***Fabula-LhT***
**n° 25, 2021**
**Débattre d'une fiction**
**DOI : https://doi.org/10.58282/lht.2605**

# Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'*Orestes in Mosul*

## Immersions in debate: empathy and terrorist violence in the reception of *Orest in Mosul*

**Aurélien Maignant**

**Pour citer cet article**

Aurélien Maignant, « Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'*Orestes in Mosul* », dans *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, Janvier 2021, URL : https://fabula.org/lht/25/maignant.html, article mis en ligne le 15 Janvier 2021, consulté le 30 Avril 2025, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.2605

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Aurélien Maignant, « Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'*Orestes in Mosul* »

Mots-clés - Éthique et politique, Immersion, Réception réelle, Récit, Théâtre contemporain

Aurélien Maignant, « Immersions in debate: empathy and terrorist violence in the reception of *Orest in Mosul* »

Summary - Cet article se propose de discuter du rôle de l'immersion narrative (factuelle ou fictionnelle) dans l'interprétation politique et l'évaluation éthique des récits. Plus exactement, il présente quelques propositions méthodologiques pour l'étudier dans la réception réelle, et s'appuie pour cela sur un corpus d'entretiens compréhensifs menés avec des spectateurs et des spectatrices du spectacle *Orestes in Mosul* de Milo Rau (2019). L'enjeu est alors de comprendre comment étudier dans ces paroles les prises de position qui révèlent des engagements imaginatifs contradictoires dans la fiction, des immersions en débat. This paper discusses the importance of narrative immersion (factual or fictional) in the political meaning-making and in the ethical evaluation of narratives. More specifically, it introduces some methodological elements for studying empirical reception and focuses on multiple interviews conducted with spectators of the play Orestes in Mosul by Milo Rau (2019). The aim is to understand how the interviewees' answers can be used to study contradictory involvements in fiction, that is, instances of immersion in a debate.

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

# Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'*Orestes in Mosul*

## Immersions in debate: empathy and terrorist violence in the reception of *Orest in Mosul*

**Aurélien Maignant**

Dans *Orestes in Mosul*, l'un de ses derniers spectacles, le metteur en scène Milo Rau prend pour matériau scénique les violences perpétrées par Daesh durant l'occupation de la ville irakienne entre 2014 et 2017. Sa création joue sur deux niveaux : Rau présente l'arrivée à Mossoul de sa troupe de théâtre qui réalise un documentaire sur une troupe irakienne montant la trilogie d'Eschyle. Le spectacle alterne entre des séquences qui exploitent le dispositif documentariste et des séquences fictionnelles plus classiques qui composent une version de l'Orestie, reprenant les grandes lignes du mythe. Agamemnon rentre de la longue guerre de Troie avec Cassandre pour otage, un abandon qui conduira Clytemnestre — son épouse remariée entre temps — à la vengeance. Leur enfant mutuel, Oreste, tuera sa mère en représailles. L'adaptation dans le contexte de la ville dévastée influence certaines séquences, notamment lorsque Rau choisit de scénographier le meurtre de Clytemnestre en reprenant les marqueurs visuels des exécutions de Daesh : la victime, face-caméra, un sac sur la tête, est entourée d'hommes armés en uniforme qui font face aux spectateurs et aux spectatrices jusqu'à ce que l'un deux l'abatte violemment.

Reprenant au service d'une fiction les codes de ces vidéos qui ont traumatisé l'opinion, *Orestes in Mosul* clive son public. Si la critique francophone lui a épargné une polémique en bonne et due forme, nombre de spectateurs et de spectatrices n'en sont pas sorti·es indemnes. En décembre 2019, lorsque le spectacle a été présenté en Suisse Romande[1], j'ai mené des entretiens semi-dirigés avec plus d'une vingtaine de personnes pour interroger leur réception[2]. Sans surprise, leurs avis divergeaient, notamment sur la manière dont le spectacle aborde la violence terroriste, certain·es louant l'intelligence politique du dispositif, d'autres

[1] *Orestes in Mosul*, mise en scène de Milo Rau, d'après Eschyle, Théâtre de Vidy, Lausanne, décembre 2019, production NTGent – Schauspielhaus Bochum.

[2] Dans le cadre d'un projet d'enquête sur l'expérience politique du théâtre contemporain, dont l'immersion fictionnelle, sur laquelle je me concentre dans cet article, n'est qu'un aspect.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

condamnant une expérience jugée profondément dérangeante. Lorsque ces entretiens se déroulaient en groupe, il n'était pas rare que les enquêté·es se livrent à de vifs débats : j'ai voulu interroger plus spécifiquement le rôle qu'a pu jouer leur immersion fictionnelle dans ces dissensions. De nombreuses recherches ont attiré l'attention sur certains aspects éthiques et politiques de l'immersion narrative, soulignant combien une même fiction peut susciter des *expériences vécues en imagination* différentes selon les individus, et le rôle que joue cette participation mentale dans la construction de nos subjectivités, de notre rapport éthique ou politique aux autres et au réel social.

En revanche, il est plus rare de lire des travaux cherchant à explorer l'articulation entre ces activités d'imagination plurielles et la diversité des évaluations politiques d'une même œuvre, diversité qui s'exprime bien sûr dans le vif débat qu'elles peuvent susciter. C'est la question qui m'occupera ici : comment articuler l'expérience immersive d'une personne et son opinion sur la pertinence politique ou morale d'un spectacle comme *Orestes in Mosul* ? Je vais pour cela revenir sur plusieurs entretiens, mobilisant l'analyse discursive pour souligner l'hétéroréférentialité caractéristique de tout discours portant sur une fiction, avant de comparer plus en détail comment certaines séquences « immersives » induisent différentes positions politiques dans le débat sur le spectacle. Je me concentrerai sur la question du meurtre « terroriste » et du degré d'empathie pour le meurtrier exprimé par les enquêté·es, mais il me semble judicieux de circonscrire d'abord le cadre théorique et méthodologique qui permet une telle approche.

# Politique de l'imagination

Les études de réception, dans toute leur diversité, se sont attelées à saisir le débat que peuvent susciter des fictions en comparant les réactions et les positions. Abordées comme des discours d'un genre spécifique, les fictions se pluralisent dans l'interdiscours social, devenant l'objet de querelles publiques, ou des répertoires d'arguments[3] à même d'illustrer des questions plus larges[4]. Nombre de travaux cherchent à décrire des communautés interprétatives, saisissant les interprètes comme « point de passages de déterminants externes »[5] qui conditionnent leurs décryptages des systèmes de signes[6] à l'intérieur de contraintes comme les cadres

[3] Une position éthique réductionniste défendue par exemple par Candace Vogler, « The Moral of the Story », in *Critical Inquiry*, n°34, 2007.

[4] Notamment pour s'opposer à l'approche empathique et imaginative qu'on défendra ici chez Joshua Landy, « Corruption by Literature », *Republics of Letters*, n° 2, 2010.

[5] Guillaume Soulez, « Pour une sémiotique délibérative des images et des sons. L'exemple de l'archive vivante dans *Reprise* », dans Tiziana Migliore (dir.), *Retorica del visibile. Strategie dell'imagine tra significazione et communicazione*, Rome, Aracne, 2011, p. 443.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

institutionnels[7] ou les cadres partagés de l'expérience ordinaire[8]. Pour décrire le débat, on peut, au nom de l'autonomie de l'art[9], ériger la discussion en valeur essentielle de la fiction comme pratique morale[10], ou arbitrer au contraire entre les relations de pouvoir qui régulent les polémiques suivant des perspectives plus directement sociologiques ou militantes[11]. Au principe constructiviste désormais largement partagé que la réception est un temps essentiel du sens, certaines approches contemporaines vont même chercher dans l'analyse discursive des hypothèses plus radicales voulant que :

> l'œuvre n'existe, ne fonctionne, n'agit dans la conversation que selon des critères conversationnels. […] La conversation n'est plus un à-côté de l'œuvre, elle est un mode d'existence de l'œuvre, qu'il nous [faut] rendre sensible.[12]

Mais l'expérience mentale effectivement induite par les récits fictifs est plus rarement considérée. Pourtant, sous l'impulsion de ce qu'on appelle parfois le *fictionnal turn* des années 80, l'approche de la réception a évolué pour reconsidérer et revaloriser l'immersion fictionnelle, que le modèle structuraliste ignorait (voire condamnait) défendant une lecture « savante »[13] et distanciée, émancipée de toute « illusion référentielle »[14]. S'en remettant largement à la psychologie cognitive et aux neurosciences, *Pourquoi la fiction ?* décrivait l'immersion comme un « état préattentionnel »[15] spécifique, puis mobilisait les philosophies de la fiction des années 1990 qui ont apporté une approche interne, caractérisée par un souci nouveau pour les référentiels de vérité des mondes fictifs[16] (ce que Walton résume par l'expression « *vrai dans la fiction* »)[17]. Par la suite, la narratologie « cognitiviste »

---

6 Voir notamment Jean-Claude Passeron, Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*. *Compte-rendu d'une enquête au Musée Granet*, Paris, ENS éditions, 2019.

7 Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

8 Marco Caraciollo, « Narrative, Meaning, Interpretation: an Enactivist Approach », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11:3, 2012.

9 Richard Posner, « Against Ethical Criticism », *Philosophy and Literature*, vol. 21-1, 1997.

10 On affirmera parfois que la réception constitue une expérience éthique justement en raison de l'amoralité nécessaire du récit de fiction et de la liberté d'expression absolue des auteur·trices ; Vincent Jouve, « Valeur littéraire et valeurs morales », dans Rémi Astruc, Jean-Daniel Ebguy (dir.), *Les valeurs dans le roman. Conditions d'une poéthique romanesque*, Versailles, RKI Press, 2018.

11 Difficile de choisir la référence la plus pertinente, les cartographies de la réception d'inspiration bourdieusienne comme celle de Gisèle Sapiro sont essentielles, de même que les travaux des *postcolonial* et *gender studies* américaines comme ceux de Laura Mulvey ou Bell Hooks.

12 Yaël Kreplak, « Des *récits ordinaires* : une enquête sur les propriétés des œuvres en régime oral », in Yaël Kreplak, Grégory Castera, Frank Leibovici (dir.), *Des récits ordinaires*, Paris, Les Presses du réel, 2018, p. 33.

13 Voir la discussion qu'en donne Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LHT*, n° 9, 2010.

14 Le mot est de Todorov, voir la discussion approfondie qu'en propose Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

15 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 23.

16 Telle que la théorisent par exemple Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuils, 1980 ou Gregory Currie, *The Nature of fiction,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

17 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe, on the Foundation of Representationnal Arts,* Londres, Harvard University Press, 1990.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

s'est beaucoup intéressée au *nexus mind-narrative*[18], aux enjeux linguistiques, poétiques ou politiques de la simulation mentale[19] suscitée par le récit, désormais conçu comme une qualité d'artefact capable de déclencher et d'orienter la modélisation par l'esprit d'univers non-présents[20]. S'il ne faut jamais oublier que l'état attentionnel immersif est poreux, instable et hautement labile, on admet généralement que les imaginations déclenchées sont très dépendantes des subjectivités : chaque immersion est unique. Ce que certain·es désignent comme une « singularisation imaginative »[21] de la fiction s'explique par de nombreux facteurs. Pour saisir le problème dans son ensemble, il faut rappeler que l'immersion se caractérise par une attitude de croyance envers le monde imaginé. L'idée « d'expérience » a remplacé dans la théorie celle de « croyance ». Elle rend compte du fait que nous mobilisons en immersion les fonctions cognitives utilisées pour interagir avec le monde « réel », même si ce monde imaginé n'est pas une totalité stable[22]. Dès que nous expérimentons ces modélisations, nous sommes inévitablement confronté·es à des attachements empathiques distincts ou à des conflits entre les personnages, qui chercheront à nous faire croire que leur version des faits est la meilleure[23], ou la plus juste. C'est le cas lorsque deux personnages défendent deux récits contradictoires, celui ou celle qui suscitera notre confiance aura une influence sur notre imagination comme sur nos jugements[24].

Ces facteurs qui font la diversité de l'*expérientialité immersive* présentent de forts enjeux éthiques ou politiques. Certains travaux ont montré que notre capacité à imaginer des personnages dépendait du degré auquel nous approuvions leurs comportements[25], que l'immersion nous aidait à donner un sens narratif aux dilemmes moraux de nos vies quotidiennes[26], que nos convictions politiques pouvaient influencer (et être influencées par) la manière dont nous accédons à la

18 David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge, MIT Press, 2013.

19 Jérôme Pelletier, « La fiction comme culture de la simulation », *Poétique*, n° 154, 2008.

20 Sur les liens entre modélisation et sciences cognitives, voir notamment Marie-Laure Ryan, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de narratologie*, n° 28, 2015.

21 L'expression vient des didactiques de la littérature : Gérard Langlade, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », dans Annie Rouxel, Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature,* Rennes, Presses Universitaires, 2005.

22 Sur l'aspect épistémique : Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit », dans Françoise Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010. Sur l'aspect déontique : Marc Escola, « Le sixième acte. Les seconds amants du théâtre classique », in *La Lettre et la scène. Linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Presses Universitaires, 2009, pp.149-158.

23 Je fais référence aux multiples travaux sur la narration indigne de confiance. Pour une mise au point, voir Dan Shen, « Unreliability », *The Living Handbook of Narratology,* Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, 2011.

24 J'ai eu l'occasion de discuter des liens entre évaluations de confiance et engagement éthique dans Aurélien Maignant, « Juger de la fiction », *Poétique*, n°184, 2018.

25 James Phelan, *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

26 Michael Bamberg, « Stories: Big or Small. Why Do We Care? », dans Michael Bamberg (dir.), *Narrative: State of the Art*, Amsterdam, John Benjamins, 2007.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

vie intérieure des personnages[27], que la participation imaginative reposait sur la reconnaissance d'un système de valeurs peu éloigné du sien[28] ou encore que notre socialisation réelle (le type de personne avec qui nous avons envie de passer les moments de notre vie) avait des conséquences sur la manière dont nous nous attachions aux protagonistes[29] — et inversement[30]. À une échelle plus large, des approches philosophiques comme celles de Martha Nussbaum et des éthicistes américains[31] ou de Jacques Rancière en France ont largement revalorisé le rôle politique des activités d'imagination. Pour Nussbaum, les récits de fiction sont même essentiels à une démocratie plus tolérante, puisqu'ils sont le seul artefact qui permette de *ressentir en imagination* l'expérience des autres, ce que cela fait vraiment d'être à leur place[32]. Pour Rancière, la fictionnalité ouvre à une autre forme de compréhension, qui n'est pas discursive ou argumentative, centrée sur l'ouverture sensible à l'expérience de l'autre, notamment sur son rapport au temps ou au monde social[33].

# Parler dans la fiction

Les travaux récents sur les sources de réception au théâtre posent parfois que le « récit de spectateur »[34] constitue une manière de « modéliser l'expérience »[35], de proposer une narration de soi qui donne un sens à ce qui a été expérimenté, *vécu*, au théâtre. S'il arrive que « le récit de spectateur propose […] un redoublement de la fiction »[36], l'expérience immersive n'est qu'un aspect de l'expérience globale,

27 Si l'on considère que le récit de fiction nous permet d'essayer (*try on*) les états mentaux d'autrui ; Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction ? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University, 2006.

28 En attestent les travaux sur la résistance imaginative d'Anne Reboul, « La résistance imaginative : émotions, valeurs et fiction », dans Christine Tappolet, Fabrice Teroni, Anita Konzelmann Ziv (dir.), *Les ombres de l'âme, penser les émotions négatives*, Markus Halter, 2011.

29 On a même parfois défini l'impact éthique de la fiction dans ces phénomènes de socialisation entre les mondes ; Wayne Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

30 C'est l'une des hypothèses que développe Yves Citton, *Mythocraties. Storytelling et imaginaires de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

31 Initiée notamment par Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Vrin, 2017. Reprise en France dans les travaux de Hugo Clémot, *Cinéthique*, Paris, Vrin, 2018 ou de Sandra Laugier (dir.) *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

32 Voir surtout Martha Nussbaum, *L'Art d'être juste* [1995], Paris, Climats, 2015 ; Martha Nussbaum, *La Connaissance de l'amour* [1990], Paris, Cerf, 2010. Sur les enjeux proprement narratifs de la proposition, voir la mise au point d'Alice Crary, « Éthique et littérature : Nussbaum contre Nussbaum », dans n° 13 de la revue *Raison publique*.

33 Au fil de son œuvre, mais principalement dans Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014. Pour une étude sur les similarités entre Rancière et l'école éthique américaine, voir Simon Brousseau, « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », *Tangence*, n°107, 2015.

34 Claire Cavaillé et Fabien Lechevalier (dir.), *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVIIe-XXIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires, 2018, p. 14.

35 *Idem*.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

certaines paroles pouvant s'y focaliser ou l'ignorer. On peut supposer que certaines séquences de ces paroles constituent alors des modélisations de l'expérience spécifiquement immersive et il faudrait comprendre comment elles interagissent avec la modélisation globale, par exemple, le rôle qu'elles peuvent jouer dans l'évaluation du propos politique d'un spectacle comme *Orestes in Mosul*.

Si l'on a pu décrire la participation imaginative en termes de déplacement déictique[37], on pourrait également chercher un déplacement référentiel dans les énoncés portant à rebours sur notre expérience d'une fiction. La parole spectatrice semble pouvoir naviguer entre différents niveaux de réalités construits par le discours. Plus exactement, on pourrait supposer que *pour parler d'une fiction, la parole spectatrice peut organiser un référentiel correspondant à la réalité imaginaire expérimentée en immersion*. Méthodologiquement, il suffit parfois de circonscrire dans une source les énoncés ou les syntagmes *qui auraient pu être prononcés par un protagoniste existant dans la fiction* sans occasionner de rupture d'intelligibilité dans le reste de la parole. Pour le dire vite : dans cette pratique protéiforme qu'est le discours à propos d'une fiction, il nous arrive parfois d'énoncer des propositions *de l'intérieur* du monde fictif. On n'entend pas ici « l'intériorité » au sens d'un déplacement ou d'un transport (qu'il soit ou non métaphorique), mais comme une forme discursive possible de toute parole cherchant à dire l'expérience immersive.

Durant les entretiens, la parole de réception va fréquemment inscrire son centre de perception *dans le monde fictif*. On observera notamment que les spectateurs et les spectatrices pourront utiliser leur pronom sujet à travers les référentiels. Ce pronom pourra servir de support à des énoncés qui se repèrent dans le monde fictif sur les plans déictique, épistémique et axiologique. Ce sont ces séquences qu'on pourrait considérer comme des virtualisations de soi. On essaiera de les interpréter par la suite comme des moments de la conversation durant lesquels l'enquêté·e cherche à modéliser l'expérience vécue en immersion, même s'il faut rappeler qu'ils constituent une *possibilité énonciative* du discours sur la fiction (et non un moyen d'accéder à l'expérience mentale réelle). De cette virtualisation possible découlent d'autres phénomènes discursifs. Le repérage déictique rend la parole spectatrice apte à raconter de nouveau l'histoire en circulant à travers les points de vue, adoptant par exemple ponctuellement celui de l'un·e ou l'autre protagoniste. Le repérage épistémique permet à la parole spectatrice de discuter de la vérité d'énoncés dont la vériconditionnalité se situe seulement *dans la fiction*, en faisant par exemple des hypothèses sur les blancs du récit ou la vie intérieure des

36 *Idem*.

37 La *deictic shift theory* s'est principalement concentrée sur une formulation linguistico-cognitive de l'immersion elle-même, mais elle s'est intéressée dès ses origines à la question de la survivance de ce repérage dans les conversations *sur les récits*. Voir surtout Judith Duchan, Gail Bruder, Lynne Hewitt (dir.), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 1995.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

personnages. Une fois posées l'hypothèse et la méthode, on peut alors s'interroger sur le rôle joué par ces séquences dans la formulation d'un jugement éthique ou politique sur une œuvre.

# Modéliser l'expérience

Les scénarisations de soi dans le référentiel fictif semblent bien induire un usage hétérogène du pronom sujet, ce qu'exemplifie l'enquêtée suivante :

> Je me souviens particulièrement bien aussi de la détresse du copain d'Oreste, de sa tristesse, de tout ce qu'il traverse, tout le chemin qu'il parcourt pour essayer de pas laisser tomber son amant. Quand même c'est fou, je sais qu'Oreste est beau gosse mais quand même, je pourrais pas encaisser tout ça, je sais pas comment il fait.[38]

Le premier pronom sert à embrayer le début d'une modélisation de l'expérience immersive. Il semble assez nettement ancré dans le référentiel d'énonciation de l'entretien, ce qui n'est pas le cas des trois suivants. À l'exception du « Je me souviens », le reste de la séquence pourrait être prononcé par un personnage du récit assistant à la vie tourmentée des deux amants. Discursivement, cela passe par le choix des désignateurs rigides[39] qui sont le nom des personnages et non des acteurs, ainsi que l'usage d'un présent de vérité générale appliqué à des énoncés n'ayant de vérité que *dans la fiction*. De plus, la caractérisation du personnage comme « beau gosse », souligne que le référentiel du mot « Oreste » est bien cette fiction et non le mythe en général (ce qui aurait impliqué une posture discursive distanciée). L'usage hétérogène du « Je » permet ensuite de se scénariser, de chercher à se mettre explicitement à la place du personnage (« je sais pas comment il fait » ; « je pourrais pas encaisser tout ça »). Et l'on pourrait aller jusqu'à dire que l'énonciation au présent crée une manière de coprésence avec les personnages, dans le temps du discours. Cette modélisation adopte une perspective précise. Discursivement, la parole se pose bien en situation de croyance en la réalité imaginée. Pour autant, elle ne parvient pas tout à fait à se mettre à la place du personnage, puisqu'elle estime qu'elle ne *comprend pas* son comportement (« je sais pas comment il fait »). La perspective est donc *dans la fiction*, mais posée comme celle d'une troisième protagoniste qui témoignerait de la vie de deux personnages préparant un meurtre terroriste. Cela n'empêche aucunement de raconter une forte

[38] Ces entretiens sont en cours de réalisation et de retranscription dans le cadre d'un projet de recherche qui s'étend sur plusieurs années, les reproduire ici en annexe dans leur intégralité serait trop long. Ils seront accessibles en ligne à la fin du projet.

[39] Voir les réflexions de Saul Kripke dans *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1980 ; souvent reprises par les théories de la fiction.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

compassion — elle est admirative de la résilience de l'amant — qui n'amène pour le moment aucune condamnation plus large du spectacle.

Dans la suite de l'entretien, elle retrouve un référentiel *hors de la fiction*, se référant à sa position de spectatrice dans la salle de spectacle. On observe donc bien, dans un même récit d'expérience spectaculaire, au moins deux référentiels pour un même pronom. Et il est d'ailleurs notable que, pour briser la coprésence, l'enquêtée retrouve l'imparfait :

> [je pourrais pas encaisser tout ça, je sais pas comment il fait]. Et puis les moments où je ne comprenais pas, je m'en souviens plus bien, mais en tout cas j'arrêtais d'écouter et c'était pas grave. Ce qui était plus grave, c'est peut-être qu'au fond, je suis pas sûre que les gens qui ont vécu Daesh auraient trouvé ça convenable.

La fin de l'extrait montre une autre virtualisation, qui n'est plus immersive, lorsque la spectatrice imagine une autre expérience possible, celle des victimes de Daesh ou de leurs proches (« je suis pas sûre que les gens qui ont vécu Daesh auraient trouvé ça convenable »). Dès que la compassion expérimentée en imagination s'exprime en conscience d'autres trajectoires expérientielles possibles, une mise en doute de la pertinence du spectacle apparait : il pourrait être politiquement déplacé en blessant d'autres spectateurs et spectatrices.

Synthétisant son expérience à ma demande, un autre spectateur se concentre spontanément sur les motivations du meurtre, mais via un usage différent de son pronom sujet :

> *Pourriez-vous me résumer votre expérience du spectacle ?*
>
> [...] Oreste c'est l'histoire d'Agamemnon, globalement un mâle dominant hyper viril et abusif qui rentre d'une guerre injuste après plus de dix ans pendant lesquels il a abandonné sa femme qu'il retrouve remariée. J'ai pas compris pourquoi, mais alors franchement pourquoi pas – c'est peut-être une innovation de Milo Rau. C'est bien ça change de voir les femmes autonomes dans les mythes. J'ai pas compris pourquoi, lui aussi rentre avec Cassandre, ici une fille un peu muette pour des questions de langage pas adapté, et Oreste, Oreste tu vois je le comprends, il est pas d'accord, Oreste il se dit moi je supporte pas qu'ils se kiffent. Je suis un enfant du divorce et vous aller payer. C'est un partisan de l'un ou de l'autre, ce n'est pas clair, ou par puritanisme, je veux dire respect moral des dieux tout ça. En tout cas, c'est pas vraiment un terroriste.

Cette parole navigue entre des séquences qui cherchent à modéliser l'expérience immersive et des séquences qui retrouvent une posture distanciée (interrogeant les intentions du metteur en scène réel ou encore des questions socioculturelles de représentativité de genre). La fin de l'extrait formule une interprétation spécifique des motifs meurtriers d'Oreste. Cette interprétation repose sur la mobilisation de systèmes de valeurs moraux (« puritanisme » ; « respect moral des dieux tout ça »),



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ainsi que sur une certaine compréhension des rapports de pouvoir sociaux, en l'occurrence familiaux (« enfant du divorce »). Mais cette ligne herméneutique, dans la parole, parait encore reposer sur une modélisation de l'expérience immersive. L'enquêté recourt d'abord à plusieurs incursions dans la vie intérieure d'Oreste, en liant les systèmes de valeurs aux ressentis et aux opinions du personnage (« il est pas d'accord » ; « vous allez payer »), ainsi qu'à des jugements axiologiques portant sur d'autres protagonistes (« mâle dominant hyperviril et abusif »). Plus spécifiquement, la modélisation repose sur une construction polyphonique qui aboutit à une indistinction *énonciative* entre le pronom sujet du spectateur et celui du personnage. La parole passe d'un pronom sujet ancré dans la spectation empirique (« j'ai pas compris pourquoi ») à un pronom sujet immergé quoique toujours en position de témoin externe (« je le comprends ») avant d'en venir à une fusion, lorsque le spectateur prononce effectivement : « je suis un enfant du divorce et vous allez payer ».

On peut comparer ces deux sources. La première parole modélisait une expérience compatissante, sans arriver à se mettre à la place du personnage ou à comprendre sa résilience, tout en reconnaissant qu'il fallait associer Oreste et son amant aux terroristes de Daesh. Elle en arrivait à la conclusion que le spectacle était problématique à l'égard d'autres réceptions possibles, celles de personnes qui auraient un vécu personnel plus sensible que le sien à la question terroriste (incapables à ses yeux, on peut le supposer, de cette compassion). La seconde parole modélise une expérience plus *compréhensive*, cherchant à saisir l'intériorité mentale du meurtrier et les déterminants du geste, allant jusqu'à se mettre discursivement à sa place. Contrairement à la première, elle en vient à refuser qu'on puisse associer ce personnage aux terroristes de l'État Islamique, ce qui l'amènera dans la suite de l'entretien à louer l'intelligence politique du dispositif, et non à condamner le spectacle.

Ces deux exemples me semblent déjà souligner que ces séquences « immergées » articulent différentes évaluations du spectacle. Cette articulation passe par la mobilisation dans le référentiel fictif de croyances, d'opinions ou de systèmes de valeurs personnels, voire parfois d'autres *expériences immersives possibles* desquelles on peut reconnaître la légitimité ou au contraire se distancier. Parmi les éléments externes que l'on peut engager pour modéliser l'expérience, on trouve aussi sa propre vie, parfois explicitée ou racontée par les enquêté·es pour justifier leur avis sur les spectacles :

> Mais tu vois moi je me sens comme Oreste, on est pareils sur beaucoup de choses et moi mes parents aussi, quand j'étais ado, j'aurais eu envie de les buter, et tout ça, toutes ces choses vraiment fortes, mises dans un personnage de terroriste, c'était vraiment dur à supporter.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

À nouveau, cet enquêté utilise le présent pour modéliser l'expérience imaginaire et l'imparfait pour revenir à sa position de spectateur réel. La virtualisation de soi dans la fiction permet en un même mouvement d'accentuer son implication affective et d'interroger la perspective du personnage (« je me sens comme Oreste »). On retrouve d'ailleurs une indistinction énonciative, avec un pronom sujet (« j'aurais eu envie de les buter ») simultanément utilisé pour décrire une version contrefactuelle de sa vie, et une version factuelle de celle d'Oreste : l'usage du conditionnel sert à réguler une position qui comprend la rage meurtrière sans cautionner sa réalisation. Cet enquêté atteste en effet d'un trouble moral face à une virtualisation de soi qui mène *dans la fiction* au matricide, soit à un comportement qu'il reconnait comme terroriste. Chez ce spectateur, la compréhension empathique de la pulsion meurtrière repose sur un cadrage qui relève d'une éthique de l'intime (l'adolescent et les parents) et sans doute aussi de la reconnaissance d'un scénario culturel partagé (la crise d'adolescence). Mais la compréhension se voit aussi forcée par les choix narratifs à être scénarisée dans une intrigue aux enjeux politiques bien plus larges (le terrorisme). Le trouble vient alors de la reconnaissance d'une sensibilité commune avec le personnage, soudainement rompue par une virtualisation impossible de soi (nous avons un vécu commun, mais il ne peut pas me mener au terrorisme, contrairement à lui). En bref, la parole virtualise le Je dans le monde de l'histoire, mais dans l'intention de souligner une tension entre des récits possibles, via la mise en perspective de choix éthiques. L'articulation entre modélisation de l'expérience et évaluation du spectacle est différente des deux exemples précédents, elle est globalement plus radicale. La condamnation de l'œuvre arrive dans la suite immédiate de l'entretien :

> [...] c'était vraiment dur à supporter. Il y avait trop de contradictions entre ce que je voulais que ce spectacle soit, genre le parcours d'Oreste qui en plus meurt à la fin, ou en tout cas souffre énormément, genre vraiment méchant, il y avait trop de contradictions entre ce que je voulais que ce spectacle soit et ce qu'il était vraiment, ça aurait pu être un hommage à la différence et Oreste aurait dû s'opposer à la fois à ses parents réactionnaires et aux terroristes. En l'état, c'est presque irresponsable de faire ça.

La condamnation tombe (« c'est presque irresponsable de faire ça »), amenée dans la parole comme une conclusion de la modélisation immersive qui précède. Il me semble que l'articulation entre modélisation et condamnation se fait en deux temps. D'abord, l'enquêté relate une identification condamnable avec un terroriste auquel le spectacle confère une vie intérieure riche, susceptible de susciter une forte empathie (ce qui a été son cas). Ensuite, sans nier qu'une telle richesse soit vraisemblable, il estime que ce choix du metteur en scène est condamnable sur le plan idéologique, parce qu'il choisit de présenter un lien causal entre violence



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

familiale subie et passage à l'acte terroriste (il a un vécu d'adolescent comme des milliers et j'aurais eu envie qu'il devienne un personnage positif). À ses yeux, ce choix narratif est politiquement condamnable, ce qui l'amène à en proposer une version alternative, qui servirait davantage les objectifs narratifs et éthiques d'un roman d'apprentissage. Cette autre version — où le vécu d'Oreste le conduirait à résister doublement « à ses parents réactionnaires et aux terroristes » — résout en fait la dissonance entre sa compréhension de la situation affective et sociale du personnage et son rejet du geste meurtrier. Le récit alternatif qu'il propose permettrait de consolider son empathie pour le personnage tout en garantissant une évaluation politique positive d'un spectacle qui deviendrait alors un « hommage à la différence ». Cet exemple me semble illustrer particulièrement bien la manière dont les récepteurs et les réceptrices réagissent au pouvoir de scénarisation des fictions. Le politique de l'imagination repose aussi, comme évoqué précédemment, sur l'aptitude des récits fictifs à « concaténer nos croyances » et à « scénariser nos existences »[40]. Une large part de cette scénarisation passe par l'organisation de la *causalité* (l'un des principes actifs de la narrativité en général). En présentant une articulation causale entre des situations (des vécus sociaux et affectifs par exemple) et des actions ou des pensées (ici, le meurtre), les récits fabriquent des scénarios qui créent de nouveaux cadres d'expérience partagée[41]. Bien sûr, ce pouvoir de configuration du réel est d'autant plus fort que l'intrigue suscite l'intensité de l'expérience imaginaire modélisée[42]. Dans ce cas précis, la prise de recul finale permet alors une condamnation politique globale du spectacle comme *tentative de scénarisation de l'expérience de l'oppression familiale*, rendant indissociable ce qui relèverait de l'immersion et ce qui relèverait d'un jugement externe et « distancié ».

# De l'expérience au débat

Les séquences étudiées jusqu'ici me semblent déjà laisser entrevoir combien l'état immersif induit des expériences différentes, qui pourront aboutir à des opinions politiques conflictuelles sur le spectacle. Pour autant, on peut essayer de le détailler plus précisément en comparant différentes re-narrations du meurtre, en rappelant qu'il est scénographié comme une exécution terroriste perpétuée par Daesh. Ayant constaté durant les premiers entretiens que plusieurs spectateurs et spectatrices ressentaient le besoin de donner du sens à ces deux scènes, j'ai commencé à les

40 Citton, *op. cit.*, pp. 65-88.

41 Caraciollo, art. cit..

42 Je paraphrase ici, en les rendant complémentaires, les fonctions de reconfiguration et de mise en intrigue telles qu'identifiées par Raphaël Baroni, « Face à l'horreur du Bataclan, récit informatif, récit immersif et récit immergé », *Questions de communications*, n° 34, 2018, p. 107-132.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

interroger plus systématiquement sur ce point. La question amenait le plus souvent des séquences modélisant l'expérience immersive.

Il est frappant de constater la grande complexité qui peut être celle du récit lorsqu'on l'interroge sur les motivations d'un crime. L'exemple qui suit en est prototypique :

> *Comment expliquez-vous le geste meurtrier d'Oreste qui tue sa mère ?* Il ne supporte pas qu'elle se soit remariée, il considère qu'elle a trahi son père. C'est une manière de prendre position contre sa liberté, une manière de dire : l'homme qui est parti à la guerre, même s'il a tué sa fille, devait le faire. Peut-être aussi qu'il est un peu dérangé ? En tout cas, on nous le raconte un peu fou, il est instable, il fait des grandes tirades, il est face-caméra et trop enjoué. Peut-être que la version du mythe c'est le devoir et la version de Milo Rau c'est la folie, peut-être que c'est la situation à Mossoul qui l'a rendu fou.

Pour répondre à la question posée, l'enquêté mobilise de nombreuses ressources. Dans l'ordre, il y a d'abord une virtualisation *dans la fiction* qui passe par l'interprétation de la vie intérieure d'Oreste (« il ne supporte pas qu'elle se soit remariée ») et repose à nouveau sur la configuration affective de la situation intime (« il considère qu'elle a trahi son père »). Mais il est aussi question d'une réflexion sur des valeurs politiques qui excèdent l'intime, toujours à l'intérieur du monde imaginé(« C'est une manière de prendre position… »), qui bascule dans une interprétation symbolique du mythe – et l'on quitte la modélisation immersive (« l'homme qui est parti à la guerre… »). Retour à la modélisation lorsque l'enquêté met en doute la santé mentale du personnage (« Peut-être qu'il est un peu dérangé ? »), puis rupture à nouveau lorsqu'on questionne l'instance super-organisatrice[43] du récit (« En tout cas, on nous le raconte un peu fou »), ce qui s'appuie sur des commentaires distanciés de choix esthétiques (« grandes tirades » ; « face-caméra »). L'avant-dernière justification se construit en mettant en conflit une lecture allégorique du mythe tel qu'il est connu du spectateur (« la version du mythe c'est le devoir ») et la réinterprétation attribuée à l'auteur (« la version de Milo Rau c'est la folie ») et la dernière justification s'appuie sur une confusion des niveaux référentiels (provoquée par le spectacle) qui mobilise une connaissance factuelle de la situation irakienne (« peut-être que c'est Mossoul qui l'a rendu fou »).

Pour modéliser plus largement les différentes évaluations politiques du spectacle, structurées par les modélisations immersives, on peut comparer d'autres réponses (chaque numéro désigne un entretien avec une personne différente — les deux dernières ont déjà été citées) :

43 Sans avoir le temps d'entrer ici dans la question complexe de la narration au théâtre et pour reprendre les termes de la narratologie chatmanienne, souvent appliquée aux arts vivants ; voir Benoît Hennaut, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de narratologie*, n° 24, 2013.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(1) *Comment expliquez-vous les meurtres des parents ?*
Je pense que c'est à la fois parce qu'Oreste ne supporte plus le carcan familial, même si en fait on se demande un peu pourquoi il le fait de manière aussi abrupte, mais c'est aussi pour que la passion destructrice d'Oreste puisse être assimilée à celle des terroristes, c'est une manière de les condamner, cette rage d'Oreste.
(2) *Qu'avez-vous pensé du meurtre des parents ?*
C'est un bon exemple de ce que je disais, ça fait que montrer, sans rien expliquer. Il y a Oreste, qui veut se venger de tous les côtés, mais ça on peut le comprendre, par contre il se venge comme un terroriste, et ça, on a pas envie de le comprendre. On a pas envie de partager ce truc, alors c'est un peu cruel de faire un Oreste attachant pour te faire comprendre qu'au final c'est lui Daesh.
(3) *Ces questionnements éthiques dont vous parlez, ils s'appliquent aussi au meurtre des parents ?*
Oui, parce que le geste d'Oreste, on veut qu'il soit radicalement incompréhensible et d'ailleurs, moi, je me mets à sa place, jamais j'aurais pu faire une chose pareille. Mais d'ailleurs, on fait tout pour que ça ait l'air incompréhensible, c'est très important, sinon, si on en savait plus, ça voudrait dire qu'il y a une justification du terrorisme tu vois.
(4) *Comment expliquez-vous ce geste ?*
On ne sait pas vraiment, je pense que c'est de la solidarité masculine, mais aussi un rapport au devoir : son père n'avait pas le choix d'aller faire la guerre et sa mère ne l'a pas supporté.
*La mère est en tort ?*
Oui, c'est un peu vieux comme manière de voir les choses et je dis pas que je suis d'accord, juste que c'est ce qui explique le meurtre. En tout cas dans la tête du fils. Ce qu'il faudrait savoir, c'est ce qu'en pense l'artiste, parce que là comme ça, c'est borderline.
(5) *Invraisemblable par rapport à quoi ?*
En fait, c'est presque sûr qu'ils jouent parce que c'est invraisemblable par rapport à la vie réelle. Les choses ne se passent pas comme ça, dans la vie quand un petit groupe de terroristes s'en prend à nous et à tout ce qui nous est cher, on a envie que justice soit faite.
*Comme Oreste se fait justice ?*
Oui pourquoi pas. Ah mais je vois ce que tu veux dire, si c'est vrai que c'est pas réaliste de montrer des habitants qui refusent de se venger, il faut aussi dire que le meurtre d'Oreste en fait c'est le meurtre terroriste. Donc si on montre les habitants se venger des terroristes, on vaut pas mieux que les terroristes. Bah tu vois, quand il tue ses parents avec tout l'attirail de Daesh là, c'est juste de la morale bienpensante qui dit que le meurtre c'est mal. C'est pas réaliste.
(6) Mais tu vois moi je me sens comme Oreste, on est pareils sur beaucoup de choses et moi mes parents aussi, quand j'étais ado, j'aurais eu envie de les buter, et tout ça, toutes ces choses vraiment fortes, mises dans un personnage de terroriste, c'était vraiment dur à supporter.
(7) *Comment expliquez-vous le geste meurtrier d'Oreste qui tue sa mère ?*
Il ne supporte pas qu'elle se soit remariée, il considère qu'elle a trahi son père. C'est une manière de prendre position contre sa liberté, une manière de dire :



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> l'homme qui est parti à la guerre, même s'il a tué sa fille, devait le faire. Peut-être aussi qu'il est un peu dérangé ? En tout cas, on nous le raconte un peu fou, il est instable, il fait des grandes tirades, il est face-caméra et trop enjoué. Peut-être que la version du mythe c'est le devoir et la version de Milo Rau c'est la folie, peut-être que c'est la situation à Mossoul qui l'a rendu fou. En tout cas, sa vie est horrible quoi, moi j'aurais jamais supporté un truc du genre.
> *Vous arriveriez à trancher pour l'une ou l'autre solution ?*
> Je ne pense pas que Milo Rau veuille défendre l'idée qu'il faille tuer sa mère si elle se remarie après avoir été abandonnée, ce n'est pas une idée dans l'air du temps, ça rendrait même le spectacle franchement suspicieux. Dans sa tête, je pense plutôt que le personnage a été rendu fou par la situation horrible de l'Irak, c'est un propos sur la déformation des gens par les guerres et les massacres. Même, moi ça m'a fait réfléchir en fait aux terroristes, c'était la première fois que je me disais : tu sais pas ce qu'ils s'est passé dans leurs vies hein, personne ne fait des trucs aussi horribles pour rien, je veux dire, sans que rien d'horrible ne se soit passé dans leurs vies.

Pour raconter le meurtre, on observe d'abord différentes virtualisations de soi dans le monde fictif, certaines étant plus spécifiquement des virtualisations à la place du personnage (« moi, je me mets à sa place, jamais j'aurais pu faire une chose pareille » ; « moi j'aurais jamais supporté un truc du genre » ; « moi je me sens comme Oreste »). Les régimes explicatifs du meurtre sont divers, comme les relations domestiques sur le plan affectif (« Oreste ne supporte plus le carcan familial ») ou social (« un rapport au devoir »), les relations construites de genre (« je pense que c'est de la solidarité masculine ») ou simplement le contrôle de ses pulsions (« la passion destructrice d'Oreste » ; « Oreste, qui veut se venger de tous les côtés »). Parfois, cette comparaison entre les deux expériences est tout à fait explicite, notamment quand on estime que l'expérience immersive contredit l'expérience ordinaire (« Les choses ne se passent pas comme ça, dans la vie [...] C'est pas réaliste. »). Il me semble qu'on peut identifier alors un point de bascule entre ces modélisations immersives et un positionnement sur les enjeux politiques du spectacle : la compréhension du geste meurtrier. Si l'on isole simplement la manière dont est re-racontée ou non l'expérience empathique et le jugement qui en découle, une carte des articulations possibles s'esquisse :

- La personne 1 ne modélise aucune compréhension d'Oreste, parce que la rage meurtrière, suscitée par la pression familiale lui a parue excessive. Elle juge toutefois que le spectacle réussit du même coup à associer le crime terroriste en général à une « passion destructrice » incompréhensible.
- La personne 2 modélise une empathie pour le désir de vengeance d'Oreste, sans cautionner moralement qu'il en vienne au meurtre. À ses yeux, le spectacle cherche à susciter un trouble en rendant un terroriste



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

compréhensible et attachant (ce qu'il reprochera beaucoup au spectacle dans la suite de l'entretien).

- La personne 3 estime que le spectacle fait tout pour rendre le geste terroriste incompréhensible, ce qui est essentiel, autrement le projet apparaitrait comme une justification du terrorisme.
- La personne 4 mobilise plusieurs ressources permettant de se mettre à la place d'Oreste et de le comprendre. Cette expérience possible lui rend le propos politique global du spectacle sulfureux (« borderline »).
- La personne 5 ne modélise aucune compréhension du personnage. Elle estime que le spectacle échoue complètement à aborder la question terroriste, car le geste d'Oreste est montré pour condamner la pulsion de vengeance. Elle juste cette condamnation morale absurde et irréaliste en regard de la « nature » humaine.
- La personne 6 modélise une forte compréhension du personnage, une dissension dans cette expérience l'amène à une franche condamnation d'un spectacle « irresponsable ».
- La personne 7 modélise une forte compréhension du personnage, qui n'induit aucune condamnation politique du spectacle. Même, elle associe cette expérience à une remise en question de son jugement sur les terroristes, qu'elle dit comprendre pour la première fois.

D'autres paroles auraient pu être mobilisées pour souligner davantage ce point du débat. Reste que le corpus de réception se polarise hautement sur cette question : Milo Rau veut-il rendre l'acte terroriste compréhensible ? Comme on l'a vu, lorsque les spectateurs et les spectatrices abordent la question, ils et elles recourent très souvent à une modélisation de leur expérience immersive, construisant leur position politique sur le spectacle en alternant les référentiels immergés et émergés, cherchant à fonder leur opinion doublement sur leur expérience mentale du monde fictif et les déterminants de l'expérience ordinaire du monde.

Sans pouvoir détailler ici l'ensemble des séquences immersives étudiées et paraphrasées autour de ces composantes, il apparait que les deux variables (degré d'engagement affectif envers Oreste dans la séquence immersive et évaluation éthique ou politique du spectacle) conduisent à quatre positions schématiques, toutes observables dans le corpus :

- (A) L'enquêté.e manifeste un vif attachement empathique pour le personnage et en vient à une évaluation négative du spectacle : *Orestes in Mosul* perturbe



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

les normes morales en nous invitant à comprendre, voire excuser, le terroriste.

- (B) L'enquêté.e manifeste un vif attachement empathique pour le personnage et en vient à une évaluation positive du spectacle : *Orestes in Mosul* a l'intelligence politique de ne pas édifier le terrorisme en une monstruosité incompréhensible, mais le considère au contraire comme un fait social et humain.
- (C) L'enquêté.e ne manifeste pas d'attachement empathique pour le personnage et en vient à une évaluation positive du spectacle : *Orestes in Mosul* est pertinent sur le plan politique dans la mesure où il condamne fermement le terrorisme en donnant l'image de la violence terroriste comme un geste horrible et inhumain.
- (D) L'enquêté.e ne manifeste pas d'attachement empathique pour le personnage et en vient à une évaluation négative du spectacle : *Orestes in Mosul* présente le risque d'essentialiser le terrorisme en ne donnant aucun élément permettant de construire une distance avec la violence.

# Revivre une fiction

Bien sûr, il paraitra peut-être frustrant de ne pas trancher la question, mais tel n'est pas l'objectif de la méthode suivie. L'analyse discursive des sources de réception semble mieux à même de révéler certains facteurs justifiant les dissensions qui donnent sa forme au débat. Ce moment éthique et politique spécifique qu'est l'immersion narrative est l'un de ces facteurs, même s'il demeure difficile à étudier avec rigueur et sans extrapolation hâtive. Le rôle qu'il joue souligne qu'une telle étude peut chercher à décrire ce qui polarise l'espace des interprétations possibles, mais aussi sa sous-détermination (partielle) par l'espace des expériences imaginatives possibles, du moins dans le cas des fictions dramatiques ou narratives.

Pour synthétiser les pistes que me parait ouvrir la présente étude, j'identifierai provisoirement deux paramètres qui permettent d'étudier l'articulation entre immersion et évaluation politique *dans la parole*. Il y aurait d'abord le continuum poreux de la scénarisation de soi *dans la fiction* : un degré zéro (*hors de la fiction*), un degré externe (*dans la fiction*, mais comme témoin) et un degré interne (*dans la fiction*, à l'intérieur de la perspective d'un personnage). Il y aurait ensuite les cadres importés du monde réel pour donner un sens à l'expérience du monde imaginé : la propre vie de chacun, les relations de pouvoir (sociales et/ou de genre par exemple), les croyances épistémiques générales, les systèmes de valeurs morales, les scénarios culturels partagés, etc. Naturellement, l'évaluation politique du



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

spectacle s'opère le plus souvent dans une montée en généralité vers des considérations non-immersives sur le dispositif, le discours ou la figure de l'auteur, sur lesquelles il faudrait s'attarder plus longuement, en mobilisant d'autres sources (mais j'ai voulu me concentrer ici sur le niveau strictement immersif des sources). L'enjeu n'est donc pas de séparer l'expérience immersive de l'expérience globale du spectacle dont elle n'est qu'une *forme*, dans la spectation réelle comme dans la parole. Il s'agit au contraire de souligner les multiples continuités entre l'une et l'autre, entre, par exemple, l'évaluation éthique d'un personnage et celle d'un auteur ou d'une autrice.

Les nombreux recours que j'ai pu faire à l'abondante littérature théorique sur le *nexus mind-narrative* soulignent que la méthode discursive permet de faire des paroles de réception réelle un laboratoire pour les théories du récit et de la fiction, mais il faut pour cela continuer de préciser et de formaliser l'approche, notamment en définissant plus précisément les marqueurs discursifs qui caractérisent les séquences immersives. Il faut aussi être conscient·e des limites d'une telle approche. Bien sûr, il y a l'hétérogénéité du langage, les habitudes de discours, les tournures usuelles qui peuvent signaler à tort une séquence que j'ai appelée « immersive ». Mais le contre-argument que j'apporterai révèle en réalité une limite beaucoup plus fondamentale : une telle approche n'a de valeur qu'à l'échelle strictement discursive. Que l'on ne puisse pas accéder à l'intériorité mentale des récepteurs et des réceptrices, ni être certain·e que l'expérience modélisée dans la parole a bien été l'expérience vécue, n'est pas une restriction fondamentale, puisque ces paroles doivent être abordées comme possibilités de l'interdiscours sur une œuvre : il suffit que l'on puisse le formuler pour que cela constitue un objet d'étude valide et légitime. Toutefois, sans devenir excessivement wittgensteinien·nes, quelle est au final la différence profonde entre l'expérience et la manière dont peut la *dire* ? Du côté des études de réception, il ne s'agit alors que de décrire ce que l'on dit, et non ce que l'on vit. Heureusement, on vit aussi quelque chose en parlant des récits, même, on pourrait envisager que débattre des fictions permet de performer à nouveau notre activité imaginaire, de *revivre* multiplement les fictions :

> La conversation [ne doit] plus [être] abordée comme un commentaire sur l'œuvre, un discours au sujet de l'œuvre, mais comme le lieu, le cours où s'élabore oralement l'œuvre, où elle est, d'une certaine manière, performée oralement. La conversation n'est plus un à côté de l'œuvre, elle est un mode d'existence de l'œuvre, qu'il nous faut rendre sensible.[44]

.

[44] Yaël Kreplak, *op. cit.*, p. 25.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## BIBLIOGRAPHIE

Bamberg, Michael, « Stories: Big or Small. Why Do We Care? », dans Michael Bamberg (dir.), *Narrative: State of the Art*, Amsterdam, John Benjamins, 2007.

Baroni, Raphaël, « Face à l'horreur du Bataclan, récit informatif, récit immersif et récit immergé », *Questions de communications*, n° 34, 2018.

Booth, Wayne, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Brousseau, Simon, « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », *Tangence*, n°107, 2015.

Caraciollo, Marco, « Narrative, Meaning, Interpretation: an Enactivist Approach », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11:3, 2012.

Cavaillé, Claire, Lechevalier, Fabien (dir.), *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVIIe-XXIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires, 2018.

Cavell, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Vrin, 2017.

Citton, Yves, *Mythocraties. Storytelling et imaginaires de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

Clémot, Hugo, *Cinéthique*, Paris, Vrin, 2018.

Crary, Alice, « Éthique et littérature : Nussbaum contre Nussbaum », *Raison publique*, n°13, 2010.

Currie, Gregory, *The Nature of fiction,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

David, Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula LhT*, n° 9, 2010.

Duchan, Judith, Bruder, Gail, Hewitt, Lynne (dir.), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 1995.

Escola, Marc, « Le sixième acte. Les seconds amants du théâtre classique », in *La Lettre et la scène. Linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Presses Universitaires, 2009.

Fish, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*,Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

Hennaut, Benoît, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de narratologie*, n° 24, 2013.

Herman, David, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge, MIT Press, 2013.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Jouve, Vincent, « Valeur littéraire et valeurs morales », dans Rémi Astruc, Jean-Daniel Ebguy (dir.), *Les valeurs dans le roman. Conditions d'une poéthique romanesque*, Versailles, RKI Press, 2018.

Kreplak, Yaël, « Des *récits ordinaires* : une enquête sur les propriétés des œuvres en régime oral », in Yaël Kreplak, Castera, Grégory, Leibovici, Frank (dir.), *Des récits ordinaires*, Paris, Les Presses du réel, 2018.

Kripke, Saul, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1980.

Landy, Joshua, « Corruption by Literature », *Republics of Letters*, n° 2, 2010

Laugier, Sandra (dir.) *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

Lavocat, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

Maignant, Aurélien, « Juger de la fiction », *Poétique*, n°184, 2018.

Nussbaum, Martha, *L'Art d'être juste* [1995], Paris, Climats, 2015.

Nussbaum, Martha, *La Connaissance de l'amour* [1990], Paris, Cerf, 2010.

Passeron, Jean-Claude, Pedler, Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux*. *Compte-rendu d'une enquête au Musée Granet*, Paris, ENS éditions, 2019.

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuils, 1980.

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

Phelan, James, *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

Posner, Richard, « Against Ethical Criticism », *Philosophy and Literature*, vol. 21-1, 1997.

Rancière, Jacques, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

Reboul, Anne, « La résistance imaginative : émotions, valeurs et fiction », dans Christine Tappolet, Fabrice Teroni, Anita Konzelmann Ziv (dir.), *Les ombres de l'âme, penser les émotions négatives*, Markus Halter, 2011.

Rouxel, Annie, Langlade, Gérard (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature,* Rennes, Presses Universitaires, 2005.

Ryan, Marie-Laure, « Cosmologie du récit », dans Françoise Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Shen, Dan, « Unreliability », *The Living Handbook of Narratology,* Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, 2011.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Soulez, Guillaume, « Pour une sémiotique délibérative des images et des sons. L'exemple de l'archive vivante dans *Reprise* », dans Tiziana Migliore (dir.), *Retorica del visibile. Strategie dell'imagine tra significazione et communicazione*, Rome, Aracne, 2011.

Vogler, Candace, "The Moral of the Story", in *Critical Inquiry*, n°34, 2007.

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

Zunshine, Lisa, *Why We Read Fiction ? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University, 2006.

## PLAN

- Politique de l'imagination
- Parler dans la fiction
- Modéliser l'expérience
- De l'expérience au débat
- Revivre une fiction

## AUTEUR

Aurélien Maignant
Voir ses autres contributions
Fonds National Suisse pour la recherche scientifique (Unil/Paris 3)



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.