

Art in Motion

Art in Motion

*Current Research
in Screendance*

Art en mouvement

*recherches actuelles
en ciné-danse*

Edited by

Franck Boulègue and Marisa C. Hayes

Cambridge
Scholars
Publishing



Art in Motion: Current Research in Screen dance /
Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse

Edited by Franck Boulègue and Marisa C. Hayes

This book first published 2015

Cambridge Scholars Publishing

Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK

British Library Cataloguing in Publication Data
A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2015 by Franck Boulègue, Marisa C. Hayes and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-7126-5

ISBN (13): 978-1-4438-7126-6

TABLE OF CONTENTS/*SOMMAIRE*

Foreword	viii
Philippe Baumel	
<i>Avant-propos</i>	ix
Philippe Baumel	
Acknowledgements	x
<i>Remerciements</i>	xi
Introduction	xii
Franck Boulègue and Marisa C. Hayes	
<i>Introduction</i>	xiv
Franck Boulègue et Marisa C. Hayes	
I: Analysis and Discussion/<i>Analyses et discussions</i>	
Screenance Sensations.....	2
Sophie Walon	
<i>Ciné-dances et sensations</i>	11
Sophie Walon	
The Politics of Discourse in Hybrid Art Forms	21
Claudia Kappenberg	
<i>La politique du discours dans les formes d'art hybrides</i>	30
Claudia Kappenberg	
Is Death in the Moving Image Choreographic?.....	40
Clotilde Amprimoz	
<i>La mort au cinéma est-elle chorégraphique ?</i>	48
Clotilde Amprimoz	

II: The Somatic Camera/*La caméra somatique*

Performance Techniques Behind the Lens 58
Tim Glenn

Les techniques de la performance derrière l'objectif..... 73
Tim Glenn

Seeing and Moving: The Performance of Marie Menken's Images 89
Stéphanie Herfeld

Voir et se mouvoir: la performance des images de Marie Menken 101
Stéphanie Herfeld

III: Heritage/*Patrimoine*

Perpetual Becoming..... 114
Marion Carrot

Le perpétuel devenir..... 122
Marion Carrot

The Screen as Choreographic Space..... 130
Paulina Ruiz Carballido

L'écran comme espace chorégraphique..... 138
Paulina Ruiz Carballido

IV: Artist Perspectives on Practice and Teaching/ *Témoignages d'artistes sur la création et l'enseignement*

Danced Abandon 148
June Allen

L'abandon dansé 156
June Allen

Minimalism in Video Dance..... 165
Mariann Gaál

Le minimalisme en vidéo-danse..... 171
Mariann Gaál

Learning and Teaching Video Dance: Developing a Pedagogy	177
Gabriela Tropa	
<i>Apprendre et enseigner la vidéo-danse : développer une pédagogie</i>	<i>185</i>
Gabriela Tropa	
Conference Screening Summary: <i>Sacre/ilège(s)</i>	193
Franck Boulègue and Marisa C. Hayes	
<i>Compte-rendu de la projection du colloque : Sacre/ilège(s)</i>	<i>198</i>
Franck Boulègue et Marisa C. Hayes	
Contributors	204
<i>Contributeurs</i>	<i>209</i>

FOREWORD

This book contains a collection of papers presented at the first International Screendance Conference of the 2013 Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, and is unique in that it is the first volume of its kind in France. It is the brainchild of Marisa C. Hayes and Franck Boulègue, the festival's co-directors, who, through their passion for dance and film, launched the festival in 2009. Based in Le Creusot, in partnership with the city, la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau, and the département of Saône et Loire, the festival and its conference have since become one of the region's cultural highlights and bring together a growing number of screendance specialists and enthusiasts. Hayes and Boulègue were able to forge local partnerships that have provided an anchor for the event, but more importantly, they have not hesitated to think globally. The festival continues to expand its programming and has attained an important international standing.

I hope you enjoy this book and that the Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne will continue for many more years to support screendance scholarship in France and beyond.

Philippe Baumel,
Member of Parliament,
Saône et Loire, France

PRÉFACE

Le livre que vous avez entre les mains est unique en son genre. Regroupant le contenu des conférences données lors du colloque de l'édition 2013 du Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, c'est en effet le tout premier ouvrage consacré en France à cet art à part entière. Comme le festival lui-même, qui vient de souffler ses six bougies, il est le fruit du travail de deux passionnés de danse et de cinéma, Marisa C. Hayes et Franck Boulègue. C'est par la force de leur conviction et de leur talent que le festival a vu le jour en 2009. Il s'est ensuite, millésime après millésime, profondément enraciné dans le paysage culturel régional. Au Creusot, le Festival de vidéo-danse, soutenu par la ville, par la communauté urbaine et par le département, fait désormais partie des incontournables, de ces temps forts qui marquent l'année et qui rassemblent toujours plus de spécialistes et de passionnés. Franck Boulègue et Marisa C. Hayes ont su nouer localement des partenariats qui ont assuré l'ancrage de leur manifestation, mais surtout, ils n'ont pas hésité à viser haut et à voir loin. C'est ainsi que leur festival n'a cessé de développer sa programmation et qu'il a atteint la dimension internationale qui est la sienne aujourd'hui. Il porte haut les couleurs de la Bourgogne dans de nombreux pays du monde, et il parle d'égal à égal avec des manifestations d'envergure organisées à Hong-Kong, aux USA ou ailleurs.

Fructueuse lecture, et longue vie au Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne.

Philippe Baumel
Député de Saône-et-Loire

ACKNOWLEDGEMENTS

First and foremost, we wish to thank the contributors of *Art in Motion*, many of whom travelled long distances to present their research at the Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne's first Screendance Conference; their diverse and valuable perspectives resulted in a rich atmosphere of exchange. This volume is an extension of that fruitful meeting and we are grateful to conference presenters for the additional time they have dedicated to preparing their papers for this publication. Two other individuals were instrumental in assisting with the development of this collection, Diana Heyne and Malcolm Tay. Their keen eyes and valuable feedback deserve special thanks. Our appreciation also goes out to contributors Stéphanie Herfeld and Sophie Walon for providing quality translations of their own texts, and to Emma Rock for additional assistance in preparing the book for print.

We would also like to express our gratitude to Commissioning Editor Sam Baker and Amanda Millar (Typesetting Manager) at Cambridge Scholars Publishing. Their patient and helpful guidance has certainly not gone unnoticed. This book's cover image features the following artists who graciously allowed us to share still photos of the segments they contributed to the international collective screendance project, *Sacre/ilège(s)*, that received its premiere during the conference: Guy Wigmore, Masumi Saito, Maurice Lai, Scarlet Yu, and Diana Heyne.

Finally, we would like to acknowledge the individuals and organisations that contributed to the development and successful inauguration of the festival's Screendance Conference and related events. Our sincerest thanks to: Bernard Paulin and the City of Le Creusot, Pierre Buch and the Conseil Général de Saône-et-Loire, Philippe Baumel, Nicolas Villodre, Virginie Aubry, La Cinémathèque de la Danse, Numéridanse.TV/Maison de la Danse, Claude Thomas, Solange Vaudiau, Tom Boa Design Studio, Cinéma, Célia Deliau and l'ARC Scène Nationale, Milène Mariello and the Médiathèque de Le Creusot, and the CCM-Creusot-Montceau.

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, nous souhaitons remercier les contributeurs d'*Art en Mouvement*, qui sont nombreux à avoir parcouru de longues distances afin de venir présenter leur recherche lors du premier Colloque du Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne ; leurs perspectives diverses, de grande valeur, ont généré une riche atmosphère d'échanges. Cet ouvrage constitue une extension de ces rencontres fécondes et nous sommes reconnaissants aux intervenants du temps additionnel qu'ils ont dédié à la préparation de leur texte pour cette publication. Deux autres individus ont joué un rôle crucial dans le développement de ce recueil : Diana Heyne et Malcolm Tay. Leurs relectures et leurs retours avisés à propos de ces articles méritent des remerciements spéciaux. Nous tenons également à remercier Stéphanie Herfeld et Sophie Walon pour nous avoir fourni des traductions de qualité de leurs propres textes, ainsi qu'Emma Rock pour son aide.

Nous aimerions exprimer notre gratitude à Sam Baker (*Commissioning Editor*) ainsi qu'à Amanda Millar (*Typesetting Manager*) de « Cambridge Scholars Publishing ». Leur aide chaleureuse et continue n'est pas passée inaperçue. L'image de couverture de ce livre inclut le travail des artistes suivants, qui nous ont gracieusement permis d'utiliser des photos tirées des segments auxquels ils ont contribué pour *Sacre/ilège(s): Le Sacre du Printemps*, le projet collectif en vidéo-danse du festival, dont l'avant-première s'est déroulée lors de la conférence : Guy Wigmore, Masumi Saito, Maurice Lai, Scarlet Yu, et Diana Heyne.

Finalement, nous désirons dire merci aux individus et aux institutions qui ont contribué au développement et au succès de cette édition inaugurale du Colloque : Bernard Paulin et la Ville du Creusot, Pierre Buch et le Conseil Général de Saône-et-Loire, Philippe Baumel, Nicolas Villodre, Virginie Aubry, la Cinémathèque de la Danse, Numéridanse.TV/ Maison de la Danse, Claude Thomas, Solange Vaudiau, Tom Boa Design Studio, Cinéimage, Célia Deliau, l'ARC Scène Nationale, Milène Mariello, la Médiathèque du Creusot, et la CCM-Creusot-Montceau.

INTRODUCTION

The following papers were presented at the Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne's first annual Screendance Conference¹, held at Le Creusot's National Theatre, L'Arc Scène Nationale, in April 2013. Several additional contributions resulting in the festival's recent complementary activities, such as its *Screendance Studies* blog² and affiliated lectures, have also been included. We are extremely pleased that this collection has been released as a bilingual English/French language edition, reflecting the international nature of the festival and its community, while recognizing the role it serves in France, where it is the only festival solely dedicated to providing opportunities in screendance viewing, scholarship, and creation. This collection also allows French screendance scholars, many of whose research is presented here in English for the first time, to share their work with a wider audience.

Art in Motion is the title we have chosen for this collection, not simply because screendance is a form of art that combines layers of movement and choreography within the ever-expanding realm of moving images, but because it is a discipline that is continually on the move and in transition, traversing multiple geographic boundaries and technologies, among others. Screendance, throughout each era, continually responds to the materials and questions of its time, resulting in shifting, as well as entirely new, modes of artistic practice, audiences, and fields of inquiry. Of course this could be said of any art form, but in the case of screendance, its relatively recent increase in international scholarship and research opportunities, as well as global diffusion via the internet, underscore screendance's nomadic nature and reflect the growing international interest in an art form whose very name and definition remain the subject of evolving debates.

For its part, the Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, including its associated events and publications, supports a broad and inclusive definition of screendance that examines movement created specifically for the screen in many forms. These include recognizable depictions of diverse dance styles and somatic practices, as well as compositional studies of everyday objects and gestures, figurative or

abstract, among others. The contributions included here represent screendance within this wide spectrum, while advancing arguments that may or not be shared by the festival itself, but reflect a range of current perspectives and areas of discourse. Some contributions demonstrate culturally specific or discipline-specific approaches to screendance, all of which can be of value in shaping the complex and multiple ongoing histories of the art form, whether this manifests in the reader's integration of, or divergence from, the research published here.

Readers will likely note the appearance of multiple terms used within the conference proceedings to describe the art of screendance, including *video dance*, *cinédance*, *dance for camera*, *dance film*, etc. While numerous English language scholars prefer the term *screendance*, many other languages do not have a convenient equivalent; this is apparent in our own festival's name and the current use of vidéo-danse or ciné-danse in France. For this reason, we have left each contributor's original terminology intact. While none of these terms are as inclusive as we might hope, it is important to remember that the international scholars presented here, regardless of the terminology they choose to employ (for which, in their own languages, they often have very specific reasons) actively advance a conceptual rather than a medium-specific approach to screendance, inclusive of diverse time periods and working methods that range from cinema screenings to digital installations.

We hope that this collection of conference proceedings will provide an engaging record of the discussions and debates that occurred during the Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne's first annual Screendance Conference and that it will allow those who were unable to attend to explore the array of international perspectives and topics addressed.

Franck Boulègue and Marisa C. Hayes
Co-directors,
Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne

Notes

¹ See www.videodansebourgogne.com for more information.

² Screendance Studies blog : www.screendancestudies.wordpress.com

INTRODUCTION

Les textes qui suivent ont été présentés au mois d'avril 2013 à L'Arc (Scène Nationale du Creusot) lors du premier colloque annuel de cinéma-danse du *Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne*.¹ Plusieurs contributions additionnelles, résultant des récentes activités complémentaires du festival - son blog « Screendance Studies »,² ses conférences associées - ont également été incluses.

Nous sommes ravis que ce recueil soit publié sous la forme d'un ouvrage bilingue anglais/français. Cela reflète ainsi la nature internationale du festival et de sa communauté, tout en témoignant du rôle qu'il joue en France, où il est le seul festival uniquement dédié à l'offre d'opportunités relatives au visionnage, à la recherche, ainsi qu'à la création en vidéo-danse. Cela permettra également aux chercheurs français en ce domaine, dont beaucoup présentent ici leur recherche en anglais pour la première fois, de partager leur travail auprès d'un plus large public.

Art en Mouvement est le titre que nous avons retenu pour ce livre - pas simplement du fait que la vidéo-danse est une forme d'art qui combine mouvement et chorégraphie au sein du domaine (en expansion constante) de l'audiovisuel, mais aussi car il s'agit d'une discipline qui est continuellement en transition, et qui traverse, parmi d'autres, de multiples frontières géographiques et technologiques.

La vidéo-danse répond à chaque époque aux techniques et aux questions de son temps, ce qui renouvelle constamment la pratique artistique, les publics, et les domaines d'investigation. On pourrait bien sûr en dire de même pour toute forme d'art. Mais dans le cas de la vidéo-danse, l'augmentation relativement récente de la recherche la concernant, de même que sa diffusion globale via l'Internet (qui facilite les opportunités de visionnage), les nouvelles méthodes de travail (les outils en ligne et l'Internet en tant que site de création), les candidatures internationales (aux différents festivals et plateformes), ainsi que la circulation des textes électroniques et des débats (blogs, articles de recherche, forums de discussion, etc.) ; soulignent sa nature nomade et

reflètent l'intérêt global grandissant pour une discipline dont le nom et la définition sont toujours le sujet de bien des débats.

Le *Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne* promeut pour sa part une définition large et inclusive de la vidéo-danse : un ensemble de mouvements créés spécifiquement pour l'écran (de la représentation de divers styles de danse et pratiques somatiques, jusqu'aux études compositionnelles d'objets de la vie de tous les jours) ; dépeints de manière figurative ou abstraite ; le tout explorant les vastes possibilités du mouvement créé à l'aide des outils de conception d'images (caméras, programmes de montage, diverses technologies de l'écran).

Les contributions incluses dans ces pages avancent des arguments qui peuvent être partagés ou non par le festival lui-même. Elles portent témoignage, quoi qu'il en soit, des points de vue et des grands courants qui opèrent au sein du microcosme actuel de la vidéo-danse. Certains textes reflètent ainsi des idées sur la vidéo-danse liées à une culture ou à une discipline spécifique. Elles sont toutes dignes d'intérêt dans l'élaboration en cours des histoires complexes et multiples de cette forme d'art. Libre ensuite au lecteur de les intégrer à ses connaissances, ou de prendre ses distances vis-à-vis d'elles.

On notera, au fil des pages, l'usage par les conférenciers de multiples vocables visant à décrire la discipline qui nous intéresse : vidéo-danse, ciné-danse, danse pour la caméra, film de danse, etc. Alors que la plupart des chercheurs de langue anglaise emploient le terme « *screendance* », beaucoup d'autres langues ne disposent pas d'un équivalent commode. Cela se reflète par exemple dans le nom de notre propre festival, ainsi que dans l'emploi actuel des termes « vidéo-danse » ou « ciné-danse » en France.

Aucun de ces mots n'est aussi inclusif que nous pourrions le souhaiter. Mais il est important de garder à l'esprit que les chercheurs internationaux présentés ici - quelle que soit la terminologie qu'ils choisissent d'employer (et pour laquelle, dans leur propre langue et culture, ils ont souvent de très bonnes raisons de procéder ainsi) - défendent une approche conceptuelle de la vidéo-danse plutôt qu'une démarche axée autour d'un médium. Leur recherche inclut diverses périodes historiques et méthodes de travail, qui vont des projections cinématographiques jusqu'aux installations numériques.

Pour conclure, nous espérons que ce recueil de conférences fournira un compte rendu intéressant des discussions et des débats qui se sont déroulés lors du premier Colloque du *Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne*. Il permettra ainsi à ceux qui n'ont pas pu venir d'explorer l'éventail international des recherches et des sujets traités aujourd'hui en vidéo-danse.

Franck Boulègue et Marisa C. Hayes
Fondateurs et co-directeurs,
Festival International de Vidéo Danse
de Bourgogne

¹ Voir www.videodansebourgogne.com

² www.screendancestudies.wordpress.com

I:

**ANALYSIS AND DISCUSSION/
*ANALYSES ET DISCUSSIONS***

SCREENDANCE SENSATIONS: MULTI-SENSORY EXPERIENCES IN THIERRY DE MEY'S SCREENDANCE

SOPHIE WALON

Screendance stands out as a highly sensory art form by focusing on dancerly movements (be they those of the performers or the camera), such as bodily states and interactions between both dancers and their environments, rather than on words and stories. Most works of screendance tend to develop alternative forms of dramaturgy that are heavily based on physical, kinaesthetic, tactile, spatial, rhythmic, and synesthetic sensations insofar as they do not rely on classic narratives or dialogue, that is to say, discursive material. This accounts for the multi-sensory experiences found in and induced by screendance, which can be thought of as an art of sensations, i.e. an art that addresses the senses in order to convey both physical and emotional effects and to *embody* visions of the world and human beings. Indeed, unlike mainstream film productions, which are usually bound to express characterisation and psychological development, as well as to unfold a rational, cause-and-effect driven narrative, screendance gives precedence to physical presence and somatic experiences. Also, unlike theatrical performances where dance is most often seen from a distance, which results in audiences perceiving the choreography as abstract designs and patterns, screendance tends to capture movements and bodies through a closer, more intimate lens that foregrounds sensory effects and affects.

In this essay, I will address the highly sensorial nature of screendance by focusing on the films of Thierry De Mey and the choreographers with whom he collaborates, particularly Anne Teresa De Keersmaeker. First, I will examine the choreographic, visual, and aural strategies that these screendance artists use in order to materialise the body on screen, i.e. to endow the as yet mediatised bodies with a strong physical presence that foregrounds physical and sensory 'events' on screen. I will then underscore how De Mey's works of screendance suggest qualities of movements and kinaesthetic sensations. Certainly, it is not surprising that

that most works of screendance convey or suggest kinaesthetic sensations as they display choreography. This said, I will explore examples of screendance in which this evocation of kinaesthetic qualities and sensations is so powerful that it induces a particularly strong kinaesthetic empathy and triggers somatic reactions in the viewer's body. I will argue that some works of screendance encourage a haptic regime of viewing and audition by suggesting multiple tactile sensations, particularly evoked through contact between the dancers and interactions with their environments. In a similar vein, I will underline some of the synesthetic effects that are to be found in screendance as a result of this sensorial wealth. My conclusion will point out how, far from being merely formalist and sensual, works of screendance do raise various issues and convey ideas, although they are often not addressed through articulated speech and dialogue, but are *embodied*, embedded in bodies, movements, and sensations.

Materialising Bodies on Screen: Foregrounding Sensory Effects and Affects

In order to bring sensations to the forefront in dance films, it is necessary to materialise the bodies on screen, i.e. to endow them with a strong physical presence. Screendance bodies are 'only' mediated bodies, most often projected onto a flat screen in two-dimensional images, which entails the risk of not having as strong a sensory impact as dancing bodies 'in the flesh', that is during live performance. De Mey and the choreographers he collaborates with, among other screendance artists, thus use diverse choreographic, visual, and aural strategies to render the physical presence of bodies on screen, such as focusing on contact and interactive movements, (extreme) close-ups, specific camera positions, angles and heights, 'aural close-ups', sound design and effects, Foley, etc.

To begin with, one of the most efficient choreographic tools to underscore the physical and sensory qualities of the dance is to focus on forms of contact and interactions (between dancers or between the dancers and their space of action) and emphasise them through various filmic techniques. De Mey always shoots choreography in specific, sometimes interactive, environments with fixed wide-angle shots in order to clearly illustrate the physical interplay between bodies and the diverse spaces in which they move.

Moreover, he often uses the close-up to underline points of contact between the dancers' bodies, as well as between the dancers and their environments, which inscribes the sensorial dimension of these interactions. For instance, in *Love Sonnets*, a medium close-up of a dancer's feet walking on a mound of tiles and breaking some of them provides viewers with very specific feelings that draw on their sensory experiences and memories, such as the sensation of walking on unstable ground and fragile materials or the pleasure one takes in feeling his or her impact on the world. This is indeed another function of the use of close-ups in De Mey's films: to help the audience empathise with the dancers in a physical and sensorial mode rather than one that is psychological, social, or moral. In *Rosas Danst Rosas*, for example, the women's facial expressions, the impish looks they exchange, or hand gestures that betray their tension are revealed through close-ups that invite the viewers to relate to them on a sensorial and intimate level. Close-ups can also provide access to bodily and choreographic details that enhance the physical presence of the dancers on screen: in *Rosas danst Rosas* the close-ups on the girls' faces and hands display tension, while in *Fase*, the close-ups on the dancers' feet rubbing and flapping on the floor give the audience a feeling of the intensity, weight, and metronomic energy of their movements. Moreover, while dance in theatrical settings is most often seen from a distance, offering the audience an overall vision that tends to abstract the materiality of the dancing bodies, the close-up in screendance, by contrast, allows viewers to better perceive movement's physical and sensorial impact, as well as to empathise more with individual dancers as this shot illustrates the specificity of their bodies and faces, identifying their unique ways of moving. Camera position, angle, and height can also underscore the sensory qualities of dance. For instance, De Mey often positions the camera quite low to bring out the physicality of dance: 'The camera's position, especially the height from which you film is crucial. I do not want to film from an eye perspective, which intellectualises, I want a bodily one, a perspective that respects the dancer's centre of gravity: that is why I usually shoot dance at belly level'.¹

In *Love Sonnets*, this low camera position results in a highly terrestrial film that focuses on the forms of contact between bodies and ground, on how the dancers and the mineral elements of the various environments they dance in (black coal heaps, hills of shattered tiles, rock quarries) mix and meet, act with, impact, and react to each other. The soundtrack is also used as a key to materialise the presence of the dancers on screen and to inscribe them more physically in their environments. Indeed, as

screendance is often devoid of scenario and dialogues, sounds take on unusual prominence: they become-salient and are more intensely perceived by the audience. Much more than in traditional films of fiction, they indicate a context, define the frame of action, are the bearers of a sensorial and emotional atmosphere and, thus, take on a central dramatic function. It is often through elaborate work with sound that De Mey delivers the physical presence of bodies on screen: using Foley to enhance the sound effects of the dancers' breathing and shortness of breath, to heighten the sound of steps on the ground so as to underscore the body's contact with and impact on space, and others. In *Love Sonnets*, aural emphases and close-ups heighten the sensorial impact of bodies falling on sandy ground and brushing off its residue, coal crunching, or the tiles breaking in a musical clamour beneath the steps of the dancers. These 'materialising sound indices'² make palpable the materiality of the dancers' bodies, movements and interactions with each other, as well as with space, and participate in bringing out sensory effects.

Suggesting Kinaesthetic Qualities and Inspiring Kinaesthetic Empathy

By bringing screendance's sensorial and sensual impact to the fore, De Mey's films offer viewers multi-sensory experiences with an emphasis, of course, on kinaesthetic sensations. As mentioned previously, it is logical that most works of screendance suggest kinaesthetic sensations as, by nature, they feature choreography. However, it is worth focusing on a few examples during which these kinaesthetic sensations are heightened, either because they are unusual, hence striking, or because they are intensified by screendance strategies in order to induce a particularly strong kinaesthetic empathy that triggers somatic reactions in the viewer.

A striking example of heightened kinaesthetic sensations is found in *Rosas danst Rosas*. Due to the throbbing rhythm of the music and the dance, the relentless heady repetitions of certain movement sequences, in addition to their speed (increased in the film occasionally through the use of accelerated editing), the film induces viewers to physically experience the kinaesthetic qualities of this strongly structured yet playful dance. Similarly, in *Fase*, the two female dancers and their series of endlessly repeated and hypnotic movements, combined with the obsessive music, inspire the audience with corporeal sensations of flowing qualities, kinaesthetic trance, and physical exhaustion. Drawing on sensorial memory, the kinaesthetic empathy generated by these works of screendance

enables viewers to feel the qualities of the movements in their own bodies, on a muscular and visceral level: it is, ultimately, an invitation to dance.

Intensified or more unusual physical and kinaesthetic sensations can also be induced by singular spaces in De Mey's dance films. For example, in *Prélude à la mer*, the qualities of the movements (sometimes cat-like and supple, sometimes stately and slightly hieratic) are enhanced and made extremely distinct by the flat, unobstructed location—the dried-out Aral Sea—that increases the visual impact of each step. The space induces here a 'hyper-radiance' of the movements.³ Furthermore, certain sites in De Mey's films convey a sense of immensity and vertigo that could not be achieved in theatrical settings. In *Prélude à la mer*'s opening sequence, the seemingly endless tracking shot that travels along the arid site relinquished by the Aral Sea makes the viewer feel its immensity. In this vast, empty, and boundless open space, the lack of landmarks provokes a feeling of disorientation and a sort of horizontal vertigo. Additionally, in the final six-minute sequence of *Dom Svobode*, shot by De Mey, the sheer rocky cliff conveys a more literal sense of vertigo, as the dancers must defy the laws of gravity by moving perilously along the cliff (with the help of a rigging system). The camera's viewpoint, filmed from the opposite cliff, heightens the sense of danger and makes viewers dizzy by turning their points of reference upside down, especially as the camera alternates long, medium, and medium close-up shots at a rapid pace.

Contrary to most conventional film productions, De Mey's works of screendance engage and affect their viewers physically, inducing specific, sometimes unusual corporeal states and kinaesthetic sensations. In fact, many fictional films overlook the body and only feature characters (rather than bodies) that audiences might identify with on a psychological, social, or ideological level, but seldom in a physical sense. Indeed, in most narrative motion pictures, all the filmic components (dialogue, characters, and editing) tend to be reduced to the role they play in the plot development, to the detriment of the physical and sensorial impact they could have. Instead, screendance promotes other forms of identification such as physical, sensorial, and kinaesthetic, that create original, more embodied experiences for the viewer.

Tactile Sensations and Synesthetic Experiences

De Mey's films also suggest a plethora of tactile sensations, especially through the rich interactions between the dancers and their space of action.

For instance, *Prélude à la mer* evokes the rough texture of the vast, sandy expanse of the dried-out Aral Sea by capturing striking visuals of its crumbly and rocky ground, cracked by dryness in places. The sounds produced by the dancers, as they walk on all fours, roll-up, and rub their bodies on the ground, also suggest its dry qualities and roughness. In *Rémanences*, the traces left by a dancer's body on the ground, which are captured by a thermal camera, provide a sense of the distribution of weight and warmth in her body and suggest the nature of her contact with the ground (prolonged, stressed, and heavy). Additionally, *Fase*'s third sequence focuses on the tactile pleasure De Keersmaeker takes in inscribing the mark of her movements on the sandy ground.

Movements, images, sounds, and spaces thus take on tactile qualities in De Mey's works of screendance. This can be partly explained by the fact that he fully draws on the capacity of images and sounds to evoke the other senses, particularly that of touch. His films seem to invite the audience to adopt at times a 'haptic visuality' and a 'haptic hearing' that encourage a mode of visual and aural perception that is akin to the sense of touch, through which the viewer's gaze and audition become responsive to qualities that are usually created through physical contact with the skin.⁴

By the same token, many synesthetic effects are to be found in De Mey's dance films: indeed, as I have just discussed, although screendance is an audio-visual art form, it can suggest a myriad of sensations that are usually experienced through other senses, such as those of touch, as well as smell and taste, in addition to other more diffuse or less easily established sensations such as balance, weight, fatigue, temperature, scale, distance, and texture. For example, the heightened sound of the dancers' breathing and panting can suggest sensations of effort, exhaustion (*Fase*), or sexual arousal (*Rosas danst Rosas*). In this vein, in *Rosas danst Rosas*, the amplified echo of the dancers' steps on the ground suggests the vastness of the building as well as its bareness and austerity. In *Love Sonnets*, the sound of the dancers falling gives a sense of their weight, the loud noise of tiles breaking under their feet conveys an impression of their strength and energy, while the vision of dust lifted by the performers' movements suggests their velocity. In *21 Etudes à danser*'s study n°17, 'glissandi', the dancer explores a disturbed sense of balance due to an extremely slippery floor that induces different kinaesthetic qualities. In *Prélude à la mer*, the female dancer progressively appears after the long opening forward tracking shot that first captures her as a small dot: this gives the viewer a sense of scale as the apparent smallness of the dancer

suggests the immensity of the space.

De Mey's films also seem to promote a system of sensory correspondences: in *Fase*'s third sequence, De Keersmaeker's circular movements find a visual transcription in the rosaceous-patterned traces left on the sandy ground. In *Musique de table*, particular sounds match specific movements of the hand choreography. In *Tippeke*, a film in which De Keersmaeker recounts snippets of an old Flemish nursery rhyme, there is a corresponding danced movement for each key word, a harmonic colour for each main idea, and a specific way of executing and combining different sound elements (voice, cello, ambient sounds, etc.) for each type of discourse in the nursery rhyme (affirmative, questioning, negative).⁵ Therefore, just as screendance is a hybrid art form, the film creates hybrid sensory experiences that invite viewers to appreciate screendance with all their senses.

Embodied Thoughts: Embedding Stories and Discourses in Bodies and Movements

In De Mey's screendance, feelings, stories, discourses and ideas are not expressed through words but embedded in the flesh of the dancers, in their movements and gestures, in the specific sensations they experience and communicate to the audience, in their distinct relationship to their environments, as well as in the filmic techniques and strategies used by De Mey to convey or heighten these expressive materials.

First, as for how bodies, movements, and sensations can suggest stories and discourses, *Rosas danst Rosas* is of exemplary relevance. The film succeeds in evoking the women's rebelliousness, as well as their sexual drive and frustration, through their movements and the way they are underscored on screen using filmic techniques and strategies. The women are seen exchanging knowing mischievous looks, compulsively touching their groins, running their hands through their hair, pulling down their tops to reveal their shoulders and cleavage, and tossing their hair. These movements betray a sexual tension all the more in that De Mey cinematographically enhances them as he captures these gestures and physical details through close-ups and repeats them multiple times throughout the film's editing. In the same vein, the sound of the women panting, heightened by De Mey in post-production through aural close-ups and superimpositions, also hints at their sexual arousal.

However, their impish attitude and sensual desires seem to be frustrated in this environment, a space that calls for order and discipline as suggested by the women's uniforms. The location of the film, an austere school, adds layers of signification to this: the massive, disciplinary architecture of the building and the feeling of rigour and authority that it emanates clearly seems to weigh down the women's bodies and to repress their rebellious and sexual leanings. There is a prison-like feel about the coldness of this vast geometric and square-patterned building as well as its many bars. The transparent glass structure featured in most of its rooms seems to enable a better surveillance and control of its residents. Again, this finds an echo in the filming techniques used by De Mey: the long tracking shots in the corridors, the circular dolly shots in the classroom where the girls are seated, and the long sequence shots also seem to embody a ubiquitous surveillance and controlling entity that heightens the feeling of repression conveyed by the film.

In this film, movements, space, filmic strategies, and the resulting sensations are the bearers of a micro-fiction; that of sexual and insubordinate desires repressed by an exterior authority, which, although unwillingly, the bodies seem to internalise. Feelings, stories and discourse are thus embedded in the flesh of the dancers, in their choreographic movements and gestures, in the particularity of the space, and in the filmic treatments of these components. Consequently, this film, as with many other works of screendance, can be read as a form of embodied or sensory thought.

Conclusion

De Mey and other screendance artists' emphasis on physical and sensory experiences makes screendance stand out as a highly sensorial art form. By exploring the screendance medium as one of the senses, that is to say, as a privileged site for capturing, suggesting, and addressing sensations, De Mey's dance films touch their audience physically as well as emotionally, as their heightened sensoriality invites viewers to experience screendance with the whole of their body and senses. Moreover, De Mey's works of screendance also touch viewers intellectually as their sensory wealth can convey embodied stories and discourses that are embedded in the bodies, movements, relationships to space, and in the very texture of the films' images and sounds.

Notes

¹ De Mey, Thierry. Interviewed by Sophie Walon. Personal interview.

² Michel Chion, “Audio-vision: Glossary”, accessed December 19, 2013, <http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>

³ Camille Guynemer, “Mouvement intérieur”, *Mouvement*, n°59 (2011): 5.

⁴ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 66.

⁵ Thierry De Mey, quoted by Charlotte Imbault, “Lieux d’être”, *Mouvement*, n°59 (2011): 30.

CINÉ-DANSES ET SENSATIONS :
EXPÉRIENCES MULTISENSORIELLES
DANS LES FILMS DE DANSE
DE THIERRY DE MEY

SOPHIE WALON

Parce qu'elles se concentrent sur des mouvements chorégraphiés (ceux des danseurs mais aussi de la caméra), des états de corps, des interactions physiques entre les danseurs et leurs environnements, plutôt que sur des histoires et des dialogues, les ciné-danses apparaissent comme une forme d'art éminemment sensorielle. La plupart des ciné-danses tendent à développer des formes dramaturgiques alternatives qui se fondent largement sur des sensations – physiques, kinesthésiques, tactiles, spatiales, rythmiques et synesthésiques – dans la mesure où ce genre ne repose pas sur des formes narratives et dialogiques classiques, c'est-à-dire sur des matériaux linguistiques et discursifs et donc purement intellectuels. Cela explique la nature multisensorielle des expériences offertes par la ciné-danse qui se distingue ainsi comme un art des sensations, c'est-à-dire un art qui s'adresse aux sens pour provoquer des effets à la fois physiques et émotionnels et pour *incarner* certaines visions du monde et des êtres. En effet, contrairement aux productions cinématographiques grand public qui doivent créer des personnages à la psychologie identifiable et développer des formes de narration rationnelles, basées sur des relations logiques de cause à effet, les ciné-danses cherchent surtout à filmer la présence physique des danseurs et à restituer leurs expériences somatiques. De même, contrairement aux spectacles de danse représentés sur les scènes de théâtre où les chorégraphies sont le plus souvent vues à distance et donc, d'une certaine manière, perçues comme des enchaînements de formes et de dessins relativement abstraits, les ciné-danses tendent à filmer les mouvements et les corps de manière plus rapprochée et plus intime, ce qui favorise des effets et des affects plus sensoriels.

Dans cet essai, j'examinerai la nature éminemment sensorielle des ciné-danses en appuyant mes analyses sur les films de Thierry De Mey et

des chorégraphes avec lesquels il collabore (notamment Anne Teresa De Keersmaeker). Premièrement, j'analyserai les stratégies chorégraphiques, visuelles et sonores que les artistes de ciné-danses utilisent pour matérialiser les corps à l'écran, c'est-à-dire pour restituer la présence charnelle de ces corps technologiquement médiatisés afin de mettre en relief les « événements » physiques et sensoriels à l'écran. Deuxièmement, je soulignerai comment les ciné-danses de De Mey suggèrent des qualités de mouvement et provoquent des sensations kinesthésiques. Certes, il semble évident que la plupart des ciné-danses véhiculent des sensations kinesthésiques puisqu'elles filment des chorégraphies. Toutefois, j'étudierai quelques exemples de ciné-danses dans lesquelles l'attention singulière portée aux qualités des mouvements est si évocatrice qu'elle induit une empathie kinesthésique particulièrement forte et provoque des réactions physiques chez les spectateurs. Je montrerai ensuite comment certaines ciné-danses encouragent un régime haptique de vision et d'écoute en suggérant diverses sensations tactiles, notamment à travers les contacts entre les danseurs et leurs interactions avec leurs environnements. Dans cette perspective, je mettrai en évidence certains effets synesthésiques qui résultent de cette richesse sensorielle des ciné-danses. Enfin, je tâcherai de démontrer que, loin d'être une forme d'art purement formaliste et sensorielle, les ciné-danses soulèvent des questions et véhiculent des idées, bien que ces dernières ne soient pas exprimées à travers des discours articulés, des dialogues ou des histoires, mais *incarnées, incorporées* dans les corps, les mouvements et les sensations des danseurs.

Matérialiser les corps à l'écran : une condition pour la création d'effets et d'affects sensoriels

Pour mettre en relief des effets de nature sensorielle dans les films de danse, il est nécessaire de matérialiser les corps à l'écran, c'est-à-dire de les doter d'une forte présence physique car les corps dans les ciné-danses sont « seulement » des corps médiatisés, des corps projetés sur un écran plat, dans des images bidimensionnelles : ils courent donc le risque de ne pas avoir un impact sensoriel aussi puissant que les corps dansants « en chair et en os » des performances scéniques ou *live*. Tout comme d'autres créateurs de ciné-danses, De Mey et les chorégraphes avec lesquels il collabore recourent ainsi à diverses stratégies chorégraphiques, visuelles et sonores afin de restituer la présence physique des corps à l'écran : attention particulière aux contacts entre les corps, (très) gros plans, angles de vue, position et hauteur de caméra spécifiques, motifs, effets et « gros plans » sonores, bruitages, etc.

Tout d'abord, l'un des moyens les plus efficaces pour souligner les qualités physiques et sensorielles d'une chorégraphie consiste à se concentrer sur toutes les formes de contacts et d'interactions (entre les danseurs eux-mêmes ainsi qu'entre eux et leur sphère d'action) et de les mettre en relief à travers diverses techniques cinématographiques. De Mey et les chorégraphes avec lesquels il travaille mettent toujours en scène la danse dans des environnements spécifiques, parfois interactifs, et utilisent beaucoup de plans larges et fixes afin de montrer clairement les rapports physiques entre les corps et les divers espaces dans lesquels ils évoluent.

De plus, De Mey utilise souvent le gros plan pour souligner les points de contact entre les corps des danseurs ainsi qu'entre les danseurs et leurs environnements afin d'insister sur la dimension sensorielle de ces interactions. Par exemple, dans *Love Sonnets*, un plan rapproché montre les pieds d'un danseur gravissant un tas de tuiles qui se brisent sous son poids : ce court passage évoque aux spectateurs des sensations très particulières qui convoquent leur mémoire et leurs expériences sensorielles (la sensation de marcher sur un sol instable et des matériaux fragiles, le plaisir de sentir son action sur le monde, etc.). C'est là, en effet, une autre fonction de l'usage du gros plan dans les ciné-danses de De Mey : encourager les spectateurs à s'identifier aux danseurs non pas sur un mode psychologique, social ou moral, mais physique et sensoriel. Dans *Rosas danst Rosas*, par exemple, les expressions des femmes, les regards espiègles qu'elles échangent ou encore les gestes qu'elles esquissent avec leurs mains et qui trahissent leur tension sont révélés à travers des gros plans qui invitent les spectateurs à adopter un régime d'empathie sensible et intime. Les gros plans permettent également de saisir des détails physiques et chorégraphiques qui intensifient la présence charnelle des danseurs à l'écran : ainsi, dans *Rosas danst Rosas* les gros plans sur le visage et les mains des jeunes femmes révèlent leur crispation, tandis que dans *Fase*, les gros plans sur les pieds des danseuses qui frottent et frappent le sol communiquent aux spectateurs l'intensité, le poids et l'énergie métronomique de leurs mouvements. Alors qu'au théâtre ou à l'opéra, les chorégraphies sont le plus souvent vues à une certaine distance, offrant au public une vision d'ensemble qui a tendance à abstraire la matérialité des corps ; dans les ciné-danses, au contraire, les gros plans permettent aux spectateurs de mieux apprécier l'impact physique et sensoriel des mouvements et d'identifier davantage les particularités de chaque danseur car le gros plan donne accès aux singularités de leur corps et de leur visage et à leur façon unique de danser. Les angles de vue, la position et la hauteur de la caméra représentent

également des outils importants dans la mise en valeur des qualités sensorielles d'une chorégraphie. Par exemple, De Mey place souvent sa caméra assez bas pour faire ressortir la dimension physique de la danse : « La position et surtout la hauteur de la caméra sont cruciales. Je ne veux pas filmer à la hauteur du regard car c'est une perspective qui intellectualise, or je veux une perspective physique, qui respecte le centre de gravité des danseurs : c'est pourquoi je tends à filmer la danse à hauteur du ventre ».¹ Dans *Love Sonnets*, cette position basse de la caméra donne au film une dimension fortement tellurique car elle permet d'insister sur l'ancrage des danseurs dans le sol et sur les points de rencontre entre les corps et les divers environnements dans lesquels ils (ré)agissent (amas de charbon, monticules de tuiles brisées, carrières de pierre).

La bande son joue également un rôle clé pour matérialiser la présence des danseurs à l'écran et les inscrire physiquement dans leurs environnements. En effet, comme les ciné-danses sont souvent dépourvues de scénario et de dialogue, les sons y ont une grande importance : ils prennent un relief inédit et sont plus intensément perçus par les spectateurs. Bien plus nettement que dans la plupart des films de fiction, ils indiquent un contexte, définissent le cadre de l'action, sont porteurs d'une atmosphère sensorielle et émotionnelle et revêtent, par conséquent, des fonctions dramatiques majeures. C'est souvent à travers un important travail sur le son que De Mey parvient à communiquer la présence physique des corps à l'écran : il rebruite certaines séquences pour souligner les effets sonores de la respiration et de l'essoufflement des danseurs, il accentue les bruits de pas sur le sol pour mettre en évidence les contacts et les impacts des corps dans l'espace, etc. Dans *Love Sonnets*, des effets et des gros plans sonores renforcent le choc des corps des danseurs qui chutent sur un sol caillouteux et des tuiles qui se brisent dans un fracas musical sous leurs pas. Ces « indices sonores matérialisants »² rendent palpables la matérialité du corps des danseurs, de leurs mouvements et de leurs interactions et participent à la construction d'effets sensoriels.

Filmer des qualités de mouvement et susciter une empathie kinesthésique

En mettant en avant l'impact sensoriel et sensuel des ciné-danses, les films de De Mey offrent aux spectateurs des expériences multisensorielles, avec bien sûr un accent sur les sensations kinesthésiques. Certes, comme je l'ai déjà mentionné, il est logique que la plupart des ciné-danses