

*Présence et effets de présence. Essai de définition*¹
Josette Féral, Université du Québec à Montréal

La notion d'effet de présence tient de l'évidence tout en se révélant difficile à définir au regard critique souhaitant en déterminer les contours. Nous tenterons néanmoins d'en déplier les différents sens dans les pages qui suivent empruntant certaines étapes de notre réflexion tant à la phénoménologie, notamment aux écrits de Merleau-Ponty, qu'à la réflexion de Jean-Louis Weissberg et de Bernard Noël sur la question².

- a. Dire de quelqu'un qu'il est présent évoque avant tout un champ de nature existentielle qui renvoie à *l'être-là d'une personne* : « Je, vous, nous sommes présents », concept vaste dont il faudrait découvrir les caractéristiques. Comment repérer, analyser cette présence? Dans cette première occurrence du mot, *la présence peut se définir en lien avec l'absence*. En effet, nommer la présence, c'est penser d'emblée l'absence, car il ne peut y avoir de présence (ou même d'effets de présence) que si les corps sont là mais que l'on sait en même temps

¹ Cet essai de définition reprend un article plus long publié dans J. Féral (dir.), *Pratiques performatives, Body-Remix*, Presses de l'Université de Rennes, 2011, 352 p. Voir F. Féral et E. Perrot, De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux, pp. 11-40.

² WEISSBERG, J.-L., *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Bernard Noël, *Le lieu des signes*, éditions Unes, Périgueux (France), 1988. Pour la notion liée à la présence de l'acteur en scène, voir Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran*, Paris, L'Entretemps, 2001 ainsi que l'encadré à la fin de cet article.

qu'ils pourraient ne pas l'être. La notion de présence implique donc la reconnaissance d'une possibilité d'absence³.

- b. A cette première constatation s'ajoute la question des *modalités* selon lesquelles la présence peut être définie, car le sujet peut être là physiquement mais absent mentalement, nous amenant alors à interroger la « *complexité de [s]on être là* », question que Weissberg fut parmi les premiers à évoquer. En effet, la notion de présence renvoie-t-elle à un état physique simplement ou fait-elle intervenir des considérations sur l'état mental du sujet? Tout se joue entre l'assertif (je suis là) et le qualitatif (telle qualité ou modalité d'être-là).

Weissberg note ainsi : si l'« *unité de lieu et de temps définiss[e]nt la présence physique [...] les espaces mentaux – ce à travers quoi on est physiquement présent – sont, eux multiples. Leurs topo-chronologies ne sont pas descriptibles. On n'est jamais là et à l'instant où l'on croit. On s'expatrie continuellement... surtout à l'état immobile* »⁴.

D'où la proposition de Weissberg de définir la présence comme un état parmi des propositions variées d'apparitions et de disparitions des nappes multiples qui constituent l'état de présence. C'est l'alternance de ces moments de présence et d'absence qui créerait ainsi l'effet de présence.

A l'appui de son constat, Weissberg cite *La Plume et Le Pissenlit*, une installation créée par Edmond Couchot et Michel Bret, présentée en 1998 et regroupant deux œuvres interactives réagissant au souffle du spectateur et ayant eu lieu précédemment (*La Plume* en 1988 et *Le Pissenlit* en 1990)⁵. Le principe en est apparemment fort simple : un spectateur souffle sur un capteur pour faire s'envoler une plume ou des fleurs de pissenlits numériques. L'effet de présence vient ici de l'interactivité apparente entre l'écran et le spectateur. Il semble que le souffle de ce dernier, relevant du réel, traverse bien la vitre et provoque le vol de la plume ou du pissenlit virtuels. Un écart se crée ainsi entre l'action effectuée et l'effet qu'elle produit. L'interaction entre les deux déborde le potentiel attendu de

³ Mieux encore, certains soulignent que la présence est encore plus vivement sentie lorsqu'il y a défaut de présence. Ainsi, selon Gregory Chatonsky, le sentiment de présence est plus fort lorsqu'il y a frustration et absence. Celui-ci fait ainsi observer qu'une personne qui parle au téléphone avec un interlocuteur invisible recrée la présence de l'absent, présence d'autant plus forte que la conversation est observée et « écoutée » par autrui qui n'en perçoit qu'une partie, or cette présence de l'absent agace encore plus que ne le ferait une conversation entre deux personnes bien présentes, d'où ce sentiment amplifié de présence.

⁴ J-LWeissberg, op.cit., p.19-20. Considération que Richard Schechner évoquait en des termes voisins en dotant le spectateur d'une « inattention sélective », renvoyant par là à l'absence mentale de ce dernier, présent dans l'espace théâtral mais pouvant s'en abstraire par la pensée ou la rêverie.

⁵ J-LWeissberg, op.cit., p. 38.

l'action posée et vient troubler les lois de la mécanique. C'est de cette « anormalité » (le vol de la plume sous l'effet du souffle) dont le spectateur a conscience qu'émerge l'effet de présence car la plume s'envole en effet. Il s'agit bien d'un leurre, dont le spectateur a conscience, mais qui n'en minimise pas moins son plaisir.

Or, par cette action simple, les deux espaces – celui du spectateur et celui de l'écran – sont soudain rendus visibles (opaques pourrait-on même dire). Réel et virtuel se juxtaposent dans une coprésence où ils interagissent sans heurt. L'action réelle posée crée ainsi du faux, de l'illusion. Paradoxalement, c'est le jeu de l'illusion, le faire semblant, le comme-si qui crée ici l'effet de présence.

- c. Un troisième usage du concept concerne plus particulièrement les arts médiatiques et les jeux vidéo. En effet, dans l'usage courant, la notion de présence appliquée aux médiums technologiques qui recréent de la présence à l'écran par le biais d'outils numériques, renvoie à une interaction présentant certains traits du vivant (intentionnalité, rationalité, réactions pondérées ou aléatoires, interactivité), créant l'illusion de présence chez le spectateur alors que ce dernier sait pertinemment que, derrière ces effets, il n'y a rien, si ce n'est un algorithme mathématique. Les jeux vidéo, par exemple, créent des leurre qui donnent l'impression que les personnages schématisés apparaissant à l'écran sont réellement présents, à tel point que leur présence suscite chez le joueur des réactions qu'il aurait habituellement en face de situations et de personnes similaires dans la vraie vie. L'effet de présence vient dans ce cas de l'imitation de l'humain, notamment par les actions auxquelles se livrent les personnages manipulés par les manettes et les situations dans lesquelles ils se trouvent plongés et qui nécessitent des réactions rapides de la part des joueurs en interaction serrée avec les figures qui se déplacent sur leurs écrans.

Il en est de même dans certaines installations scéniques appelant le virtuel (spectacles de la compagnie 4D-Art de Michel Lemieux et Victor Pilon, par exemple, ou installations de Janet Cardiff). Celles-ci visent précisément à créer des apparences de présence par les dispositifs qu'elles mettent en place (effets visuels s'inspirant du *pepperghost effect* restituant des figures hologrammatiques chez Lemieux et Pilon, effets sonores basés sur l'enregistrement binaural des sons chez Cardiff, environnements immersifs, réactivité de l'écran ou de l'installation ...) et aspirent à susciter chez le spectateur une expérience d'un genre particulier, qui se fonde sur l'impression qu'il y a bien du vivant sur scène alors que ce dernier sait pertinemment qu'il n'y a personne et que ce qu'il voit est le simple effet de l'illusion qui trompe ses sens⁶. Dans ce cas, l'impression de présence

⁶ Il faudrait réfléchir à ce constat : il n'y a personne. Car la personne qui a l'impression qu'il y a quelqu'un peut : soit savoir qu'il n'y a personne – environnement immersif – Janet Cardiff par exemple, c'est le cas des effets technologiques ou numériques; le plaisir du spectateur vient alors de ce qu'il voit le leurre dont il est l'objet ; soit ignorer qu'il n'y a personne et pourtant avoir une impression de présence – rêve éveillé ou expériences de certains chercheurs dont Shin Wei qui travaille à l'Université Concordia à susciter en laboratoire une sensation de présence chez ses « visiteurs ».

vient de ce que le spectateur éprouve en l'absence d'un sujet, quel qu'il soit, les mêmes sensations, perceptions que si ce sujet était effectivement dans son environnement immédiat. Même si l'esprit n'ignore pas la tromperie dont il est l'objet, il fait *comme si...* Nous sommes bien dans le domaine du leurre, et d'un leurre consenti⁷.

- d. Enfin, dans le domaine des arts vivants, plus précisément dans celui du théâtre et de la danse), l'usage du terme *présence* appliqué à l'acteur se double d'un sens encore autre, évoquant cette fois-ci *la qualité* de présence de l'acteur, une qualité qui se caractériserait par un « être là » bien particulier qui différerait d'un comportement banal du quotidien. Il s'agirait alors d'« être présent », voire d'« être au présent », expression qu'utilisent volontiers de nombreux metteurs en scène s'adressant à l'acteur. Il y a déjà dans cet « être présent » de l'acteur plus que l'être là, banal, d'une personne quelconque⁸.

Cette déviation du syntagme pointe vers une façon d'être présent qui affirme non seulement la présence de quelqu'un (ici l'acteur) mais qui en souligne la « qualité », faisant que non seulement l'individu est *présent* mais qu'il *a de la présence*, ce qui ne signifie pas tout à fait la même chose. Nous sommes passés du verbe « être » (« être présent ») au verbe « avoir » (avoir de la présence »). Il y a, dans ce passage, plus que le simple passage d'une locution syntaxique (être présent) à un nom (présence); il y a un saut de nature qualitative qui distingue le simple constat (« être présent ») et le jugement porté (« un tel a de la présence »).

La constante repérable dans ces diverses conceptions de la notion de présence est que, d'un cas à l'autre, cette « présence », quelle que soit la forme qu'elle prenne, dit le sentiment de présence d'un corps – corps vivant généralement⁹ – dont le sujet regardant a l'impression, voire la sensation, qu'il est présent dans son propre environnement. A cette expérience, nous avons donné le nom **d'effet de présence**, notion étroitement liée à celle de présence.

Soulignons toutefois que cet effet est de nature paradoxale dans la mesure où il demeure constant en dépit de la diversité des dispositifs (scéniques, technologiques, numériques) qui le mettent en place¹⁰, en dépit aussi des nettes distinctions repérables selon les champs disciplinaires dans lesquels il surgit.

En effet, dans le champ des arts visuels et médiatiques, tout d'abord, de loin celui où se manifestent le plus les effets de présence, ces derniers diffèrent souvent radicalement par

⁷ Nous en verrons un exemple probant un peu plus loin à travers l'exemple de Janet Cardiff.

⁸ Nous renvoyons le lecteur aux définitions de la présence données par divers metteurs en scène dont les propos ont paru dans *Mise en scène et jeu de l'acteur* (1997, 1998, 2007) et qui sont regroupés dans ce volume (cf. encadré à la fin de ce texte).

⁹ Cela peut également toucher les objets inanimés mais il s'agit alors d'une autre problématique, celle des effets de réel, que nous n'aborderons pas ici.

¹⁰ Dispositifs qui font souvent appel à des formes rhétoriques de l'image qui mériteraient à elles seules une étude détaillée. L'équipe de recherche portant sur la *Performativité et les effets de présence* a entrepris une recherche sur la rhétorique des images à cet effet (2011-2015).

leur complexité et leur envergure de ceux qu'il est possible de repérer dans le champ des arts du spectacle (théâtre ou danse) même les plus technologisés (Weems, Ivo van Hove, Cassiers, Wooster Group, John Jesurun¹¹...).

A cela plusieurs raisons : la première est que, dans le domaine des arts visuels et médiatiques, les effets de présence reposent le plus souvent sur une installation entièrement technique d'où l'humain est souvent absent sauf à ressurgir comme leurre ou comme illusion précisément par le biais des « effets » mis en place. Dans le cas de ces arts numériques, ce à quoi se trouve confronté le spectateur dès le départ est un appareillage complexe, une installation technologique (espace, surface, circuit, écran, image, plan d'eau, capteurs sonores, caméras, moniteurs, environnements immersifs) dont le public se plaît à tenter de comprendre le mécanisme et d'où doit surgir le vivant (ou une impression de « vivant » : tête pensante, bras réactifs, environnements immersifs, déplacements incongrus d'un objet, réponses aléatoires, mouvements impromptus répondant, en apparence, à une intentionnalité humaine...). C'est, du moins ce à quoi l'attente du spectateur le prédispose. L'horizon d'attente de ce dernier a été configuré de telle sorte que c'est bien ce qu'il est en droit d'attendre. Dans ce cas, l'effet de présence naît d'une **réactivité** des choses ou aux choses – planifiée, organisée par l'artiste – à la propre présence du spectateur, seul être vraiment vivant dans cet environnement.

Ce fonctionnement est repérable également dans les œuvres faisant appel à la présence à distance, ou téléprésence, comme les installations de Paul Sermon (*Telematic Dreaming* en 2007 par exemple) tendent à le faire. En effet, celles-ci provoquent, par images interposées, un sentiment de présence chez le spectateur et le surgissement de l'autre (d'une présence autre) au sein de l'espace vide bien que le spectateur ait conscience de l'effet illusoire de telles apparitions¹²

C'est ainsi que fonctionnent également les œuvres de Janet Cardiff que nous avons prises comme sujet d'étude ici, notamment *The Forty Part Motet* et *The Paradise Institute*. Mais c'est également ainsi que fonctionnent aussi les œuvres de Nicolas Reeves, Luc Courchesne, Michel Fleury, Joseph Weizanbaum ou Stelarc... Dans tous ces cas, le spectateur est appelé à interagir avec une installation « machinique » qui fait surgir une apparence de présence dans un espace qui en est, en principe, dépourvu. C'est en cela qu'il est possible de parler d'*effets*¹³.

Tout autre est le cas des arts scéniques. En effet, lorsque des effets de présence y surviennent, ceux-ci sont presque toujours confrontés à cet humain qu'est l'acteur, élément indispensable à la structure des « arts vivants »¹⁴. Ainsi dans *Norman, La*

¹¹ En danse, nous trouvons également des artistes comme Stéphane Gladyszevski, Boris Charmatz ou encore Myriam Gourfink.

¹² Weissberg parle à ce propos de « **crystal présentiel** », reprenant un concept introduit par Deleuze.

¹³ Il faudrait ajouter à cette analyse de la présence, celle du retour des souvenirs ou celle des rêves éveillés où l'individu a l'impression d'une véritable présence dans la pièce. Voir le travail de Nick Kaye et Gabriella Giannachi dans le cadre de leur Presence Project à l'Université d'Exeter.

¹⁴ Nous ne parlons pas ici du théâtre numérique sur ordinateur, ni du théâtre entièrement virtuel de Mark Reaney par exemple qui nous paraissent relever davantage des arts médiatiques ou d'installations purement scénographiques.

Tempête ou encore *La Belle et la Bête*, les effets de présence mis en place par Michel Lemieux et Victor Pilon, par le biais d'un *pepperghost effect* sophistiqué, n'ont de véritable effet que parce qu'ils voisinent dans l'espace avec des comédiens réels dont la présence charnelle vient amplifier la force de l'illusion, et souligner la proximité du vivant dont tout pourtant les éloigne. Surgit alors aux yeux du public nullement dupe, la force du leurre, amplifiant la puissance de la « machine » sans jamais perdre de vue sa confrontation (juxtaposition!) à l'humain.

Il apparaît donc que, quel que soit le champ disciplinaire dans lequel surgissent les effets de présence, ceux-ci passent toujours par des procédés technologiques spécifiques¹⁵ qui diffèrent certes d'une œuvre à l'autre (projections, morphes, *pepperghost effect*, interactivité, environnements immersifs) mais qui contribuent tous à installer, dans chaque cas, un effet de présence singulier que perçoit le spectateur, un effet qui met en jeu non seulement les sensations mais aussi, comme nous allons le voir, le rapport à la représentation du spectateur et, plus largement, à sa pensée.

L'exemple d'une installation immersive de Janet Cardiff, *The Paradise Institute*, va nous aider à montrer le fonctionnement de ces effets de présence.

Voir pour la suite F. Féral et E. Perrot, De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux, in *Pratiques performatives, Body-Remix*, Presses de l'Université de Rennes, 2011, 352 p. pp. 11-40.

La présence comme concept théâtral

Dans le champ des arts du spectacle, et du théâtre plus spécifiquement, la notion de présence prend des sens variés selon les metteurs en scène. Difficile à cerner, répondant à des acceptions différentes, les définitions données sont multiples voire même contradictoires.

En effet, interrogés sur cette question¹⁶, les metteurs en scène y voient pour certains une **faculté exceptionnelle donnée à quelques uns mais pas à tous** (Jean-Pierre Ronfard

¹⁵ Effets que nous n'étudierons pas ici mais dont il faudrait entreprendre la typologie.

¹⁶ Voir Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Paris, Ed. Jeu, Ed. Lansman, 1997 (tome 1), 1998 (tome 2) ; *Voies de femmes*, Montréal, Ed. Québec Amérique, 2007 (tome 3).

parle à ce propos de « grande injustice », de don); sa nature en serait peu claire. Perçue par d'autres comme état de grâce, comme qualité animale voire même comme sex-appeal (Richard Foreman), elle est aussi charme sexuel (Georges Lavaudant) et évoque alors une force d'attraction du regard et un rayonnement de la personne, une puissance qui impose au spectateur le rythme respiratoire de l'acteur (Jacques Lassalle). Dans tous les cas, elle semble bien liée à la personnalité de l'acteur et se manifeste essentiellement dans son jeu.

Qualité innée, souvent indéfinissable pour André Brassard, elle est pour Jacques Nichet « une sorte de génie qui émane de l'étrangeté et de la générosité du comédien dans son rapport au public, qui y voit son double, la représentation étrangère de soi »; mais elle peut être aussi charisme, un certain « mode d'être » (Irina Brook), quand elle n'est pas tout simplement un « intérêt pour les autres » (Peter Sellars), ou une profonde volonté de communiquer (Dario Fo).

A l'autre extrême figurent les metteurs en scène pour lesquels la présence est le résultat et d'une technique maîtrisée (Joanne Akalaitis, Eugenio Barba pour qui on peut construire la présence, Anatoli Vassiliev, Katie Mitchell pour laquelle la présence est une technique, celle de représenter quelqu'un d'autre ou Pol Pelletier qui affirme que la présence est plutôt « conscience du corps » qui s'acquiert par des méthodes précises de travail physique). Se lisant comme une « cohérence entre le corps d'un acteur, son visage, son système phonique et son imagination » (Jean-Pierre Vincent), elle est aussi une certaine fluidité dans la personne (Alain Knapp) ou accord avec soi-même comme l'affirme Robert Lepage.

Elle implique aussi que l'acteur disparaisse derrière le personnage, lui laisse toute la place. Elle est alors « répression de l'ego, absence du soi » (Jean Asselin), « absence de personnalité » (Georges Lavelli) et nécessite que « la personne privée de l'acteur ne prend pas la place du personnage qu'il interprète ». La présence est enfin « absence de résistance » (Brigitte Haentjens) car « les acteurs qui ne résistent pas, qui s'abandonnent, qui renoncent à leurs motivations narcissiques ou qui les subliment dans une pratique artistique sont des acteurs plus présents ».

Pour tous, la présence est engagement, don de soi, vérité (Djanet Sears, Peter Sellars, Anne Bogart). Elle implique le déséquilibre, la mise en danger (Richard Schechner).

Il faut retenir de ce parcours que la notion de présence est fondée sur certains paradoxes, le premier étant qu'elle est une qualité à la fois innée, donnée en cadeau à certains mais perfectible. Cela ne l'empêche pas d'être résultat d'un travail de recherche sur soi et de formation. Autant faite d'expression que de retenue, elle se lit comme cohérence entre une intériorité de l'acteur et l'expression de celle-ci dans son corps et au travers du personnage. Elle est donc harmonie. Elle est aussi don de soi, désir de communiquer mais aussi retenue voire absence.

Jean-Pierre Ronfard : « Ça, c'est le grand mystère, la **grande injustice**. Mais il faut l'accepter! [...] C'est comme dans la vie, il y a des gens intéressants et d'autres qui ne le sont pas. C'est **un talent**. »

Irina Brook : « C'est quelque chose d'indénissable, d'antérieur pourrions-nous dire au rôle même. **Cela vient de la beauté intérieure, de la personnalité de la personne**. [...] La présence d'un acteur émane de quelque chose à l'intérieur de lui qu'il veut transmettre et partager, quelque chose de lui-même qui fait que c'est une personne intéressante. »

Peter Sellars : « Je trouve toujours important qu'on comprenne la « présence » non seulement comme un terme de théâtre mais aussi comme une **notion liée à notre manière d'être intéressé par les êtres humains** et à ce qui nous intéresse en eux. [...] La présence est spirituelle. [...] Pour moi, la véritable présence surgit quand un individu a l'honnêteté de représenter ce qu'il ressent vraiment sans l'exagérer. »

Georges Lavaudant : « Il y a indéniablement des gens qui ont une présence. [...] Mais je crois que c'est leur vie qui la fabrique, pas le jeu au théâtre. Cela ne veut pas dire que ce soient de bons acteurs, mais ils ont de la présence. [...] Cela n'a rien à voir avec le théâtre, c'est plutôt un **charme sexuel, une bizarrerie physique, un autisme, des choses non dites**. Enfin, ces choses sont très curieuses, elles sont plutôt ce qu'on projette sur l'acteur sans que lui-même ait besoin de se mettre au travail. Ça peut être un grain de voix car, très curieusement, la voix est peut-être une des choses qui donnent le plus de présence à certains acteurs. [...] »

Isabelle Pousseur : « La présence est difficile à définir. Elle n'a pas nécessairement à voir avec la présence dans la vie, mais **elle capte le regard**, avant même que la bouche ne s'ouvre. Elle fait qu'on est attiré par le physique de quelqu'un, par sa façon de bouger, sa façon d'être. »

Jacques Lassalle : « Est présent l'acteur qui, sans qu'il le sache, **impose son propre rythme cardiaque, son propre rythme respiratoire aux spectateurs**. [...] C'est l'acteur auquel on s'abandonne et c'est en même temps l'acteur qui vous donne les moyens de vous reprendre et de vous tenir à distance. C'est une dialectique très serrée.

Si on n'est que distance au théâtre, si on n'est que retrait, il ne se passe rien. La présence, techniquement, c'est **cette espèce d'extraordinaire adhésion, coïncidence** d'un corps, d'un geste, d'un déplacement et d'un dire avec l'espace et le temps de la représentation. C'est aussi parfois une manière d'absence, de distraction intérieure.

[...] Très franchement, je crois que c'est un don. Cela peut se développer, mais il ne faut pas que cela se sache. Un acteur conscient de sa séduction, du pouvoir qu'il exerce, est un acteur déjà considérablement altéré. L'important est qu'il ne le sache pas trop, car la présence dont nous parlons c'est aussi l'innocence, c'est une enfance préservée. C'est l'art d'être ce que je ne sais pas que je suis, [...]. La stratégie de séduction consciente, chez l'acteur, mène souvent à la pire des impasses. »

Polly Teale : « **Les bons acteurs ont une disponibilité émotionnelle** qui nous permet de nous reconnaître très profondément en eux. »

Dario Fo : « Je crois que la présence est, à l'origine, quelque chose de naturel. Comme dans la vie. Dans la vie, il y a des gens qui arrivent vers nous et dont on se dit d'emblée : « Ah! Quel visage! Quelle tête! » Ils projettent quelque chose soit par leurs gestes, soit par leur façon d'être et on les remarque, alors que d'autres, on ne les voit pas. On se dit : « Ah! Il y avait quelqu'un là

avec un grand chapeau rouge et de grandes moustaches? » Eh bien! On ne l'a même pas vu. Tel autre avait des décorations, il était habillé comme un roi. On ne l'a pas remarqué non plus, alors qu'un pauvre qui n'a presque rien, qui est sans chapeau, sans décorations, on le remarque tout de suite.

Mais, attention! Je parle du premier contact, de l'impact initial qui fait qu'on remarque tout de suite quelqu'un, mais cet impact n'est pas suffisant. Il faut ensuite être en mesure de le soutenir. Et alors, c'est une question de respiration. Cela vient aussi d'une volonté de communiquer. C'est là, vraiment, la magie. Il faut avoir une **grande volonté de participer aux choses, de communiquer, et une certaine pudeur.** »

Xxxx

Reza Abdoh (Tome 2)

C'est la **liberté** [...] d'exprimer sans peur, la liberté de s'approcher d'un public et de communiquer avec lui, de faire sentir à ce public quelque chose qu'il n'a jamais vraiment expérimenté auparavant. Beaucoup de tout cela est, à mon avis, inné, mais je crois que cela vient aussi de **la confiance que l'acteur peut avoir en ses aptitudes.**

P. 46

JoAnne Akalaitis (Tome 3)

Bien sûr! Je désire que tous les acteurs aient de la présence sur scène. On ne sait jamais pourquoi certains acteurs ont plus de présence que d'autres. Je ne crois pas qu'on puisse pleinement juger d'un acteur au premier coup d'œil ou pendant une audition. Parfois, un acteur arrive en répétition et l'on se dit qu'il ne semble pas très intéressant. Et puis, quelque chose se déclenche et se développe au fil du travail. Il existe également des acteurs qui sont de grandes vedettes, justement parce qu'ils ont une forte présence scénique, mais avec qui le travail n'est pas toujours aisé. Mon rôle est précisément d'amener tous les acteurs à avoir de la présence sur scène. **La présence peut se développer en cours de travail.** P. 65

Gabriel Arcand (Tome 2)

C'est un mot galvaudé. « Présent » signifie avant tout « être visible » : on est présent ou absent! Stanislavski parlait des acteurs qui sont sur scène mais qu'on ne voit pas. L'acteur doit donc être « vivant », et non pas mort ni stéréotypé. Construire un personnage ayant sa vitalité propre et spécifique, et la maintenir tout au long de l'action. « Vivant » veut aussi dire que la personne privée de l'acteur ne prend pas la place du personnage qu'il interprète, mais qu'il cherche humblement sa correspondance avec lui, avec ses mots, avec son caractère, extérieur et intérieur.

La présence se manifeste lorsque l'acteur a mis de côté sa personne privée grâce à un authentique effort artistique. Il s'agit d'un **don véritable à accomplir**, ce n'est pas une figure de style. Dès que les calculs personnels de l'acteur remontent à la surface, les tensions superflues réapparaissent dans son corps, ainsi que les dérapages de son attention. P.62.

Jean Asselin (Tome 2)

Quant à la « présence », je dirais qu'elle se définit par son contraire : la répression **de**

l'ego, l'absence du soi. Le personnage est un sursoi, un soi collectif aussi. C'est quand ce jeu est graphique et abstrait que tous s'y retrouvent. Je dirais que l'interprète est présent lorsque je peux m'y projeter comme sur un écran. Il est potentiellement mon corps et virtuellement mon esprit.

* présence est virtuelle : c'est la potentialité accomplie du personnage? P.83

Martine Beaulne (Tome 1)

Il y a des acteurs qui ont naturellement une présence; d'autres en ont plus que d'autres. Ils ont ce **don au départ**. Il y a des gens qui vont nous séduire, qu'on va écouter davantage, pour toutes sortes de raisons. [...] Pour qu'il y ait présence, il faut que l'acteur ait toujours **une tension intérieure pour garder le spectateur en haleine**. Et, souvent, on ne travaille pas assez cet aspect-là. L'acteur qui relâche entièrement cette tension devient plat, sans contour, sans dimension. Quand l'acteur retient une émotion, le spectateur veut savoir ce qui va arriver. Et cet effort contribue à donner une certaine présence autre que la présence naturelle, à augmenter la présence sur scène de l'acteur et à garder le spectateur en alerte. P. 85.

Eugenio Barba (Tome 2)

Je pense qu'on doit définir la présence d'une manière extrêmement pragmatique. Qu'est-ce que la présence? C'est ce qui agit sur le spectateur. À partir de là, on peut se demander s'il existe une technique qui permette à n'importe quel acteur d'agir sur les spectateurs; oui, sans doute. Là, il faut s'orienter sur les genres performatifs codifiés. Si l'on regarde par exemple un danseur classique, même s'il n'est pas une grande étoile, s'il n'est pas Nourieïev, même au début de sa carrière, la manière dont il bouge, dont il se déplace sur scène va attirer notre attention beaucoup plus qu'une personne qui, sans technique, essaie juste d'y marcher. C'est une généralité bien sûr! **Nous nous rendons compte alors que cette présence que le danseur a bâtie est une présence artificialisée. Nous nous rendons compte qu'il a bâti un corps artistique, c'est-à-dire artificiel, puisque art et artifice sont complémentaires. En même temps qu'il a bâti ce corps artificiel, il a reconstruit certaines lois fondamentales de l'organicité, de ce qui est vivant.**

Toute la **technique de la présence**, toutes les bases sur la manière de recréer la vie sur scène de manière à toucher le système nerveux du spectateur – telles que les différentes traditions les ont condensées dans certains principes qui sont transculturels -, on peut les retrouver dans l'armature de n'importe quel genre ou style : le ballet classique, le mime, les différentes formes de théâtre parlé ou chanté. Derrière tous les choix esthétiques, il existe, identique pour tous les acteurs et les danseurs, le même problème : comment animer leurs mots et leur dynamique, comment les rendre vivants de manière à devenir crédibles. **La crédibilité, c'est le mot fondamental.** Comment faire en sorte que les spectateurs nous croient de manière qu'ils se laissent entraîner dans cette rivière de changements, de vibrations énergétiques qui constituent justement la vie – une espèce de rythme, de fluide -, de telle sorte qu'ils commencent à dépasser ce qui est la littéralité de ce qu'ils voient. Le spectateur voit des personnes qui sont habillées d'une certaine manière, qui parlent, il connaît leur nom. **Mais les acteurs doivent dépasser cela**, afin que le spectateur voie autre chose, une chose qui n'est pas seulement connaissance intellectuelle, mais qui est enracinée dans son système nerveux et fait appel à son énergie

sensorielle, intellectuelle, physique, musculaire.

On peut donc bâtir la présence. C'est le niveau élémentaire, de base, du spectacle. **Ensuite, il y aura encore d'autres niveaux à construire** : relations, contextes, enchevêtrement dramaturgique. Ça dépendra soit du genre performatif – danse moderne ou théâtre à textes – soit du tempérament de chaque artiste. P.97-98.

Anne Bogart (Tome 3)

Je ne l'utilise pas parce que c'est un vieux mot qui ne signifie plus rien, désormais. Les mots que j'utilise sont «éveillé», «en éveil», «violemment éveillé». Le sens en est plus fort parce qu'il y a moins de sous-entendus reliés à ce terme. Que signifie le mot présence, aujourd'hui? Toutefois, même si ce terme est galvaudé, nous pouvons observer la différence qu'il y a entre les acteurs qui ont une présence et ceux qui n'en ont pas. Je pense aussi qu'il y a de mauvais acteurs et de bons acteurs. Un bon acteur est capable de **s'impliquer profondément et énergiquement dans la situation et la temporalité de la fiction.** Il est apte à traduire cette fiction en actions et à créer les espaces où il se trouve. Il sait aussi nuancer le moment présent par rapport à celui qui lui succède, alors que pour un acteur médiocre, tous les moments semblent identiques. En fait, les bons acteurs réussissent constamment à différencier les moments les uns des autres. Cela vaut pour tous les arts. Les belles peintures sont des peintures nuancées, c'est-à-dire qu'une couleur y est très différente de l'autre, et non des peintures se présentant comme un ensemble homogène. Il en est de même pour la musique. Un bon acteur doit donc être capable de **différencier chaque instant.** P. 77.

André Brassard (Tome 1)

C'est là qu'entrent en jeu la culture et la curiosité, bien qu'il y ait des gens très cultivés qui n'ont pas de présence. La présence est une **qualité donnée** à l'être humain, comme celle d'avoir beaucoup d'oreille ou de talent musical. Il y a des gens qui viennent au monde beaux, d'autres pas. Certains ont de petits doigts et ne pourront jamais jouer du violoncelle. La présence, c'est un peu pareil. C'est peut-être chimique. Il y a des organismes, des métabolismes qui, dans certaines circonstances, de stress par exemple, deviennent très présents. On rencontre des gens tout ordinaires qui, dans des circonstances extraordinaires, réagissent de façon extraordinaire. Parfois, on a ces ressources en soi, et **il suffit de circonstances extrêmes pour les révéler.** Le théâtre est aussi une expérience extrême. S'exposer sur une scène, devant trois cents ou mille personnes, ce n'est pas une affaire de tous les jours.

C'est comme la radioactivité : il y en a qui sont plus radioactifs que d'autres. Je compare la présence à la beauté, parce que **les critères d'appréciation de la présence comme ceux de la beauté changent.** À une certaine époque, on trouve que tel acteur a une présence incroyable et, cinquante ans plus tard, on peut trouver que cette même personne est pleine de tics. Cela fait partie des injustices de la nature qui font que certaines cellules sont douées pour former un arbre, d'autres un ours. Et si l'ours souhaite devenir un arbre, il a beau se tenir en bas et faire semblant, il ne sera jamais un arbre!

Je ne veux pas dire par là que la personne qui a ce talent d'être présente est nécessairement supérieure aux autres sur tous les plans. Il y a des gens bons pour certaines choses et pas pour d'autres, voilà tout.

Un ébéniste a le don de fabriquer des meubles avec ses mains, pas moi. À chacun ses

dons et sa profession. Les êtres ne sont pas pareils. On naît, par hasard, dans un contexte qui est plus propice à développer un certain talent, et les circonstances font le reste.

P. 115-116

Irina Brook (Tome 3)

C'est quelque chose d'indéfinissable, d'antérieur pourrions-nous dire au rôle même. Cela vient de la beauté intérieure, de la personnalité de la personne. Il existe sûrement de très grands acteurs qui ont des personnalités peu intéressantes dans la vie et qui ne sont pas touchants en tant que personne. [...] **La présence d'un acteur émane de quelque chose à l'intérieur de lui qu'il veut transmettre et partager, quelque chose de lui-même qui fait que c'est une personne intéressante.** C'est ce que j'ai toujours aimé découvrir dans le travail et que je ne trouvais pas avant d'être metteuse en scène. [...] Pour La bonne âme de Setchouan, par exemple, ils étaient une quinzaine et chacun d'eux sur scène, quel que soit son rôle, était beau, pas dans le sens qu'ils avaient de belles têtes, mais parce que c'étaient de belles personnes. Cela irradiait de leur visage, à travers le plateau et au-delà. Pour moi, c'est ce qui fait la présence ou, du moins, le genre de présence qui m'intéresse.

JF Donc vous diriez, comme Mnouchkine le dit volontiers, qu'il n'y a pas de petits rôles.

IB Tout à fait. [...] Quand il y a sur scène quelque chose qui a à voir avec la vie humaine, avec les relations, avec ce que les acteurs ont trouvé en répétition de particulier et de beau, et que cette humanité passe de la scène à la salle, transcende la scène pour ainsi dire, je trouve cela merveilleux. Les spectateurs ne sont pas dupes, c'est quelque chose de palpable[...]

P.99-100

Cristina Castrillo (Tome 3)

Dans mon vocabulaire de travail, je n'utilise pas le mot présence. À vrai dire, je ne saurais pas définir cette notion. [...]

J'utilise souvent le mot crédible, par contre, pour désigner une action ou un contenu, même si ceux-ci sont construits et artificiels. Si quelque chose est digne de foi et vrai, on y adhère, on y porte le regard et on est encouragé à s'en approcher. Mais sait-on si cela a quelque chose à voir avec la présence?

P.118-119

Nona Ciobanu (Tome 3)

Oui, la présence a un rapport avec cette conscience du «centre» que je recherche. **La présence sur scène résulte du lien qu'entretient l'acteur avec tous les phénomènes qui l'entourent.** S'il est «déconnecté» de quelque façon que ce soit et qu'il oublie l'essence des choses – je veux parler ici des éléments de base tels que l'air, l'eau, le feu et la terre –, alors il ne pourra pas créer un personnage qui soit vraiment humain. La présence scénique irradie dans toutes les directions et n'émane pas seulement des situations ou des conflits susceptibles de révéler le personnage. L'acteur doit parfois sortir du contexte de sa scène pour être pleinement conscient de ce qui se passe autour de lui.

JF Comment cela se traduit-il sur scène? Bien qu'il s'agisse de quelque chose de très intime, propre à chaque acteur, comment se fait-il que l'on puisse sentir cette présence

sur scène, comment expliquer que l'acteur «irradie», pour reprendre vos mots?

NC **La présence se sent par une sorte de tension difficile à décrire.** Je l'expliquerais par un exercice très simple que j'ai parfois proposé aux acteurs: ils doivent marcher sur une distance de deux mètres seulement, mais en imaginant qu'ils traversent non pas deux mètres, mais bien un univers entier. Ils irradient alors d'une tout autre façon, car ils sont «connectés» à quelque chose de plus riche.

JF C'est donc spirituel.

NC Oui.

JF Voyez-vous un lien entre cette présence et la notion d'énergie?

NC La tension inhérente à la présence est fortement liée à l'énergie, à la conscience du «centre» et à une certaine préparation de l'acteur. L'énergie n'est certes pas psychologique. C'est une conscience du corps, du corps physique, du corps spirituel et du corps comme mémoire, une écoute de ses propres pensées ... Comment pourrait-on évoquer un paysage, une carte du monde sur scène? L'acteur doit, pour ce faire, travailler l'énergie et être à l'écoute de ses sens. Ce travail sur l'énergie diffère d'une personne à l'autre, mais je crois que les bases sont semblables pour tous, dans une certaine mesure. Il s'agit d'une qualité de préparation.

JF Est-ce que l'énergie et la présence peuvent être enseignées, transmises à l'acteur?

NC Lorsqu'on fait du théâtre, on travaille avec l'énergie, mais je ne sais pas à quel point cela s'enseigne. Je crois qu'on peut la développer, trouver quelques repères et, à partir de cela, découvrir sa propre voie. Je ne crois donc pas que cela s'enseigne, mais je pense qu'il importe d'être guidé adéquatement. Ce guide peut être un livre ou une rencontre importante.

Par ailleurs, je crois qu'on peut transmettre la faculté d'être présent, en prenant le temps de travailler en ce sens avec un groupe d'acteurs et en ayant des attentes précises. Il ne faut garder que des repères qui soient essentiels. **Faire du théâtre, c'est créer le temps nécessaire pour être présent. Si l'on arrive à créer ce temps, avec l'énergie et la tension qu'il implique, on peut alors créer un espace. La tension invisible ne se décrit pas mais, paradoxalement, c'est la plus grande qualité d'un acteur.** S'il ne s'entraîne pas pour arriver à susciter cette tension, il ne pourra pas être en éveil sur scène.

[...] j'essaie profondément de trouver ce dont un acteur a réellement besoin pour créer. J'ai souvent vu de merveilleux spectacles, mais qui n'étaient que de brillantes démonstrations où il manquait l'essentiel: la présence de l'acteur. **Dans cette présence réside le miracle du théâtre et son essence. S'il n'y a pas cela, alors il n'y a pas vraiment de théâtre.**

P.139-140

René Richard Cyr (Tome 1)

Cette notion de présence, de charisme, est très personnelle, très individuelle. Je crois que nous avons tous, au fond de nous, un album personnel. Il y a des comédiens qui vous touchent et qui ne me touchent pas. Mais nous nous accorderons pour dire que ce sont de bons acteurs. Comment se construit notre album personnel? Sûrement par une mémoire affective imprimant des images en nous.

Je crois aussi à la **profondeur de la concentration.** On n'entre pas dans une pièce de théâtre comme on entre à l'épicerie, j'en suis persuadé. Le don de soi-même de l'acteur

de théâtre passe pas le masochisme et par le plaisir d'être en scène, d'être le point de mire d'une salle. L'acteur veut être aimé et tire **plaisir d'un certain exhibitionnisme**. Il y a quelque chose de merveilleux chez un acteur qui sait que le public est là.

Est-ce que le charisme, cette présence puise à une technique? À tout ce qu'on nous apprend dans les écoles de théâtre? Sans doute, mais on aurait beau avoir reçu tout ça, **s'il n'y a pas – ce sont toujours des termes très religieux qui me viennent en tête – de communion avec le public, de feu sacré**, d'état de grâce, alors il n'y a pas de présence. La seule explication du charisme ou de la présence, **c'est l'envie d'être là**.

S'ajoutent à l'envie d'être là, la faculté d'abandon et la générosité, le **don de soi**.

Le fondement de la présence est difficile à expliquer. Au moment des auditions à l'École nationale, on sait parfois après deux mots que ça ne fonctionne pas, que « ce » n'est pas là. C'est petit. On appelle ça des foyers. « C'est un petit foyer. » On pourra peut-être y faire brûler quelques brindilles, mais jamais y faire entrer de très grosses bûches.

Est-ce qu'un « gros foyer » est associé à la très forte envie du futur comédien d'être quelqu'un d'autre? Est-ce qu'un acteur serait comme un auteur incapable de parler dans la vie mais qui écrirait des choses horribles où il réglerait ses comptes sur papier? Le théâtre est-il un exutoire? Je sais que les acteurs qui font du théâtre par suffisance ou par autosatisfaction ne m'intéressent pas.

P. 133-134

Emma Dante (Tome 3)

Je ne sais pas ce que vous entendez par «présence», mais je crois fondamentalement qu'un acteur doit posséder la capacité de **saisir la présence d'un monde parallèle. Il doit ensuite transmettre ce monde à travers une gestualité et un regard capables de provoquer chez les spectateurs une sorte de court-circuit**, comme si ces derniers se trouvaient face à des extraterrestres qui viendraient d'atterrir devant leurs yeux. Quant à la notion d'énergie, je ne peux que l'associer aux éléments suivants: nerfs solides, tension et entraînement des muscles. Après tout, il n'est pas facile de marcher dans un endroit tel que la scène où il ne semble pas y avoir de force de gravité!

P.162

Mercedes de la Cruz (Tome 3)

Je préfère parler de talent. Le talent est un don de Dieu. C'est une capacité particulière de transmission et de projection. Parfois, l'acteur ne sait même pas qu'il possède cette faculté.

P. 151

Dario Fo (Tome 2)

Je crois que la présence est, à l'origine, quelque chose de **naturel**. Comme dans la vie. Dans la vie, il y a des gens qui arrivent vers nous et dont on se dit d'emblée : « Ah! Quel visage! Quelle tête! » [...]

Mais, attention! Je parle du premier contact, de l'impact initial qui fait qu'on remarque tout de suite quelqu'un, mais cet impact n'est pas suffisant. **Il faut ensuite être en mesure de le soutenir. Et alors, c'est une question de respiration. Cela vient aussi d'une volonté de communiquer. C'est là, vraiment, la magie. Il faut avoir une grande volonté de participer aux choses, de communiquer, et une certaine pudeur.**

Là aussi, il faut prendre garde. Il peut arriver, en effet, que nous ayons en face de nous quelqu'un qui arrive avec une allure extraordinaire, qui projette tout son dynamisme sur le public mais, au bout de quelques secondes, le public s'ennuie et en a assez. Il dit : « Ça suffit. J'ai tout compris. » Donc, il faut avoir de l'assurance, mais aussi de la pudeur. C'est à cause de cette pudeur dans le jeu de l'acteur que le public demeure très attentif et en redemande.

Le grand communicateur sait faire oublier le temps qui passe. Il doit faire en sorte qu'à chaque moment le public se dise : « C'est dommage, c'est déjà fini! » « Ah! Il recommence! Ça me fait plaisir. » Mais attention, il ne faut pas que le public saisisse tout ce qui se passe. **Il faut que l'acteur laisse du mystère** pour obliger les gens à renouveler sans cesse leur attention. Le public doit constamment se poser des questions du style : « Qu'est-ce que c'est? Ah, c'est ça! Non, ce n'est pas ça! Qu'est-ce qu'il veut dire? » Le public ne doit pas être passif. Un public passif qui comprend tout, pour qui tout est logique, tout est clair, n'est pas sous l'effet d'un charme, ne ressent pas d'émotions profondes et, surtout, ne réfléchit pas. Il faut que ce qu'il voit donne naissance à d'autres idées. **La grande joie pour le public**, c'est de découvrir des choses et d'éprouver des émotions qui lui font imaginer des éléments de l'histoire, qui lui permettent d'aller plus loin, d'imaginer quelque chose en plus. **C'est d'avoir, au fond, l'impression de participer et d'être créatif.**

P. 123

Richard Foreman (Tome 1)

Je présume qu'on ne peut l'apprendre, que ça nous est donné.

La présence est une qualité animale, comme le sex-appeal. C'est probablement du sex-appeal. Mais il y a bien sûr différentes opinions. J'ai vécu des situations où le directeur du casting trouvait un acteur excellent, alors que moi, je le trouvais ennuyeux. Ce n'est pas différent de la raison pour laquelle Marie épousera Philippe plutôt que Paul. Je crois qu'il s'agit en fait d'un **résultat statistique**. À la base, il s'agit d'un nez, de quelque chose qui nous rappelle notre mère, d'une lumière dans le regard. Statistiquement, certaines personnes possèdent suffisamment de ces éléments pour attirer beaucoup d'entre nous.

Je crois qu'elle est liée (la présence) à l'arrogance de l'acteur, à ce qui lui fait dire : « J'habite mon espace, mon espace psychique, et je veux que personne ne le contrôle à part moi. Je contrôle mon espace spirituel. » Il me faut admettre toutefois que certaines personnes pensent de cette façon et qu'elles n'ont aucune présence.

P.158-159

Jill Greenhalgh (Tome 3)

C'est la grande question à laquelle personne ne peut répondre! J'adore cette question et tous mes ateliers portent comme titre La présence de l'acteur. **La question de la présence rejoint celle de l'énergie; il n'y a pas de différence entre ces deux notions.**

Chaque matin, je me lève avec une définition différente en tête. Au début de ma carrière de praticienne, je me suis forgée comme actrice physique et j'ai compris dans mon corps certaines choses que j'essaie d'enseigner à mes étudiants. Parfaire ma compréhension de la présence de l'acteur et la transmettre à mes étudiants est le désir de toute ma vie. Chaque fois que j'ai de nouveaux étudiants, j'écris sur eux. Tout au long de la première

année, j'essaie de leur faire comprendre qu'ils peuvent avoir de la présence. Selon moi, **la présence se situe dans les oppositions, dans la résistance entre les opposés.** L'énergie est un potentiel d'abord reconnu, puis travaillé, puis mis en forme, puis dirigé, puis libéré, etc. **C'est ce mécanisme en constant mouvement qui crée la présence,** alors que l'énergie non contrôlée n'est que chaos. Qu'importe le style de formation, celle-ci vise toujours à apprendre le contrôle.

P. 183-184

Brigitte Haentjens (Tome 3)

La présence est un concept mystérieux. Il y a des acteurs qui se **risquent** plus que d'autres, qui **«brûlent»** plus que d'autres. **C'est une question de talent mais aussi d'engagement. Plutôt que de présence, peut-être faudrait-il parler d'absence de résistance: les acteurs qui ne résistent pas, qui s'abandonnent, qui renoncent à leurs motivations narcissiques ou qui les subliment dans une pratique artistique sont des acteurs plus présents.** Cette présence est extrêmement exigeante au théâtre. Elle demande de surmonter toutes les tensions, toutes les paranoïas. Elle demande aussi beaucoup d'énergie physique, de préparation mentale. On ne dira jamais assez à quel point jouer au théâtre est un sport de haut niveau qui prend toute l'énergie d'une journée.

P. 198

Helgard Haug (Tome 3)

Ce qui importe, c'est qu'ils ne jouent pas. C'est l'aspect le plus délicat de notre travail. Au début des représentations, c'est-à-dire à la première et au cours des deux ou trois spectacles qui suivent, le contact est très direct. Ils se tiennent debout sur scène et **parlent aux gens sans jouer de rôle, sans dire un texte ou sans raconter une histoire; ils sont eux-mêmes sur scène et portent leur propre histoire.** Mais après quelques représentations – nous avons présenté *deadline* plus de quarante fois –, un grand danger survient, car ils risquent de devenir acteurs. Puisqu'il y a répétition, une légère distance apparaît entre ce qu'ils sont sur scène et ce qu'ils sont dans la vie. [...] Ainsi, ne veulent-ils plus monter sur scène. Cela devient alors du mauvais théâtre. Nous devons soit arrêter de présenter le spectacle, soit trouver de nouvelles idées. C'est le risque que nous prenons. [...] Pour moi, il est très important de ne pas répéter la même chose soir après soir. [...]

P.217

Alain Knapp (Tome 1)

Il s'agit d'un phénomène difficile à cerner. On peut observer cette présence, c'est vrai, mais je crois qu'il faut considérer que **l'artiste, quel qu'il soit, dans quelque domaine qu'il exerce son art, est plus riche de ce qu'il ignore que de ce qu'il sait. Il y a probablement quelque chose qui, à l'insu même des personnes, émane de cette ignorance dans la présence au jeu.**

Je préfère au mot disponibilité, qui me paraît passif, le mot fluidité. Il me semble qu'il y a quelque chose de fluide dans la personnalité de celles et de ceux qui ont de la présence. C'est-à-dire qu'ils ont en eux le minimum d'obstacles à l'expression de différentes formes de personnages. [...]

On peut se dire : pas de préalable, pas de costume, pas d'image d'un personnage, allons

sur la scène tels que nous sommes. Sommes-nous vraiment nous-mêmes pour autant, dans ce cas-là? Est-ce que nous ne substituons pas souvent à l'image préalable d'un personnage celle que nous nous faisons de nous-mêmes, une image plus ou moins « narcissiée »? [...] Comment se débarrasser de cette image du moi telle que je souhaite la produire devant les autres? L'image du moi plus ou moins valorisante, ou plus ou moins dérisoire, souhaitée la plupart du temps inconsciemment par les actrices et les acteurs, est encore un obstacle majeur à l'interprétation comme à l'improvisation. La présence, c'est être présent à l'instant même de l'acte de jeu.

Avec le texte, c'est évident. Il faut que les mots fassent résonance chez les interprètes, comme si ceux-ci étaient en quelque **sorte traversés par ceux-là**. Tout ce qui fait obstacle, tout ce qui fait écran à cette manifestation nuit à la présence de l'actrice ou de l'acteur. Dans l'improvisation, c'est pareil. Être présent au jeu, c'est être en mesure, encore une fois, de saisir dans la fraction de seconde ce qui se fait, ce qui se dit, et de produire à son tour de la parole et du mouvement révélateurs d'identité. On est toujours dans le mouvement : action, réaction, action. On réagit d'abord, ensuite on produit de l'acte. L'acte au théâtre est toujours réactif. Une fois les premières phrases dites, tous les effets qui s'ensuivent sont des effets réactifs qui produisent à leur tour de l'acte... [...]

P. 174-175

Jacques Lassalle (Tome 1)

L'acteur dont je vous ai parlé est un acteur qui a les moyens de se vouloir, de se construire. C'est un acteur qui ne sera rien s'il n'a pas la **grâce**. C'est l'autre mode de la présence. Alors cette grâce, cette présence a beaucoup à voir avec la gestion du temps, la gestion de l'espace.

[...] **Est présent l'acteur qui, sans qu'il le sache, impose son propre rythme cardiaque, son propre rythme respiratoire aux spectateurs.** [...] C'est l'acteur auquel on s'abandonne et c'est en même temps l'acteur qui vous donne les moyens de vous reprendre et de vous tenir à distance. C'est une dialectique très serrée.

Si on n'est que distance au théâtre, si on n'est que retrait, il ne se passe rien. La présence, techniquement, c'est cette espèce d'extraordinaire adhésion, coïncidence d'un corps, d'un geste, d'un déplacement et d'un dire avec l'espace et le temps de la représentation. C'est aussi parfois une manière d'absence, de distraction intérieure.

[...] Très franchement, je crois que c'est un **don**. Cela peut se développer, mais il ne faut pas que cela se sache. Un acteur conscient de sa séduction, du pouvoir qu'il exerce, est un acteur déjà considérablement altéré. L'important est qu'il ne le sache pas trop, car **la présence dont nous parlons c'est aussi l'innocence, c'est une enfance préservée**. C'est l'art d'être ce que je ne sais pas que je suis, [...]. La stratégie de séduction consciente, chez l'acteur, mène souvent à la pire des impasses.

P. 197-198

Georges Lavaudant (Tome 2)

Il y a indéniablement des gens qui ont une présence. [...] Mais je crois que **c'est leur vie qui la fabrique, pas le jeu au théâtre**. Cela ne veut pas dire que ce soient de bons acteurs, mais ils ont de la présence.

[...] Cela n'a rien à voir avec le théâtre, c'est plutôt un charme sexuel, une bizarrerie physique, un autisme, des choses non dites. Enfin, ces choses sont très curieuses, elles

sont plutôt ce qu'on projette sur l'acteur sans que lui-même ait besoin de se mettre au travail. Ça peut être un grain de voix car, très curieusement, la voix est peut-être une des choses qui donnent le plus de présence à certains acteurs. [...]

P. 137

Jorge Lavelli (Tome 1)

Tout ce que vous avez dit de la présence correspond à quelque chose d'intérieur. **On dit souvent d'un acteur qui a de la présence qu'il joue une image, qu'il défend une image, ce qui est encore autre chose.** C'est quelqu'un qui se regarde tous les jours dans la glace, qui se trouve très bien et finit pas imposer cela. On voit souvent cela au cinéma. Il y a beaucoup de gens dont on dit qu'ils ont de la présence parce qu'ils ont cette sorte de continuité dans leur image de marque. Pour moi, la personnalité c'est le contraire de cela. La personnalité, c'est le manque de personnalité. Au fond, c'est la personne qui peut être autre chose et que vous ne reconnaissez pas par sa présence mais par sa transformation, sa métamorphose. Ce sont ces changements qui sont intéressants et qui donnent la présence à l'acteur, c'est-à-dire la multiplicité, la chose inattendue, variée, inexplicable, qui est le propre de l'acteur.

Donc la vraie personnalité, c'est l'absence de personnalité, et cela n'a rien à voir avec cette image que peut avoir souvent quelqu'un comme Alain Delon, dont on dit qu'il a une très grande présence, mais qui est toujours le même. Parce que c'est une présence qui est soignée et par laquelle il veut véhiculer quelque chose. On croit que c'est la personnalité, mais c'est une image. Il n'aborderait pas une situation qui modifierait cette image et le ferait apparaître aux yeux du public sous une forme inattendue. C'est le contraire de la personnalité.

La personnalité, c'est donc de ne pas en avoir, de devenir autre, comme dirait Pirandello, et de vivre intérieurement, profondément, quelque chose qui ne nous appartient pas mais qui existe quelque part dans notre imaginaire, dans notre sensibilité, et de le transmettre. Si l'acteur a ces qualités, alors il a de la personnalité.

P. 208

Robert Lepage (Tome 2)

N'importe qui peut avoir de la présence et du charisme sur une scène dans la mesure où il est en accord avec ce qu'il fait. [...]

Trop souvent, il y a des acteurs, de grands acteurs, qui ne brillent pas sur scène. Ce serait plutôt une mauvaise rencontre avec le projet, avec ce que dit le spectacle. Je ne crois pas, tout compte fait, qu'il y ait de bons ou de mauvais acteurs. Il y a peut-être des acteurs qui ont énormément de charisme. Mais être acteur, cela exige tellement de détente et de calme pour raconter les choses et être changeable et transformable! **Cette détente et ce calme viennent du savoir; pas du savoir absolu, mais du savoir de ce qu'on fait.**

Un bon exemple de cela : lorsque je faisais partie de la Ligue Nationale d'Improvisation, je me rappelle que ce qui faisait qu'une personne, qui habituellement était si pourrie, bouleversait tout à coup le public dans une impro, c'est qu'elle entrait dans un univers qu'elle connaissait. Ça arrive souvent en impro, non seulement à la LNI, mais aussi lorsqu'on travaille un personnage. C'est là qu'apparaît le charisme d'un acteur, il me semble : lorsqu'il entre dans un terrain riche qu'il connaît et sur lequel il a un parfait contrôle et où, quoi qu'il arrive, il va pouvoir trouver une réponse.

P. 179-180

Iouri Lioubimov (Tome 1)

Il existe aujourd'hui des moyens, des appareils qui permettent de déterminer si une personne a une forte énergie et une volonté forte. Si tel est le cas, on peut l'accepter comme comédien. Mais si cette personne n'a pas de force de volonté, alors il faut la congédier comme acteur. On n'a pas le choix. **Si elle n'a pas de présence, il faut qu'elle s'en aille.** Qu'elle n'entrave pas le travail de celui qui sait retenir l'attention du public. Et c'est la volonté qui retient le public : **la volonté et le savoir-faire.** La volonté du comédien et sa capacité à avoir de l'énergie pour tenir l'attention du public. C'est ça le don du comédien. C'est comme le charme d'une femme. S'il est là, tout est parfait. S'il n'est pas là, rien ne se passe.

P. 223

Stéphanie Loïk (Tome 3)

L'acteur qui a une présence a quelque chose en plus, **on ne sait pas très bien quoi. Il attire le regard.** Cela peut être une beauté particulière, pas une beauté classique, mais une beauté intérieure qui se dégage. Pour ma part, je suis plus attentive aux gens qui sont intimidés, je les regarde plus facilement. **La présence sur le plateau et la présence dans la vie, ce n'est pas la même chose.** Il y a des gens qui montent sur un plateau et qui nous éblouissent alors que dans la vie, ils sont modestes. Les deux vont souvent de pair. **Il y a des acteurs pour qui la scène est un enjeu évident.** Ce sont eux qui m'intéressent, ceux qui ont un besoin absolu de jouer, sans savoir pourquoi ils le font.

P. 249

Gilles Maheu (Tome 2)

La présence, c'est l'âme. C'est le divin d'un individu. Et quand je dis divin, ça inclut le bien et le mal. [...]. **La présence pour moi est sexuée.**[...]Ce n'est pas rationnel. Je ne sais même pas si ça m'intéresse de parler rationnellement de la présence, d'essayer de la définir.

[...] On ne donne pas de présence à un acteur, c'est lui qui se la donne. Tout ce qu'on peut lui donner, c'est un code de présence. Il apprend ce code, et il va le jouer. Ce sera donc toujours une espèce de cabotinage. La présence, elle, ne s'explique pas. Elle est propre à l'individu. Elle est propre à sa vie intérieure, à son vécu. La présence est intimement liée au spectacle en cours, aux raisons pour lesquelles on fait tel spectacle dans sa vie à un moment donné.

Si j'essaie d'expliquer ce phénomène, je regarde la vie des acteurs, comment ils vivent. Ce sont des êtres complètement extrémistes, complètement investis dans ce qu'ils sont, et qui ont foi en ce qu'ils font. Ils s'investissent radicalement et ils créent sur scène une lumière qui devient inexplicable rationnellement. [...] Le théâtre n'est pas une science exacte, c'est un artisanat métaphysique.

Avec ces gens-là, on n'a presque rien à faire comme metteur en scène. C'est fabuleux, c'est un cadeau. On dirait qu'ils ont une compréhension innée, intuitive de ce qu'on leur demande. Tandis qu'avec les autres, justement, je dois aller vers une sorte de code, sortir toutes mes grammaires, essayer par le biais du psychologique avant que ne se crée la forme. Je remarque aussi que tous ceux qui ont une très forte présence ont un immense

pouvoir de concentration.

P. 200-201

Daniel Mesguich (Tome 1)

Ce n'est pas une question simple. Je crois qu'il faut réinterroger le lexique de l'acteur. On parle de « présence », d'accord, mais aussi de concentration. Il faut que l'acteur se concentre, mais pas comme le tennisman qui va faire un service important. Au théâtre, à mon avis, c'est très exactement le contraire. Si l'acteur se concentre, il va être totalement dans ce qu'il a à faire. Il peut être ou mauvais ou moyen ou génial, mais ça ne touche pas la présence.

En revanche, ce qui reste, ce qui ne peut pas se concentrer, ce qui est plutôt de l'ordre de la distraction – la part distraite de l'acteur, la part qui est là en plus - ça c'est sa présence. Ce qui échappe à tout ce qu'il fait pendant qu'il est acteur, qu'il agit. Ça pourrait être son épaule droite pendant qu'il parle, un moment immobile. Cette épaule ne joue pas; c'est un bout de présence.

La présence au théâtre, c'est la part absente : c'est la part distraite. C'est tout ce qui s'est absenté alors que l'acteur est en train de faire quelque chose et qui est là, pur, « cru » comme dirait Artaud. Qui n'est pas en train de répéter, qui est là absolument. Ça, c'est la présence.

Je ne peux pas le dire autrement. La « présence » est un mot pénible, parce que c'est à la fois un mot savant et un mot que n'importe qui emploie un peu n'importe comment. C'est un mot compliqué, de ce fait.

C'est comme en photo. Si je vous prends en photo et que vous êtes en demande d'être prise en photo, vous n'êtes pas photogénique. Si, au contraire, vous n'y êtes pour personne et que la photo vous prend quand même, que vous ne demandez rien, qu'il n'y a pas d'action, il y a juste une plus grande part de vous qui est posée là, et vous êtes plus photogénique. Il y a plus d'en-soi. Mais cet en-soi-là, il n'est pas nu; il n'est pas rien. Il rappelle en fait le mystère (au sens fort qui est la métaphysique la plus folle ou la terreur la plus totale d'être sous le regard de l'autre). Il appelle les choses les plus noires, les plus tordues. Et ça, c'est la présence.

La présence se cultive, bien sûr, mais ça ne transforme pas quelqu'un, parce qu'on ne peut pas vraiment transformer la personnalité de quelqu'un. On peut la polir. Il ne peut y avoir des cours de présence. En revanche, il peut y avoir des cours sur l'autre part, la part active. Et si on le fait avec le plus d'économie, de maîtrise et de force, alors l'autre part grandit, forcément. On n'a plus besoin d'utiliser tout son corps pour appeler au secours. Il suffit d'un geste ou d'un regard, et tout le reste est libre pour dispenser de la présence.

P. 239-241

Katie Mitchell (Tome 3)

C'est d'abord une question de technique et d'habileté. Si l'acteur est en mesure d'imaginer très précisément où se trouve son personnage, les relations que ce dernier entretient avec les autres personnages, les images de son passé, ses souvenirs, et qu'il sait également jouer ce que son personnage désire pour l'avenir, alors le public croira en ce qu'il est en train de faire. Lorsque les acteurs parviennent à jongler sans effort avec tous ces éléments, ils dégagent alors cette chose mystérieuse qu'est la présence. Celle-ci

vient de la capacité d'imaginer des circonstances très précises. Le regard du spectateur est attiré par l'acteur qui possède ce don plutôt que par celui qui essaie d'impressionner. [...]

L'acteur imaginaire doit posséder une technique qui dépasse, bien sûr, sa seule compétence. La technique vocale n'est qu'un des moyens pour représenter un être humain. Construire un personnage qui soit crédible dans sa totalité demande beaucoup de subtilité; [...] Les pensées, les sentiments, le physique, le passé, l'avenir du personnage doivent aussi être perceptibles. La voix n'est qu'une des modalités possibles de la représentation. [...] Les informations relatives au personnage atteignent le spectateur à travers trois canaux principaux: la voix, le visage et le corps. [...] Cependant, je ne crois pas que la voix ait à voir avec le concept de présence. Ce dernier touche à la technique. L'acteur doit parfaitement posséder la technique de représenter quelqu'un d'autre.

Cette technique s'acquiert par l'étude. Par un bon enseignement des théories de Stanislavski – pas la méthode des Américains, mais l'école russe de Stanislavski. Il est également possible de faire l'étude de différentes écoles de pensée en psychologie ou en biologie des émotions. Observer simplement les choses autour de soi ainsi que la manière dont on réagit dans certaines situations peut aussi être utile. Il est particulièrement important d'essayer de garder le contrôle sur l'information que le public peut recevoir et que l'acteur ne désire pas qu'il reçoive. En tout temps, nous émettons et recevons une grande quantité d'informations. En tant que metteur en scène, mon travail consiste à aider les acteurs à limiter l'information qu'ils donnent sur eux-mêmes – l'information dont ils ont conscience, comme le sentiment d'être gêné ou d'avoir peur d'être sur scène – pour laisser place à l'information qui concerne le personnage.

P. 269-271

Jacques Nichet (Tome 1)

« Je viens jouer pour vous. » L'acteur populaire s'ouvre sur le public, sur le peuple qui est rassemblé. « Je viens pour vous, je sais que vous êtes là et je vous représente. Je représente une part inconnue de vous. Vous êtes étranges, vous êtes étrangers à vous-mêmes, et je vous le montre. Je vous le joue. » La présence se trouve au croisement de cette générosité et de cette étrangeté que j'évoquais. La « présence » existe : on le voit aux auditions! [...]

Il y a une manière de parler, une manière de marcher sur scène, une manière d'occuper l'espace – assez indéfinissable en fait. On cherche une particularité irremplaçable et inattendue. La scène fait office de loupe : « la présence » saute aux yeux.

Il y a une grande part d'inné. C'est l'histoire de Mozart et de Salieri. La « présence » est une forme de génie. Une flamme secrète. Voilà le génie de l'acteur. Il y a des acteurs jeunes et talentueux qui, ne travaillant pas, dilapident leur génie et, au contraire, des acteurs qui, sans doute, ont moins d'atouts mais qui, à force de travail, arrivent à compenser. Mais je crois surtout au talent inné...

Ce qui s'acquiert, c'est ce qui aspire à être. Dominique Valadié m'a confié un jour : « C'est le théâtre qui m'a constituée. C'est le théâtre qui m'a donné un axe. » Les grands acteurs sont ceux qui ont besoin de la scène pour être eux-mêmes. Ils ont besoin de jouer pour être. Le théâtre devient leur vie. C'est une manière d'être au monde. Ces acteurs-là sont irremplaçables. Parce que la scène les délivre, les rend humains.

Il y a, dans l'acteur, quelque chose de généreux, parce qu'il se donne. Je dirais qu'un comédien qui ne se donne pas fait du vent. Le vrai acteur donne son corps, sa voix, sa présence, son temps. Il s'investit dans une action imaginaire.

Il y a une certaine étrangeté au théâtre. [...] On vient voir son double, la part étrange qui est cachée au fond de soi et que « l'autre » va permettre de révéler. Un grand comédien est un être étrange. Généreux parce qu'il va vers moi, et étrange parce qu'il me dévoile, dévoile mon étrangeté.

Et s'il fascine, c'est parce qu'il me représente, il me rend présent à moi-même. Voilà pourquoi l'acteur est irremplaçable et pourquoi les grands acteurs, les grands porteurs de théâtre, sont des poètes.

P. 256- 257

Pol Pelletier (Tome 2)

C'est drôle, autrefois j'utilisais beaucoup ce mot. Maintenant, je parle davantage d'arrêter le mental. Je parle de la conscience dans le corps. D'être là, de ne pas vouloir faire, mais de laisser faire. Je ne sais pas pourquoi j'ai cessé de me référer à la « présence ».

Les grands états de présence, on les atteint par des méthodes de travail. Ce qui est très intéressant, c'est que toutes ces traditions orientales reposent sur un travail concret et précis avec le corps. Elles reposent sur des lois : on s'assoit comme ça, pas comme ça. On respire comme ça. L'approche est totalement empirique. Si on fait telle chose, on obtient tel résultat. On n'obtient pas n'importe quoi. Ce sont des générations et des générations de moines, de maîtres qui ont abouti à de tels savoirs. Il y a là une incroyable richesse...

P. 247-248

Lorraine Pintal (Tome 1)

Je suis bien sûr sensible à cette caractéristique des acteurs. Je crois d'ailleurs qu'il n'y a pas un metteur en scène qui y soit insensible. Il y a des gens qui ont peu de charisme dans la vie, mais qui en ont un extraordinaire sur scène, et l'inverse existe également. Quand on engage un nouvel acteur, c'est donc un coup de dés – si je découvre qu'il y a absence de charisme, je vais tenter de trouver ce qui, dans cette personne, fait que, lorsqu'elle est en position de conflit ou en position d'osmose avec quelqu'un d'autre, il y a de l'éclat tout à coup. Je vais faire cela dans un long processus d'observation de la personne dans la vie. Je vais beaucoup l'observer pour comprendre quand elle s'anime et quand elle ne s'anime pas. Je tente alors, dans ma direction d'acteurs, de retrouver ce qui fait que ce déclic-là a eu lieu une fois, pour que cela se reproduise sur scène. Je travaille la présence.

Pour moi, le charisme part d'une impudeur. Quelqu'un qui n'a aucune pudeur dans la vie, qui a une acceptation totale de lui-même, transporte ce monde-là sur scène.

Il faut ajouter à tout cela un tout petit détail très stanislavskien, celui d'être là au moment présent. Cette qualité de concentration qui fait qu'on est là au moment présent, en accord avec le personnage occupant un espace devant un public, fait que l'aura grandit autour de soi.

Il y a des exercices techniques par lesquels on habitue son corps et son cœur à prendre possession de cet espace du personnage. On voit très vite quand les acteurs ne savent pas

dans quelle pièce ils jouent. D'où l'importance du travail autour de la table, quand on s'explique la pièce et qu'on cherche ce qu'on veut faire dire à la pièce ou ce qu'elle dit. Ce travail de cohérence dans le propos amène nécessairement une cohérence dans le jeu et une cohérence de style.

P. 276-277

Claude Poissant (Tome 1)

C'est un mot que je n'utilise pas; je parle plutôt de charisme. [...] Le charisme est une lumière, le résultat de notre personnalité scénique. Il y a en l'acteur un fantôme qui sort du lit, entre dans le public et accompagne chaque spectateur dans le labyrinthe des émotions, qui l'inquiète ou le rassure.

En fait, à partir du moment où l'acteur a franchi toutes les étapes de compréhension et d'intériorisation d'une œuvre et d'un personnage, tout se tient, et cette fameuse présence surgit. Encore faut-il que le corps ait pris le temps d'appivoiser l'espace.

Peut-être cette notion n'existe-t-elle qu'à partir du moment où l'acteur s'est trouvé lui-même! En répétition, j'ai la certitude que ce charisme n'a d'intérêt qu'au moment où l'artiste a fait le lien du sens à l'espace. Et encore! Le public est celui qui change tout, même l'espace, et qui appelle cette présence. Il ne faut surtout pas le craindre.

P.295-296

Isabelle Pousseur (Tome 3)

La présence est difficile à définir. Elle n'a pas nécessairement à voir avec la présence dans la vie, mais elle capte le regard, avant même que la bouche ne s'ouvre. Elle fait qu'on est attiré par le physique de quelqu'un, par sa façon de bouger, sa façon d'être.

P. 295

Magda Puyo (Tome 3)

La présence, c'est une ouverture au moindre stimulus pouvant apparaître dans le processus de création et dans le dialogue entre la scène et le public. C'est une énergie déterminée qui permet d'être prêt à répondre aux stimuli. Curieusement, certaines personnes possèdent une présence scénique sans aucun type de préparation.

Il faudrait également associer à cette notion celle de précision: la précision du regard, du geste, de la posture et de l'énergie sortant du corps. La présence a sûrement à voir avec la perception; elle dépend toujours de la perception de celui qui regarde, influencée par la culture du spectateur, c'est-à-dire du récepteur. Nous devrions peut-être également parler de théorie de la réception? (Rires.)

P. 309

Franca Rame (Tome 3)

Non. La présence ressemble au charisme. Il n'est pas nécessaire de mesurer un mètre quatre-vingts ou d'être toujours sur scène pour l'avoir. La présence est une qualité intérieure. Certains acteurs ont une personnalité imposante qui ne dépend pas de leur stature ou de la fréquence de leur apparition sur scène, mais de leur capacité à donner. Cela n'a rien à voir avec le poids d'un individu, mais plutôt avec ce qu'il porte en lui. Il y a des acteurs qu'on voit souvent sur scène, mais qu'on ne remarque même pas. Quand Dario Fo a fait ses débuts au théâtre, il jouait un tout petit rôle et pourtant, les gens le

remarquaient. L'important n'est pas d'avoir de grands rôles; un acteur qui ne parle pas peut être tout aussi incisif.

P. 324325

Jean-Pierre Ronfard (Tome 2)

Ça, c'est le grand mystère, la grande injustice. Mais il faut l'accepter! Il y a des acteurs qui se démènent sur scène, qui montrent une belle énergie et qu'on ne voit pas ou qu'on voudrait ne plus voir. Il y en a d'autres qui sont dans un coin. Ils sont en train de tricoter ou de se gratter le derrière et on ne voit qu'eux alors qu'ils ne tirent pas la couverture à eux.

C'est comme dans la vie, il y a des gens intéressants et d'autres qui ne le sont pas. C'est un talent. Ce talent de base peut être mis au service de choses inintéressantes. Parce qu'il y a des gens qui ont quelquefois un talent fou mais qui s'encrassent dans leur pouvoir de séduction. Il y a quelque chose de bizarre entre la présence et la séduction; et parfois la séduction finit par tuer la présence. L'idéal, c'est lorsque cette présence et même le désir de séduire – qui à certains moments fait faire de belles choses – sont bien contrôlés et ne débordent pas de la réalité dans laquelle on est, c'est-à-dire ne sortent pas du discours général et, surtout, ne sortent pas des mots, du langage à proférer.

J'ai vu récemment un excellent comédien donner un texte. Il le disait à une vitesse catastrophique et il amenait toujours le texte presque à un contresens. Séduisant, il faisait rire le public, mais il ne servait pas la situation, ni même son propre personnage. Là, c'est énervant. Énervant, parce qu'au fond ce qu'on demanderait à des comédiens comme ça, c'est de faire des one man shows, d'être seuls sur la scène et puis de profiter de leur présence, de leur pouvoir de séduction sans passer par l'intermédiaire d'un personnage, sans s'introduire dans la structure d'une pièce.

P. 291- 292

Banuta Rubess (Tome 3)

Il arrive parfois qu'un acteur réussisse à remplir l'espace simplement en marchant, tandis que d'autres n'ont pas cette faculté. Ces derniers sont cantonnés dans des rôles secondaires, parce qu'ils n'ont pas le même type de présence. Cependant, les acteurs qui dégagent une très forte présence peuvent être quelque peu dangereux, parce que souvent, ils ne réussissent pas à jouer avec d'autres acteurs. C'est comme s'ils affirmaient sans le dire explicitement: «Regardez-moi! Regardez-moi!» Ils ont l'impression qu'ils doivent porter la pièce à eux seuls. Si un acteur joue le rôle principal et que, dans cette pièce, tout émane du rôle principal, alors cette présence prend du sens. D'ailleurs, je ne parlerais pas de présence dans ce cas, mais plutôt de gestuelle.

P. 344- 345

Richard Schechner (Tome 2)

Il y a bel et bien quelque chose qui s'appelle la présence de l'acteur vivant. Je pense que cette présence a à voir avec la notion d'éventualité. En d'autres mots, quand le spectateur réalise que l'acteur peut non seulement changer ce qu'il est en train de faire, mais qu'il peut aussi être le maître de ce changement, qu'il n'a pas à changer, mais peut éventuellement le faire, à ce moment-là l'acteur a de la présence. Par contre, si le spectateur sent que tout changement effraie l'acteur et risque de détruite la

représentation, il n'y a pas de présence. En fait, l'acteur joue avec le danger, et c'est le danger qu'il génère qui crée la présence.

On peut aussi expliquer la présence en faisant appel à la notion de déséquilibre d'Eugenio Barba. En termes concrets, l'acteur est capable de produire un déséquilibre, de recouvrer l'équilibre et de produire ensuite un autre déséquilibre. C'est ce qui déséquilibre, ce conflit intrinsèque, dans le corps et dans l'esprit de l'acteur, qui créera la présence. Ainsi, si je fais une conférence et que les choses se passent bien, je peux arrêter au milieu d'une phrase, et les spectateurs vont attendre la suite, pas parce qu'ils sont en train d'écouter, mais parce qu'à la fois ils savent ce que je vais dire et ne savent pas ce que je vais dire. Ils veulent donc voir ce qui va se passer après.

P. 307- 308

Elisabeth Schweeger (Tome 3)

La présence est un type de **charisme**; certains l'ont, d'autres pas. Certains acteurs montent sur scène et la remplissent totalement, alors que d'autres ne la remplissent pas. Mais la présence ne s'explique pas.

JF Peut-elle se développer, par des techniques, par l'entraînement?

ES Bien sûr. Par l'entraînement, le travail sur l'énergie, par la construction de la mise en scène, etc.

P. 362

Djanet Sears (Tome 3)

Josette Féral : L'«engagement»: est-ce ainsi que vous définiriez la notion de présence?

Non, mais je crois que l'engagement ajoute quelque chose à la présence. Certaines personnes naissent avec de la présence, d'autres apprennent à la développer. La présence s'accroît lorsque l'artiste – et l'acteur, tout particulièrement – parvient à **augmenter son niveau de concentration**. Plus l'engagement est grand, plus le degré d'attention d'un artiste sur scène est élevé. **Mon implication, à l'endroit d'un personnage et de ses sentiments – ma compréhension de ce dernier –, contribue à rendre la pièce vivante.** En tant qu'actrice, mon degré de concentration peut aider à dégager une certaine présence sur scène qui, à son tour, amènera le public à s'investir. Chaque acteur conserve une petite partie de lui-même pour ce «technicien» qu'il porte en lui; ce dernier permet à l'acteur de savoir où il doit se placer pour être dans la lumière, où se trouve la limite de la scène, etc. Cependant, je remarque aisément lorsque c'est le technicien qui monopolise la concentration de l'acteur. À mon avis, la concentration nécessite un engagement constant à l'égard de la langue, des mots, des idées et du mouvement du personnage à travers la narration. Le but est de porter autant d'attention et de concentration que possible à chacun des instants. Habituellement, une grande capacité de concentration va de pair avec un niveau de jeu exceptionnel. Lorsqu'un acteur est véritablement **plongé dans le moment présent, il est engagé pleinement et le public ne peut détacher les yeux de cette personne.**

JF Il est difficile d'apprendre à «être là». La seule volonté ne suffit pas pour réussir à provoquer cette présence ou pour permettre à l'acteur de se concentrer; on suppose que cela nécessite d'autres aptitudes telles que l'ouverture et la disponibilité... Qu'est-ce que cela implique?

DS La concentration nécessite davantage d'aptitudes. Il s'agit du désir d'éprouver divers sentiments, de même que les motivations, remous et idées du personnage que vous jouez. Il

faut être ouvert à l'idée que le personnage occupe de 90 à 95 % de notre personne, dans ces moments-là.

L'imagination aide aussi énormément. Durant les répétitions, l'imagination est un élément significatif dans le travail et la découverte. Pendant les représentations, l'imagination peut également aider à se transporter dans n'importe quel lieu, époque ou situation. Elle peut aider, par exemple, à être extrêmement triste, au début d'une scène, alors que l'entracte vient d'avoir lieu.

Qu'arrive-t-il au personnage, quelques instants avant la scène à jouer? Heureusement, j'ai développé des outils tels que l'imagination pour me plonger dans cet instant. L'un des meilleurs réalisateurs avec qui j'ai travaillé donnait toujours vingt secondes de silence aux acteurs après avoir dit: «Action!» C'était particulièrement merveilleux, parce que les gens des autres secteurs – son, décor, lumières, etc. – avaient du temps, eux, pour se préparer! Ce réalisateur reconnaissait l'importance de ces moments de silence et les acteurs pouvaient commencer quand ils étaient prêts. Il nous donnait le temps de nous concentrer. Le jeu était toujours plus juste, et le tournage s'avérait beaucoup plus efficace. C'était aussi beaucoup plus agréable.

P. 382-383

Peter Sellars (Tome 2)

Certaines personnes ont de la présence : elles sont dans un lieu, et on sent leur présence. Cependant, il y a aussi d'autres types de présence. Par exemple, il y a des individus que l'on n'aura pas remarqués en entrant dans un lieu. Mais une fois que la personne que l'on trouvait si fantastique trois heures auparavant est devenue ennuyeuse au point de nous donner l'envie de fuir, alors soudain, telle personne que l'on n'aura pas remarquée devient, en effet, beaucoup plus intéressante.

Je trouve toujours important qu'on comprenne la « présence » non seulement comme un terme de théâtre mais aussi comme une notion liée à notre manière d'être intéressé par les êtres humains et à ce qui nous intéresse en eux. Comme je vous l'ai dit, j'aime choisir des acteurs timides, qui ne réussissent pas à se mettre en valeur, qui sont un peu introvertis. Certains diront qu'ils n'ont pas de présence, alors que c'est précisément ce qui m'attire chez eux et qui fait que je ne peux cesser de les observer. Cela me donne davantage envie d'être avec eux. La présence sur scène est liée à la présence que l'on a par rapport à soi-même. Il y a des gens qui parlent beaucoup, qui se donnent en spectacle, mais qui sont absents d'eux-mêmes. Et il y a certaines personnes, qu'on ne remarque même pas, mais qui ont une grande présence intérieure. La présence est spirituelle.

Particulièrement sur scène! La question importante est de savoir si telle joie est ressentie ou si elle est stimulée, si tel individu éprouve bien le poids de l'angoisse ou s'il ne fait que semblant. Pour moi, une joie ou une angoisse véritable confère de la présence à l'individu. De fausses émotions sont quotidiennement vendues dans notre société. Ce sont ces sentiments exagérés, faux – ces excès de joie, de colère -, que l'on voit dans bien des films, des émissions de télévision, des pièces de théâtre, ces personnes qui cachent leurs sentiments véritables en faisant d'horribles sourires. Pour moi, la véritable présence surgit quand un individu a l'honnêteté de représenter ce qu'il ressent vraiment sans l'exagérer. Les gens véritablement présents ont l'honnêteté de dire : « Je ne ressens

rien de plus que cela. » Et c'est déjà beaucoup!
P. 332-333

Roxana Silbert (Tome 3)

Si une telle chose existe, elle échappe à l'enseignement. Certains comédiens ont du charisme. Cela ne s'apprend pas. Cela a quelque chose à voir, je crois, avec l'amour d'être sur scène. Quand on monte sur scène, quelque chose se passe, qu'on ne peut pas vraiment maîtriser. Chacun a cette faculté de présence, mais à des degrés différents. Pour moi, c'est le grand mystère du jeu. Certains acteurs possèdent cette présence avec force, d'autres pas. Je répète que cela a à voir avec le besoin d'être sur scène et la volonté de tenir compte de ses origines. Je ne sais le dire autrement. C'est quelque chose qui se sent.

P. 398

Philippe Sireuil (Tome 1)

La présence, le magnétisme, l'aura, le poids de l'acteur – autant de synonymes pour exprimer maladroitement ce qui nous attire vers lui, ce qui nous fascine en lui – tiennent de cette alchimie mystérieuse qui fait un jour d'un acteur, un grand acteur. Je me demande en fait si la présence de l'acteur n'est pas inversement proportionnelle à sa capacité d'absence, c'est-à-dire à sa capacité de faire tout en ne faisant (en apparence) rien. Déjouer, plutôt que « jouer » - Goethe disait : « Rien ne sert de faire, il faut d'abord être. » Peut-être est-ce cela, le secret de la présence.

P. 328

Téo Spsychalski (Tome 1)

La notion de « présence », avec le temps, est devenue malheureuse au théâtre. Ce mot avait un certain sens dans le contexte « para-théâtral ». Et naturellement, comme toutes les notions vaguement métaphoriques, elle avait un attrait particulièrement séduisant. Mais en transplantant ce mot sur le terrain théâtral, on en a depuis longtemps gravement abusé. Évoqué devant l'acteur, il provoque immédiatement chez lui l'attitude forcée de vouloir être présent et de le montrer (de le prouver). L'acteur commence alors à jouer sa présence. Il adopte un regard fort et général, augmente la tension, prétend avoir une personnalité forte qui devient par conséquent envahissante. C'est absurde. L'acteur qui fait des efforts pour être présent ressemble à un dindon.

Or, lorsque l'acteur sait agir sans démonstration, il est présent; et quand il ne sait pas agir avec une énergie juste, aucune présence forcée et volontariste ne l'aidera – mais attention : il ne faut pas pour autant confondre cette notion avec d'autres telles l'attention, la concentration, la continuité, le calme, le regard, etc.; toutes ces notions sont techniquement valables et importantes.

P. 346-347

Claudia Stavisky (Tome 3)

Je crois que la présence vient [...] d'un talent d'abord, on ne peut pas le nier, ça existe. Quand ce talent-là est allié à un travail extraordinaire, c'est mieux. Il faut savoir travailler. [...] J'ai compris que la plupart du temps, si les acteurs ne travaillent pas, c'est parce qu'ils ne savent pas travailler.

Alors, quand on allie le travail à une technique prodigieuse qui fait qu'on sait exactement comment prendre un texte et le modeler, comment avancer à l'intérieur d'un texte, comment le dévoiler, le pénétrer, et qu'on ajoute à cela vingt ou trente ans de métier, alors là, évidemment, on arrive à des miracles comme celui de Nada. [...]

P. 412

Polly Teale (Tome 3)

Pour atteindre ce degré d'écoute, nous passons beaucoup de temps à créer un «esprit de corps», c'est-à-dire un groupe d'acteurs qui sentent un lien vraiment fort entre eux, à l'image d'un organisme dont toutes les parties sont interdépendantes. Le moindre changement sur scène affecte chacun d'entre eux. [...]

JF Est-ce ainsi que vous définiriez la présence?

PT Oui. En tant que spectateur, nous sentons la présence d'un acteur lorsque nous sommes interpellés par ce qu'il fait. Nous sentons qu'il se révèle. Et c'est en partie ce pourquoi nous allons au théâtre. Nous y allons pour être en contact avec des gens qui expriment des émotions habituellement camouflées. Les bons acteurs ont une disponibilité émotionnelle qui nous permet de nous reconnaître très profondément en eux. La douleur qu'ils expriment vient de plus loin, peut-être même qu'elle précède le moment de l'histoire qu'ils racontent; cela touche à quelque chose de plus profond et de fondamental.

Lorsque nous sentons une forte présence chez un acteur, c'est parce qu'il y a quelque chose en lui qui va au-delà de l'impression de surface. Il laisse alors entrevoir ce qui est normalement caché et qui, d'une certaine façon, devient palpable. La présence n'a-t-elle pas une dimension sensuelle? Des exercices peuvent développer la sensualité et la présence physique du comédien dans l'espace, de telle sorte que le spectateur puisse les ressentir, lui aussi.

[...] Cette faculté peut être développée, j'en suis convaincue, d'autant plus que j'ai vu des comédiens progresser de façon surprenante sur ce point.

P. 423

Catrine Telle (Tome 3)

Le talent peut être développé par la régularité dans le travail. La présence est donnée dès le départ, d'une certaine façon. Mais je dirais qu'en effet, c'est un autre nom donné au talent.

P. 444

Gilberte Tsai (Tome 3)

C'est une question importante, parce que je pourrais presque dire que je choisis les acteurs en fonction de leur présence dans la vie. Je me demande d'ailleurs s'il ne faudrait pas parler plutôt d'authenticité. Dans l'histoire personnelle de l'acteur, il y a toujours une chose qui va déterminer ce qu'il fera plus tard. Son trajet est lié à cette chose-là. L'authenticité se mesure dans l'engagement qu'on peut sentir dans la vie de l'acteur: ses choix artistiques ou politiques, d'où il vient, quelle est sa vie. Tout ce qui le constitue, en fait.

P. 457-458

Philippe Van Kessel (Tome 2)

La présence serait peut-être comme une forme de prise en charge d'un mouvement qui paraît parfaitement justifié. C'est un mouvement tracé dans un espace donné qui semble juste, qui constitue ce que l'on pourrait appeler la vérité, la justesse du travail.

Paradoxalement la présence vient d'une certaine retenue dans le jeu. Le jeu trop extraverti, illustratif ou redondant ne m'intéresse pas.

P. 354

Monica Vinao (Tome 3)

Josette Féral : L'énergie est-elle liée à la notion de présence?

Les deux sont d'ordre physique. L'énergie, c'est comme la vitalité: il faut apprendre à la contrôler et non à la réprimer. [...] il faut d'abord pouvoir faire le vide, ne pas avoir de préjugés sur ce qui doit être. Au théâtre, l'acteur s'expose en entier, contrairement à ce qui se passe à la télévision ou au cinéma. Tout le corps doit irradier. Contrôler ne veut pas dire réprimer, mais donner au corps la possibilité d'exister même quand l'acteur ne dit ou ne fait rien. [...] Être présent, c'est faire entendre quand on est silencieux, c'est faire voir quand on est immobile.

JF Comment l'acteur peut-il arriver à cette présence scénique?

MV J'essaie de le faire par le biais de l'entraînement, en travaillant d'abord les facultés physiques. S'il applique la méthode durant plusieurs années, l'acteur obtient nécessairement des résultats, mais il lui faut aussi une formation intellectuelle qui lui permette d'intégrer et de réfléchir sur ce qui lui arrive.

Nous ne sommes pas seulement un corps ou seulement un intellect ou seulement des émotions. Chaque individu est une entité dont il faut développer les différentes parties. Il faut une pratique et une technique pour arriver à dire quelque chose d'autre. Et il faut vivre. Sinon, on a une technique parfaite, mais on ne parle de rien.

P. 476-477

Jean-Pierre Vincent (Tome 1)

La présence, c'est une cohérence, disons mystérieuse, tout simplement parce qu'il est difficile de l'expliquer avec des critères scientifiques. C'est une cohérence particulière entre le corps d'un acteur, son visage, son système phonique et son imagination.

Il y a des cohérences instinctives supérieures à d'autres. Je prends par exemple un acteur de la Comédie-Française avec qui j'ai travaillé, Jean-Luc Boutté, qui est atteint d'une grave maladie. C'est un acteur absolument exceptionnel avant même d'avoir commencé à travailler, parce qu'il a un système phonique, que la vibration de sa voix touche n'importe qui à moins de vingt-cinq mètres, va au cœur du système auditif de l'autre, que la plastique de son corps, de son visage correspond, selon des critères que je ne cherche même pas à expliquer, à ce système phonique. C'est qu'il a en plus une imagination parfaitement adaptée à ce que son corps, sa physiologie produit de toute façon et qu'il a su, en outre, au cours de sa vie, augmenter sa capacité imaginative, son sérieux, la diversité de son travail. Cette faculté se cultive, mais à vingt pour cent seulement. Pour les quatre-vingt pour cent restant, c'est inné.

P. 385

Marianne Weems (Tome 3)

Nos performances se concentrent justement sur la notion de présence; le fait de mettre un être humain à l'intérieur d'une toile technologique permet d'observer ce qu'il advient de cette idée de présence humaine subitement transformée par la présence électronique créée par les technologies sur scène. La notion de présence est en train de changer, actuellement, et je crois que le fait d'avoir un acteur seul sur scène, dégageant une présence physique particulière, est quelque peu dépassé. L'identité et la présence de l'acteur sont véritablement métamorphosées par les nouvelles technologies. Je collabore en ce moment avec un professeur de l'Université de Manchester, Nick Kay, qui travaille à un projet très intéressant intitulé The Presence Project. Il compte suivre le travail de cinq artistes pendant les cinq prochaines années. Les membres de Builders Association sont associés à cette entreprise à titre d'artistes de la scène. S'y adjoindront également des artistes du monde de la vidéo. Nick Kay a pour objectif d'étudier la manière dont la notion de présence évolue.

P. 488

Iona Weissberg (Tome 3)

Je pense qu'elle est vraiment indéfinissable. C'est l'une de ces choses qu'une personne a ou n'a pas. C'est comme la personnalité: les gens sont charmants ou ne le sont pas. Je crois que, généralement, si un acteur a de la présence, c'est qu'il est bon acteur ou qu'il a une personnalité vraiment charismatique. S'il a une personnalité charismatique et qu'il est mauvais acteur, il aura néanmoins du succès sur scène. Le public prêter attention à ce qu'il fera.

La présence a à voir avec une bonne connaissance de la particularité de ce que l'on fait: en sachant d'abord très exactement ce que l'on veut et, ensuite, en sachant exactement comment l'obtenir. Il faut choisir attentivement le moyen d'exprimer cette spécificité. On peut l'exprimer en s'agitant beaucoup ou de manière statique, mais il faut toujours que ce choix soit lié au style de la pièce. En ce sens, un bon acteur est celui qui sait harmoniser cette spécificité avec le style de la pièce qu'il joue. Il peut réagir rapidement, a un bon jugement et sait bien répartir son énergie.

P. 503-504

Martine Wijckaert (Tome 3)

La présence de l'acteur est intangible. C'est elle qui fait que certains acteurs sont là, même s'ils ne font rien: ils ont de la présence. Cette présence ne s'apprend pas. C'est elle qui distingue les très grands acteurs. La présence de l'acteur est une faculté du minimum. L'acteur agit alors comme un prisme.

P. 525

Robert Wilson (Tome 2)

Il s'agit d'avoir confiance en ce que l'on fait, de connaître son corps, sa voix, de connaître ce qui est unique en soi. Tout cela donne une sorte de présence... Mais il est difficile d'en parler, et je ne crois pas qu'on puisse forcément l'enseigner ou en faire un produit de masse; c'est quelque chose de mystérieux.

Laura Yusem (Tome 3)

Je crois que la présence est liée au concept de dissociation. C'est une tension sur scène, un effort mental. C'est la chose qui demande le plus d'efforts aux acteurs qui ont tendance à être paresseux...

P. 536