

SINAIS DE CENA III.2
DEZEMBRO DE 2023

GEORGES BANU

LES RÉCITS
DU SPECTATEUR
MÉMOIRE ET LEGENDE

GEORGES BANU (1943–2023)

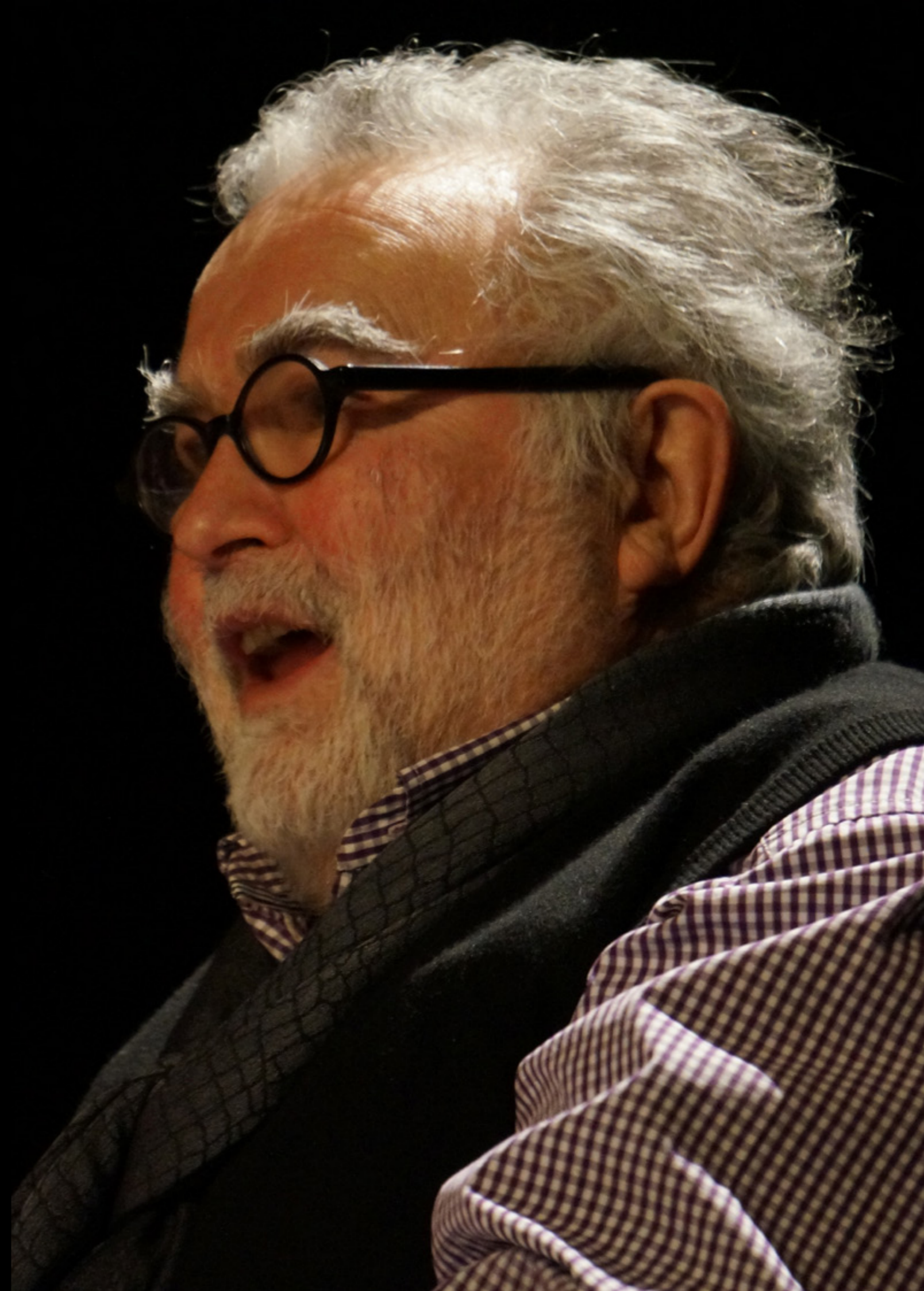
UNIVERSITÉ PARIS-III-SORBONNE-NOUVELLE

De origem romena, Georges Banu exilou-se em França, em 1973, atraído pela liberdade intelectual que tinha na cultura francesa de então o seu expoente máximo. Trazia na bagagem uma formação em teatro e cinema e a experiência de espectador de um *Sonho de uma noite de Verão*, encenado por Peter Brook, que nunca esqueceu. O regresso às suas raízes romenas fez-se lentamente, já depois da queda de Ceausescu e da normalização da vida intelectual no seu país natal, dando visibilidade a festivais e criadores de teatro.

Foi professor na Universidade de Paris III Sorbonne-Nouvelle e na Universidade de Louvain La Neuve, iniciou-se como crítico de teatro na revista *ArtPress* e codirigiu a *Alternatives Théâtrales*. A sua actividade inicial como crítico deu lugar à de ensaísta de uma obra originalíssima que colheu da semiologia o método e o temperou com uma sensibilidade hermenêutica invulgar. Foi, naturalmente, primeiro secretário e depois presidente da Association Internationale des Critiques de Théâtre de 1994 a 2000. Criou com Michelle Kokosowski, em 1990, a Académie expérimentale des théâtres. Dirigia a colecção *Le Temps du théâtre* da editora Actes Sud, onde publicou o seu livro *Les récits d'Horatio: portraits et aveux des maîtres du théâtre européen* (2021), recenseado neste número. Algumas das obras que escreveu a um ritmo quase anual tornaram-se marcos no estudo do teatro europeu, tanto dos seus grandes dramaturgos (Tchekov), como do notável escol de encenadores (Peter Brook) cujas criações acompanhou. Da sua extensa obra é possível salientar: *Théâtre sortie de secours* (Aubier, 1984, Prix de la critique dramatique), *L'Acteur qui ne revient pas* (Aubier, 1986, Folio, 1993), *Le rouge et l'or, une poétique du théâtre à l'italienne* (Flammarion, 1989), *Le rideau ou la fêlure du monde* (Biro, 1997), *L'Homme de dos* (Biro, 2000), *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui* (Actes Sud, 2005), *La scène surveillée* (Actes Sud, 2006), *Miniatures Théoriques* (Actes Sud, 2009) e a sua última obra *Le théâtre et l'Esprit du temps* (Deuxième époque, 2023).

Georges Banu foi consultor do Centro de Estudos de Teatro desde a sua fundação até 2017, e o colóquio *O homem de costas: O corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas*, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em Abril de 2002 e organizado por Maria Helena Serôdio, contou com a sua inspiração e participação.

GEORGES BANU. [F] G. GARITAN. →



RÉSUMÉ

Ce texte propose de cerner le phénomène de la production de récits (écrits ou oraux) par le spectateur en tant que manifestations de l’empreinte du théâtre et de son impact générateur de mémoire et de légende. Ces récits rendent compte de la déflagration de l’instant habité qui constitue l’expérience théâtrale. Ils manifestent à la fois le désir de perpétuer le sentiment d’absolu de ce qui vient de disparaître et de contribuer à faire devenir légende un spectacle à travers l’expérience subjective du spectateur. La présence ou l’irruption unique de l’acteur qui concentre la fiction et le réel dans un même événement déclenche elle aussi le récit. Raconter c’est ainsi partir en voyage en compagnie du souvenir et de l’imagination.

MOTS-CLÉS

Récit, Spectateur, Mémoire, Présence, Punctum

ABSTRACT

This text aims to work out the issue of the production (written or oral) of narratives from a performance by the spectator as expressions of theatre imprint and of its impact in generating memories and legends. Those narratives show the deflagration of the lived instant experienced during the performance. They indicate at the same time the desire of perpetuating the feeling of absolute about what has just ended and to contribute to change the performance into a legend through the personal experience of the spectator. The presence and the unique irruption of the performer which concentrates fiction and reality in a same event activates the narration as well. To narrate is thus to start a trip with memory and imagination.

KEYWORDS

Narrative, Spectator, Memory, Presence, Punctum

LES RÉCITS DU SPECTATEUR

MÉMOIRE ET LÉGENDE

Du théâtre, on ne peut raconter que ce qui est essentiel “Raconter”, non pas analyser, évaluer, commenter... Car ce qui est perçu comme “essentiel” de la salle, du fauteuil ou de ma place se convertit en événement personnel à même de susciter un discours, d’éveiller des paroles et, ensuite, de raconter. Le désir du “récit” – voilà le test ultime. La confirmation d’un événement engendré par la scène. Le récit est son empreinte rendue manifeste par des mots.

Face à l’éblouissement je n’ai plus que l’écriture pour m’aider. “Comment parler des premières minutes du *Regard du sourd*? Ou de *La Classe morte*?” me demande un ami. Comme on parle du vertige du désert lorsqu’on le découvre... Les spectacles qui s’éloignent le plus de la littérature, ces spectacles qui révèlent la vie dans un acte de l’instant, mettent à l’épreuve les ressources du critique en tant qu’être de même en tant qu’écrivain. Il connaît à cette heure-là le bonheur et la difficulté d’écrire sur le théâtre comme s’il écrivait sur la vie. Récits d’une vie... seconde. Oui, les récits confirment que le théâtre peut parfois scander notre vie par des événements qui, plus ou moins fréquents, constituent une seconde vie. Le récit fournit la preuve des exploits vécus et conservés.

Les analyses peuvent être pertinentes ou anonymes, les évaluations sévères ou exaltantes, mais elles, toutes, n'engendrent pas de légendes, sont sevrées de ressources mythologiques, sont vouées au présent et, ensuite, aux archives. Les récits renvoient à des instants "vécus" dans la salle, du spectateur seul parmi les autres, et ils se chargent d'un poids autre, personnel et inoubliable. Les récits des spectateurs accomplis œuvrent à la constitution d'une mémoire, avec tout ce qu'elle comporte de vivant. Ils attestent que le plaisir du théâtre, dans le sens ultime, finit par constituer une "seconde vie", somme des expériences qui nous ont marqué au feu de l'éblouissement dont les récits forment la somme ineffaçable. Une vie de substitution...une consolation.

L'INSTANT HABITÉ ET LE RÉCIT

L'instant habité, c'est l'instant où le théâtre s'accomplit. Pour un spectateur seul, mais si d'autres s'y ajoutent cela ne fait qu'accroître l'intensité de l'impact. Alors nul argument n'a besoin d'intervenir dans la discussion et l'entente s'opère par un consentement mutuel immédiat. L'instant habité ne se discute pas. Il se partage ou se raconte. L'instant habité réconcilie avec la scène et ainsi régénère: il a une valeur thérapeutique.

L'instant habité peut éclore brusquement, comme une plénitude extrême, comme une surexposition de l'image qui brûle l'œil et envahit l'être. L'alliance du concret et de l'abstrait se noue et alors le théâtre, pleinement réconcilié avec lui-même, produit de la vie à l'état pur, sans accidents ni scories. Et le sentiment est celui d'un accord avec le monde sur fond d'unité absolue. Non pas avec le personnage, mais avec le théâtre et la vie qui, alors, ne font qu'un. L'instant habité n'a

rien à voir avec l'identification et l'oubli de soi, bien au contraire, il renforce l'identité du spectateur "instantanément épanoui". Libre de tout complexe de passivité, il se vit en partenaire nécessaire et non point en figurant superflu. C'est l'instant de l'absorption réciproque où les partenaires se confondent et où les frontières s'effacent. Le sommet de la présence. "Un éclair qui dure".

L'instant habité est, pour le spectateur, l'équivalent de ce que Brook appelait "le mot rayonnant" de la phrase shakespearienne. Cette concentration d'énergie qui disloque l'architecture et interdit la réserve, ce foyer profond où le destin se joue et où les vies s'éclairent. Sa vertu première sera à jamais la fulgurance. Il produit cette communauté fugitive des observateurs qui surprennent ensemble une étoile filante.

Après la révélation de la scène, l'instant habité se fixe et continue de briller bien que le spectacle soit défunt depuis bien longtemps. Il éclaire la mémoire du spectateur qui ne se résigne pas à l'ensevelir car il se pose en dépositaire de ces moments rares dont la survie ne dépend désormais que de lui. Parfois, pour plus de sécurité, il déploie un véritable art de la mémoire et relie les instants habités à des événements biographiques: la naissance d'une fille, le départ d'une amante, la mort d'un proche. Et ainsi ils s'entraident pour mieux résister en commun.

L'instant habité ne se perçoit pas comme un détail, bien au contraire, il apparaît comme "centre affectif", raison secrète du spectacle et parfois même motivation du théâtre. Rattaché d'abord à l'expérience des limites, l'instant habité devient ensuite un point d'ancrage pour la réflexion. Car à cet instant, comme dirait François Regnault, le spectateur "voit où va le théâtre".

LA MYTHOLOGIE D'UN ÉVÉNEMENT

Le récit témoigne de l'impact subi et de la révélation éprouvée. Il y en a de mémorables. Comment ne pas évoquer "le récit" de la surprise éprouvée par Brecht face à Mei Lan Fang à Moscou, emblématique! Ou, tout aussi célèbre, celui d'Antonin Artaud face au "théâtre balinais". Plus tard il y a eu "le récit" de Roland Barthes lorsqu'il a découvert en 1954 *Mutter Courage*, le spectacle du Berliner Ensemble. Le succès de Brecht en France est indissociable de cet aveu personnel et lumineux. Et la réputation du *Prince constant* de Grotowski n'est-elle pas due à des récits, nombreux à l'époque? Konstantyn Puzyna, en Pologne, écrivit un des plus émouvants témoignages... de même qu'Eugenio Barba ou Auréliu Manea en Roumanie. A ces récits s'ajoute le célèbre texte de Louis Aragon, *Le plus beau théâtre du monde*, inspiré par *Le Regard du sourd* qui se trouve à l'origine du mythe de Robert Wilson. Le récit est l'écho prolongé de ce vécu de spectateur ébloui, partenaire qui assure la réverbération du spectacle au-delà de son présent. Et comment ne pas rappeler *My dinner with André*, le film de Louis Malle où André Gregori, ami de Grotowski, évoque expéditions et instants partagés sur le mode du récit "mythologique". Grâce aux récits nous avons "vu" les spectacles qui ont changé le cours du théâtre moderne. Ils sont à l'origine de son passé "légendaire".

Cette résonance de l'événement théâtral s'est confirmée, à ma grande surprise, grâce aussi à mes récits sur des spectacles comme *Argentina* de Kazuo Ohno, *La Cerisaie* de Strehler ou la *Conférence des oiseaux* de Brook. Ils ont eu un effet similaire auprès des amis auxquels, à l'époque, ils sont restés inaccessibles. Le récit est un partage. Et son effet s'explique aussi bien par la portée de l'œuvre que par l'effet subi qu'il communique. Le récit sera à jamais "double". Il témoigne

de ce qui a disparu et dont je suis l'héritier heureux de diffuser ses biens. Je ne veux pas capitaliser mon vécu, dit le spectateur accompli, mais, au contraire le distribuer et partager. Le récit est preuve de générosité.

Il y a, certes, le récit emblématique converti en référence exemplaire. Récit écrit, rédigé et imprimé. Récit chargé des pouvoirs de la page que l'on peut lire, re-lire mais, catégorie sous-évaluée, il y a également des récits oraux, entendus dans des réunions d'amis ou dans des salles de cours. Récits-dons de la part des témoins qui partagent dans un cercle restreint la déflagration subie quelque part dans le monde, dans un coin inaccessible ou à des heures impossibles. Comment ne pas citer le récit fait par Jan Kott de la présentation des travaux de Grotowski à Irvine lorsque sur la plaine où évoluaient les étudiants parut un cheval blanc et suscita cet étonnement du maître polonais: "C'est quand même Dieu le plus grand metteur en scène". Ce récit on ne peut le lire nulle part; je me sens comme étant l'unique dépositaire. Ou le récit mythique d'une nuit de kathakali à la lumière de bougies qu'Eugenio Barba égrenait comme un rêve vécu lors d'un voyage en Inde? Ou celui des *Bacchantes* de Grüber que j'ai entendu de la bouche de Bernard Dort lors d'une de mes premières présences dans la salle de cours de la Sorbonne où il nous a partagé son émotion. Les récits oraux s'évanouissent mais celui qui les a entendus les porte avec lui et s'emploie à les transmettre malgré leur audition de plus en plus restreinte.

Écrits ou oraux, les récits de spectateur confirment les pouvoirs du théâtre par l'impact produit sur des témoins qui se chargent de les conserver et transmettre. Éclats d'une autobiographie de spectateur "miraculé".

L'ÉVÉNEMENT UNIQUE: LA PRÉSENCE

Peter Brook parle des grands acteurs comme des “être dilatés” et son propos peut s’appliquer aux auteurs des “récits” théâtraux qui, sous l’emprise d’un spectacle, deviennent des “spectateurs dilatés”. Le spectacle est un événement qui, en partie, m’arrache à moi-même et engendre un irrésistible appétit de narration. A la déflagration de la scène succède le repli du discours... de même que chez les auteurs qui témoignent des expériences de l’extrême. A cette différence près que cette fois-ci c’est l’art qui en est leur source. Non pas une ascension de tous les dangers ou une dérive épique, mais, au cœur du théâtre, l’ouverture brutale d’un horizon imprévu.

Le récit s’appuie non pas sur la répétition mais sur ce qui est unique. Ce qui est unique c’est... la présence! Elle se trouve à l’origine de la mythologie des grands acteurs qui affirment la présence avec tout ce qu’elle comporte comme fulgurance qui exalte une prestation et qui saisit le spectateur. La présence contrarie “la répétition” ou, au moins, produit l’illusion d’une déchirure de ce régime unanimement assumé comme étant propre au théâtre. Ce qui est unique est météorique!

Il n’y a pas de méthode à même de capter ce qui est “unique” qui se définit justement par son échappée hors du code et du programme! Mais il y a un entraînement du spectateur qui le capte et s’en réjouit! Et, en fin de compte, c’est ce que sa mémoire retient de la suite d’apparitions dont fut le témoin ébloui!

L’acteur incarne le personnage et fournit cette expérience propre à l’église orthodoxe qui, par le recours à l’icône, procède à la matérialisation visuelle des figures sacrées. Au théâtre cela implique la coexistence de l’être fictif et de l’être réel. Cette association définit

le jeu dans son acception courante. Et on s’en accommode pour ce qui est de la pratique programmée!

Mais si on se livre à un recours mnémorique des acteurs suivis un changement intervient pour découvrir que ce qui est unique reste mémorable. L’exception et non pas la règle! La déchirure imprévue et non pas le respect de la tâche dévolue! Ainsi se manifeste la présence dont un œil averti ressent l’impact!

Tout a à voir avec le corps qui s’immisce en procurant le sentiment d’une manifestation rebelle et individuelle, d’un surgissement qui déborde le rôle. Ou qui s’attache à lui pour l’enrichir grâce à cette perturbation imprévue, à cette insémination du fictif par la vérité du concret personnel! L’acteur qui jouit de présence c’est l’acteur insoumis! Mais, insoumis malgré lui car on ne décèle ni narcissisme ni révolte dans les manifestations qui le rendent “unique”.

Ce qui est unique surgit au coin d’un geste qui bénéficie de la même origine improbable: est-ce le personnage, est-ce l’acteur? Parce qu’indissociables, le geste “double” s’impose avec une évidence “unique”! Qui en est l’auteur? De la salle, perplexe, j’en éprouve l’attrait sans pouvoir en identifier tout à fait l’origine. Ce qui est “unique” – voilà ce qui est le propre d’un grand acteur. Emblème d’un acteur! Rendre manifeste ce qui est “unique” – un geste, un regard, une intonation – séduit dans la mesure où cela intervient comme une confession implicite d’acteur! Au théâtre, ce qui est “unique” attire par son émergence apparemment imprévue, accidentelle et personnelle! Et cela se trouve à l’origine d’un... récit.

LES PUNCTUMS... SURGISSEMENTS MÉTÉORIQUES

Les récits peuvent capter soit la surprise procurée par un spectacle dans son intégralité soit, parfois, plus modestement relever des *punctums*... ces détails essentiels qui surgissent au cœur d'un ensemble. Ces détails liés à la présence d'un corps d'acteur et ses manifestations uniques, à une solution scénographique ou à un exploit de la vidéo. Bref, dans ce cas, le récit surgit lorsque le sujet qu'est le spectateur décèle un "fragment", une "pincée" qui surprend par son inédit, par le débordement du cadre, par la présence d'un geste ou la pertinence d'un choix. Le *punctum* illumine un instant... et le rend mémorable.

Roland Barthes s'est avoué attiré dans des photos anciennes par des détails rayonnants pour lesquels il emprunta le terme de *punctum*. C'est lui qui absorbe le regard et procure des connotations imprévues et subjectives! C'est lui qui se détache et brille au cœur de l'image: le *punctum* est plus qu'un détail et moins qu'un ensemble! Il se place à leur croisement car à même d'être détaché partiellement de l'œuvre tout en conservant son esprit.

Dans un spectacle, se détachent parfois des *punctums* et ils séduisent parce qu'affiliés intégralement au travail du metteur en scène, parce qu'ils sont le fait de son intervention: suscités par le texte mais par ailleurs inédits, émergés du travail de la scène et attachés à un spectacle unique! Ils sont "signés" et éblouissent par leur pouvoir épique dont le spectateur reçoit l'impact.

Le *punctum* intéresse par ce qu'il engendre comme pouvoirs narratifs! Si "l'empreinte" de l'acteur implique la présence du spectateur et appelle à l'évocation de ces symptômes particuliers de présence,

"le *punctum*" peut être raconté, certes avec une perte, mais il dispose d'une capacité accrue d'être transmis et communiqué. "L'empreinte" de la présence reste de l'ordre de la perception immédiate, corporelle, tandis que "le *punctum*" se laisse évoquer, résumer; il est plus aisément partagé! Sans qu'il se détache pour autant du spectateur qui l'a saisi et a subi son attrait! La réaction de chacun se constitue en marque identitaire assumée et jouissive. Mais il peut en faire état, la révéler et la communiquer! Et d'ailleurs cela se constitue en plaisir propre du spectateur converti en narrateur de la surprise subie.

Le *punctum* est le fait du metteur en scène qui intervient en "auteur" de la séquence qui vient s'intégrer dans le tissu de l'œuvre sans apparaître comme un corps étranger, extérieur et arbitraire. La réussite provient justement de cette relation de parenté qui lie le texte et la scène! Ils se relaient comme s'il s'agissait d'une création épisodiquement commune! Sans doute le matériau écrit perdure tandis que "le *punctum*" est passager, lié à l'émergence unique au sein d'un spectacle dont certains se souviennent et transmettent un certain temps. "Le *punctum*" a une durée de vie limitée sans être pour autant voué au destin de l'éphémère auquel se trouve soumise la présence de l'acteur et ses "empreintes".

"Le *punctum*" qui me captive depuis le noir de la salle se cristallise telle une pierre précieuse et discrète montée sur la matière du texte qui, ainsi, se trouve un instant enrichie, dilatée, étonnante justement par cet ajout "ponctuel" opéré par la mise en scène! Il finit en legs du spectateur qui l'a perçu et l'inscrit dans son capital mnémonique.

Dites-moi pourquoi vous avez isolé "le *punctum*" et pourquoi le conservez-vous? Aveu assumé de tout spectateur qui confirme ainsi son implication biographique dans le spectacle d'où est surgi cet

éclair fugitif et inoubliable! Il est le fruit d'une expérience immédiate et non pas d'un héritage durable, d'un étonnement personnel et non pas d'une consécration anonyme! "Le *punctum*" proposé et décelé sur la scène rehausse mon plaisir du théâtre! J'en suis le récipiendaire de choix et je m'en réjouis! Comme Barthes en explorant les vieilles photos *a priori* dépourvues d'adresse personnelle, je décèle sur le plateau "le *punctum*" qui élargit ma perception et exalte mon statut! "J'y étais et j'ai vu" – me dis-je réconforté. Et... je raconte!

Il y a des *punctums* qui attirent par leur insertion dans le tissu narratif auquel ils s'apparentent et semblent lui appartenir, car en rien différents, nullement repérable comme solution de mise en scène! Ils séduisent par leur présence discrète et saisissable comme écriture scénique parfaitement intégrée dans l'écriture dramatique. Les dissocier c'est impossible et seuls les spectateurs avisés repèrent cet insert!

Ces foyers de fixation constituent le fonds mnémonique d'un spectateur et ils appellent à une organisation, à un classement personnel selon un ordre qui met à jour certaines priorités qui s'imposent et, réunies, dressent une architecture sur les sables mouvants d'une mémoire individuelle. Même si elle reste instable, cela n'empêche pas la mise à jour d'un échafaudage qui dégage une structure de la réception! Structure ne veut pas dire méthode! Elle s'affirme grâce à une expérience et à un savoir acquis dans le temps. Savoir artisanal.

Les "*punctum*" forment un dépôt mnémonique personnel et en même temps s'organisent selon un ensemble de questions pérennes formulées indéfiniment face à la réalité d'un spectacle! Cette incertitude définit la condition d'un spectateur confronté à la surprise d'une découverte qu'il ne peut plus réexaminer ni corriger! Il n'a qu'à serrer contre sa poitrine ces éclats qui renvoient à son temps d'autrefois!

Comme jadis le souvenir d'un Lear qui, toute la salle éclairée, s'adressait à la salle en pleine période communiste en disant: "Je vous ai tous pardonnés" ou comme ce Gaev qui, à l'heure où il quitte la cerisaie, déchire et met dans sa poche la page du Dictionnaire Encyclopédique où elle était mentionnée ou la scène finale de l'*Orestie* de Stein quand la scène du procès se déroule à l'infini jusqu'au départ du dernier spectateur... Tout grand récit se nourrit d'un événement mais plus souvent encore de l'émotion suscitée par un *punctum*.

LES VOYAGES DU THÉÂTRE

Le récit de théâtre peut intégrer des informations extra-scéniques. Informations liées à un lieu, à un public, à un contexte météorologique puisque l'auteur s'assume comme écrivain sous l'impact du spectacle mais, en partie, marqué par le contexte qui affecte la réception du spectacle. Étais-je en Pologne ou à Avignon, à Sibiu ou à Taormina? Étais-je seul, accompagné, quel temps il faisait... le récit ne doit pas craindre d'être parasité par ce qui pourrait sembler être trop local, trop immédiat. Le cotexte n'est point indifférent et il a droit d'être évoqué. Il affecte la relation avec le spectacle car "le récit" s'affilie souvent à la littérature de voyage, voire même à l'écriture littéraire. Le sujet qui parle est plus qu'un spectateur, il est un être en route... et en attente. C'est pourquoi son "récit" a le caractère d'un "essai" et non pas d'une "étude"...

Le récit est un souvenir... fixé par l'écrit. Mais un souvenir imprégné de subjectivité. Il est "signé" et réfractaire au neutre de l'analyse. Cela explique son pouvoir de susciter un imaginaire mais cela même appelle notre vigilance. Une citation de Paul Ginesty m'a alerté: "avec les souvenirs on peut faire de la littérature, mais pas de l'histoire".

Oui, le récit ne fournit pas les indices à même de constituer une documentation, mais il atteste les ressources de la scène à même d'engendrer de la littérature. Et de la mythologie légendaire.

Le récit naît de la proximité avec la scène et de la communication directe avec elle, d'un rapport préalable qui comporte aussi bien déception que séduction. Le récit confirme le désir comblé. Le récit atteste un accomplissement, et jamais un effondrement. Le récit fonde un "discours amoureux" du théâtre, qui ainsi trouve sa justification. Parce qu'il engendre de pareils éblouissements on l'aime et on témoigne.

Le récit est un texte hybride issu d'une expérience hors normes et de la résonance opérée dans le témoin. Ni tout à fait description, ni entièrement fiction. On pourrait même avancer que les récits de spectateur séduit participent de ce que l'on a appelé "l'auto-fiction". Oui, ils se définissent par cette même impureté mais, par rapport aux romans qui pullulent de drames, cette fois-ci il s'agit d'une auto-fiction heureuse, épisodique, mais intense. Elle formule un discours affectueux nourri des performances de la scène et des satisfactions des témoins éblouis.

Le récit se distingue de la "scène au théâtre" qui fut un motif récurrent des romans du XIX^{ème} siècle. La "scène au théâtre" restitue un contexte et déploie un imaginaire lié au public, à la relation avec les acteurs, mais d'une manière "générique", tandis que "le récit" se rédige sous l'emprise d'une expérience personnelle, d'un vécu lié à la présence effective du témoin qui raconte. Le récit porte la marque du concret et de la perturbation engendrée par une représentation et non pas par le théâtre tout entier.

Les récits dressent ensemble une sorte d'utopie rétrospective. Nullement réactionnaire ou abusivement nostalgique, bien au contraire

une mémoire mythique dont le rôle consiste à préserver, certes, des souvenirs d'autrefois tout autant que de confirmer ainsi les pouvoirs du théâtre. Pouvoirs attestés par les témoins qui en ont éprouvé la déflagration. Parce que les miracles se sont produits et ont été "vécus" ils peuvent être racontés...

Les récits se constituent dans le roman choral du théâtre moderne.

Convaincu de cette assertion j'ai réuni mes propres récits dans un volume placé sous le signe d'Horatio, l'ami auquel Hamlet intime le vœu de raconter les événements de sa vie... les *Récits d'Horatio*. ❄️