

LA NOTION DE PRÉSENCE

Josette Féral

Réponse (sur la question de la présence) des différents metteurs en scène interviewés dans les livres : *Mise en scène et jeu de l'acteur* (J. Féral, 1997, 1998 et 2006). Volume 1 : L'espace du texte; Volume 2 : Corps en scène; Volume 3 : Voix de femmes. Les questions posées abordaient cette notion de différents points de vue (Qu'est-ce que la présence? Utilisez-vous cette notion dans votre travail? Comment définir ce concept?).

Reza Abdoh (Tome 2)

C'est la liberté, je crois. Tout juste 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, en son habileté, en sa capacité à monter sur scène et à établir une relation.

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.

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.

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. C'est dire à quel point je n'aime pas l'individualité de l'acteur, tous ces tics et ces lieux communs du comportement qui n'ont rien à voir avec le personnage et qui m'en distraient.

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 Noureïev, 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.

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. À cause de la couleur de leur peau, ils prennent mieux l'éclairage, par exemple. Ou à cause de la voix. Ou encore parce que leur vie est intéressante... Moi, je remarque que les acteurs qui, actuellement, me séduisent le plus, à cause de la période dans laquelle nous vivons, ce sont ceux chez qui on sent une douleur et un retour à l'état absolu et brut des émotions de l'enfance.

« Qu'est-ce qu'une fille comme Sylvie Drapeau a de si particulier? » On sent toujours comme une blessure en elle. Qu'elle fasse de la comédie ou du drame ou de la tragédie, force et fragilité se conjuguent en même temps. L'expérience adulte et l'élan de vie de l'enfance. Une espèce de blessure est là, qui n'est pas cicatrisée, où elle va puiser ses émotions. Elle a du talent, bien sûr, mais elle exploite aussi toutes ses possibilités d'expression physique. Elle est très consciente de ses moyens et elle se sert de tout. Elle joue du bout de ses orteils au bout des cheveux. Elle vibre entièrement, elle s'engage totalement. Tout son corps est engagé : sa mémoire affective, sa compréhension intellectuelle, sa sensibilité. Mais est-ce naturel chez elle? Est-ce travaillé? Je ne le sais pas. Ce que je sais, c'est qu'elle a une présence particulière et qu'elle est fascinante.

Je pense que la présence, ça se travaille. 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.

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.

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.

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. Mais en général, je suis convaincue qu'on est touché par des gens touchants. Au cinéma, il est sans doute plus fréquent de trouver des acteurs géniaux qui ne sont pas géniaux dans la vie, mais au théâtre, je crois que c'est beaucoup plus rare.

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. Il m'est arrivé de voir certaines productions à quatorze acteurs dont deux ou trois seulement – des vedettes à forte présence – avaient été choisis par le metteur en scène. J'ignore comment le reste de la distribution était alors décidé. Cette manière de fonctionner m'a toujours gênée, aussi quand je monte un spectacle avec quatorze acteurs, j'aime que chacun d'eux soit fascinant. Je fais certainement ce métier parce que j'aime beaucoup les acteurs et j'aime travailler

avec eux. 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. Il arrive que des spectateurs, qui ne sont peut-être pas des gens de théâtre, disent, après certains spectacles: «Cet acteur dégage vraiment quelque chose. Cela provient d'autre chose que de la pièce elle-même». Ce type de commentaires me fait encore plus plaisir que ceux portant directement sur la pièce. 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 et c'est ce qui leur fait dire: «Ces gens doivent bien s'entendre parce qu'on a vraiment senti un lien entre eux.» Au bout du compte, c'est ce qui reste et c'est le plus important. Je peux faire un spectacle moins réussi et mal reçu par la critique, mais s'il s'est passé quelque chose de vraiment magnifique entre les acteurs, qui s'est transmis aux spectateurs qui l'ont senti et mis en mots, je me dis que mon objectif est atteint.

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. On cherche souvent à donner une valeur à certains mots, mais plusieurs termes peuvent posséder des significations absolument différentes, voire même opposées.

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?

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.

Malheureusement, le système dans lequel nous travaillons ne nous permet pas de disposer de ce temps. J'ai vécu de grands moments de travail avec des acteurs d'ici et d'ailleurs. Je me trouve actuellement dans une période où 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.

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.

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!

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.

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! » 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.

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.

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.

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.

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.

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. Il est fondamental de faire en sorte que cette distance demeure minimale et qu'ils restent conscients de cette nécessité d'être eux-mêmes. C'est une chose difficile, car, vers la fin des représentations, leur présence sur scène devient une routine et ils peuvent être fatigués, ou tout simplement las. 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.

JF Par quels moyens parvenez-vous à éviter ce danger qu'ils jouent?

HH Nous essayons parfois de les surprendre. Nous donnons, par exemple, à l'un des experts, une tâche précise pour la soirée. Nous lui demandons de dire autre chose qu'à l'habitude dans telle ou telle scène. Nous pouvons aussi demander aux autres de faire quelque chose de différent un soir, simplement pour l'embrouiller, pour créer la possibilité de sortir du rythme auquel ils se sont habitués. C'est une façon de procéder, mais bien sûr, après un certain temps, ils ne sont plus dupes! Nous essayons alors de leur rappeler de rester eux-mêmes et nous nous efforçons de leur faire ressentir la différence entre le moment où ils jouent et le moment où ils sont vrais, où ils parlent directement aux spectateurs et prennent vraiment au sérieux la soirée et les gens qui les regardent.

JF Ils ont donc à improviser?

HH Certaines parties sont fixées de façon rigide, parce qu'elles appellent des moyens techniques comme la vidéo et le son. Il est alors très important de maintenir un bon rythme. Mais entre ces parties, il y a toujours la possibilité d'improviser ou de faire les choses un peu différemment chaque soir. Pour moi, il est très important de ne pas répéter la même chose soir après soir. De cette manière, le public peut ressentir le plaisir que les experts ont d'être sur scène, comme si ces derniers disaient: «Nous avons une heure à partager avec vous, alors ne la gâchons pas en refaisant la même chose qu'hier.»

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. Il y a probablement quelque chose de félin chez l'actrice ou l'acteur de haut niveau, qui fait que, quels que soient les enjeux, ils retombent toujours sur leurs pattes. J'ai dit à l'instant

qu'il valait mieux résister à la tentation de vouloir se fixer *a priori* des éléments constitutifs d'un personnage. 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 »? Lorsque nous arrivons sur scène sans avoir d'idées préconçues sur un personnage, est-ce que nous ne sommes pas dans le risque de substituer à cette absence de préjugés d'autres préalables du genre : « Je souhaite être perçu de telle ou telle façon », qui font encore écran au jeu? 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...

Alors, s'il n'y a pas cette fluidité, cette capacité d'accueil, en même temps que cette présence scrutatrice sur ce qui se produit à chaque instant pour constituer des réponses et des actions inventives d'identités, les choses ne se passeront pas bien.

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.

La façon de parcourir un plateau, de bouger, de se déplacer, de parler, de faire silence, c'est une façon de rythmer le temps, de le scander, la façon de gérer un texte, la façon d'imposer son souffle, sa respiration à une salle entière.

Est présent l'acteur qui, sans qu'il le sache, impose son propre rythme cardiaque, son propre rythme respiratoire aux spectateurs. Si, tout à coup, on interrompait la représentation et on s'interrogeait sur le plaisir, sur ce rapport singulier de distance prise et de transfert – tout plaisir, au théâtre, c'est quand même aussi un équilibre entre le transfert consenti et la distance prise -, alors on constaterait que le grand acteur est celui dont on épouse inconsciemment la quête, auquel on s'abandonne, auquel on fait confiance, l'acteur à qui on se livre dans la singulière exploration, dans la représentation. 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.

À la fin des fins, c'est une grâce, et cette grâce c'est, en général, ce qui fait que j'ai le goût de passer trois ou quatre mois de ma vie avec quelqu'un dans cette autre vie qu'est le théâtre. C'est l'énigme dont je parlais. 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, car si je le sais, comme le somnambule réveillé à l'improviste, je tombe. La séduction est un très grand danger. La stratégie de séduction consciente, chez l'acteur, mène souvent à la pire des impasses.

Georges Lavaudant (Tome 2)

Il y a indéniablement des gens qui ont une présence. Nora, par exemple. 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.

....C'est ce que l'on présuppose de la réserve de vie que cette personne a derrière elle. 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. Ça peut donc être leur voix, le grain de cette voix, la tonalité et ce type de phrase qui est parfois à la limite des choses fausses.

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.

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. C'est ce qui distingue les bons acteurs des mauvais. Mais, en fait, y a-t-il de bons acteurs et y a-t-il de mauvais acteurs? J'ai travaillé à l'École nationale de théâtre du Canada avec un groupe, et je me suis fait dire après par les professeurs : « Mais ça n'a pas de bon sens! Lui, il n'a jamais eu de présence, il n'a jamais eu de charisme... Comment se fait-il que tout à coup... Et elle qui est si géniale, tu ne lui dis pas... » C'est parce que la matière de base, ce sur quoi on travaille, allume certaines personnes et en éteint d'autres. Cela devient un concept très relatif parce que dès que quelqu'un est vraiment en accord avec ce qu'il dit, qu'il comprend ce qu'il dit, il acquiert une certaine présence.

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.

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.

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.

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. Les dieux ont une odeur, comme les bêtes, et aussi un cul. La présence pour moi est sexuée. C'est pour cela que certaines personnes vont adorer le jeu d'un acteur et, moi, pas du tout. 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 peut faire des exercices qui peuvent amener l'acteur à prendre conscience de cette dimension, mais la présence est de la responsabilité entière de l'acteur. 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. Et tant mieux! Il doit y avoir des choses qui ne peuvent pas s'expliquer. 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.

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.

Un acteur peut – et c'est un art – être en train de faire des choses très difficiles, précises, passionnantes et avoir pourtant une part qui lui échappe; c'est ce qu'on appelle sa présence. On prendrait deux acteurs pour faire la même chose. Ils les feraient tous les deux aussi bien mais l'un d'eux aurait une part plus importante qui ne fait rien, qui n'y est pour personne, qui pense à la mort, qui pense à l'amour ou je ne sais pas quoi. C'est celui qui aurait la part la plus importante qui ne fait rien qui aurait le plus de 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.

Comme le mot « mystère », qui devient très creux dès qu'on lui enlève ses connotations un peu religieuses, officielles. Quand on peut dire : « Regardez cette fille sur scène, comme elle est mystérieuse », on voit comme c'est creux. Mais c'est ce creux justement qui est formidable. C'est-à-dire que c'est bien parce que c'est creux que c'est fort, que ça échappe.

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.

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 qui imagine tout est complètement plongé dans les circonstances, le temps, le lieu et les relations qui bâtissent l'univers du personnage. Cet acteur est plus intéressant à regarder que celui qui n'est pas plongé dans cet univers et qui essaie simplement d'impressionner, notamment par sa beauté, sa posture ou les modulations de sa voix.

L'acteur imaginatif 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; la voix n'est qu'une part minime de tout ce que l'acteur doit représenter. 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. Privilégier uniquement le travail vocal véhicule une vision limitative de la représentation, pour ne pas dire une vision condescendante à l'égard de l'être humain. Les informations relatives au personnage atteignent le spectateur à travers trois canaux principaux: la voix, le visage et le corps. L'acteur ne travaillant qu'avec sa voix transmet certes une information vocale, mais il n'a alors recours qu'à un seul des trois canaux de communication. Parfois, le corps peut être utilisé en contrepoint à la voix. Il peut, par exemple, suggérer l'embarras, alors que la voix conserve une stabilité et un sérieux dans le ton. 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. Par exemple, il peut arriver qu'un acteur soit particulièrement nerveux à l'idée d'entrer en scène,

alors qu'il a à jouer un personnage parfaitement sûr de lui. Il est alors important que cet acteur parvienne à se contrôler, sinon le public recevra deux informations contradictoires sur le personnage: sa nervosité et son assurance.

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! Je viens d'auditioner près de deux cents acteurs pour la Tragédie du roi Christophe. Certains, on les découvre tout de suite alors qu'ils n'ont pratiquement rien fait, et d'autres s'exténuent en improvisations et on ne les voit même pas. Pourquoi?...

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 les acteurs comme on va voir des animaux bizarres dans une volière. 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.

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...

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.

Par exemple, une comédienne que j'aime beaucoup et qui avait une aura extraordinaire dans un spectacle où je l'avais vue jouer, avait moins d'éclat dans un des spectacles que j'ai dirigé, et cela m'intriguait beaucoup. Mais j'ai compris que le personnage qu'elle jouait n'était pas du tout évident, qu'il était trop cliché; donc il y avait de sa part un rejet du personnage. Il y a eu un lourd travail à faire. Je sentais en elle un combat, une résistance. Alors tout le travail a été de faire tomber cette résistance-là donc de trouver le jeu, la notion de jeu, l'amusement.

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.

Claude Poissant (Tome 1)

C'est un mot que je n'utilise pas; je parle plutôt de charisme. Et en fait, j'en parle peu, puisque les gens avec qui je travaille sont des gens à qui je reconnais un grand 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'apprivoiser 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.

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.

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.)

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.

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.

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.

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 détruire 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.

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.

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

Djanet Sears (Tome 3)

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.

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!

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.

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.

Téo Spychalski (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.

Claudia Stavisky (Tome 3)

Je crois que la présence vient d'un ensemble de choses. 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. Nada est une «bosseuse» acharnée. Elle travaille vingt heures sur vingt-quatre. Elle est vraiment l'artisan de son propre objet. Les trois quarts des acteurs ne savent pas travailler. On ne nous apprend pas à travailler au Conservatoire, dans les écoles, dans les cours. Pendant longtemps, j'étais très surprise par tel ou tel acteur, d'un certain âge, qui arrivait à la répétition sans avoir travaillé. 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. Chez certains acteurs, quand on touche au miracle, c'est qu'il y a alliance de tous ces facteurs en même temps. Nada est d'une humilité extraordinaire, comme tous les grands acteurs. Elle travaille, donc elle vous oblige à travailler.

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. Dès le début des répétitions, nous passons beaucoup de temps à faire des exercices qui nous aident à créer cet esprit de corps.

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.

Certaines personnes possèdent cette faculté davantage que d'autres. Peut-être est-ce cela que nous cherchons, lorsque nous rencontrons un comédien? A-t-il cette ouverture qui va nous permettre de le mener à tel ou tel endroit de l'expérience? 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.

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.

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.

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.

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

Monica Vinao (Tome 3)

Les deux sont d'ordre physique. L'énergie, c'est comme la vitalité: il faut apprendre à la contrôler et non à la réprimer. Peter Brook et Suzuki disent la même chose – il est d'ailleurs intéressant de remarquer les points de convergence entre ces deux artistes. Tous deux disent qu'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 fort lorsqu'on dit: «*To be or not to be*» n'est pas difficile. Ce qui est difficile, c'est de jouer Horacio en ayant une existence scénique forte à côté de Hamlet, c'est-à-dire de réussir à être présent même quand il y a peu à faire. 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.

Jean-Pierre Vincent (Tome 1)

Il est très difficile de répondre à cette question, de même qu'il est très difficile, quand on est par exemple au jury d'entrée dans une école de comédiens, de dire exactement pourquoi on vote très fort pour tel acteur plutôt que pour tel autre.

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.

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.

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 prêterait 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.

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.

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...