



La Peine de François-Michel Pesenti Un regard révolutionné de l'autre

Louis Dieuzayde

► To cite this version:

Louis Dieuzayde. La Peine de François-Michel Pesenti Un regard révolutionné de l'autre. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2020, pp.51-62. hal-02434268

HAL Id: hal-02434268

<https://hal.science/hal-02434268>

Submitted on 9 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Peine de François-Michel Pesenti

Un regard révolutionné de l'autre

Louis Dieuzayde

Maître de conférences en arts de la scène, Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274),
Aix-en-Provence, France

« *Nous sommes des signes sans interprétation.* »

Friedrich Hölderlin

À l'appel de l'enjeu thématique de ce numéro, « Arts et perspectives révolutionnaires », le réflexe a surgi de ne pas convoquer des discours qui diagnostiqueraient l'actualité de notre rapport aux visions et aux visées de transformation sociale et politique. S'est déclenchée, en un tout autre sens, l'aspiration à analyser ce que le travail théâtral est amené à mettre en mouvement à l'intérieur de ses composantes et au tour qu'il peut donner à lui-même et sur lui-même, surprenant alors peut-être d'autres façons poétiques et scéniques de nous mettre en perspective.

Un spectacle s'est en fait imposé dans cette recherche. Une pièce d'actualité, présentée au Théâtre de la Commune¹. Dans cette proposition, François-Michel Pesenti franchit encore un pas de plus vers la création d'un espace-temps inédit où s'interrogent implacablement les fondements du rapport acteurs-spectateurs².

Radicalisant dans une voie quintessenciée l'exercice de l'être-en-scène, le metteur en scène tend à révolutionner le regard, aussi bien celui des spectateurs à l'égard des acteurs que celui des acteurs face à ceux qui les contemplent. Ainsi, en purgeant la scène de toute fiction, de tout récit ou texte, et en épurant à l'extrême les actions performatives ainsi que les effets de théâtralité, ce travail nous fait toucher à un presque-plus-rien aux confins duquel le rapport théâtral qui subsiste devient le lieu d'un éveil du sens de l'humain.

Nous regardons alors ce qui est d'une certaine manière interdit : des êtres en vie.

Il y a bien, malgré tout, un *motif* qui convoque ces présences à l'exposition d'elles-mêmes : ce sont des êtres en peine. Cependant, cette peine, nous ne la verrons pas se manifester. Elle sera comme l'obscur objet du partage des regards ; tapie, enfouie dans les plis du corps, dans l'éclat des yeux, dans le mouvement de la main ou du pied nu, dans l'arrière-fond inaccessible de ces présences pourtant si frontales. Un extrait du texte de présentation de la pièce cerne au plus juste ce qui est à l'œuvre : « [...] Ils sont habités par un sentiment inextinguible fait de tristesse, d'insatisfaction cuisante et de douleur morale : la peine. C'est elle qu'ils viennent exposer, [...] quittant le domaine de l'intime pour toucher à une expérience collective et initiatique. François-Michel Pesenti formalise une douleur non négociable, irréductible à chacun d'entre eux³. »

1 *La Peine*, conçue et mise en scène par François-Michel Pesenti. Pièce d'actualité no 13, La Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers, mai 2019. Avec Marcelle Basso, Agnès Berteloot, Franck Bertuzzi, Chica, Marine Dubois, Jade Fiess, Antoine Lengo, Philippe de Reilhan, Olga Theuriot.

2 Deux articles ont déjà été consacrés, dans cette même revue, à ce metteur en scène devenu discret. « *À sec* de François-Michel Pesenti ou l'acteur comme paysage parlé », et « Un théâtre de la quintessence. Entretien avec François-Michel Pesenti », respectivement dans les numéros 4 (2014) et 6 (2016), *Incertains Regards*, Aix-en-Provence, PUP.

3 Résumé du spectacle, Dossier de presse de *La Peine*, p. 4. Site du Théâtre de la Commune : [<http://lacomune-aubervilliers.fr/piece-d-actualite-ndeg13>].

Il s'agit en effet de non-acteurs (sauf une), n'appartenant pas pour la plupart d'entre eux au milieu du théâtre ou de la culture. Ils sont ici « serti » tels des diamants noirs par un artisan de la scène qui se contente de les regarder et de mettre en scène le regard qu'il leur porte.

L'étrangeté de la proposition procède du fait qu'elle ne génère aucune empathie, mais qu'elle laisse bien au contraire la singularité monadique de chacun sourdre peu à peu de sa propre phénoménalité sur la lame de la scène. Chaque présence gagne de la sorte la qualité insolite d'un document vivant ; chaque présence se tient et se maintient comme une sorte de matériau, une tranche de vie intensément tacite et en distance, voire en séparation, avec les autres et avec elle-même. Un phénomène rarement vu s'instaure alors très vite et perdure tout au long de la représentation. Il semblerait que l'effet de miroir qui se façonne irrésistiblement entre l'acteur et le spectateur soit ici comme suspendu, voire parvenu au seuil de son annihilation.

La relation imaginaire, qui prend et englobe le moi et l'autre dans un faisceau de projections, dans un jeu de renvois d'images, où se greffent les affects dans la densité d'un commerce subjectif, est en quelque sorte désamorcée. De ce fait, le corps en présence n'est plus perdu dans un brouillard de sentiments appréciatifs divers, plus ou moins confus et mêlés d'effets de reconnaissance ; le corps se détache et se pose devant nous dans une nouvelle forme d'objectivité à la fois humble, mais ferme. Le spectateur est ainsi amené à croire *voir* un corps en scène pour la première fois, un *voir* dégagé, du moins, de l'épaisseur habituelle de l'échange intersubjectif.

C'est à cette pratique « révolutionnaire » du regard porté sur l'autre dans l'entreprise de ce dispositif scénique et à ce qui se donne dès lors à penser que cet article va s'attacher, en suivant la dramaturgie de cette pièce dite d'actualité (photographie 1).



Scène de présentations

Une lumière comme retenue baigne le plateau nu : un piano en son centre et des chaises savamment agencées autour de lui. Les acteurs sont tapis dans l'ombre qui borde l'espace. Une première femme s'en détache et marche tranquillement jusqu'à l'avant-scène. Elle s'immobilise face au public et se met à chanter, ou plutôt à chantonner *a cappella*, sans aucune virtuosité, un morceau de Robert Wyatt, les deux premiers couplets de *Sea Song*, chanson phare de l'album *Rock Bottom*. La langue anglaise, même si on en reconnaît certains vocables, nous libère du sens qu'il faudrait suivre. Nous regardons donc attentivement la façon dont quelqu'un se met à chanter, tient les notes ou non, respire dans les pauses, tente de restituer la ligne mélodique, s'engage dans les mots et dans les sons puis revient dans l'immédiateté de sa présence frontale. Les variations sensibles de l'interprétation de la chanson ne sont ni empêchées ni véritablement manifestées. Elles sont ténues, juste ce qu'il faut pour pouvoir chanter. Il semble que l'enjeu de cette action soit moins d'ailleurs de produire du chant que de détacher la voix du corps et de déceler ainsi



..... Photographie 1 © Fanch Du



..... Crédit photographique © Fanch Du

une toute première étrangeté : signifier de la sorte que tout corps humain est habité par une voix qui lui reste toujours en partie étrangère, en tant qu'elle subvertit les besoins naturels du corps et qu'elle incise l'altérité du langage dans l'organicité du sujet, lequel devient ainsi chair et non plus simple corps. Le vocal et plus fortement encore le verbal produisent la sortie hors du corps d'une matière sécrétoire, invisible, mais audible, qui engage un rapport à l'extérieur et au monde et nous livre quelques indices du sujet. Le fait de passer par le chant « stigmatise » et fait ici prêter l'oreille à la matérialité de la voix, aux fêlures, raclements, montées hésitantes dans l'aigu, gestions à vue du souffle et recherches des sonorités espérées. Une sorte d'identité vocale se trahit progressivement où l'on peut saisir, de façon fugitive et supposée, des accidents de la vie, des addictions, la trace de certains tourments passés, de possibles troubles psychiques en cours. Mais on n'en sait rien. Le visage est très peu animé, il est essentiellement concentré sur l'acte de chanter et n'entre que très peu en résonance avec la signification des paroles. C'est cette relative neutralité qui permet d'ausculter la voix qui en émane, plus proche peut-être en somme du bruit que du chant. Puis, la femme se retire dans l'ombre du mur à jardin, un homme viendra livrer la même action chantée sur le même titre de Robert Wyatt, suivi à son tour par un(e) autre. D'une présence à la suivante, au sein de cette série de présentations de chacun et de chacune rythmée avec mesure, le même examen de l'autre se renouvelle. Un dénuement de l'être par la voix qui chantonne s'enclenche et mobilise la perception. L'étonnement est presque toujours au rendez-vous que ce corps-ci produise cette voix-là, trop aiguë chez un homme, curieusement douce dans tel corps plutôt sec. Par ailleurs, nous assistons à chaque fois au petit spectacle de la division interne du corps et de la voix, au décollement qui est aussi un creusement de la présence corporelle par la vocalisation qui s'en échappe (photographie 2).

D'autant plus que les paroles et la rythmique de la chanson de Wyatt – musicien d'un rock progressif aux accents psychédéliques, paralysé des deux jambes après une chute de quatre étages, un temps porte-parole du parti communiste anglais – content la vision épiphanique d'un être aimé et témoignent du caractère insaisissable de l'autre, du fond d'une mélodie lancinante et obsédante.

Sea Song (Chanson De La Mer)

You look different every time

Tu sembles différent(e) à chaque fois

You come from the foam crested brine

Tu viens de l'écume mousseuse de la mer

Your skin shining softly in the

Ta peau brille doucement au

Moonlight.

Clair de lune.

Partly fish, partly porpoise, partly

En partie poisson, en partie marsouin, en partie

Baby sperm whale.

Bébé cachalot.

Am I yours, are you mine
Suis-je à toi, es-tu mien(ne)
 To play with ?
Pour jouer ensemble ?

Joking apart,
Blague à part,
 When you're drunk you're terrific,
Quand tu es ivre tu es formidable
 When you're drunk I like you mostly
Quand tu es ivre je t'aime surtout
 Late at night, you're quite alright.
Tard dans la nuit, tu es parfaitement bien.
 But I can't understand
Mais je ne peux pas comprendre
 The different you in the morning
Les différents toi le matin
 When it's time to play at being
Quand il est temps de jouer à être
 Human for a while.
Humain pour quelque temps.
 Please smile.
Souris s'il te plaît.

Comme l'écrit Robert Wyatt, l'hétérogénéité du sujet, tout autant que son opacité, trouble le regard qui voudrait l'embrasser et le définir. Au sein de cette inquiétude, l'appel se fait entendre de « jouer à être humain pour quelque temps ». Et c'est bien là le programme de cette dramaturgie raréfiée. Quoique « jouer » soit ici puissamment interrogé, ces présences étant à l'extrême limite d'un non-jeu ou d'un hors-jeu. Mais le sujet humain est retors. Même au bord du presque-plus-rien, et donc dans une forme de dénudement maximale, l'être se dérobe à toute vérité qui viendrait l'assigner et l'identifier. C'est bien dans cette part vide, dans cette vacuole, que se joue le sens de l'humain. Les présentations sont donc faites, une sorte d'intrigue phénoménologique a été mise en œuvre au travers de cette constellation de présences. L'espace se reconfigure alors pour ouvrir un second volet (photographie 2).



Devant le regard

Les acteurs entrent tous sur le plateau et installent en front de scène plusieurs rangées de chaises parallèles. Ils s'assoient et nous regardent. Nulle provocation dans leurs yeux ni expression signifiante, ni non plus d'absence signifiée face à nous. Comment ont-ils appris à regarder aussi simplement, en toute tranquillité et impassibilité, des spectateurs en vis-à-vis ?

Un nouvel étonnement se crée, là encore, devant ces êtres qui nous autorisent à les regarder sans tension et sans intention, estompant de fait toute référence à des performances inscrites dans l'histoire de l'art ayant pratiqué l'immobilité assise, soit défiante chez Yoko Ono, soit sacralisante avec Marina Abramovic. On penserait plutôt ici à une économie du corps de danseurs, assujettis à la précision sereine des gestes et des postures dans la qualité d'une écriture spatio-temporelle. Or ce sont ici des non-acteurs et le temps de travail en collectif – on l'apprendra plus tard – n'a pas dépassé quinze jours. Ce serait sans doute alors ce qui a été *dit* par le metteur en scène, et mis en partage avec eux, qui les guide aussi bien dans la régulation de ce regard tout à la fois ouvert et neutre. C'est sous ce regard, constant et imperturbable, que des actions vont se succéder dans un rythme toujours mesuré qui laisse le temps de s'attacher à chacune d'entre elles et d'apprécier chaque présence en jeu l'exécutant. D'abord sommaires puis, graduellement, plus interactives, ces actions consistent en des déplacements de certains au milieu des rangées de chaises et en leurs rapprochements d'autres acteurs, reconfigurant ainsi la mosaïque humaine, esquissant de potentiels nouveaux contrats d'alliances affinitaires entre ces neuf présences. Chaque mouvement paraît insensiblement modifier l'ensemble générant, telle une onde, un phénomène de répercussion à peine perceptible sur certaines présences : des jambes qui tressautent sur place, une bouche qui s'ouvre dans le vide, des corps qui s'allongent puis vibrent à même le sol, deux acteurs qui vont jusqu'à se coller un instant, quelques baisers sur la joue et enlacements, une partition jouée au piano, une recherche d'équilibre sur une chaise, le dénudement sans érotisme d'un homme d'une soixantaine d'années, puis quelques portés plus ou moins difficiles à deux, à trois.

Et toujours ces regards devant nous. À quelques reprises, l'un des acteurs, relayé plus tard par un autre, énonce une litanie constituée de la répétition bégayante du phonème « peu peu peu peu... » articulant dans cette pauvreté délibérée une des premières syllabes du genre humain, élément d'une langue minoritaire refoulée sonnant si juste au cœur de ce que nous pressentons de l'humanité qui nous fait face.

C'est une composition spatiale, temporelle et corporelle très précise qui déploie ces êtres et qui met en écriture leurs menus agissements sur la surface du plateau. Tout se voit, se détache et passionne le regard du spectateur qui se met à fréquenter ces êtres et à les sonder irrésistiblement, à évaluer leurs moindres gestes pour en détecter le sujet qui les agit. À intervalles assez réguliers, résonne, comme de loin, en faible volume, la première phrase de la chanson éponyme de Gérard Manset : « Attends que le temps te vide ! »



.....Photographie 2 © Fanch Du

4 « La représentation ne présente pas seulement quelque chose qui en droit ou en fait, est absent : elle présente en vérité ce qui est absent de la présence pure et simple, son être en tant que tel, ou encore son sens ou sa vérité. [...] Dans l'absence qui donne le trait fondamental de la présence représentée se croisent l'absence *de* la chose (pensée comme l'original, la présence réelle et seule valide) et l'absence à la chose murée dans son immédiateté, c'est-à-dire ce que j'ai nommé l'*absens*, le sens en tant qu'il n'est justement pas une chose. Il est donc question, au fond de la représentation, du rapport avec une absence et avec un *absens* dont toute présence se soutient, c'est-à-dire se creuse, s'évide, respire et vient à la présence » Jean-Luc Nancy, « La Représentation interdite », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 73, 74 et 76.

5 François-Michel Pesenti, Dossier de presse de *La Peine*, novembre 2016-mai 2017, p. 6.

6 L'expression est empruntée à Mark Fischer, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative ?*, traduit de l'anglais par Julien Guazzini, Paris, Entremonde, 2018. Il y écrit notamment ceci : « Le "fléau de la maladie mentale" des sociétés capitalistes semblerait montrer que, loin d'être le seul système social qui fonctionne, le capitalisme est intrinsèquement dysfonctionnel, et que le prix à payer pour son apparence de fonctionnement est très élevé », *ibid.*, p. 27.

Cette phrase fait sourire, elle détend et creuse tour à tour la contemplation du paysage humain qui se forme, se déforme et se reforme devant nous. Bien que chantée de façon plutôt énergique par Manset, elle fait poindre un si puissant *pathos* qu'il est nécessaire que la phrase et la mélodie soient immédiatement amputées et jamais pleinement entendues jusqu'au bout afin d'empêcher que ce pathos s'installe et dévie la nature de leur regard sur nous et du nôtre sur le leur. Il n'empêche qu'elle inscrit peu les dimensions du temps et du vide dans ceux que nous voyons et ceux qui nous regardent. Point de capiton réitéré, elle coud et recoud le motif de la *peine* au fil de ce remuement décéléré du vivant sous nos yeux.

Quel mécanisme d'attention s'exerce donc chez le spectateur dans cette aridité théâtrale juste ponctuée d'actions un peu plus saillantes que d'autres ?

Il semblerait que le spectateur investisse activement la part invisible et insue, cet *absens*⁴ de l'autre qui se tient là. Aussi se connecte-t-il, dirait-on, comme malgré lui, à l'intériorité des êtres en scène qu'il tente de cerner et de discerner, d'approcher. Sans doute apprécie-t-il qu'on ne lui donne presque rien de significatif à consommer et qu'il ait quasiment tout à chercher au travers de l'opacité de l'autre. Telle était bien la visée du metteur en scène, ainsi qu'il la postule dans une lettre à Alain Fourneau figurant dans le dossier de presse :

« Pour le reste, il faudra que je me fasse petit. J'ai déjà commencé, mais il faudra que je m'amenuise encore, jusqu'à mettre en scène, en même temps que leurs pas hésitants, leur panique presque, le frémissement de leurs lèvres, que n'arrive pas à masquer leur chevelure toute rabattue quelquefois sur leurs visages, les crispations presque imperceptibles de leurs doigts s'enfouissant dans les plis de leurs corps, et d'autres gestes amoindris. Tous signatures de leur peine, comme autant de chants bouleversants et comme autant de paysages, qu'ils auront accepté d'émietter devant nous, pendant les quelques minutes de leur apparition⁵. » (photographie 3)

Les formules de *pathos* qu'Aby Warburg voyait à l'œuvre dans une langue des gestes et du corps inspirée de l'Antiquité sont ici réinventées dans la carence de leur expression. Au sein des présences, les empreintes anthropologiques des expériences vécues qui se trament conjuguent tout autrement l'héritage ou la survivance des figures antiques ou renaissantes. Les mouvements de l'âme de l'être en souffrance ont laissé place au sentiment bien moins glorieux et bien plus réduit, pour ainsi dire engrammatique, de la *peine*, plus apte peut-être à traduire ce qu'exerce depuis plusieurs décennies le réalisme capitaliste⁶ sur les gens. Telle est en tout cas l'hypothèse qui peut se formuler chez le spectateur, dans la mesure où il est amené à établir pensivement des mises en rapport avec le hors champ de ce plateau bordé de pénombres. Cependant, en dernier recours, il faut bien admettre qu'insondables sont ces êtres dont émane, pour chacun d'eux, une part d'ombre grandissante. Mais n'est-ce pas justement cela qui sonne si juste ? C'est-à-dire cet espace de séparation débarrassé des illusions du vivre-ensemble et du lien à l'autre, toutes dimensions éthiques dont on nous fait paradoxalement, en plein malaise social, à la fois un devoir civique et une sorte de prescription palliative.

À la fin de cette séquence, les acteurs évacuent avec célérité du plateau le piano et les chaises, et se retirent dans les zones obscures de sa périphérie. La « fin de partie » s'engage alors.

3 Dernières choses...

Les acteurs sont maintenant assis ou debout contre les murs. Chacun d'entre eux va venir réaliser au centre du plateau une ultime action, un dernier solo. Il est difficile de nommer la nature de ce qui se joue dans ces moments.

Il paraîtrait que le metteur en scène leur a simplement et radicalement demandé de faire « une chose ». Ces choses « innommables » se tiennent donc en retrait de tout genre scénique défini. Elles s'apparenteraient à de petites performances créant solitairement des actes-rébus dont le spectateur cherche à deviner les clés signifiantes. Comme des insectes venant s'épingler tour à tour dans la lumière, chacun se place sous le regard et produit un signe sans interprétation qui engage pourtant l'instance du sujet et fait pointer un bout informe de sa peine. Sans doute certaines de ces étrangetés scéniques sont-elles l'apparition transfigurée d'un élément biographique de l'être en scène, d'un événement ayant atteint sa vie. Ainsi, en regardant la personne transsexuelle, homme devenu femme, allongée sur le sol, jambes et bras écartés, tête bizarrement retournée en arrière et nous offrant de la sorte un visage et des yeux renversés, l'hypothèse affleure qu'il pourrait s'agir là d'une figuration anamorphique de l'opération chirurgicale qui a changé le cours de son existence.

Toutefois, ce que nous voyons peut tout aussi bien ressortir du désir ou du fantasme de la vie psychique et ne provenir de nulle réalité. D'une certaine manière, ce dernier volet chorégraphie des éclats de sujets ou plutôt, si le terme existait, serait-il plus opportun de parler d'« inclats » de sujets. Car l'expression corporelle se transmue ici en impression corporelle du fait que le spectateur est amené à scruter, dans les surfaces en torsion du corps qui le disloquent plus ou moins implicitement, ce qui semble irrésistiblement tourné vers le dedans. Tels les pictogrammes insensés d'Henri Michaud, procédant d'éclaboussures ou de frottements éparpillés, les acteurs réalisent comme le dessin halluciné d'eux-mêmes où quelque chose se passe qui les parcourt, quelque chose d'instable, mais pourtant comme voué à l'extase⁷. Là, en-deçà d'un corps en représentation, à la limite du visible et s'approchant d'un phénomène qui tiendrait plutôt d'une *vision*, un mécanisme de régression perceptive s'exerce chez le spectateur. Cette involution semble lui frayer un chemin vers la chair du sujet en prise avec le temps qui lui est dévolu pour son geste épiphanique. D'autant plus que retentit, ponctuellement, de nouveau et de façon dorénavant pleinement audible, la phrase musicale de Gérard Manset : « Attends que le temps te vide ! »

De ce travail théâtral sur la peine, le spectateur ne sort pas abattu ou en désarroi. Il en est plutôt régénéré. Leçon de vie et d'énigme, expérience de désaffection des sentiments comme des discours courants, dégagement en acte des pesants syntagmes politiques, ce spectacle se met en mesure de remettre *l'autre* en perspective. Il renoue l'art de la scène avec la logique de l'essai et de l'hypothèse ; il fait du théâtre un des derniers espaces publics où s'interroge, loin du bruit et dans un quasi-silence, notre *rapport* aux autres et à nous-mêmes. Il choisit de s'attacher à l'une des anomalies, à l'une des négativités de notre temps, cette fameuse peine qui nous réunit ici dans ce face à face. Ainsi le metteur en scène écrivait-il bien en amont de la première répétition :

7 « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie » ; « Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls. », Henri Michaud, *Passages* (1937-1950), Paris, Gallimard, 1998, p. 24.

8 François-Michel Pesenti, Note d'intention, juin 2017, Dossier de presse de *La Peine*, p. 5.

« La peine est socialement du domaine de l'intime. Or nous prétendons en faire une expérience collective et initiatique. Nous n'abolirons pas la barrière qu'elle érige entre ceux qui souffrent, les aliénés, et ceux qui ne souffrent pas, mais nous entreprenons de faire de cette peine un langage qui, du fait de son incompréhensibilité, tiendra à distance la compassion pour constituer cette peine en objet négociable avec nous-mêmes et avec notre voisin⁸. »

C'est effectivement un étrange négoce qui se risque ici, inventant une contractualisation scénique inédite. Il révolutionne, voire *performe* ce que peut un corps en scène désenglué de presque tout effet de théâtralité, suspendant le circuit des projections imaginaires et intentant un procès de séparation qui tend à nettoyer le regard et l'organisation sensible du spectateur. Une sorte de témoignage muet s'écrit qui prend à son tour le spectateur comme témoin d'une réalité invisible, mais non moins tangible.

Acteurs, « non-acteurs »... au plateau, l'enjeu n'est jamais peut-être que d'arriver à obtenir, construire, fabriquer un effet de présence qui permet de renouveler le point de vue du spectateur, son regard. Précisément, au théâtre, s'il existe une perspective révolutionnaire pour les pratiques artistiques, c'est peut-être dans le combat qu'elles mènent contre l'artificial, le superficiel, le vraisemblable et la myopie qui semble avoir gagné ce monde. *La Peine* de François-Michel Pesenti a alors peut-être réussi à faire exister un territoire des sensations justes où regarder et être regardé nous rappelaient «ce qui nous regarde». C'est-à-dire, aussi, un temps vrai et intense qui est venu couper notre quotidien travesti.



.....Photographie 3 © Fanch Du



.....Photographie 4 © Fanch Du

