, <https://journals.openedition.org/ambiances/962>

de l'université d'Édimbourg et le FRAC Lorraine. Donc, là, je suis en train de travailler à essayer de stabiliser un score. Ça a morphé dans le temps, selon les questions que la pratique posait, selon ce qui m'arrivait et ce qui arrivait aux personnes avec qui je travaille et selon le contexte.

La facultad ³⁸ est un autre de ses projets artistiques pensé pour des personnes en situation d'exil. Depuis trois ans, je collabore aussi avec Catalina Insignares pour travailler avec des personnes en situation d'exil et de migration. On a appelé ce projet La facultad. Il s'agit d'un atelier de pratiques où on étudie ensemble les facultés latentes en chacun-e d'entre nous : depuis la télépathie ou la clairvoyance, jusqu'à des choses beaucoup plus communes comme rêver de quelque chose qui arrive dans la vie diurne ou penser à quelqu'un-e qui nous appelle au moment où on pense à elle. On se demande comment on peut s'exercer à « faire ça » ensemble. On n'adresse pas directement la question de l'exil mais on cherche à partager des pratiques qui travaillent avec la question de la distance et qui racontent comment on se retrouve parfois loin et proche simultanément.

Cata et moi on s'intéresse à la manière dont les opérations sensorielles et imaginantes sont un moyen de spéculer sur ce que l'on pourrait devenir ensemble si on s'autorise à croire que ces autres facultés [de voyance et d'écoute] dont on ignore encore tout, peuvent s'activer en nous, via nous. C'est aussi une manière d'imaginer une autre forme de socialité là où elle est empêchée, notamment avec ces personnes où tout est mis en place pour nous tenir séparé-es. [...] Et ma question est « qu'est-ce que la relation nous fait faire ? » ou « qu'est-ce que la relation performe ? ». Et comment ces outils-là produisent certains types de relation. C'est ça qui m'intrigue beaucoup... Qu'est-ce que ça va nous faire devenir ensemble ?

Dans sa pratique artistique, Franck Beaubois crée des pièces écrites qui utilisent la vidéo en temps réel. Après avoir quitté l'image photographique et avoir fait l'apprentissage de la danse, il a trouvé le chemin de l'image-mouvement par la vidéo.

Dans la dernière pièce qui s'appelle Entre bruits³⁹, nous travaillons avec Patricia [Kuypers] autour du bruit de l'image. Qu'est-ce que le son de l'image ? Qu'est-ce que tu entends quand tu vois une image ? Quel son vas-tu donner à une image et en particulier à une image-mouvement du corps ? On se filme, puis on crée le son de l'image et puis on la redonne à voir et entendre, on la rejoue, donc on en arrive à revoir l'image ou le son, les deux associés ou dissociés, ce genre de choses. Ce qui me touche c'est de revoir ce qui vient d'avoir lieu et de pouvoir le rejouer, d'assister à la naissance de l'image devant les gens et de la laisser disparaître. Ça m'intéresse aussi de générer un dispositif qui est totalement autonome, qui n'est pas en régie, mais sur le plateau et qui est activé par le danseur. La pièce commence très simplement. Je fais un mouvement en premier plan, je me frotte les mains et Patricia en fait le bruitage. On voit les deux personnes travailler en même temps et puis ensuite on voit l'image résultante qui synthétise ces deux perceptions. Et puis on voit une proposition en duo, en silence, dont nous faisons ensuite le bruitage à l'image en direct. Puis on revoit cette image sonorisée. Si une image est un ensemble de sensations, là en particulier visuelles et sonores, l'expérience d'avoir vu l'image se créer participe de sa perception. Le fait que par exemple, là, tu vois l'image d'un autre point de

³⁸Julie Pellegrin, « la facultad, une conversation avec Catalina Insignares et Myriam Lefkowitz ». <https://brand-new-life.org/b-n-l-fr-fr/la-facultad/>

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6vFbSYQiRgM>

vue. Tu la perçois de manière totalement différente parce que tu sais ce qui la constitue, tu as observé son processus d'émergence. Ce sont des processus longs et laborieux à mettre en place. On travaille à une forme scénique qui est totalement composée, à part les dix dernières minutes qui sont improvisées. Je n'ai pas la maîtrise pour pouvoir tout improviser et être satisfait de ce que je peux présenter. Ce sont des choses qui sont préconçues en amont et des interactions avec le dispositif en temps réel. Je pourrais imaginer un lien avec le travail de Lisa mais pour moi Lisa, c'est faire avec ce qu'il y a dans ton assiette, maintenant.

Avant que la voix et le son ne deviennent son médium, Myriam Van Imschoot appliquait l'art de l'attention à une pratique de conversation. Lisa Nelson la présentait comme *conversation artist* :

De plus, ces « résultats » de l'art de l'attention peuvent se manifester dans n'importe quelle discipline, ou on peut les cadrer comme bon nous semble : comme une danse, un haïku, et pourquoi pas, dans mon cas, sous la forme d'une conversation sculptée... C'est de là que provient le keyword interview or le « monologue-dialogique ».

Je l'appelle un monologue, parce que c'est une personne qui s'entretient avec un mot-clé (keyword), organisant ses pensées comme une improvisation verbale, soutenue par l'attention de celui ou celle qui écoute. Comme Lisa, j'ai commencé à comprendre que l'entretien pouvait dépasser le cadre journalistique ou de recherche pour devenir un jeu, un protocole. Par exemple, on choisissait un mot-clé, comme Stillness, on se préparait brièvement, et on se lançait. Cela devenait un run, qui pouvait durer dix, quinze, vingt minutes. Le but n'était pas d'être exhaustif, mais d'avoir l'impression d'avoir créé un « épisode ». Lisa parlait beaucoup de comment structurer le temps, et c'était une pratique fascinante.

Dans ces entretiens, le plus important n'était pas le monologue en soi, mais l'écoute. Une écoute attentive, avec des règles et des accords, ouvrait un dialogue, même si celle qui écoutait ne parlait pas. C'est à partir de là que j'ai commencé à comprendre que ma pratique n'était pas seulement dans le discours ou l'analyse, mais aussi dans l'acte d'écouter et dans ce que cela produit.

J'ai fait plusieurs Keyword Interviews avec Lisa et aussi avec Steve, chacun apportant sa personnalité à cette partition. Je me souviens qu'à un moment donné, Lisa m'a présentée non pas comme historienne et écrivaine, mais comme conversation artist. C'était un tournant important pour ma transition. Elle avait vu quelque chose en moi avant même que je puisse le nommer. La conversation est devenue mon terrain d'expérimentation : jouer avec des formes, des perceptions, des états et des relations.

J'ai exploré cela dans différents contextes, y compris lors de conférences, comme un événement organisé avec André Lepecki au Haus der Kulturen der Welt pendant le Tanzkongress. J'y animais un groupe de réflexion où j'avais invité Lisa, Amos Hetz, et d'autres. Nous avons créé un score pour structurer la parole différemment, avec des consignes comme pause, élaborâtes, ou encore exemplify. L'idée était de comprendre la discussion collective comme un processus de composition.

Cela n'a pas toujours été facile, car peu de gens voyaient ces discussions collectives comme une forme d'art. Mais lorsque tout le monde se sentait responsable de ce qui se formait, cela devenait une expérience unique. Je crois que cela a inspiré Lisa à continuer dans cette direction, et quand j'ai été invitée par elle à m'engager dans une rencontre publique au Centre national de la danse, je m'attendais à ce qu'elle veuille jouer avec moi plutôt qu'avoir un dialogue plus classique. Elle m'a jetée dans le jeu.

Myriam a ensuite développé des pièces sonores et des projets autour du son et de la voix. Elle est l'instigatrice du YouYou Group nommé d'après le youyou, un son fort et jubilatoire répandu en Afrique du Nord, en Afrique subsaharienne, au Moyen-Orient, en Inde et au Pays basque, en Roumanie et en Hongrie, et qui exprime la joie et l'évoque lors d'occasions festives.

C'est seulement maintenant, en regardant ce qui s'est passé après dix ou douze ans, que je commence à comprendre l'affinité avec le travail de Lisa tout au long de ce parcours même. [...]

There are different techniques [of YouYou]. You can modulate a long, high-pitched tone with your tongue, or use your throat, or various techniques to help shake the sound and enhance the vibrational effect of the trill. You can add a tail at the end of the trill, like a tag, or introduce it with a call, like I heard a Jordanian member do. Sometimes the trill varies within the same country—you can hear significant differences between Casablanca, Tangiers, or Oujda. My favorite is maybe the Egyptian zaghrouta, which sounds melodic; that's how I heard it while living in Cairo.

Now, a big pleasure in the group is hearing these different extended voices, each with its own timbre, technique, and story behind it. Comparison happens organically. Who does it, when, why, and what are the functions? Because we have people from different backgrounds, we're not only more curious, but also more open to accepting different uses or experiments. We're thirty members in an open group. [...] We teach each other, which is how it works traditionally—by imitation. It's not one person who transmits it; it's a collective immersion in a sonic realm with its own affect and liveliness. It's a very strong experience. Ultimately, you become inclined to do it in a particular way, which is often not even a conscious choice, but more of a tendency. It's your ear and its appetite that lead the voice.

[...] It can only tune within multiplicity—a very fine process. And that's why we always say, when we do workshops or organise a Club Zaghareed⁴⁰, it's a collective pedagogy. In fact, we try not to use the term "workshop." We call it a Club Zaghareed, and ideally, it's facilitated by more than one person. I work a lot for the group because I have privileges and can access funds, etc. but in fact we consist of a group where most women have strong alpha energy and different systems of decision making and influence interweave. If there's an argument, the oldest women in the group will often have moral authority, as is common in many of the cultures the members come from. Over the years, we've created a philosophy, a particular code of conduct, as well as a need for social experiment and an approach to the voice that's anchored in our bodies and our stories.

Depuis 1995, Claire Filmon est engagée dans la composition en temps réel sur le plateau pour donner à voir ces compositions dans l'instant, en combinant les outils qu'elle a reçus de Simone Forti, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith et Barre Philips.

Ma passion se situe entre le Contact Improvisation, l'improvisation et la parole. Je mets en place des projets pouvant intégrer aussi la musique, la lumière, et je fais en sorte que d'autres personnes qui ont envie de découvrir ces outils puissent y avoir accès.

[Je fais] des propositions scéniques dans lesquelles je danse ou pas. Plus j'avance en âge, plus je me pose la question d'aller sur un plateau. Mais quand tu vois que Simone a continué d'y être jusqu'à 84 ans, tu te dis « Bah, j'ai encore un petit peu

⁴⁰ http://oralsite.be/pages/Club_Zaghareed_FR

de temps devant moi, ça va. » Tu ne le peux pas avec la danse classique. Mais avec cette danse particulière qu'on nous a transmise, c'est possible, parce que la possibilité de no end est intrinsèque à cette matière qu'on travaille. Ça me touche. [...] Lisa est une des couleurs qui m'habite, même si c'est plutôt le travail de Simone qui est le plus présent pour moi sur scène, parce que j'ai passé plus de temps avec elle. Puis je m'intéresse à cette relation entre la parole et le mouvement, qui est un monde en soi.

En 2020, Liisa Pentti a reçu la commande pour créer une pièce, *Ref2020*, sur une musique de Brian Eno intitulée *Reflections* (2017). Cette création chorégraphique est soutenue par sa pratique des *Tuning Scores*.

[Reflection] is an algorithmic piece, and we use one form of it. I made [Ref2020] two years after I worked with Lisa. First of all, I searched for a movement language that could possibly relate to the music which is very ambient like. You have these different sounds that go on top of each other, harmonies and all kinds of melodies and it goes on and on and on. It's very subtle actually. It was Covid time, so we worked in my studio. We had this funny rule in Finland that you could have fourteen people in the audience. So I knew it would be presented in my studio with fourteen people in the audience each time. We worked with the Tuning Score as a practice, with eyes closed with touch and with something that derived from the practice of Nothing [that I have developed myself and] that could be adapted to set a movement phrase. The dancers had a task called variations on « nothingness », they improvised with it until they found a pattern that they could set. Then, because I found it too simple, I added another mental layer on it, a mind task. So, when they dance the movement phrase, they have to keep « the thinking » going all so they couldn't just « do » the thing. [...] I am using the word « thinking » to talk about the activity of attention. The attention can be in different places and it's different from certain kinds of somatic approaches. It's very specific. I was looking for a certain quality that even though it's set, it's still unpredictable. I think Lisa's influence was definitely there. I was striving for a certain kind of austerity also, because the music is ambient like. The quality, the atmosphere of the dance was very light, and I think with Lisa's work too. Because everybody is so alert. And somehow, I have to think of Body Mind Centering® and Bonnie talking about « the basic neurocellular patterns ». She says that depending on which system you are working with, it influences the space around you. So, there are these different tunes in space. [...] So the quality of the dance was balancing the music because the attention of the dancers was continuously engaged.

In late 2015 early 2016, Otto Ramstad started formulating a project called *Lineage*, thinking about learning and the position of learning within dance.

A large part of what I want to share with the public is the process of learning dance. It is so important and it's a lifelong endeavor, especially in experimental dance. We don't just stop after the arts academy; you would always keep going. That's a very special thing. I know so precisely what I have learned from Lisa, Steve, Bonnie—my main people—and I know that there are a lot of other learnings that I have in my life, cultural learning that I have but don't know what it is.

Now, I am going back into this "lineage" and focusing on what is the matrilineal that comes through me. Men are much easier to find in archives than women. All I could find was my great grandfather's boat ticket but nothing of my great grandmother. I want to go back to different archives and try to find her. My mom was a film animator and I

want to collaborate with her to make film animation, together with my daughter Uma. My daughter is thirteen and we are making a performance together. She is a teenager and she's lived in Norway for half her life, very different from me. What is the kind of experience of body and formation that she is having, because she has this culture that I did not have? It's just a very new look at it. We went back up to the farm and also to the valley around it and made videos together. The working title is "Circling the Line"⁴¹ because lineage is like a line going through time, line-age. This idea of a line circling back, you know, indigenous knowledge systems that see all sorts of time together. Multigenerational perspectives from the past, being in the present, and looking at the future.

3.4.2 - Recherche

*STORE*⁴² est une recherche de Pascal Gille et Claude Boillet qui s'appuie sur leur expérience des *Tuning Scores*.

Pascale Gille : Par la suite, avec Claude Boillet, nous avons poursuivi un travail de recherche sur notre expérience des *Tuning Scores* appelé *STORE*. On a commencé par écrire, puis la discussion est devenue notre format de recherche. Celle-ci a donné forme à des tableaux à entrées multiples et des cartes mentales (*mind map*). Cette recherche a été l'occasion d'exercer nos capacités à penser mais aussi d'observer comment nous nous y prenions pour apprendre à apprendre. À cette époque, Claude faisait un master en danse à Paris 8 et a apporté des ressources qui nous renseignaient sur les théories de la perception telles que celle de Michel Bernard sur les chiasmes sensoriels, le regard aveugle de Hubert Godard, l'approche écologique de la perception de J. J. Gibson .. Ce qui était spécifique dans ce duo, c'est que nous n'entrons pas par la même porte dans l'expérience des *Tuning*. Claude était fascinée par « l'intelligence du vivant » et par le rôle du *watcher* alors que moi j'étais sous l'effet du choc esthétique que fabrique la danse des *Tuning Scores*. Je voulais la comprendre pour pouvoir la reproduire. Pendant plus de cinq ans, à un rythme de cinq résidences d'une à deux semaines par an, nous avons travaillé à faire des croisements entre théorie de la perception et acte de danser, entre organisation individuelle et invention collective, entre approche discursive et expérientielle. Nous avons aussi documenté l'état de performance et d'apprentissage en jeu dans la performance s de Lisa Nelson et Scott Smith. Et enfin nous avons inventé des procédés de documentation dont la forme est cohérente avec l'objet de la recherche. Nous voulions créer une interface numérique qui aurait entrelacé « les » *Tuning Scores* au *Tuning score* et qui aurait repris diverses facettes de la recherche. Mais n'ayant pas reçu le soutien financier qu'on espérait, nous nous sommes arrêtées là en utilisant mon site pour partager les tableaux et les vidéos réalisées. En 2019, il y a eu l'opportunité de présenter notre démarche au CN D de Pantin et Claude Boillet l'a exposée lors d'un colloque.

⁴¹ <https://bodycartography.org/portfolio/circling-the-line-black-box-oslo-may-14-2024/>

⁴² *STORE* : <https://www.pascalgille.com/store-1>

Claude Boillet : Oui, *STORE* ! C'est un projet qui a duré longtemps et qui m'a beaucoup construit-e. On s'est mis à la table tous-tes les deux [avec Pascale Gille] pendant dix ans et on a suivi un fil de documentation en travaillant à partir de nos mémoires des *Tuning Scores*. On avait des perspectives diamétralement opposées parce que je venais avec des questions autour des comportements et Pascale, elle, enquêtait sur la danse... Mais on était tous-tes les deux mordus-es : on a mis en place des procédés pour déplier, comprendre et rendre plus explicites les phénomènes qui étaient à l'œuvre dans nos expériences en circulant entre différents médiums. Et on a invité des gens pour étudier avec nous. On partait d'une question commune. Par exemple, pendant deux semaines on a enquêté sur la proposition de Lisa Localise *Your appetite for stimulation and rest*, qui consiste à « localiser ton appétit pour la stimulation et le repos ». Travailler sur une proposition pendant deux semaines permet la spécificité, ça agit un peu comme un entonnoir : d'abord c'est serré et puis quand ça s'ouvre, ça s'ouvre grand ! J'aime la recherche en laboratoire. Ça m'intéresse de créer et offrir des conditions, un studio avec telle personne, telle partition, pour plonger dans l'expérience. C'était super de l'avoir fait à deux avec Pascale, d'avoir pu éclaircir ce qu'on avait vécu et ce qui nous tenait dedans. Notre processus a créé de la différenciation. Ça m'a montré où j'avais envie de persévérer. On a chacun-e déployé ce qui nous intéressait.

Dans son entretien, Franck Beaubois partage son expérience d'apprentissage collectif au sein du Brussels Tuning Band, un groupe de recherche qui était dédié à la pratique du *Tuning Score* à Bruxelles.

Ensuite, à l'initiative de Baptiste [Andrien], on a continué ensemble à travers le Brussels Tuning Band avec Eva Maes, Pascale Gille, Baptiste Andrien, Félicette Chazerand et toi au début. Et puis il y a eu Brune Campos, Claude Boillet et puis d'autres. Ça a été un véritable learning process (processus d'apprentissage) pendant dix ans. On s'est appris les uns les autres. Le score nous permettait d'être ensemble simplement. J'ai découvert des choses que je n'aurais jamais découvert seul. C'est le partage avec les partenaires qui donnait une autre dimension à cette expérience. On la revivait, on la re-mâchait, on la disséquait, re-discutait, on la remettait en perspective. Ça fait totalement partie de mon expérience d'apprentissage de ce travail d'éprouver à travers les autres, à travers leur intelligence, leur capacité à le comprendre et à l'intégrer. C'est une expérience personnelle et impersonnelle à la fois. Tu es traversé par quelque chose qui t'est extérieur tout en étant totalement aligné avec ta propre expérience. C'est comme si la pensée n'était pas dans ta tête mais dans l'espace, de la même manière que la danse n'est pas dans le corps, mais dans l'espace. C'est tellement joyeux à éprouver. Et à chaque fois qu'on retrouvait Lisa, elle re-dirigeait totalement. D'un seul coup, quelque chose se réorientait avec tellement d'évidence et d'autorité, par l'intensité et la puissance de sa présence, par la profondeur de sa compréhension du travail. [...]

Un autre terrain d'apprentissage et de compréhension des Tuning Scores pour moi a été l'interface piupiu.org que Baptiste avait mise en ligne et qui nous invitait à témoigner par écrit de notre expérience après la pratique, chaque semaine. Il n'y avait pas formellement un mode de report mais chacun prenait soin, quand il en avait le temps, de manière assez rigoureuse et soutenue de donner du retour sur son expérience. Aussi pour moi, c'est propre à l'enseignement et à l'expérience des Tuning Scores cette capacité de plonger dans l'expérience et de la rendre explicite.

À travers son projet *phréatiques* (2010-...) Julien Bruneau s'est intéressé à la composition collective en rapprochant et hybridant trois pratiques, les *Tuning Scores* de Lisa Nelson, une pratique de pensée collective développée par un groupe rassemblé autour de la philosophe Isabelle Stengers⁴³ et une de ses pratiques de dessin⁴⁴.

*phréatiques*⁴⁵, c'est devenu un terme qui désigne mon travail depuis plus de dix ans. Mais à l'origine c'était le nom que j'avais donné à un laboratoire de recherche sur cinq semaines où je voulais observer ce qui se passerait si on réunissait dans une exploration croisée trois pratiques de composition collective. Une première pratique concernait le domaine de la pensée verbale et empruntait un dispositif développé des années plus tôt par un groupe réuni autour de la philosophe Isabelle Stengers. La seconde pratique consistait en une approche du dessin collectif que j'avais commencé à élaborer quelques années auparavant. Pour le mouvement, la performance, je me suis tourné vers le *Tuning Score*, en me reposant sur la transmission que tu pouvais nous en faire. L'idée de ce laboratoire était de d'abord passer du temps à se familiariser avec ces pratiques distinctes – on avait trois semaines consacrées à ça. Ensuite, on avait encore deux semaines pour apprendre du rassemblement de ces trois pratiques. Observer en quoi elles se retrouvaient, en quoi elles se distinguaient... et ça nous a évidemment donné l'envie de formuler de nouvelles propositions de pratiques qui pourraient traverser ces différents champs de la pensée verbale, du dessin et du mouvement.

Jérémy Damian est engagé dans une recherche sur les « sensorialités aberrantes » en dialogue avec des thérapeutes manuels, des magnétiseurs, des sourciers, des géobiologues dont les expériences extra-sensorielles et les pratiques peuvent se rapprocher de certaines des pratiques de *Tuning Scores*.

*Pour donner un exemple plus directement lié au *Tuning Score*, je peux parler de mon travail sur les « sensorialités aberrantes », c'est-à-dire sur des gens qui sentent ce que d'autres ne sentent pas. D'un côté une « aberration », c'est un terme physique qui vient nommer un écart. Mais d'un autre côté, dire d'une chose qu'elle est une « aberration », c'est établir un jugement. Les sensorialités aberrantes sont des sensorialités qui sont discréditées, déniées dans leur possibilité même, jugées pour leur écart à la norme, et qu'on retrouve pourtant chez des gens qui sentent des choses particulières. Que ce soit des thérapeutes manuels, des magnétiseurs... Mais aussi, dans une certaine mesure, tout un chacun. Il y a une forme de sensorialité aberrante qui peut être vécue dans des expériences très quotidiennes. La danse en fait partie. Quand je reviens à ma découverte initiale en 2011, le *Blind Unisson Trio*, ça rentre dans la sphère des sensorialité aberrantes. Ça m'apprend à faire des choses qui étaient a priori et jusque-là impossibles. [...]*

J'essaie de décrire l'activité des gens concernés. C'est marrant, je disais tout à l'heure que j'étais un observateur. Eh bien, j'observe des gens qui font des choses... qu'ils ou elles ne seraient pas censé-es pouvoir faire, et qu'ils le font par et grâce à leurs sens, à un sens en particulier. C'est souvent assez difficile d'amener les personnes à décrire cet endroit qui est aussi subtil et qui relève, y compris pour eux, de quelque chose qui possède une dimension qui échappe aux catégories courantes par lesquelles on appréhende ce qu'est et peut un corps. C'est une autre sorte de frange, ce

⁴³ http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Desamalgamer_la_pensee/

⁴⁴ <http://samework.be/media/Julien%20Bruneau/homepage/portfolio%20phr%c3%a9atiques%202012-.pdf>

⁴⁵ <https://www.pourunatlasdesfigures.net/ensemble/julien-bruneau-que-naisse-le-geste>

qui est sensoriel et ce qui pourrait passer — mais c'est souvent un raccourci qui n'est pas très juste — pour de l'extra-sensoriel. C'est souvent assez difficile de les faire nommer ce qu'ils ressentent, ce qu'il se passe pour elles et eux parce qu'il y a peu d'appuis, de relais, de leur expertise. Ce sont des praticien-nes qui parlent pour des pratiques qui sont souvent disqualifiées. Parfois aussi, la culture du secret et l'opacité font entièrement partie de l'identité de la pratique. [...]

Et puis, récemment j'ai travaillé sur les sourciers et, plus largement, le champ de la géobiologie qui regroupe tout un ensemble de pratiques de soins des lieux, des habitats. Là, on a affaire à des pros de l'accordage ! Ils et elles se tument à des dimensions de nos milieux qui peuvent être des rayonnements cosmo-telluriques, des veines d'eau, des failles, des réseaux liés à des métaux, mais ils traitent également avec des charges mémorielles, des entités un peu étranges... bon, des fantômes, il faut le dire ! Donc par rapport à des premières enquêtes autour des danseurs, puis des ostéopathes, il y a un shift parce que ça vient radicaliser d'une part le type de sensorialité et d'autre part les objets ou les entités qui sont ressenties. C'est comme si, on passait de l'autre côté de la barrière, celui de l'extra-sensorialité. [...]

Les géobiologues nous font faire des pratiques de géobiologie qui sont des pratiques sensorielles et attentionnelles très proches de ce que pourraient être des échauffements qu'on fait dans des studio de danse. Pour moi c'est vraiment très proche. Moi je vois ça comme des formes d'alignement. En géobiologie, ils mettent beaucoup l'accent sur l'alignement entre terre et ciel. Des alignements qui permettent d'être un corps conducteur, en fait. Ce qui est apparu très fort, c'est comment ces pratiques d'alignement ouvraient tout un rapport intuitif, sensoriel et émotionnel au sol, en créant de la porosité. Tout ce que j'ai dit tout à l'heure du Tuning Score, notamment avec le blind unisson, mais c'est vrai aussi du single image, ça ramène à ce type de porosité. C'est ce que font ces gens sur le terrain, créer les conditions d'être poreux et, si je reprends l'image de tout à l'heure, à des fréquences auxquelles on n'a pas l'habitude de s'accorder et de vibrer. Rien d'autre. Ce qui est l'activité d'un danseur en fait...

Mathieu Bouvier est actuellement engagé dans la recherche « Techniques fabuleuses », en conversation avec Loïc Touzé, Alice Godfroy et Jérémy Damian.

[...] Ce qui m'occupe actuellement dans mes travaux de recherche, c'est précisément ce que j'ai déjà nommé « gestes spéculatifs » ou « techniques fabuleuses, c'est-à-dire des inventions d'intrigues, de paris spéculatifs, de paradoxes et de dispositifs ludiques qui permettent de débrayer nos façons de penser, nos façons d'agir, de douter ou de croire ». [...]

Ce projet de recherche doit beaucoup à Lisa. Au sens où il me semble qu'elle a donné une impulsion historique aux questions qui s'y posent, et que partagent nombre d'artistes qui inventent des pratiques non-spectaculaires, pour lesquelles les contextes du workshop, de l'atelier, de la rencontre publique permettent une authentique expérience de l'art, émancipée de la catégorie de l'œuvre. Disant cela, je veux préciser que je ne m'intéresse pas à la recherche des origines historiques. Il n'existe pas de point originel, il y a toujours des précédents. À cet égard, je pourrais aussi citer le travail de Lygia Clark, car elle aussi a donné une impulsion importante aux tentatives de proposer des expériences de l'art qui échappent au cadre fini de l'œuvre. Et je dois aussi préciser qu'il n'y a, de ma part, aucun rejet de l'œuvre d'art. Je tiens beaucoup à l'expérience artistique prodiguée par les artistes sous la forme de l'œuvre : la réalisation d'un objet,

d'un événement, d'une forme conçue, anticipée, préparée par l'artiste, et qui, à un moment donné, rencontre un public. Ce processus-là est capable d'accueillir des expériences de participation très fines.

Mais je crois qu'il y a aussi d'autres façons de faire l'expérience de l'art. Pas seulement des expériences « prodiguées », mais aussi des expériences « contribuées ». Le workshop, l'atelier, la rencontre publique de longue durée sont des situations qui permettent cela. C'est une des expériences essentielles que j'ai pu faire avec Loïc, avec Lisa, avec Yasmine Hugonnet, Catherine Contour, João Fiadeiro, Alice Chauchat et bien d'autres, quand le workshop m'offre des émotions esthétiques aussi fortes, voire plus fortes, ou d'une autre nature que celles que je peux éprouver dans une salle de théâtre.

Eva Maes développe une recherche nommée *Transmitting the Body* [Transmettre le corps] qui met en relation trois pratiques de mouvement le *Blind learning* (apprentissage en aveugle) de Lisa Nelson, *Questions and Answers* (Questions - Réponses) du Body-Mind Centering® et *Exercise on Eight* (*Exercice en huit temps*) de Merce Cunningham pour les comprendre à travers l'expérience et pour observer comment elles l'ont transformée.

The research project that I have now is called "Transmitting the Body". I had the chance to receive money for it through the Royal Conservatory/Antwerp School of Arts. When I wrote it, my idea was to focus on three different movement practices, « Blind Learning » for Lisa Nelson, « Questions and Answers » for Body-Mind Centering® and « Exercise on Eight » by Merce Cunningham. And I want to understand them. Not by conceptualising but, because I know them, I can share them. And maybe my desire with this research is also, you could say selfish, to understand what it is that touched me, how they transformed me, what I have learned from them. [...]

I also wanted to see how these lineages are connected. And I am interested in the theme of preserving the work, or transmission of the work, or what is preserved of the technique and how the practices can be sustained. [...] In all these three practices, there is the creation of a space to pass through its own feedback system. They give importance to creating a common collective field of passing through the process of « noticing oneself ». Transmitting the body is something profound, deep. It's nothing conceptual. You have to pass through experience. It is not something we can get snapping our fingers. No, no! There are « techniques » people have been tuning, inventing tools to establish "let's name it, let's shed light on it, let's share it".

Transmitting the Body se poursuit dans un dialogue avec un photographe et pose la question de comment la photographie et la danse – le monde en mouvement – se soutiennent-elles mutuellement pour rendre visible et générer de l'agentivité ?

In more recent years, I developed the project further with a photographer. This project, which started as a zoom into Blind Learning and its « translation » in rather non-aesthetic teaching places evolved slowly into an investigation. How can archival sensations, accumulated in the lived and moving body find a counterpoint through its encounter with the photographic image? s How does photography and dance—the world in movement- support each other to render visible and to generate agency? That is still a quite vast and enigmatic question and possibility of photography, which

is not always elaborated upon, even (almost) two hundred years after the first daguerreotypes. I started to name this project « Still. Dancing within the photographic image ».

Andrea Keiz est engagée dans un processus de documentation de la danse et de la recherche artistique à travers la vidéo, la photo et l'écriture.

I'm filming, I'm editing. I'm also taking photos. If I am documenting work⁴⁶, I'm including writing or scribbling, which I got introduced to by you actually. I still deeply believe in the idea of a container of knowledge to describe dance as an art form in its complexity. And I'm still researching to find an easy and appropriate app to offer footage that has been created in a research process to a bigger audience engaged in artistic research. I know of a few possibilities. In the project Schrittwiese guided by Katja Munker I could combine MoSys by Motion Bank and the Research Catalogue, both freeware platforms with the possibility to display different kinds of media. There is a lot of research going on, also to serve the needs of academia. But to find a surface which is easy to handle and not too expensive for an artist who needs to display their results is not easy. How is it possible to use the web space, to make the material that carries the knowledge accessible for everybody?

Jeroen Peeters est chercheur à l'université de Hasselt en Belgique. Il travaille actuellement sur un doctorat intitulé « Conceptual Landscapes: Readership in the Expanded Field (Paysages conceptuels : pratique de lecture dans un champ élargi) ». La « lecture » est ici liée à la manière dont on interprète les choses, qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de corps en performance ou d'œuvres textuelles.

Today I am a researcher at Hasselt University, a researcher in the arts, preparing a PhD on Conceptual Landscapes: Readership in the Expanded Field. Readership here is related to the question of how we interpret things, such as artworks, bodies in performance, or indeed text-based works. Looking at the latter, there is a whole spectrum to be covered, with familiar kinds of readership at one end and at the other end "thinkership", when you come to conceptual art.

My practice is one of a writer. Essayistic writing but also writing and performing lecture-performances and making artist books—also as a publisher and editor. So text is very present in what I do. Literally embracing readership is for myself also a challenge because, having been working for twenty-five years in the field of dance, there is a lure of a sort of « pure » spectatorship. As if dance can help you get rid of too much meaning. You can look at dances as if they're just effervescent, abstract—I mean, they're concrete in the sense that they are carried by bodies, but they're not legible in narrative terms so much.

You could say that readership is somewhat taboo in dance, and I like to take that on board too, because as a dramaturg—that's yet another role that I take on—part of what you do is interpret dances in the studio. Even if you decide to not interpret them or translate them into text or things you can express in words, then, you're still reading. So even if you want to push the reading aside, it will come back through the back door. That's how I came to readership as a research interest. [...]

⁴⁶ https://andreakez.de/Zeitexperimente_final/#/

I imagine my writing in the coming years will be more about attention, composing attention, and how that relates to readership in the expanded field... and to my own writing practice. I spoke before about the reading and slipping off the page into the world or your own thoughts and back onto the page. That sort of movement means that your attention is intercut or interlaced with distractions—whether you can own your drift or not. So there are moments of not-reading in the reading. Whether it's Virginia Woolf or Roland Barthes or others, there are many people writing about this. But then I start to wonder, could you compose the moments of not-reading rather than the reading? How can I compose a framework for distraction or for readers to own their distraction through my writing? Which also means: does the not-reading have a not-writing as a mirror? Do I need to write something to get people to not-reading, or do I have to not-write to get to it? I'm basically busy with methods of not-writing.

3.4.3 – Transmission

Anouk Llaurens – Je transmets ma perspective sur les *Tuning Scores* dans différents contextes. Des compagnies de danse, des écoles de danse, des festivals, des écoles d'art plastique, pour contribuer à des recherches artistiques ou encore dans des contextes auto-produits avec des adultes amateurs.

Je n'enseigne pas les Tuning Scores. Je pense que la seule personne qui peut le faire, c'est Lisa. Je partage ma perspective, ce qui m'a touchée des Tunings et m'aide à vivre, à ouvrir des poches de poésie. Depuis peu, j'appelle mon travail Tuning to the poetic space, « S'accorder à l'espace poétique » pour, m'inscrire à la fois, dans l'héritage des Tuning et m'en différencier. [...] Dès 2001, j'ai commencé à transmettre en m'appuyant sur des outils des Tuning Scores de manière assez sauvage, parce que je trouvais que c'était opérant, c'était engageant pour des tas de personnes différentes. Je m'appuyais beaucoup sur les pré-techniques, les warm-up les yeux fermés, tous les types d'explorations de soi et de l'environnement, la relation entre les deux. [...]

J'ai partagé certains outils des Tuning Scores dans des tas de contextes différents, des compagnies de danse, des écoles de danse, des festivals, des écoles d'art plastique, pour contribuer à des recherches artistiques, dans des contextes auto-produits avec des adultes amateurs. J'ai beaucoup collaboré avec la compagnie Candoco⁴⁷ quand je vivais à Londres. C'est une compagnie dite mixed abilities qui rassemble des « danseurs » et des personnes malvoyantes, malentendantes, en fauteuil roulant, atteintes de maladie neurologique, ou des handicaps invisibles comme la dépression, ou encore des troubles dits bipolaires. Depuis six ans, je donne cours pendant un mois tous les ans au conservatoire d'Anvers. Un cours d'improvisation en première année de bachelier et de chorégraphie en deuxième année. Je donne aussi un cours qui s'appelle Le Labo pour un groupe mixed abilities qui rassemble ces jeunes étudiants qui ont entre dix-huit et vingt-cinq ans et qui veulent être danseurs professionnels et des personnes de différentes générations qui vivent avec des limitations physiques ou mentales plus ou moins sévères. J'aime travailler avec ces groupes. Les outils du Tuning Score sont assez « universels » pour travailler avec tous et toutes. Par contre, je dois les adapter aux contextes.

Le conservatoire d'Anvers « forme » des danseurs et danseuses contemporain-es à travailler dans des compagnies de danse, orientées vers le spectacle. La plupart de ces jeunes veulent intégrer les grosses compagnies de

⁴⁷ <https://contredanse.org/ndd63-rendre-les-danseurs-disponibles-le-point-de-vue-dune-pedagogue-anouk-llaurens/>

danse belges comme Rosas, les Ballets C de la B, Peeping Tom, Ultima Vez qui sont pour moi de grosses « machines de guerre » avec lesquelles je n'ai pas beaucoup d'affinités. Depuis peu, ils ont ouvert un programme de master, ça va probablement influencer les intentions du bachelier. Les cours durent deux heures, il faut faire avec cette limitation. Ce n'est pas un contexte de recherche et débarquer avec les Tuning Scores dans cet environnement, c'est un défi. Je travaille beaucoup avec les warm-up pour ouvrir la sensibilité et encourager le côté exploratoire. J'intègre les appels dans les échauffements, la pause en premier, puis le reverse, etc. Je fais des choses extrêmement basiques. J'intègre aussi le watcher et les appels du watcher dans les échauffements avant de jouer les scores. Le Single Image les rends attentifs immédiatement, c'est incroyablement actif, ça m'épate toujours. Ils adorent le replace et le replay.

[...] Dans le contexte de la recherche phrétiques [initiée par Julien Bruneau], j'ai transmis le Blind Unisson Trio et le Single Image directement parce que les conditions étaient propices : on travaillait sur la durée, il y avait un certain niveau de maturité, une capacité d'écoute, un goût pour la recherche et la contemplation. C'était facile, j'avais confiance. Amener les Tuning Scores dans le contexte du bachelier au conservatoire d'Anvers, c'est une aventure. Je ne sais pas si Lisa a déjà travaillé avec des danseurs aussi jeunes, peut-être au CNDC d'Angers. La plupart de ces jeunes-là ont besoin de bouger et proposer une pause c'est déjà énorme.[...]

Je me demande parfois si ça fait sens de transmettre ce genre d'outil et d'état d'esprit dans un contexte comme celui du conservatoire où le choix pédagogique est de mettre en contact les étudiants avec un maximum de techniques différentes et où on n'a pas beaucoup de temps pour approfondir. Puis je me rappelle que les Tuning Scores c'est « faire avec » et déployer le potentiel d'une situation. J'apprends à faire avec les limites de ce contexte éducatif et souvent dans le studio avec les étudiant-es je vis des moments de pure poésie. J'espère que ça laisse des traces.

Isabelle Üski déployait certains aspects des *Tuning Scores* dans ses stages de danse pour amateurs.

Il y a eu une année où les Tuning Scores étaient très présents dans ma vie parce qu'on a eu une bourse CN D, « Danse en amateur et répertoire », qui finance des démarches de reprise d'œuvres. Je guidais des ateliers sur la composition instantanée avec un groupe d'amateurs sur Grenoble, à partir du Contact improvisation. On a consacré une année au travail sur la perception et aux Tuning Scores. On a invité Lisa, et quelques personnes qui les pratiquaient beaucoup et qui sont d'ailleurs toutes issues du Tuning Band de Bruxelles : Baptiste Andrien, Franck Beaubois et Pascale Gille. On s'est retrouvé à faire une proposition de Tuning Score avec un groupe d'une vingtaine d'amateurs à Chaillot au milieu de plein d'autres reprises de pièces dans des styles assez différents, mais c'était un peu Bagouet à tous les étages. Et nous, on est arrivé avec le travail de Lisa. Je pense que c'était quand même assez inédit. [...]

Il y a plusieurs aspects que je vais déployer dans mes stages : l'activité d'observation, les aller-retours entre le « dedans » et le « dehors », entre ce que tu es en train de vivre et l'espace, l'attention aux détails, la simplicité, le fait de partir de presque rien, le plaisir et la joie d'être vraiment dans le ressenti de ce que tu es en train de vivre. Je fais une proposition de stage qui s'appelle After Ego, danse et état de transe où je pose la question de l'individualisme moderne qui fait reposer toute la responsabilité sur l'individu, sur ce qu'il fait, sur ce qu'il crée. Et souvent, je nomme qu'on est responsable de sa disponibilité, on est responsable de sa présence, mais on n'est pas responsable de sa danse.

Pour Myriam Lefkowitz, sa relation aux *Tuning Scores* dans des cadres de transmission se situe plutôt dans sa manière de guider les étudiants, même si elle a parfois recours à certains scores du *Tuning*.

Quand je transmets, je ne pense pas que je vais faire du Tuning Score, j'ai pas ce truc de réactiver sa pratique, enfin parfois je me dis « tiens, on pourrait faire un Blind Unisson Trio et, alors, oui, bien sûr, à ce moment-là, je la cite directement. Mais pour moi, c'est surtout dans le guidage. J'ai l'impression que parfois, vraiment, elle passe dans ma voix. Elle visite quoi. Mais justement, dans ce rapport de proximité, de compagnonnage, de filiation, mais sans qu'il y ait allégeance. Enfin ça dépend si l'allégeance te fait faire des trucs, si ça autorise à... peut-être ?

Alice Godfroy se pose la question d'un lieu collectif dédié à l'étude d'une pratique comme les *Tuning Scores*.

Comment transposer dans une logique dispositif de lieu une pratique avec toute sa complexité ? Qu'est-ce que ça pourrait être de transposer les Tuning Scores au niveau d'un cadre qui ne prescrirait pas tout à fait ses contenus ? Comment une pratique peut-elle m'instruire sur l'invention d'un lieu dédié à l'étude de ces mêmes pratiques ? Qu'est-ce que tu mets en place pour que ces pratiques, comme tu le dis, continuent à être vivantes dans les transformations qu'impose le rapport au présent ? [...] Comment créer un lieu collectif avec des personnes qui partagent ce désir d'étude-là ?

Lilia Mestre s'intéressait à la notion de *score* et à la chorégraphie comme mode d'écriture quand elle travaillait à a.pass. Elle organisait des blocs de trois mois autour de ces sujets, dans lesquels elle invitait des artistes chorégraphiques, comme Lisa Nelson, Anne Juren ou Jennifer Lacey.

J'ai invité Lisa à enseigner à a.pass⁴⁸ vingt ans plus tard. Elke van Campenhout, qui avait créé a.pass, m'avait demandé de faire partie du core group de curateurs, on était quatre, Pierre Rubio, Nicolas Y Galleazzi, Vladimir Miller et moi. C'était quand même un engagement de quatre ans et je devais programmer un bloc de trois mois tous les ans. [...]

J'avais déjà l'expérience de partager mon travail d'artiste avant cela, mais là, il fallait un plan pédagogique. Donc j'ai commencé à penser score et j'ai créé des tâches collaboratives pour installer un rythme, une dynamique collective. Je me basais aussi sur certains principes : artificial friendship qui est un concept que j'ai fabriqué pour mettre en action l'engagement, l'écoute, la dedication, mais aussi l'honnêteté. Il faut que tu sois franc. Être critique, c'est pas une chose facile. Je parle d'être critique en amitié ou de l'amitié comme forme de critique. On a créé un environnement qui était vraiment inclusif de tout ce qui était présent, parce que souvent, ce n'est pas le cas. [...] Puis j'invitais des artistes qui travaillaient avec des scores en me demandant ce que pouvait générer plusieurs points de vue sur la question. J'ai toujours invité des gens qui venaient de la pratique chorégraphique, comme Lisa mais aussi Anne Juren ou Jennifer Lacey. C'était la chorégraphie comme mode d'écriture qui était l'idée de base. Je veux ouvrir l'idée de la pensée au domaine du corps ou à travers le corps – ce qui suscite du spéculatif, mais du spéculatif sensoriel. [...] parce qu'on était dans un contexte de recherche artistique et de post-graduate study. Je m'intéressais au rôle du langage dans

⁴⁸ <https://apass.be/>; <https://apass.be/the-apass-book/>

l'échange sur la recherche. Au niveau pédagogique, je cherchais un endroit où l'écriture peut être une amie, ou elle ne vient ni justifier, ni cloisonner. Et dans le vide, peut-être, de cet endroit dominant du langage écrit, académique, qui vient souvent justifier ou établir. En même temps, personnellement, j'ai toujours été très inspirée par la philosophie, par des pensées spéculatives des fois très éloignées du sensoriel, des exercices très intellectuels, cérébraux, une pensée qui peut conduire dans des espaces complètement dingues aussi.

Bryce Kasson s'appuie sur les échauffements et certains principes de *Tuning Scores* dans ses cours de clown.

I think those sensory warmups are extremely important in clowning, both for myself and for students. Getting yourself into the body, warming up your attention in relation to the body. Because it's a totally different warm up than for acting where you're warming up your imagination to create narrative situations. That is not interesting for me. The way I approach clowning is very improvisational. It is about relating to what is, not relating to your ideas of what comes next. In that way, it's very related to Tuning Scores. The basics are always there because I don't have anything else: the sensory warm ups, the measuring time, duration, lifespan, the idea that the space is full and we just have to see what's already there. It's in my cells.

Liisa Pentti pratique régulièrement les *Tuning Scores* avec les danseurs de sa compagnie. Elle propose aussi certains scores dans le cadre de ses auditions pour choisir ses futurs interprètes.

[It] is a really super gentle practice, finding more about dance and looking at the space without pushing anything. I don't teach so much anymore but when I work with the dancers I usually work with, it is something we do from time to time. And, for example, when I audition dancers, I play this also because it tells quite a lot about people. It's a game, it has a playful element, people have a clear focus and they have to make decisions. All this is related to how I work. And I like to work with people who are interested in movement. It's also related to the space, how the space expands or changes when you watch it. So I think it is important information for a dancer, how small actions change space.

Otto Ramstad et Olive Bieringa mettent en application certains principes des *Tuning Scores* dans leur travail artistique. Celui-ci est à son tour mis au service de l'éducation des adolescents norvégiens pour leur faciliter l'accès au Musée national et les sensibiliser aux œuvres de la collection permanente.

Right now, we got approached by the National Museum in Norway. A woman that works there came to a performance that we did in Tromsø, a city in the far north of Norway where we were doing Action Movie as a stand alone performance. I performed for her and I brought her around the city. I took her to the supermarket, guiding her with a shopping trolley and we were just going all around. Then she brought some young people to another work we did with one-on-one practices and some group practices called Togethering in a city square and library in Oslo. She is proposing to do a workshop with them and figure out if there is a way that we can adapt some of our formats in their museum, with young people that are between thirteen to fifteen. Her question is « How can we make this age group bond to the museum? ». « How to help them feel that they can connect to that place, feel that they are welcome or have a resonance? » It's the National Museum, it's a huge permanent collection, and it's in the rooms that have more

density history. We want to design something that is using workshop culture and this kind of format of guiding to make a proposal to support these young people connecting to the art and to the building. How to make them feel active, and not technology based, by analogue, person to person? Can we, through time, create an accessible and safe feeling format? How to create a container that people feel comfortable and safe enough to experiment with their perception?

Andrea Keiz développe et enseigne une approche de la documentation de la recherche artistique.

What I do currently is teach an approach to documenting artistic research⁴⁹. I know from my own experience, especially in research with the body, that you might have a vague research question at the beginning. Then you start to work and find yourself in this process of understanding and re-negotiating what you do. I deeply believe that documentation is helpful as a tool to feedback on how you work and it can help reformulate your research question. That's what I try to transmit in the workshops at the moment. And since technology like the video camera is such a powerful tool in this kind of work, I returned to starting with the body and sensorial experience when I teach. And then I'm with Lisa. What I learned from her work is the source of how I introduce the agency of the physical body in order to perceive. I call it a translation process: What kind of documents are you creating if you have bodily preparation beforehand? What interests me most is the question of how we decide. To observe the decision-making process, I use a lot of simple elements of the Tuning Score, like pausing, reversing, playing back your perception. I use the technique as a tool to sharpen my perception and to translate it into a medium that I can share, first with myself— to have a look at it— then also with others to exchange and develop work.

3.4.4 – Publications

*Conversations in Vermont*⁵⁰ est une publication de Myriam Van Imschoot réalisée en collaboration avec Tom Engels et qui accueille une vaste collection d'entretiens de Lisa Nelson et Steve Paxton :

Cette première période avec Lisa et Steve se retrouve dans les traces laissées par les entretiens que j'ai publiés dans Conversations in Vermont sur Oral Site⁵¹. Il y a une partie consacrée à Lisa Nelson et une autre à Steve Paxton, toutes deux organisées selon des logiques très différentes.

J'ai publié ces entretiens des années plus tard, quand j'avais déjà rompu avec mon identité de chercheuse. J'ai voulu partager ces récits, c'était ma dette psychique. Quand je vois ton téléphone sur la table et que tu m'enregistres, je sais que je m'adresse à toi, mais aussi à ce symbolisme de transmission. Et c'est un contrat, ou un protocole de communication qui dépasse les limites immédiates de l'entretien, s'adressant aussi aux destinataires du « futur ». Je trouve cette promesse de dissémination, de diffusion ou de prolifération très importante. Il y a transmission. Quelqu'un, en développant une œuvre ou un univers, peut éveiller ou stimuler la curiosité d'une autre personne, qui, à son tour, la transmettra à d'autres, de manière unique.

⁴⁹ <https://www.andreakeiz.de/content/wp-content/uploads/2017/12/Situation-and-Form-A.-keiz.pdf>

⁵⁰ <http://www.conversationsinvermont.net/> Le projet a bénéficié de l'aide à la recherche et au patrimoine en danse (2019) du CN D.

⁵¹ <http://oralsite.be/pages/Index>

Je n'avais pas envisagé que les entretiens seraient publiés avec si peu de modifications, car ils avaient une dimension à la fois privée et brute. Mais il était clair, dès le début, qu'ils ne m'appartenaient pas uniquement. En les rendant publics, j'ai honoré cette promesse, ou peut-être payé ma dette.

Florence Corin et Baptiste Andrien sont engagés dans un processus de documentation du travail de Lisa Nelson dans le cadre de Contredanse⁵².

Florence Corin : On a proposé à Lisa un projet de publication qui pourrait prendre la forme d'un livre et, probablement, d'autre chose. On est vite arrivé à l'idée de créer un jeu⁵³ comme une analogie du *Tuning*, une forme ludique qui traduirait l'essence du processus des *Tuning Scores*. Ça répondait à l'intérêt de Lisa pour l'apprentissage. Comment continuer à apprendre en se plaçant dans des situations qu'on ne connaît pas ? Le jeu permet de transmettre une pratique de manière vivante. Non pas à travers des éléments figés ou qui sont de l'ordre de l'explication, mais à travers un vrai outil d'auto-apprentissage.

Baptiste Andrien : Aujourd'hui on est engagé dans un projet avec Lisa, un outil de montage vidéo en temps réel. On propose à l'utilisateur de jouer sur la plasticité temporelle de courts extraits vidéo avec des opérations de lecture en arrière, de répétition en boucle, d'arrêt sur image, de jeux sur la vitesse... comme les *calls*.

3.4.5 - Soins

La pratique de Carla Bottiglieri avec des enfants en situation de handicap entre en résonance avec le travail de Lisa Nelson.

C'est surtout la trajectoire clinico-esthétique qui oriente mon travail actuel. Je travaille avec Thomas Greil, mon compagnon, qui est praticien et formateur de Body Mind Centering®. L'un des axes de travail, c'est l'engagement auprès d'enfants avec des situations de handicap, à travers le montage de projets qui impliquent les familles, les parents ou d'autres professionnels du soin, de l'environnement proche. Il s'agit de partager des outils somatiques pour l'observation et l'accompagnement de l'émergence d'habiletés à travers le geste, le mouvement. C'est un travail de longue haleine. On travaille en particulier depuis trois ans avec des enfants qui ont des troubles du développement neuromoteur. On essaye de tisser les principes, les outils qui viennent du Body Mind Centering® et du Rolfing® – en particulier de l'enseignement de Hubert Godard qui est fondamental dans mon parcours – et puis des outils qui viennent de Feldenkrais et de l'analyse du mouvement. La question étant de composer un champs transversal aux différentes méthodes pour cartographier des instruments qui permettent d'élargir le champ de communication avec l'enfant, la possibilité de reconnaître et de valoriser ce qu'il manifeste, d'accompagner l'émergence de gestes manquants et de créer un environnement qui soit propice à cette émergence-là. [...]

⁵² <https://contredanse.org/Auteur%C2%B7e%C2%B7s/lisa-nelson/>

⁵³ <https://contredanse.org/lisa-nelson-tuning-video-game/>

Je ne suis pas consciente de tous les croisements et les résonances de mon travail avec le sien mais sûrement, quand je suis avec les enfants, je pense à la question de possibiliser le réel au lieu de réaliser un possible. C'est aussi possibiliser ce qui est là et qui est parfois une sorte de mouvement automatique sur lequel l'enfant bute. Et au lieu de vouloir à tout prix lui faire faire quelque chose, essayer de reconduire ce mouvement qui se répète à l'une de ses options possibles, à l'un de ses possibles. Et du coup essayer d'être sensible aux gestes qui manquent dans le présent mais qui sont latents dans l'espace de relation qu'on fabrique avec l'enfant.

4 - Ouverture

Replays fera l'objet d'une publication poétique et digitale sur Oral Site⁵⁴ en collaboration avec Julien Bruneau et dans la continuité de *Conversations in Vermont : Lisa Nelson*. La publication mettra l'accent sur ce que nous faisons des *Tuning Scores* et orientera les visiteurs vers les créations artistiques, recherches et publications des contributeur-ices. Nous imaginons ensuite organiser des événements pour activer la publication, et partager le travail des artistes, chercheurs et éditeurs à travers des formats divers comme la performance, l'exposition, l'atelier, la conférence...

Avec le soutien du Centre national de la danse (CN D) – Aide à la recherche et au patrimoine en danse (2024), l'Institut universitaire de France et l'université Côte d'Azur, Nice, France ; ImPulsTanz Symposium for Dance and Other Contemporary Practices, LACE #1: Topographies of Touch 2023 – Wiener Tanzwochen, Autriche ; Charleroi danse, Centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles (accueil studio) et de SARMA/Oral site, Bruxelles, Belgique.

⁵⁴ Oral Site est une plateforme qui existe en tant qu'espace de projet pour soutenir les publications d'artistes, numériques. À travers les différents projets, montés depuis 2012 et dont beaucoup concernent la danse & la performance (mais pas uniquement), des intérêts apparaissent dans la matérialité du langage et l'importance de l'oralité au sein des processus de composition, de documentation et de publication. Le développement du logiciel personnalisé (Olga) a joué un rôle unique dans l'histoire du site Oral et explique les choix innovants en matière de publication en ligne. Le texte minuté, les annotations, les incorporations et les possibilités graphiques toujours plus nombreuses transforment la « lecture » en un processus engagé.