

PRÉSENCE

0. Définition

Dérivation du grec παρουσία, -ας, ἡ [parusia], emprunt au latin *praesentia* (dér. de *praesens* «présent») «présence; efficacité, puissance», *praesentia animi* «présence d'esprit, sang-froid», *in praesentia* «pour le moment, dans le moment présent»; latin chrétien *praesentia* «présence (de Dieu)».

a)- Fait d'être présent. [Anton. *Absence*].

b)- Fait de se trouver dans le lieu ou le milieu dont on parle; fait d'assister à l'événement dont il est question. Manifestation, concrétisation de la présence de quelqu'un ou de quelque chose.

Présence accidentelle, actuelle, constante, continue, durable, éphémère, fortuite, fréquente, habituelle, improbable, inattendue, permanente, possible, potentielle, probable, prochaine, régulière, temporaire, vraisemblable;

c)- Fait de donner une impression de réalité (Π **réel, virtuel**). N'est pas question d'*effets de réel* si on considère que la *réalité* – et pas le *réel* – est un effet, un effet du *réel*.

I. Déclinaison de la présence sur scène

Pour commencer à délimiter les traits qui qualifient la présence, on peut partir d'une affirmation préliminaire : le concept de présence ne peut pas être réduit seulement au corps du performeur, au contraire, il doit être élargi pour intégrer ce qu'on peut appeler les *présences objectives*, faites de son et de lumière par exemple. [Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio *C#01 Cesena* (2002) et *M#10 Marseille* (2004), dans *Memorandum* (2000) de Dumb Type ou dans *Man in e-space* (2004) de Wolf Ka entre autres]

Dans ce cadre, au théâtre, il s'agit de viser les présences objectives et d'écarter les autres, celles qui sont subjectives et biographiques. Ici, on revient à la question concernant le passage entre personnage et figure (Π **corps, corporéité**).

À un premier niveau, dans cette perspective, il est nécessaire d'étendre la recherche en décentrant l'attention sur le corps et en la focalisant sur le dispositif qui permet aux présences de se manifester.

Ainsi, la *présence* est fondamentalement une modalité d'agir. Elle se compose sur différents niveaux, avec différentes gradations de manifestation. La *présence* et ses degrés sont à la fois la cause initiale *en vertu* de laquelle les effets (Π **effet**) se produisent et existent et ce par quoi la cause continue de rester *présente* virtuellement dans les effets ; en d'autres termes, elle ne cesse pas de produire des effets.

La *présence* n'est pas un aboutissement, mais une trajectoire sur des niveaux différents.

En ce qui concerne la présence du corps sur scène, elle est, simultanément, point de départ et nœud théorique à penser pour analyser un travail performatif. On partira de l'étymologie : le terme *présence* renvoie, en premier lieu, à quelque chose qui fait sens dans son être matériel et qui s'inscrit dans une certaine dimension spatio-temporelle face à quelqu'un qui l'observe. Patrice Pavis parle de la présence, dans le *Dictionnaire du Théâtre*, comme de quelque chose qui provoque immédiatement l'*identification* du spectateur. Donc, il parle d'une sorte d'*aura*, un ailleurs qui

entoure le geste du performeur. Dans le contexte du théâtre postdramatique, selon Hans-Thies Lehmann, la présence renvoie à une fascination loin du sens, où le corps devient le centre de gravité, non pas comme vecteur du sens, mais dans sa substance physique et dans son potentiel gestuel. Ce dernier renvoie à la relation que le corps entretient avec l'espace (□ **mouvement, anatomie, fiction**). Dans cette direction, on peut dire – provisoirement – que la présence se définit à partir d'une capacité du performeur de construire une relation singulière avec l'espace – en termes cinesthésique et chrono-esthétique – pour capter l'attention du spectateur. Sur la base de ces prémisses, on peut formuler une première définition du concept de présence à laquelle on se réfèrera et autour de laquelle on travaillera.

La présence est un processus de manifestation et s'institue par coalescence entre les tensions (cerveau, système nerveux et de locomotion) qui constituent la corporéité et les modalités d'organisation de l'espace avant l'intervention des technologies (□ **virtuel**). Ces relations s'établissent à trois niveaux :

- *Cinétique* : il concerne la disposition des différentes parties ou sections du corps dans l'espace.
- *Dynamique* : il concerne les informations provenant de la qualité des différentes tensions musculaires employées pour l'exécution du mouvement.
- *Esthétique* : elle concerne le niveau de tension globale et le degré d'adhérence du performeur à l'action en exécution.

Toutes les définitions qui ont été jusqu'ici articulées – Pavis, Lehmann et celle qu'on a introduite – attribuent la qualité de présence uniquement au corps physique et elles sont fondées sur la notion d'unité de lieu et de temps. Sur le plan physique, la présence est, alors, un corps qui s'expose aux spectateurs dans un espace-temps partagé. Jusqu'à ce point, tout semble fonctionner, apparemment, dans la direction tracée. Deux questions surgissent : la première concerne les autres formes de présence, leurs consistances et surtout leurs degrés de *matérialité* ; l'autre concerne le point où se vérifie le déplacement des signes virtuels par rapport à la dimension physique (□ **corps, corporéité**). [*No comment* (2003) de Jean Lauwers ou *la face cachée de la lune* (2000) de Robert Lepage, *Hamlet* (2006) du Wooster Group ou *Absolute Zero* (2003) de Saburo Teshigawara et *Contraindre* (2004) de Myrial Gourfink].

On concentrera l'attention, pour l'instant, sur le fonctionnement de la présence du corps. Si la présence du corps est définie par *l'ici et maintenant*, les espaces-temps mentaux du performeur en action ne sont pas unitaires, mais multiples. Le corps est sur la scène et il occupe une portion précise d'espace physique; la mémoire et l'imagination sont, par contre, des vecteurs qui tendent à projeter à l'extérieur, selon des configurations diverses, la corporéité imaginée. Donc, la projection se produit hors de *l'ici*. Ce travail sur la perception dans le processus de composition du mouvement renvoie au concept de *fiction* (□ **fiction, virtuel**) de Michel Bernard, qui concerne, en premier lieu, la projection de la corporéité à l'extérieur.

On peut alors affirmer que la présence dérive de la capacité d'un performeur de pénétrer dans ce schéma et de donner consciemment des formes à cette tension (□ **fiction**). Cela signifie matérialiser l'espace autour de soi avant de bouger : le mesurer, l'imaginer, l'occuper, lui donner un volume, une consistance. Cette consistance devient perceptible dans son transport par le corps plutôt que par sa coïncidence avec lui. Pour advenir, une telle présence doit dépasser le corps, déborder ses limites. La présence *vient* avec le corps, elle est portée par le corps (□ **corps, corporéité**). Elle *arrive* sous forme d'une respiration éphémère qui devient palpable. C'est précisément dans ce passage que la

présence devient perceptible et capable à produire des *effets* : une survivance captée par le spectateur (∏ **effet**).

Donc, la présence – selon la perspective tracée – est quelque chose qui se donne à différents degrés et qu'on peut manipuler, organiser et composer à partir d'un renouvellement de la perception, en intervenant sur les modalités de production de la *fiction* (projection de l'image du corps avant de bouger) (∏ **fiction**).

II. Références bibliographiques (sélection de textes utilisés)

Le travail du Groupe de recherche « Performativité et effets de présence » de l'Université du Québec à Montréal. www.effetsdepresence.org/index.html. S. Dixon, *Digital performance*, cit., et la recherche du « The Presence Project » de l'Université d'Exeter (UK) réalisé en collaboration avec l'Université de Stanford (USA) <http://traumwerk.stanford.edu/presence/>

M. Bernard, *Sens et fiction*, in “Nouvelles de danse”, n° 17, octobre 1993, en *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, p. 95.

A. Berthoz, *le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

J. Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, 3 vol. Québec-Amérique, 1997-2007.

É.J., Marey, *le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

A. Menicacci, E. Quinz, *Conversation avec Hubert Godard*, dans “Quant à la danse”, n° 2, juin 2005.

R. Laban, *The mastery of movement*, Plymouth, Macdonald & Evans, 1980, et R. Laban, *Espace dynamique*, Bruxelles, Nouvelles de danse, 2003.

H-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Main, Verlag der Autoren, 1999 (tr. fr. di P.H. Ledru, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 150-151).

L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 306-307.

J-L. Petit (sous la direction de), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997, p 22.

E. Pitozzi, *Corpo, anatomia, percezione. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, Roma, Bulzoni, (printemps 2011).

E. Pitozzi, *Sulle gradazioni di presenza: la traccia, la memoria, le tecnologie*, en V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (sous la direction de), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Milano, Costa & Nolan, 2008.

E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, in art'O, n° 25, printemps 2008.

E. Pitozzi, *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, in Louise Poissant e Pierre Tremblay (sous la direction de), *Ensemble / Ailleurs; Together / Elsewhere*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2010.

L. Poissant, *Esthétique des arts médiatiques*, 2 vol., Québec, PUQ, 1995.

J-L. Weissberg, *Présences à distance*, Paris, l'Harmattan, 1999.