

# Raconter le spectacle :

quand les spectateur.trices de *La Reprise*  
témoignent d'un trouble entre fait et fiction

*Observations préparatoires sur un corpus de sources de réception*



Les approches cognitives du récit considèrent souvent que l'on assiste à la fiction en « témoin » (Lavocat, 2016:348-369), mais quelle est la fonction du témoin, sinon de produire un témoignage ? Les fictions laissent derrière elles un corpus de textes dans lesquels lecteur.trices, spectateur.trices, critiques ou commentateur.ices racontent leurs expériences. Ces témoignages – parfois, ces récits – constituent les intrigues, les mondes et les protagonistes en objets de débats et d'échanges dans un interdiscours social où l'histoire se voit pluralisée en autant de versions qu'il y a de regards. Cet article cherche à montrer que si l'on étudie comment chacun.e raconte « sa » fiction mentalement imaginée, couplée à une autre narration, celle de son expérience du roman, du film ou du spectacle en tant qu'objets d'art bien réels, on pourrait construire le « récit de spectateur.trice » comme un objet d'études pour les théories de la fiction et du récit, qui apparaissent alors complémentaires aux approches sociologiques de la réception. Je mettrai à profit ce

cadre en étudiant la réception d'un spectacle « documentaire » de Milo Rau, *La Reprise*, où l'on observera que les spectateur.trices négocient un trouble référentiel autour des frontières non pas de la fiction, mais de l'événement inducteur d'activités simulationnelles.<sup>1</sup>

## Fiction et simulation

Les études sur la fiction et le récit se sont beaucoup intéressées à la condition du sujet percevant, au sens large, des « récepteurs » : celles et ceux qui interagissent avec le récit ou la fiction comme phénomènes « socio-cognitifs » (Korthals Altes, 2014). Le social et le cognitif, à entendre tous deux au sens large, fondent un continuum efficace pour comprendre une pluralité d'hypothèses contemporaines. On inscrira au pôle cognitif l'ensemble des modèles qui décrivent la relation cognitive aux mondes fictifs : un « transport » (Gerrig, 1993), un « déplacement ontologique de la perspective » (Pavel, 1988), une enquête sémantique (Dolezel, 1998), etc. Au pôle social, on trouve l'ensemble des travaux – souvent empiriques – abordant la narrativité et la fictionnalité comme des qualités d'objets ou des pratiques donnant lieu à des transactions contextuelles, qu'il s'agisse d'affectation des croyances (Green & Brock, 2000), de négociation des valeurs (Korthals Altes, 2014) ou d'articulation de logiques idéologiques (Nussbaum, 2015).

Un modèle aujourd'hui largement partagé admet que les récits induisent une « simulation » mentale (Pelletier, 2008)<sup>2</sup>, les divers éléments du récit sont alors envisagés comme des accessoires (*props*) dont le but premier est d'aider notre esprit à imaginer des situations non-présentes, à les simuler mentalement (Walton, 1990). Aux yeux de ses partisan.es, ce modèle est fertile, permettant par exemple à Carl Plantinga (2009) de distinguer les émotions liées à la simulation (« représentationnelles ») de celles liées à l'objet d'art qui déclenche la simulation (« pour l'artefact »). Que la fiction induise une représentation mentale de protagonistes, de scénarios et d'actions apparaît aussi essentiel pour problématiser ses effets sur les sociétés : les travaux d'Yves Citton décrivent par exemple comment l'activité de simulation cognitive permet aux récits de « concaténer nos désirs et nos croyances » (2010:112). Accordons-nous tout de même sur l'idée que la simulation mentale induite par une œuvre n'est pas la même pour tous.tes : dans les termes de Jacques Rancière, il n'existe pas « un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs » (2008:8). On a ainsi pu montrer que la manière dont on s'imagine une situation racontée était influencée par l'expérience de chacun.e (Caraciollo, 2014) ou l'inscription de son identité politique dans les rapports de pouvoir

---

<sup>1</sup> Cette contribution est une esquisse préparatoire à un projet de recherche sur la réception réelle du théâtre contemporain, mené dans le cadre de ma thèse.

<sup>2</sup> La narratologie « cognitiviste » utilise le concept de *storyworld* dans un sens très similaire (sinon identique), soit la projection mentale d'un monde narratif qui permet d'actualiser le récit. Ce processus cognitif articule les différentes réponses cognitives et affectives du récepteur ou de la réceptrice.

(Hooks, 2003) ; certains psychologues nomment aussi « résistance imaginative morale » l'impossibilité d'une simulation induite par un récit mobilisant des croyances ou des valeurs trop éloignées des siennes (Reboul, 2011).

Lavocat (2016:170-175) signale toutefois que ce paradigme simulationniste risque une indistinction entre factualité et fictionnalité. En effet, la simulation résulte bien davantage de la narrativité que de la fictionnalité des artefacts (Pelletier, 2016) : lorsque nous lisons un article de journal qui raconte une histoire présentée comme factuelle, les signes textuels induisent bien une simulation mentale des protagonistes et des événements (Baroni, 2018). La simulation semble toutefois un concept clé si l'on veut étudier comment les œuvres amènent les individus et les groupes à négocier ou débattre de leurs croyances et de leurs valeurs, d'autant plus dans un contexte artistique contemporain qu'on sait attelé à brouiller les frontières. C'est donc à dessein que j'étudierai ici le corpus de réception d'une pièce de théâtre « documentaire », *La Reprise*, dans laquelle le metteur en scène Milo Rau (qui prétend « rendre la représentation réelle » ; Rau, 2018b) reconstitue un événement factuel : le meurtre homophobe du jeune Ihsane Jarfi commis à Liège en 2012 par trois hommes. On verra dans différents « témoignages » que la manière dont chacun.e raconte la simulation mentale lui permet justement d'interroger sa position de témoin d'une frontière entre le crime et sa représentation que la pièce voudrait abolir.

Je travaillerai sur un corpus de quinze commentaires de la pièce, constitué de critiques professionnelles ou de textes librement publiés sur des blogs personnels<sup>3</sup>, écrits à l'issue de différentes représentations de *La Reprise* en 2018 (au Théâtre de Vidy, au Festival d'Avignon et au CDN Nanterre Amandiers). Je ferai l'hypothèse que toutes ces sources de réception peuvent être appréhendées comme des objets doublement narratifs. On y lit d'abord, a) le récit de la « simulation », soit la manière dont chacun.e re-raconte les situations, les personnages et les mondes représentés. Et ensuite, b) le récit de l'événement scénique réel, soit les dispositifs au moyen desquels chacun.e raconte l'expérience réelle vécue au théâtre ce soir-là, ce qui inclut son rapport à tout ce qui ne relève pas des activités de simulation mentale. Je soulignerai que c'est *en partie* à l'intérieur de cette double narrativité que chacun.e constitue le spectacle comme objet discursif (potentiellement comme objet de débat), choisissant de raconter une négociation des valeurs ou une mise en jeu de ses croyances qui constituent finalement une « expérience » éthique que la parole spectatrice va singulariser et/ou pluraliser. Dans le cas précis de *La Reprise*, on observera que les récits opèrent différents cadrages pour négocier une confrontation morale et esthétique avec le problème de la référentialité que pose le théâtre dit « documentaire ».

---

<sup>3</sup> Dans l'idée de construire ces sources en objet d'études pour les théories du récit et de la fiction (et non pour les sociologies de la réception déjà bien appareillées), je ne m'attarderai pas sur les variations induites par la position des acteur.trices dans le champ culturel.

## Le récit simulationnel : singularisations<sup>4</sup> de l'action imaginée

Par convention et par nécessité, lorsqu'on s'exprime sur une représentation, on en synthétise l'histoire. Une lecture rapide de tout corpus de réception suffit à souligner combien les sources de réception la racontent différemment : sans doute chacun.e se l'est imaginée à sa manière. Toutefois, ce que nous pouvons construire comme objet, ce n'est pas l'histoire qui s'est modélisée dans l'esprit des spectateur.trices, mais la manière dont il ou elles choisissent de la reraconter.

Pour cela, on pourrait isoler dans ces textes les séquences qui affectent un déplacement de la perspective (« Ihsane souffre ») de celles qui conservent la spectation réelle comme espace de référence (« J'ai vu un.e acteur.trice jouer la souffrance »). Les séquences « déplacées » permettent d'adopter dans son témoignage une posture immergée et constituent une manière de faire partager une simulation mentale orientée selon des stratégies précises. Ces séquences narratives, à la fois « traces » intentionnellement mises en récit de sa propre simulation mentale et renarrations visant à susciter de nouvelles simulations, on pourrait essayer de les attribuer à une première narrativité des sources de réception : le récit « simulationnel ».

Naturellement, quand on raconte sa version de l'histoire, on reconstitue un nouveau récit, via de nouvelles opérations de sélection narratives qui paraissent pertinentes pour traduire son expérience du spectacle. C'est ici que l'on privilégiera au « témoignage » l'idée de « récit ». Comme chacun.e configure à son tour l'action, les spectateur.trices assument une position rhétorique, employant diverses stratégies visant des buts spécifiques. Si l'on admet, toujours avec Jacques Rancière, qu'il n'existe au théâtre aucun lien assuré entre la cause et l'effet, on dira que, consciemment ou non, le récit simulationnel configure et fait partager les effets du spectacle tels qu'ils ont été singularisés : réactions éthiques, réponses émotives, jugements moraux, etc. Le corpus de réception de *La Reprise* permet de souligner certains dispositifs caractéristiques du récit simulationnel.

Outre que chacun.e s'attarde plus ou moins longuement sur la fable, ce qui est déjà un choix narratif, les spectateur.trices peuvent se livrer à différentes focalisations (où il.elles reconstituent l'action en adoptant le point de vue de l'un ou l'autre protagoniste), accélérer la description pour la dramatiser ou encore faire des hypothèses sur les émotions ou les motivations d'un personnage. Prenons un premier récit, celui de Philippe du Vignal<sup>5</sup>, qui rassemble plusieurs caractéristiques de la narrativité simulationnelle :

---

<sup>4</sup> Le terme de « singularisation » est emprunté aux théories du sujet lecteur qui désignent par-là combien chaque récepteur.trice s'approprie et imagine différemment des événements fictifs, jusqu'à en donner une version « singularisée », par exemple dans des critiques professionnelles ou des journaux de lecture (Langlade, 2004).

<sup>5</sup> Les sources de réception citées sont en bibliographie, référencées dans le corps du texte sans datation parce qu'elles sont toutes de 2018, et pour les différencier des ouvrages théoriques.

Déjà bien alcoolisés, inconnus de lui, en quête de conquêtes féminines ils l'ont couvert d'insultes puis de coups très violents. Puis ils l'enferment, déjà défiguré, couvert de sang mais sans doute encore conscient dans le coffre de la voiture. Ils le jettent ensuite sur la route, le déshabillent entièrement et continuent à le rouer de coups. Horrible ! Il agonisera sous la pluie, seul sur une route en pleine forêt.

D'abord, le récit prête attention à des détails visuels (« déjà défiguré ») qui ne sont pas essentiels à une bonne synthèse de l'action, mais fonctionnent comme autant de supports (*props*) à une nouvelle simulation mentale proposée à celles et ceux qui le liront. Ces choix affectent cette nouvelle simulation d'une évaluation éthique : il faut qu'on puisse s'imaginer le visage meurtri de la victime. Dans le même ordre d'idée, on remarquera que la séquence ne se conclut pas seulement sur le sous-entendu de la mort, mais sur de multiples précisions qui configurent déjà une évaluation de l'action, accentuant ce que le spectateur juge le plus à même de faire partager l'expérience du personnage : il précise qu'il s'agit d'une agonie, que le personnage est seul, qu'il est en pleine forêt, qu'il meurt sous la pluie. Qu'on compare ce récit avec celui d'un autre spectateur, Boris Senff, qui adopte d'autres stratégies narratives et résume ainsi l'action de *La Reprise* :

Dans la nuit du 22 avril 2012, Ihsane Jarfi disparaît d'un bar gay de Liège. Deux semaines plus tard, son corps mutilé est découvert dans un bois à 20 kilomètres de la ville.

Les opérations de sélection narratives divergent fortement, de même que la nouvelle simulation mentale qu'on veut induire, notamment parce que Senff fait le choix d'une ellipse qui laisse l'ensemble des enjeux éthiques - liés à la simulation visuelle de la souffrance - à charge de l'imagination de celui ou celle qui lira, lecteur.trice qui ne saura rien non plus de l'agonie, de la solitude, de l'humiliation ou du degré de conscience de la victime.

Autre caractéristique du récit simulationnel : justifier les comportements et les motivations des protagonistes (« Déjà bien alcoolisés [...] en quête de conquêtes féminines » ; Du Vignal). Ce choix vise encore à induire une représentation mentale de l'action, configurée de manière à partager un positionnement éthique. On sait combien la reconstruction des intentions ou des émotions des protagonistes constitue un enjeu moral (Zunshine, 2006 ; Keen, 2007) : c'est souvent dans cette reconstruction que se joueront souvent les débats entre « explication » et « excuse » du crime. Pour autant, cette justification ne se construit pas toujours à l'échelle individuelle, ainsi, une spectatrice (Cerisette) mobilisera pour sa part un ensemble de connaissances plus large pour raconter un crime homophobe qui s'explique selon elle par le désœuvrement des tueurs dans un contexte de « chômage et de misère sociale » ; explication partagée par Châtelet qui considère « qu'au meurtre homophobe s'ajoute peut-être une rancœur sociale ».

Le récit simulationnel est aussi un espace où l'on peut choisir d'exprimer des réponses émotionnelles ancrées directement dans la fable. Lorsqu'on raconte une réaction affective sous le régime du *vouloir-croire* (« [...] continuent à le rouer de coups. Horrible ! » ; Du Vignal), on la présente comme *représentationnelle*, pour reprendre la distinction de Plantinga (2009). Ici s'installe une stratégie narrative visant à faire partager tout à la fois une version de l'histoire et une implication émotionnelle envers les protagonistes. À nouveau, le récit cherche à installer un « programme empathique » (Nussbaum, 2015), à canaliser la compassion de celles et ceux qui lisent dans une trajectoire précise. La divergence de ces programmes dans les récits indiquent combien ces singularisations jouent un rôle dans les polémiques et la pluralité des évaluations d'une même œuvre. Ainsi, des spectateur.trices partageant le système de valeurs homophobes des meurtriers produiraient sans doute des récits simulationnels bien différents, tant dans leur reconstruction des intentions que dans leurs programmes empathiques, toutefois de telles sources n'existent pas à ma connaissance dans la critique professionnelle (un silence qu'on ne regrettera pas trop).

Quatrième caractéristique observable ici, le récit simulationnel s'accompagne souvent de plusieurs hypothèses portant sur des « blancs » du récit ou du monde. Lorsque Du Vignal choisit d'explicitier ses hypothèses sur la condition de la victime (« Sans doute encore conscient »), le récit de la simulation touche à la question de la *vérité dans la fiction*<sup>6</sup>. Face aux vides de l'action, le récit de spectateur.trice cherche à reconstruire des informations vraisemblables pour rendre l'univers représenté intelligible ou, comme c'est le cas ici, accompagner sa réaction émotionnelle. Ces conjectures sont bien liées à la simulation, dans la mesure où elles prennent appui sur une perspective déplacée : on enquête non pas sur les intentions qui expliquent l'artefact (pourquoi l'auteur.trice montre les choses ainsi), mais bien sur les faits et les événements mentalement simulés.

Dernière caractéristique qu'on voudra soulever, le récit simulationnel accueille souvent des jugements axiologiques, la plupart du temps moraux, immédiatement portés sur les événements simulés. Ainsi une spectatrice s'indigne-t-elle qu'il y ait « non-assistance à personne en danger » (Denailles) alors qu'une autre décrit les quatre meurtriers d'Ishane comme des « petits machos ordinaires » (Pascaud). Cette question du jugement fait trace d'une articulation entre le cognitif et le social déjà décrite, où le récepteur ou la réceptrice mobilise ses propres cadres de valeurs pour évaluer les personnages, leurs comportements et leurs croyances (Nünning, 1999 ; Caraciollo, 2014). Lorsque l'on choisit de renarrer l'action en la modélisant de manière à formuler une évaluation éthique ([...] continuent de le rouer de coups. Horrible ! ; Du Vignal), le jugement qu'il invite à partager s'appuie sur le vécu mimétique de l'expérience du personnage. Cette implication expérientielle n'est toutefois pas systématique et il arrive que les spectateur.trices construisent une réponse

---

<sup>6</sup> Voir notamment Walton (1990) pour les problèmes fondamentaux et Ryan (2010) sur la question des lecteur.trices face aux vides du texte, soulevée en réalité comme problématique depuis Eco (1985).

éthique avec un recul qui fait appel à une vision plus juridique – ou plus rationnelle – du dilemme moral, comme c'est le cas dans ce récit d'un autre spectateur, Arnaud Maïsetti :

Le tribunal témoigne de l'abjection de notre temps : on fait peu à peu le procès du jeune Jarfi. Est-ce qu'il n'a pas provoqué ? Est-ce qu'il n'est pas coupable, aussi, de n'être pas un « comme nous » ?

L'évaluation morale (« abjection de notre temps ») affecte une distance rationnelle, mais, si elle prend du recul sur l'expérience de la victime, elle n'en demeure pas moins racontée via un déplacement de la perspective où l'on choisit de parler depuis le tribunal simulé, et non depuis la salle de spectacle. On sait que le débat est aujourd'hui vif<sup>7</sup> entre les partisans d'une approche expérientielle de la fonction éthique des œuvres (Nussbaum, 1995 ; Laugier, 2006 ; Clémot, 2018) et des philosophies de tradition plus rationaliste qui considèrent que leur seul intérêt serait de présenter des exemples de dilemmes moraux (Posner, 1999 ; Shaw, 2012). Peut-être une approche pragmatique soulignerait-elle qu'il s'agit bien davantage de postures herméneutiques possibles ?

Quoi qu'il en soit, on a pu isoler dans ce bref parcours plusieurs caractéristiques du récit simulationnel, à savoir, les opérations de sélection narrative en général, les focalisations, la reconstruction des intentions des protagonistes, le récit d'émotions *représentationnelles*, la formulation d'hypothèses sur l'action et finalement de jugements moraux portés sur l'histoire et les personnages simulés. Cette liste gagnerait à être amplifiée et unifiée de manière critique, mais elle permet déjà une première saisie des enjeux du récit simulationnel dans la construction de l'interdiscours éthique et politique autour d'une pièce. En deçà du problème de la factualité et de la fictionnalité, on voit ici que le récit de réception mobilise bien la simulation mentale comme lieu de négociation de ses valeurs et de son expérience éthique du spectacle. L'autre narrativité sur laquelle je me pencherai maintenant est relative à l'événement empiriquement vécu au théâtre et se manifeste lorsque le récit conserve la spectation réelle comme référentiel.

## **Le récit événementiel : singularisations et collectivisations de l'artefact**

Indubitablement, chacun.e des sources de réception du corpus s'attelle toujours à mettre en récit l'autre pan de toute simulation : l'accessoire (*prop*) narratif qui induit la simulation. Une macro-lecture de nombreux récits souligne qu'on ne peut considérer le « spectacle » comme seul simulant, mais l'ensemble de l'expérience vécue (l'arrivée au théâtre, les réactions de la salle, etc.). Ce sera l'autre narrativité que je propose de souligner ici, celle de l'événement réel, relatée dans une perspective construite comme référentielle où l'auteur.trice du récit traduit ce qu'il ou elle a effectivement vu et vécu ce soir-là.

---

<sup>7</sup> Voir le compte-rendu qu'en fait Nimac (2012).

À nouveau, le corpus de réception de *La Reprise* permet de caractériser de nombreux dispositifs de cette narrativité « événementielle ». D'abord, comme dans le récit simulationnel (et dans toute forme de récit), on raconte son expérience via de nombreuses opérations de sélection narratives. On peut ainsi reconstruire une temporalité au spectacle *comme artefact*, en choisissant d'en organiser les moments marquants. Le récit de Châtelet propose par exemple un repérage déictique approfondi permettant à ses lecteur.trices de reconstituer minutieusement l'événement :

« Le spectacle débute, ainsi, par un monologue [...] Suit, sur grand écran, un intermède, soit la projection de l'image d'une usine [...] Retour ensuite au plateau, avec un tout autre dispositif... »

En outre, le récit commence souvent par la mise en scène de sa propre trajectoire vers le théâtre, via laquelle on fait partager une expérience qui excède le seul spectacle, mais préfigure déjà la spectation, et parfois même certains aspects du récit simulationnel. Ainsi un spectateur (Maïsetti) raconte-t-il sa rencontre avec quatre soldats dans les rues d'Avignon comme un signe annonciateur du projet de Rau, et un autre (Musy) ne dit presque rien de la structure de *La Reprise*, mais organise la temporalité de son récit en racontant l'émotion qui le gagne en arrivant au théâtre des Amandiers « après une demi-heure de train depuis Paris ». Il se narre découvrant la plaque qui indique le nom de l'esplanade devant le théâtre « Esplanade Patrice Chéreau », et se raconte alors plongé dans un itinéraire mémoriel qui le prépare à assister à la pièce.

Si certains récits structurent le déroulement du spectacle en affectant des tropes de neutralité, la plupart racontent déjà ce qui est montré en assumant leurs diverses évaluations et émotions, qui expliquent d'ailleurs certaines sélections narratives. L'expérience est singularisée quand on raconte ce qui a été apaisant (« une projection sans paroles des différents plans d'une usine, moment d'apaisement après la violence des séquences de reconstitution » ; Châtelet) ou lorsqu'on choisit de relater une scène au filtre de son propre dégoût :

Pourquoi sort-on de cette représentation nauséux, mal à l'aise et chancelant ? Sans doute parce que pendant ces 20 minutes d'un tabassage aussi inepte que tragique, nous avons détourné les yeux.  
La scène était irregardable. (Gayot)

Outre que le récit « événementiel » structure et singularise l'expérience, il peut la collectiviser : on se raconte parmi la salle, en communion ou en désunion avec ce qu'on présente comme les réactions des autres. Cette collectivisation peut se faire par incursions discrètes au milieu du récit d'une scène (« rires dans la salle, encore ; gênants ceux-là » ; Franck-Dumas) ou devenir au contraire le climax du texte, éclipsant sa propre expérience :

Lorsque j'ai vu *La Reprise* à l'Hippodrome à Douai, cette scène finale fut la plus puissante du spectacle. Car, tandis que Tom Abidji parlait, un jeune homme a bondi de son siège, quittant sa place



de spectateur pour empêcher le comédien de commettre son acte. Un geste émouvant, effectué dans une stupeur généralisée, et d'autant plus saisissant qu'il suivait l'insoutenable violence de l'assassinat. Un geste de réparation, également, et l'extrême douceur de ce mouvement a comme permis d'atténuer la brutalité de ce qui a précédé. (Châtelet)

Naturellement, c'est aussi lorsqu'on construit le récit de l'événement que se manifestent les émotions non plus *représentationnelles*, mais *pour l'artefact* (Plantinga, 2009). On fait alors partager une expérience modalisée pour engager déjà une évaluation éthique :

Acteur et spectateur sont soudain soumis au même questionnement. Étrangement, superbement, étonnamment unis, dans une même quête de meilleur. On en aurait les larmes aux yeux. (Pascaud)

D'ailleurs, l'évaluation esthétique - caractéristique du récit événementiel - est rarement dénuée de connotation éthique (Talon-Hugon, 2014). On peut ainsi raconter un trouble causé par ce que Pelletier (2016) appelle la « valence » des émotions : être ému par la beauté d'une scène induisant des activités simulationnelles qui nous horrifient ou qu'on condamne. Ainsi le récit de Franck-Dumas s'attarde-t-il par exemple sur un « très beau numéro de danse unissant les personnages du bourreau et de la victime ». Toujours selon Talon-Hugon, l'une des particularités du récepteur contemporain serait d'évaluer les œuvres à l'aune de ses connaissances sur « les conditions éthiques de production », soit de juger l'œuvre à partir de ce qu'on sait de sa genèse ou de la méthode employée par le créateur (Giovanelli & Talon-Hugon, 2010). C'est un point très sensible dans le corpus de la réception de *La Reprise*, pour laquelle Milo Rau met en scène des amateurs dont certains avaient des liens avec la victime réelle. Une partie des spectateurs louent la démarche, mais d'autres y trouvent matière à une condamnation justifiée par leurs propres valeurs politiques ainsi qu'un jugement esthétique :

Un gouffre sépare les interprètes professionnels des amateurs : cette hiérarchie est énoncée par les séquences d'audition, et les amateurs sont instrumentalisés par le dispositif de *La Reprise*. (Châtelet)

La question du rapport à l'auteur.trice – la figure de Milo Rau est omniprésente dans le corpus – constitue la dernière caractéristique du récit événementiel que je soulèverai ici. Sans entrer dans les amples débats sur l'intentionnalité et la fonction auctoriale, on admettra simplement que la relation réelle à l'auteur.trice est aussi inobservable que la simulation mentale effectivement vécue. Si certaines perspectives narratologiques considèrent qu'une étude de l'œuvre suffit à en décrire « l'auteur.trice implicite », force est de constater que les spectateurs divergeront dans leurs relations aux différents agents responsables de la représentation : à chacun sa simulation, à chacun son auteur.trice. Le point commun à tous les récits de spectateurs, c'est de toujours attribuer l'expérience vécue à une ou plusieurs intentionnalités. L'une des caractéristiques du récit événementiel est ainsi de relater la sensation qu'on vit une expérience volontairement construite par un ou plusieurs agents réels auxquels on attribue des intentions. Ces intentions

fonctionnent comme autant de cadrages permettant de raconter l'expérience. À nouveau, ce que nous pouvons établir comme objet d'étude, ce sont les choix narratifs au moyen desquels on décide d'attribuer son expérience à des figures individuées et le degré d'intentionnalité mobilisé (auteur.trice réel.le, auteur.trice implicite, narrateur.ice, etc.). Naturellement, la reconstruction des intentions derrière le spectacle est l'un des paramètres les plus utilisés évaluer l'événement vécu. Phelan (2018) souligne bien qu'on évalue les intentions de l'auteur.trice par rapport au public que se construit l'œuvre, son « audience implicite ». C'est précisément l'une des considérations qui amènent une spectatrice à fermement condamner *La Reprise*, ainsi qu'un souci pour l'« éthique des conditions de production » :

À qui s'adresse en général un spectacle ? Posons que ce soit à tout le monde, soit n'importe qui. Ce n'est pas le cas de *La Reprise* qui, par sa fascination et son exaltation de la brutalité, ne peut être vu par les proches d'Ihsane Jarfi. Une autre instrumentalisation s'opère ici, ces derniers ayant été sollicités lors de l'enquête préalable à la création du spectacle (Châtelet)

Ces réflexions posent ainsi quelques paramètres essentiels du récit événementiel, où chacun.e relate l'expérience vécue depuis un référentiel réel : structurer la temporalité de l'expérience, la singulariser, la pluraliser, mettre en jeu ses croyances morales et politiques dans l'artefact, négocier ses émotions avec ses évaluations éthiques et esthétiques, construire les intentions réelles des agents à l'origine de l'expérience et leur audience implicite. Notons que les séquences événementielles sont aussi narratives que les séquences simulationnelles : toutes deux visent à faire partager une expérience, ce qui signifie aussi que toutes deux invitent à une nouvelle activité de simulation cognitive (due à leur narrativité). Seulement, la nouvelle simulation proposée par le récit simulationnel se joue « au second degré » (*je veux faire revivre ma version de la fiction à celles et ceux qui lisent*), alors que le récit événementiel donne un référentiel réel à son énonciation (*je veux que celles et ceux qui me lisent s'imaginent ce que j'ai vécu au théâtre de soir-là*). En ce sens, cette seconde narrativité est bien celle de l'artefact et elle fait effectivement trace d'une posture émersionnelle puisqu'elle met en récit des faits interprétés (son regard, son corps, les acteur.trices, le décor, etc.) et non ce qui a été simulé.

\*\*

Décrire ainsi une double narrativité dans le récit de spectateur.trice pose quelques éléments pour en circonscrire une étude au moyen des outils des théories du récit et de la fiction : quelle attitude cognitive est mobilisée ? quel type d'émotion est raconté ? comment se construit l'évaluation éthique ? à qui attribue-t-on des intentions esthétiques ou morales ?, etc. Ces questions soulignent qu'il faut toujours envisager le récit, non comme une spectation réelle, mais comme une prise de parole construite dans un contexte qui excède le seul spectacle pour deux raisons. D'abord, elle mobilise de nombreuses connaissances médiatiques sur l'auteur.trice, les acteur.trices, le cadre référentiel de l'action (ici le meurtre et le procès

factuels), elle peut engager l'expérience personnelle et des ensembles de valeurs ou de croyances éthico-politiques. Ensuite, dans le cadre de critique professionnelles, elle constitue un objet rhétorique écrit pour être lu, qui opère des choix pour faire partager une « double » expérience (la sienne et celle des protagonistes simulés) et induire une nouvelle simulation mentale. Comme prélude à une pragmatique future, on gardera ici l'idée que le « sens » d'une œuvre pour une société pourrait s'étudier comme l'ensemble de ses renarrations possibles dans l'espace social<sup>8</sup>.

## **Bibliographie**

### **Milo Rau**

Rau M. (2018a), *Ghent Manifesto*, accessible en anglais sur [www.ntgent.be/en/manifest](http://www.ntgent.be/en/manifest).

Rau M. (2018b), *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (1)*, texte de Milo Rau et des performeur.euses, création de Milo Rau, Festival d'Avignon 2018 ; CDN Nanterres Amandiers ; Théâtre de Vidy.

### **Sources de réception**

Braz-Vieira C. (2018), « 'La reprise. Histoire(s) du Théâtre (1)' : l'essai transformé de Milo Rau », *Maze*, consulté en mars 2019.

Candoni C. (2018), « La Reprise de Milo Rau, la quintessence d'un théâtre vrai », *Sceneweb*, consulté en mars 2019.

Cerisette (2018), « La Reprise (Histoire(s) du théâtre (Nanterre Amandiers)), *Mes maux de vie*, consulté en mars 2019.

Châtelet C. (2018), « 'La Reprise' de Milo Rau : de l'abjection au théâtre et par le cinéma », *Profession Spectacle*, consulté en mars 2019.

Culturieuse (2018), « 'La Reprise - Histoire(s) du théâtre', magistral Milo Rau », *Lebruitduoffribune*, consulté en mars 2019.

De Bonnay L. (2018), « Étrange réel au cœur du théâtre », *Les trois coups*, consulté en mars 2019.

Demidoff A. (2018), « Milo Rau : 'Le théâtre doit changer le réel' », *Le Temps*, consulté en mars 2019.

Denailles C. (2018), « Du théâtre performatif », *Webthéâtre*, consulté en mars 2019.

---

<sup>8</sup> Avec tous mes remerciements à Marc Escola pour ses conseils précieux et sa relecture exigeante.

Du Vignal P. (2018), « La Reprise. Histoire(s) du théâtre, texte et mise en scène de Milo Rau », *Théâtre du blog*, consulté en mars 2019.

Franc-Dumas É. (2018), « Une ‘Reprise’ de haute volée », *Libération*, consulté en mars 2019.

Gayot J. (2018), « Spectateurs donc voyeurs », *France Culture*, consulté en mars 2019.

Heluin A. (2018), « ‘La Reprise’ de Milo Rau : scènes du quotidien », *Politis*, consulté en mars 2019.

Hotte V. (2018), « La Reprise, Histoire(s) du théâtre (1), textes Milo Rau et les interprètes, conception et mise en scène Milo Rau – Festival d’Automne à Paris », *Hottellotheatre*, consulté en mars 2019.

Laird M. (2018), « ‘La Reprise’ de Milo Rau à Vidy bouscule tous les codes », *Bon pour la tête*, consulté en mars 2019.

Maïsetti A. (2018), « Avignon 2018 – Milo Rau, *La Reprise*, théâtre yeux grands ouverts », *Arnaudmaïsetti*, consulté en mars 2019.

Musy D. (2018), « La Reprise de Milo Rau aux Amandiers : se ressouvenir en avant pour faire parler les morts », *Danielmusy*, consulté en mars 2019.

Pascaud F. (2018), « Avignon 2018 : ‘La Reprise’, le cours de théâtre magistral de Milo Rau », *Télérama*, consulté en mars 2019.

Senff, Boris (2018), « ‘La reprise’ ou Milo Rau de retour sur le lieu du crime », *24heures*, consulté en mars 2019.

## **Théorie**

Baroni R. (2018), « Face à l’horreur du Bataclan : récit informatif, récit immersif et récit immergé », *Questions de communication*, n°34, p. 107-132.

Caïra O. (2011), *Définir la fiction. Du roman au jeu d’échecs*, Paris, EHESS éditions.

Caraciollo M. (2014), *The Experientiality of Narrative : An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter.

Citton Y. (2010), *Mythocraties. Storytelling et imaginaires de gauche*, Paris, Amsterdam éditions.

Clémot H. (2018), *Cinéthique*, Paris, Vrin.

Dolezel L. (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press.

Eco U., (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.

Giovanelli A. & Talon-Hugon C. (2010), « Pour une critique éthique des moyens de production des oeuvres », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°6.

Gerrig R. (1993), *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press.

Green M. & Brock T. (2000), "The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives", *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.79, n°5.

Hooks B. (2003), "The Oppositional Gaze: Black Female Spectator", in A. Jones (dir.), *The Feminism and Visual Cultural Reader*, New York, Routledge.

Kenn S. (2007), *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press.

Korthal Altes L. (2014), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fictions*, Londres, University of Nebraska Press.

Langlade, G. (2004), « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », dans A. Rouxel, G. Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Laugier S. (dir.) (2006), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF.

Lavocat F. (2016), *Fait et Fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique ».

Nimac J.C. (2012), « Ethical Criticism of Literature : the Debate between R. Posner and M. C. Nussbaum about the Public Role of Literature », *Filozofska Istrazivanja*, n°32.

Nünning A. (1999), « Unreliable Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration », *Transcending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen.

Nussbaum M. (2015), *L'art d'être juste*, Paris, Climats.

Pavel T. (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique ».

Pelletier J. (2008), « La fiction comme culture de la simulation », *Poétique*, n°154.

(2016), « Quand l'émotion rencontre la fiction », in Françoise Lavocat (éds.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann.

Phelan J. (2018), « "Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre" : une approche rhétorique de la communication narrative », in S. Patron (dir.), *Introduction à la narratologie post-classique*, Paris, Septentrion.

Plantinga C. (2009), *Moving Viewers : American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press.

Posner R. (1999), *The Problematics of Moral and Legal Theory*, Harvard, Harvard University Press.

Reboul A. (2011), « La résistance imaginative : émotions, valeurs et fiction », in C. Tappolet, C. Teroni et F. Konzelmann Ziv (dir.), *Les ombres de l'âme, penser les émotions négatives*, Markus Halter.

Ryan M-L. (2010) « Cosmologie du récit », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.

Shaw D. (2012), *Morality and the Movies. Reading Ethics through Film*, New York, Continuum.

Talon-Hugon C. (2014), « L'artialisation des émotions », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°14.

Walton K. (1990), *Mimesis as Make-Believe : on the Foundation of Representationnal Arts*, Londres, Harvard University Press.

Zunshine L. (2006), *Why We Read Fiction ? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press