

## Le jeu en danse : là où il est question de *focus* et de vérité

Lise Gagnon

---

Number 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23537ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gagnon, L. (2008). Le jeu en danse : là où il est question de *focus* et de vérité. *Jeu*, (129), 149–152.

# Le jeu en danse : là où il est question de *focus* et de vérité

## Les différentes manifestations du *focus*

**A** lors que j'étais étudiante, une professeure en danse qui faisait son doctorat nous avait demandé d'analyser des extraits vidéo où l'on voyait des danseurs exécuter à plusieurs reprises un même extrait chorégraphique. Ce qui changeait chaque fois, et qu'on nous demandait de percevoir et de noter, c'était l'intention du *focus*. Qu'est-ce à dire ?

Le mot *focus*, nous dit *le Petit Robert*, est un mot latin qui veut dire « foyer ». Quoique ce mot soit un anglicisme, il est fréquemment utilisé dans le langage courant. Comme le relève Wikipédia, le *focus* désigne, entre autres, l'interface graphique en informatique, la mise au point en photographie, et, en linguistique cognitive, le point sur lequel se concentre l'attention. Nulle mention cependant du *focus* en danse. Néanmoins, si on se tourne vers le terme « concentration », on lit : « L'attention, le fait de mobiliser ses facultés mentales et physiques sur un sujet et une action. » Cela nous rapproche de l'univers de la danse. Ainsi, l'interprète porte attention à l'intention du mouvement, non seulement avec sa tête, mais avec tout son corps. Parler de *focus* en danse, c'est se référer à une intention du mouvement délibérément dirigée vers un point précis et qui engage l'être entier du danseur ou de la danseuse. Par ailleurs, traditionnellement, le *focus* entretient aussi un lien inextricable avec la « projection » du mouvement. (Les professeurs de danse demandant souvent aux étudiants de projeter le mouvement dans l'espace, de faire en sorte que le mouvement esquissé se prolonge au-delà du corps.)

Dans les séquences vidéo que la professeure nous avait demandé d'analyser, les interprètes devaient danser la séquence (abstraite) avec différentes intentions : en portant le *focus* du mouvement à l'intérieur du corps, tout près du corps, à quelques pieds du corps, ou très loin, à plusieurs pieds du corps.

Je n'ai jamais su si les résultats de la recherche avaient été concluants. D'ailleurs, en y repensant, je crois que nos observations étaient on ne peut plus subjectives, et dépendaient autant de notre capacité à discerner les types de *focus* que de la capacité des danseurs de jouer avec cette notion. Néanmoins, depuis, je ne peux m'empêcher, quand je vois un spectacle de danse, de me demander (chaque fois !) où l'interprète pose son *focus*. J'ajouterais que la notion de *focus* m'amène aussi à

percevoir si un acteur, au théâtre, ne joue qu'avec sa tête ou le haut de son corps – oubliant parfois son tronc ou ses jambes – ou s'il implique au contraire tout son corps dans le jeu.

Je ne crois pas que les chorégraphes utilisent systématiquement les notions de *focus* à l'intérieur du corps, près du corps, loin du corps, très loin du corps. Pourtant, même sans qu'on y fasse directement référence, cette notion est toujours présente. Quand on demande aux danseurs de « se projeter » dans l'espace, de s'ouvrir, à ce moment, on privilégie une danse où le *focus* du danseur est porté très loin de lui ou d'elle. Le ballet classique, traditionnellement, privilégiait cette forme d'interaction avec le public : on a longtemps valorisé des danseurs virtuoses comme Rudolf Nureyev, Mikhail Baryshnikov, qui avaient une présence scénique très forte, éclipsant leurs partenaires, et qui projetaient l'intention de leurs mouvements très loin dans l'auditoire.

Par ailleurs, dans un même spectacle, le *focus* peut se promener. Je repense notamment à *Lost Action*<sup>1</sup> : quand la pièce s'ouvrait, les danseurs en position frontale, habillés de longs manteaux, la tête recouverte d'un masque à gaz, projetaient leur présence à travers les couches de tissu sans même passer par le regard (*focus* très loin du corps), ce qui a eu pour effet de toucher immédiatement le public. C'était là l'impact du *gyee* (le chi) des interprètes qui, lorsqu'il circule avec fluidité, arrive vraiment à toucher les spectateurs<sup>2</sup>. Dans les passages plus intériorisés de la pièce, notamment les duos, où le *focus* était posé à l'intérieur ou tout près du corps, nous ressentions tout de même comme spectateurs l'intensité de la chorégraphie et des interactions entre les interprètes, et ce, même si le *focus* du mouvement n'était pas dirigé vers la salle. En ce sens, je dirais que le type de *focus* choisi consciemment ou non par le danseur colore autant la relation de celui-ci avec le public qu'il modifie son jeu ou sa présence sur scène.

L'intensité n'est donc pas une affaire de « projection ». Quand le *focus* est placé à l'intérieur du corps ou tout près du corps, c'est plutôt le spectateur qui doit faire l'effort de sortir de son corps pour aller à la rencontre de l'énergie des danseurs. Il n'y a pas de meilleure façon de porter son *focus* ; différentes danses en commandent différents types. Le *focus* très extériorisé – même s'il a été longtemps valorisé – n'est ni moins ni plus intéressant que les autres types de *focus*. Ce qui peut faire hiatus, c'est quand, dans un même moment, des danseurs sur scène utilisent différents types de *focus*. Notre rapport avec ce qui se passe sur scène peut alors devenir vraiment inconfortable.

### Question de vérité

Contrairement au théâtre où il faut mentir le plus vrai possible<sup>3</sup>, en danse, le mensonge a peu de place. En fait, il me semble que le jeu du danseur est associé à une



1. Voir mon article, « D'amour et de guerre », dans *Jeu* 128, 2008.3, p. 54-57.

2. Voir l'article de Bang-Ock Kim, « Le corps du critique et le théâtre du *gyee* », dans *Jeu* 125, 2007.4, p. 134-138.

3. « Jouer, c'est mentir avec tout son cœur », selon Peter Brook, cité par Gabriel Arcand dans Josette Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens tome 2 : Le corps en scène*, Montréal/Carnières-Morlanwelz, Éditions Jeu/ Lansman éditeur, 2001, p. 63.



Meg Stuart dans *Maybe Forever*,  
présenté au FTA 2008. Photo:  
Chris Van der Burght.

certaine vérité, à une essence de la personne. Comme si l'interprète devait se départir de multiples couches extérieures pour arriver nu sur scène et toucher le spectateur. Les moments de grâce, en danse, sont souvent ceux où l'interprète semble être au plus près de soi, alors que nudité et vérité s'entrecroisent.

Par exemple, dans *Maybe Forever*, quand Meg Stuart<sup>4</sup> parle au public, on reste dans la danse, on ne bascule pas dans le théâtre. Pourquoi ? C'est étrange, non ? Il me semble que cela tient au fait que c'est la danseuse qui parle : elle reste dans l'émotion de la danse, dans ce rapport de vérité et d'intensité, de non-personnage – qui diffère de la vérité du personnage telle qu'elle existe au théâtre.

Au contraire, dans *la Vie*, le dernier spectacle des 7 doigts de la main<sup>5</sup>, il y a une séquence où l'on voit clairement deux interprètes glisser de l'univers de la danse à celui du théâtre. Ainsi, à un moment, une jeune femme (Faon Shane) et un tombeur (Samuel Tétrault) dansent le tango. Bien qu'il s'agisse d'une

danse très théâtrale, les deux artistes amorcent cette scène dans l'énergie de la danse : pendant quelques instants, ils sont simplement (mais intensément) dans la danse. Arrive alors Émilie Bonnaud, jouant la séductrice et prenant la place de la jeune femme. Aussitôt, les danseurs deviennent des personnages. Tour à tour, l'homme dansera avec les deux femmes, puis avec une troisième, Isabelle Chassé, jouant la folle. Alors, nous aurons quitté l'univers de la danse pour entrer dans celui du théâtre. Nous ne sommes plus dans l'instant présent, mais dans la linéarité d'une histoire qui modifie le jeu et la présence des danseurs. Dans ce spectacle de cirque habité par le théâtre, un instant de danse s'était immiscé, modifiant le jeu des interprètes.

### La danse n'est pas le théâtre

Même si les frontières entre la danse et le théâtre sont de plus en plus ténues ou, pour dire autrement, même si les deux arts se contaminent de plus en plus, la danse n'est pas le théâtre.

Ainsi, quand Laurence Lemieux danse *les Choses dernières*<sup>6</sup> de Lucie Grégoire, quand elle avance et recule sur scène pendant de longues minutes (*focus* loin du corps), ou quand les interprètes du *Retour du temps*<sup>7</sup> dansent avec les éléments sur le mont Royal (*focus* tout près du corps), ils ne nous racontent pas une histoire, mais nous ancrent complètement dans l'instant présent. Leur rapport avec le réel est prégnant,

4. Présenté au FTA les 22 et 23 mai 2008.

5. Présenté à la Tohu en septembre, octobre et novembre 2008.

6. Présenté à l'Agora de la danse en 2006 dans le volet « Traversée – Les solos revisités ».

7. Parcours chorégraphique *in situ* chorégraphié par Lucie Grégoire et présenté sur le mont Royal au printemps et à l'automne 2008.



*Le Retour du temps* de  
Lucie Grégoire, présenté  
sur le mont Royal en  
2008. Photo : Robert  
Etcheverry.

il se joue dans l'immédiateté. La danse serait à cet égard plus près de la photographie, art de l'éphémère et de la trace, que du théâtre dont la finalité est souvent un récit, une histoire, et parfois une morale.

De la même façon, quand Raimund Hoghe, dans *Boléro Variations*<sup>8</sup>, fait à de nombreuses reprises le tour de la scène en se traînant les pieds, on est pleinement dans l'univers de la danse. On se retrouve avec lui dans l'instant présent, l'abstraction, l'essence du mouvement, et ce, même si on est très loin de la virtuosité. En fait, la danse n'a souvent rien à voir avec la virtuosité. C'est pourquoi certains passages de danse insérés dans une pièce de théâtre peuvent parfois sembler plaqués, avoir l'air faux, même si les comédiens sont de très bons danseurs. Il y a dans la fragilité ou la faille du corps humain une beauté qui émeut. C'est l'une des beautés de la danse. Il arrive ainsi que des danseurs matures soient plus troublants, plus touchants que de jeunes interprètes, quand leur corps vieillissant expose sa vulnérabilité et sa vérité. Parfois, la virtuosité de la jeunesse constitue un écran niant la fragilité du danseur.

Danser, c'est sans doute reconnaître, au-delà des mots, la part de l'inconscient. Sacrifice ou extase, la danse exige l'abandon – quel beau paradoxe – et ne peut advenir qu'en traversant toutes les couches de l'être. **¶**

8. Présenté au FTA 2008.