

Éthique et politique de l'immersion sur les scènes contemporaines : théories en tension

Abstract : Attestant de réflexions en cours dans un travail de thèse sur la réception politique du théâtre contemporain, cette contribution propose de souligner une tension dans les discours qui théorisent les pouvoirs des stratégies immersives et émerives. Les études théâtrales insistent sur le fait que nombre de spectacles mettent aujourd'hui en place des stratégies émerives. Paradoxalement, il semble qu'on puisse rapprocher l'impact éthique et politique conféré à ces stratégies et celui qu'on attribue aux stratégies immersives, notamment dans certains modèles issus des recherches sur le récit ou la fiction (rarement, sinon jamais, développées à partir d'œuvres scéniques). Il s'agira d'identifier pourquoi l'on peut prêter à l'immersion comme à l'émerision un impact éthique et politique qu'on proposera de définir comme « expérientiel », dans l'idée d'ouvrir quelques lignes de réflexion (et de différenciation) autour de cette convergence paradoxale.

Keywords : Immersion – Éthique – Expérience – Représentation – Performance

Stratégies attentionnelles

On trouve dans les études théâtrales contemporaines l'idée souvent débattue que les arts vivants traverseraient depuis environ une trentaine d'années un tournant « postdramatique ». Rares sont celles et ceux qui défendent à ce sujet une position radicale et les multiples caractéristiques de ce « tournant » sont sans cesse rejouées chez les commentateur.trices. On peut toutefois s'accorder sur une chose : nombre de créateur.trices souvent caractérisé.es de « postdramatiques » revendiquent un refus (ou une renégociation) de la « représentation ». Repartons d'une distinction largement partagée (mais non consensuelle). D'abord, tout spectacle se constitue d'une "performance", d'un événement concret, d'acteur.trices ou de performeur.ses présent.es qui effectuent des actions bien réelles. Cet événement peut ensuite engager les spectateur.trices à se figurer mentalement un univers non-présent (disons, généralement, des personnages et des actions, souvent désigné comme « drame » ou « histoire ») qui peut ou non chercher à instaurer un pacte fictionnel. Au bénéfice de ce qu'on appelle le « tournant performatif » des arts scéniques, nombreux.ses sont les approches qui considèrent que les théâtres postdramatiques partagent une stratégie commune : attirer l'attention du public sur la "performance", la physicalité de l'événement, sur la réalité des corps et des actions.

Si certain.es chercheur.euses cherchent à répertorier et à historiciser ces stratégies (entrer en contact physique avec le public par exemple), on ne peut prendre leur succès pour acquis. Dans les termes d'Erika Fischer-Lichte (2008), le « corps physique » (réel) et le « corps sémiotique » (qui encode une représentation)

existent toujours simultanément sur la scène, et chacun.e des spectateur.trices pourra les appréhender différemment : c'est ce qu'elle appelle la « multistabilité perceptuelle ». Ce phénomène explique simplement pourquoi l'on peut constater des cas extrêmes à la sortie d'un spectacle (qu'il se présente comme « pièce » ou « performance ») : certain.es spectateur.trices racontent avoir été complètement immergé.es dans un monde autre ou une « histoire qu'on leur a racontée », d'autres n'ont prêté attention qu'à la physicalité des corps et à la réalité de l'événement.

Il est intéressant de constater ici une convergence entre ces approches de la scène et certaines théories du récit ou de la fiction (qui se préoccupent rarement des arts vivants), notamment en ce qui concerne la question de l'immersion. Dans le sens que lui donne Schaeffer (1999), « l'immersion fictionnelle » désignait un état cognitif, une attitude « préattentionnelle » induite par les fictions. Elle se caractérise par la désactivation de plusieurs « opérations de contrôle rationnel » (1999 : 23). Une telle définition engage à toujours envisager l'attitude mentale face à une œuvre de fiction comme une oscillation ; Schaeffer évoque à plusieurs reprises une hésitation entre « immersion » et « émergence ». S'il s'attarde peu sur ce second concept, on peut envisager que l'émergence désigne un mode d'attention contraire à celui de l'immersion, où les opérations de contrôle réelles sont activées, sans activité de simulation mentale. Là encore, tout est affaire de stratégie. La narratologie rhétorique (Phelan et al., 2012) a montré, avec des termes différents, que certaines œuvres cherchaient à programmer une attention « mimétique » au personnage (immersive) ou au contraire une attention « thématique » (émersive).

Précision importante : on sait qu'il faut délier aujourd'hui l'immersion et la fictionnalité. Schaeffer (2015) est récemment revenu sur le postulat que l'immersion serait spécifiquement fictionnelle (réserve en réalité déjà esquissée en 1999)¹. Selon cette hypothèse plus récente, l'immersion ne serait pas liée au pacte de fictionnalité que cherchent à instaurer les œuvres, mais davantage à la capacité des récits à susciter une opération d'imagination d'un monde absent au moment de la réception. Il semble pertinent d'associer l'immersion (comme état cognitif) à la narrativité davantage qu'à la fictionnalité². Le cas des « journalismes narratifs » en atteste : on peut très bien susciter une opération d'imagination mentale en racontant des événements présentés à l'intérieur d'un pacte factuelisant (Vanoost, 2013). Cette désactivation guidée des opérations de contrôle est une caractéristique essentielle de ce que les narratologues cognitivistes appellent une « simulation mentale ». Selon eux, l'artefact (livre, spectacle, film, etc.) serait toujours susceptible d'être un « simulacrum » soit de contenir un ensemble d'éléments à même d'enclencher une simulation mentale, l'imagination mimétique d'un monde-autre auquel nous attribuons une forme d'existence. Derrière cette « forme d'existence », il faut comprendre que des simulacra nous invitent à adopter des attitudes mentales « déconnectées » (croyances, émotions, désirs, etc.) répliquant des attitudes mentales réelles (Pelletier,

¹ Voir la discussion qu'en donne Raphaël Baroni (2017), également évoquée dans un récent entretien avec Romain Bionda (2019).

² Il faut ici faire signe notamment vers les approches cognitivistes du récit, de première comme de seconde génération, qui problématisent la participation cognitive du récepteur du récit en termes de *storyworld* (Herman, 2013) ou de « simulation mentale » (Caraciollo, 2014).

2008)³. Si l'on veut conserver l'idée des régimes attentionnels, on pourrait considérer que prêter attention à l'artefact est une attitude émergitive alors que prêter attention à la simulation mentale est une attitude immersive.

Penser l'immersion au cœur d'une oscillation attentionnelle frayée par différentes stratégies et dispositions individuelles permet de créer un échange entre les théories du récit/de la fiction et certains modèles des études théâtrales. Une position modérée (mais toujours polémique) serait d'affirmer que le « tournant postdramatique » désigne la multiplication sur les scènes contemporaines de stratégies émergitives, visant à guider l'attention sur la performativité de l'événement (et notamment la physicalité des corps). À rebours, cela signifie aussi le déclin des stratégies immersives, visant à faire oublier la présence réelle et à susciter chez les spectateur.trices des simulations mentales d'univers absents :

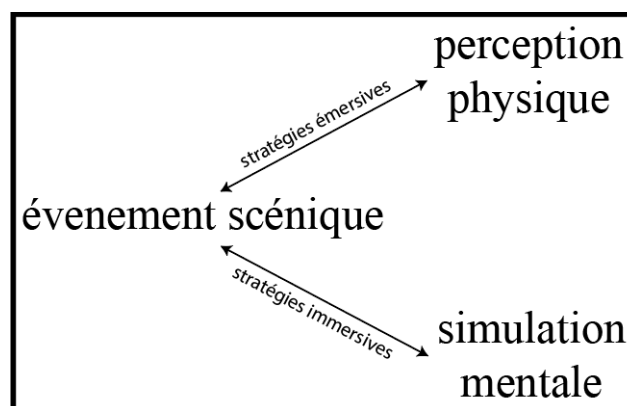


Figure 1 : Multistabilité perceptuelle et stratégies attentionnelles

La validité historique de cette analyse des tendances formelles m'intéresse moins ici qu'une tension théorique sur les enjeux éthiques et politiques de ces deux stratégies. Curieusement, les « pouvoirs »⁴ que nombre de théâtrologues attribuent à la performance, la présence réelle et le refus d'une simulation mentale immersive sont très proches de ceux que le récent *moral turn* américain attribue à la fiction, la simulation mentale et l'immersion. J'essaierai de montrer dans les lignes qui suivent comment les deux discours considèrent que la présence comme la simulation mentale agissent de manière « expérientielle » sur leurs spectateur.trices :

³ Plusieurs théoriciens de la fiction proposent de distinguer certains types de simulations mentales selon le référentiel cognitif qu'elles adoptent. Par exemple, Currie (1990) et Walton (1990) débattent des distinctions entre différentes activités simulationnelles, les simulations où l'on fait semblant d'être dans la position de quelqu'un qui reçoit le récit comme s'il était factuel, celles où l'on simule les états mentaux des personnages, celles où l'on imagine le contenu fictionnel de l'histoire (on dira, le monde simulé) sans nécessairement s'y simuler soi-même comme point percevant, etc.

⁴ Évidemment, le terme entend embrasser nombre d'enjeux. On se contente ici, faute de temps pour développer les subtilités du concept, d'admettre, avec Heinrich, que les œuvres *font* quelque chose : « Facteurs de transformations, les œuvres possèdent en effet des propriétés intrinsèques – plastiques, musicales, littéraires – qui agissent : sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les « touchant », en les « bouleversant », en les « impressionnant » ; sur leurs catégories cognitives, en entérinant les découpages mentaux et, parfois, en les brouillant ; sur leurs systèmes de valeurs, en les mettant à l'épreuve des objets de jugement ; sur l'espace des possibles perceptifs, en programmant ou, du moins, en traçant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler. » (2004 : 22).

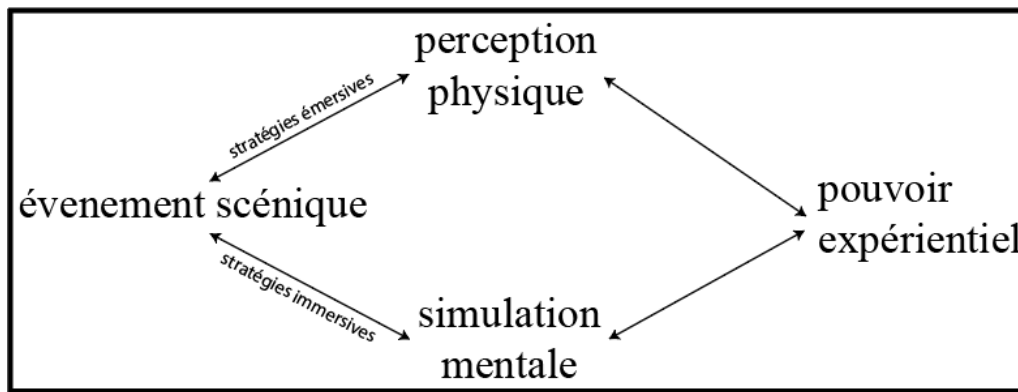


Figure 2 : Deux stratégies attentionnelles, un pouvoir

Pouvoir des stratégies émerives

Comment pense-t-on l'effet éthique et politique des spectacles qui cherchent à favoriser l'attention à la présence réelle et à l'événement ?

D'abord, convenons que les stratégies attentionnelles « performatives » sont généralement des stratégies émerives (ou anti-simulationnelles). Hans-Thies Lehmann, inventeur de la notion de « postdramatique », unifie les artistes majeur.es du tournant autour de leur « refus d'un cosmos fictif » (2002 : 41). Il n'est plus question de guider la simulation mentale du public, de guider l'imagination de personnages, de provoquer l'immersion dans un monde non-présent. Pour Delhalle, le théâtre postdramatique fait l'apologie de la « dé-médiation » (2017 : 79), et elle reprend ici une idée de Rancière (2008) selon laquelle la représentation permettrait de « médier » le rapport des spectateurs à la réalité. Erika Fischer-Lichte insiste aussi sur le fait que la performance présente des actions « non-représentationnelles » et des performeur.euses qui ne « jouent pas le rôle d'un personnage » (2008 : 11). On lit donc ici le désir d'un événement scénique qui ne déclenche aucune activité simulationnelle. Comment penser alors leur « pouvoir » sur les spectateur.trices ?

Dans son commentaire des performances violentes de Marina Abramovic, Fischer-Lichte articule immédiatement refus du « modèle à deux mondes » et « effet » des œuvres, il est question désormais de susciter des « réponses » et des « expériences » immédiates :

Les spectateurs étaient entièrement exposés à la brutalité de ces actions, à leur propre frayeur et à leur propre désir sadique et voyeuriste. On peut supposer que les spectateurs ont expérimenté des réponses motrices, énergétiques, affectives et physiologiques très intenses. L'effet profond de ces performances est dû au fait que l'artiste refuse de conférer un sens à ces automutilations, qui serait basé sur un modèle à deux mondes (2008 : 91 – je traduis et je souligne)⁵.

Ici comme ailleurs, on retrouve l'idée que les spectacles se détournant des stratégies immersives visent à susciter des « effets » d'un genre spécifique, dont les enjeux éthiques et politiques sont déjà apparents. Leur nouveau mode d'action n'est plus d'induire la simulation mentale d'un univers non présent, mais d'agir par

⁵ « The spectators were entirely exposed to the brutality of these actions, their own horror and sadistic voyeuristic lust. Presumably the spectators experienced strong and overwhelming physiological, affective, energetic, and motor responses. The profound effect of these performances is due to the artist's refusal to bestow specific meaning to their self injuries, based on a two-worlds model. »

la présence. Rancière parle, à ce titre, d'un impact éthique fondé sur l'« immédiateté » d'existences « présentes à elles-mêmes » (2008 : 11) et Dospinescu (2009) résume : « Il s'agirait à présent de donner au spectateur la possibilité de *vivre* les présences de la scène plutôt que de les interpréter comme des représentations ».

Il est significatif qu'on confère souvent à ces présences (parce que *réelles*) le pouvoir de faire de l'événement une *réalité* alternative. Que des spectacles cherchent à attirer l'attention sur la performativité est souvent interprété comme un désir de la part des créateur.trices de faire de l'événement théâtral le lieu d'une nouvelle « communauté ». Et il est encore question, pour le public, de « faire l'expérience » de cette « réalité » différente :

Les communautés rassemblées par ces actions collectives constituaient une réalité sociale temporaire. [...] Les conditions de son succès ne dépendaient pas de délibérations soutenues ou de convictions partagées. La communauté était basée sur un principe esthétique mais ses membres l'expérimentaient comme une réalité sociale. (Fischer-Lichte, 2008 : 55)⁶

Si l'on considère souvent que ces réalités différentes sont des lieux où l'on peut inventer des utopies sociopolitiques (Nancy Delhalle (2017) consacre un ouvrage entier à cette idée), on remarque ici que la constitution éthique et politique d'une communauté ne repose pas sur une délibération rationnelle ou la mise en jeu objective de croyances et de valeurs. Voilà une première caractérisation du pouvoir expérientiel des stratégies anti-immersives : constituer une réalité alternative immédiatement présente et en dehors de toute délibération rationnelle⁷.

Cette sortie de la délibération rationnelle décrit les stratégies émergives comme caractéristiques d'œuvres qui renoncent à tout pouvoir de conviction. Contrairement, par exemple, au théâtre militant des années 60-70⁸ ou même au théâtre sartrien « de situations », le théâtre postdramatique n'aurait rien à démontrer. Ce refus de la « rationalisation »⁹ s'accompagne d'un discours revalorisant la « sensation » (Lehmann, 2002 : 293). Le pouvoir éthique et politique des stratégies anti-immersives serait de faire ressentir immédiatement des affects ou des émotions. Chez les commentateur.trices, ce mouvement s'accompagne souvent d'une reconceptualisation de l'opération de décodage que les spectateur.trices peuvent opérer. Différentes pistes de sorties sont possibles. Ainsi, Fischer-Lichte (2008) considère que « l'interprétation » (au sens d'un décodage allégorique de l'événement comme système de signes) est secondaire en regard de l'expérience affective¹⁰ et que le contenu politique de l'événement peut-être « expérimenté » à un niveau infra-herméneutique. Ces œuvres agiraient « en dehors » du décodage signifiant parce qu'elles sont

⁶ « The communities brought forth by these collective actions constituted a temporary social reality. They disappeared as soon as the actions were performed. The conditions for success did not depend on sustained deliberations and convictions that had to be shared by all members of the community.[...] The community is based on aesthetic principle but its members experience it as a social reality. »

⁷ Lehmann caractérise le postdramatique comme une manière de rejeter le logocentrisme du théâtre supposément « dramatique » au profit d'un renouveau à l'attention au corps. Sur ce point, les critiques d'un supposé « effet » éthique ou politique ne manquent pas non plus. Ainsi Neveu (2013 : 57) : « [...] la tendance en jeu dans ce postdramatique à l'heure du postmodernisme : l'affaiblissement de toute dimension intersubjective au profit d'une cristallisation et réduction sur un seul sujet de ce qui se déployait auparavant entre sujets. Le corps est à lui-même sa propre fin. »

⁸ Voir notamment sur le sujet les travaux de Neveu (2007).

⁹ Que Lehmann explique comme une réaction à l'ultrarationalisation des sociétés contemporaines (2002 : 293).

¹⁰ « This reality was not merely interpreted by the audience but first and foremost experienced ». (2008 : 17)

immédiatement physiques, sensorielles. L'autrice prend pour exemple l'aveuglement par des flashes lumineux ou encore le fait que certains sons puissent susciter une réponse physiologique immédiate (de la douleur par exemple) : autant de phénomènes qui échappent effectivement à la sémiotique. Bouko (2010) maintient l'idée que l'ensemble de l'événement scénique est un système signifiant, mais qu'il présente de nombreux « signes opaques » qui ne peuvent être considérés comme des « messages » parce qu'impossibles à « décoder »¹¹. Ce point explique que l'on considère souvent ces œuvres comme lieux d'un refus de l'argumentaire politique¹², ou cherchant à brouiller toutes les opérations de décodage basées sur des connaissances logiques communes¹³. C'est alors bien à la *présence* qu'on attribue ce passage d'une stratégie de décodage à une stratégie de l'« effet immédiat » (Fischer-Lichte 2008 : 81)¹⁴.

L'effet de ces stratégies, leur pouvoir éthique et politique, est donc essentiellement lié (dans le discours théorique) à une forme de sidération affective. Cette sidération peut être envisagée comme une manière de susciter une empathie pour la diversité des présences réelles, « [...] toutes ces stratégies partagent un effet commun. Elles dirigent avec empathie [*empathically*] l'attention du public sur les qualités spécifiques et individuelles des corps phénoménologiques des acteurs » (Fischer-Lichte, 2008 : 88)¹⁵. On peut évidemment critiquer cette recherche d'une émotion maximalisée comme une « autoritaire, sinon agressive conquête affective » (Neveu : 2013 : 57) ou s'en prendre au contraire aux spectateur.trices qui auraient résisté à ces stratégies, ainsi Gérard Mayen regrettait que les critiques du Festival d'Avignon 2005¹⁶ n'aient pas eu la « disponibilité sensible qu'exigeait ces créations » (2005 : 136). L'un des principaux arguments avancés repose sur l'idée que le refus de toute stratégie simulationnelle, notamment le fait que les performeur.euses ne jouent pas, permet une « circulation des émotions spécifiques » (Bouko 2010 : 197), voire que ce programme anti-immersif est capable de susciter une véritable transformation éthique ou politique de l'économie de la relation lors de l'événement et, pourquoi pas, après. On peut identifier ici deux lignes de force décrivant ce que ce pouvoir expérientiel de la présence peut "transformer" : la perception et la relation. Nombre de discours évoquent une transformation de l'ordre perceptuel, puisque « soumis à un dispositif scénique qui ne représente rien, le spectateur est invité à [...] interroger ses habitudes de perception » (Bouko, 2010 : 173). Ce nouvel ordre perceptuel étant l'un des principaux arguments avancés pour défendre

¹¹ « Le dispositif scénique postdramatique n'est pas au service d'un drame à « communiquer ». La plupart des signes ne peuvent être abordés en tant que messages, dans la mesure où leur opacité empêche tout décodage. Le rapport entre le signifiant et le signifié se présente comme une énigme » (2010 : 239).

¹² « Si Jan Fabre assume en l'occurrence une fonction de transmission – « Je suis convaincu que j'ai un message à transmettre, que je peux apporter quelque chose au monde. Et ce sont là des idées du passé » -, la pensée proposée par une œuvre se révèle souvent, dans ses intentions, réfractaire à tout discours, à la logique argumentative des positions politiques ; elle n'est pas, et de loin, nécessairement de l'ordre du « message », mais quelque chose cependant est dit ou essayé de se dire – y compris parfois (assez souvent) que tout cela est indicible. » Neveu (2013 : 48) ;

¹³ « Plongé au cœur du mystère du tragique, le public [de Castellucci] ne peut plus se référer à des repères tels que le sens commun, les explications logiques, ni même la loi, puisque c'est la transgression de celle-ci qui ouvre au tragique ». Delhalle (2017 : 152).

¹⁴ « The actor's effect on the spectators no longer depended on the spectators ability to de-code signs given in the actor's movement ; it was now presumed that the actors malleable body itself had an immediate effect on the body of the spectator. » (Fischer-Lichte 2008 : 81 – je souligne).

¹⁵ « Despite significant differences, all of the above strategies share a common effect. They emphatically direct the audience's attention to the specific and individual qualities of the actors phenomenal body. »

¹⁶ Où les programmateur.trices s'étaient associés à Jan Fabre pour créer un événement souvent étudié, et largement considéré comme un moment essentiel du « tournant postdramatique » en France.

les enjeux éthiques de ces stratégies, dans la mesure où « les spectacles créés par ces artistes agissent sur les cadres de l'expérience et de la perception. En ce sens, ces théâtres sont susceptibles de devenir un lieu de production des valeurs quant à la conception du collectif, du monde commun notamment. » (Delhalle, 2017 : 17). L'autre transformation permise par les stratégies émerives, découlant en réalité de la première, est une transformation de ce qu'on appellerait avec les philosophies politiques contemporaines l'économie de la relation de l'événement. L'idée essentielle, déjà évoquée ici en réalité, est de souligner que la co-présence (des acteur.trices, mais aussi des spectateur.trices) et la circulation de leurs émotions permettent de constituer des « communautés » nouvelles. Dans les termes de Fischer-Lichte, le fonctionnement esthétique même de la performance est lié à une refonte socio-politique des positions et de l'échange : « La création d'une communauté entre acteurs et spectateurs basée sur leur co-présence corporelle joue un rôle essentiel. [...] Ici, l'esthétique et le socio-politique coïncident. » (2018 : 51)¹⁷.

Pour résumer, on considère souvent aujourd'hui que, sur les scènes contemporaines, les stratégies attentionnelles émerives ont un pouvoir éthique et politique particulier, articulé autour d'une « expérience » dont on a isolé certaines caractéristiques :

- 1) La présence crée une réalité alternative qu'il s'agit d'abord de ressentir (ou de "vivre") et le geste renégocie ce qu'est la « rationalité ».
- 2) La sensation et la réponse empathique/affective débordent (ou excluent) tout décodage allégorique (d'un "réel" symbolisé) ou communicationnel ("interprétation" d'un message).
- 3) Par l'expérience, ces stratégies visent à une transformation éthique ou politique de nos manières de percevoir le commun (transformation perceptuelle) et d'être ensemble (transformation relationnelle).

Pouvoir des stratégies immersives

Cette caractérisation du pouvoir expérientiel des scènes contemporaines présente de nombreuses similarités avec le pouvoir expérientiel que nombre de penseur.seuses accordent pour leur part à l'immersion (souvent fictionnelle) et à la simulation mentale. Paradoxalement, il semble qu'on puisse rapprocher l'effet éthique et politique conféré aux stratégies émerives et celui qu'on attribue aux stratégies immersives, notamment dans certaines hypothèses récentes sur le récit ou la fiction (rarement, sinon jamais, développées à partir d'œuvres scéniques).

On peut se pencher d'abord sur le lien entre présence et induction d'une réalité alternative qu'il s'agit de *vivre*, à partir du *moral turn* américain. L'étiquette de *moral turn*, forcément imprécise, désigne une constellation de travaux articulant philosophie morale et expérience narrative, constituée notamment autour des pensées de Wayne Booth, Stanley Cavell ou encore Martha Nussbaum. Nussbaum, par exemple, défend l'idée que les fictions sont essentielles au débat public, spécifiquement à la constitution d'une rationalité collective non-

¹⁷ « The creation of a community out of actors and spectators based on their bodily co-presence plays a key role [...] Here, too the aesthetic and the socio-politic coincide. »

utilitariste, réhabilitant notamment le rôle des émotions et de l'empathie dans le jugement moral. Si Nussbaum mentionne très peu (sinon pas du tout) les recherches sur la fiction et la simulation, il est indubitable qu'elle défend la fonction éthique de l'immersion, au sens d'un acte cognitif d'imagination : « [...] une éthique du respect impartial pour la dignité humaine ne réussira pas à inspirer des êtres humains de chair et d'os, à moins qu'on ne leur ait appris à entrer, en imagination, dans la vie de personnes qui leur sont éloignées, et à ressentir les émotions afférentes ». (2015 : 19). L'enjeu de l'immersion dans un univers absent est bien ici de faire l'expérience d'une réalité différente. Rappelons que les discours sur la performance précédemment cités insistaient sur l'effet éthique particulier de la présence réelle. Les hypothèses nussbaumiennes y font écho, car elles impliquent qu'en état d'immersion, nous appréhendons les personnages ou les actions simulés comme s'ils étaient réellement présents. C'est un point que soulève Brousseau, défenseur des hypothèses de Nussbaum : « Aussi problématique que cette proposition puisse paraître, il n'y a pas chez Nussbaum de différence fondamentale entre les jugements que nous posons dans la vie réelle et ceux que nous posons en lisant un roman [...] » (2015). Naturellement, les contradicteur.trices de Nussbaum lui ont beaucoup reproché cette association, et il s'est engagé alors un débat qui anime aussi les théories de la fiction et du récit. Candace Vogler (2007) argue par exemple que Nussbaum confond les types et les personnages. Son argumentation repose essentiellement sur l'idée que les personnages narratifs, par essence incomplets (un récit ne dit jamais tout), ne peuvent être appréhendés comme des individus réels, mais davantage comme des types, des symboles ou des catégories à même d'expliquer des problèmes moraux. Ce qui est en jeu ici, c'est le débat sur la complétude des univers simulés. Pour certains logiciens ou sémanticiens de la fiction, il est naturel que les mondes proposés à l'imagination soient toujours incomplets¹⁸. Mais on a pu reprocher à cette hypothèse que sa perspective trop logicienne faussait l'expérience empirique de la simulation mentale :

Si elle semble logiquement valable, la thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels échoue sur le plan phénoménologique, car elle ne rend pas compte de l'expérience du lecteur. [...] quand [on] s'immerge dans une fiction, [on] s'imagine que ce monde est complet – ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'on s'imagine ce monde complètement. [...] Nous imaginons que [les personnages] ont une vie intérieure, des buts, des plans, des désirs [...] Nous imaginons surtout qu'ils raisonnent comme nous. Autrement dit, nous interprétons les actions des personnages de la même manière dont nous interprétons les actions des habitants du monde actuel [notre monde]. » (Ryan, 2010 : 57-58).

C'est bien cette attention au mode d'existence mental attribué aux êtres simulés que défend sans le dire Nussbaum. On retrouve l'idée que l'enjeu éthique de l'immersion est lié à une attribution de réalité aux personnages rendus présents à l'imagination par le récit, puisque la fiction suscite « cette capacité à imaginer des possibilités non-effectives [...] à doter une forme perçue d'une vie complexe ». (2015 : 33). L'argument semble tout à fait juste, dans la mesure où on peut le formuler sans occasionner de confusion ontologique entre les mondes fictifs et le monde réel, ou entre la simulation mentale et la performance réelle. En état d'immersion (et en état d'immersion seulement), nous appréhendons les vies mentalement simulées au moyen des mêmes opérations cognitives et attentionnelles qui nous permettent d'appréhender le réel (ce dont attestent les hypothèses de Currie, Walton ou Pelletier). Sur ce point, Ryan (2010) appelle « Principe

¹⁸ On trouve une version importante de cet argument dans les travaux de Dolezel (1998).

d'écart minimal » le mécanisme cognitif selon lequel nous nous imaginons le monde simulé (et notamment ses incomplétudes) au moyen d'inférences basées sur nos cadres de compréhension du réel, à moins que le récit ne spécifie le contraire¹⁹. En bref, certains discours sur les enjeux éthiques et politiques de la simulation mentale (et donc de l'immersion) convergent avec certaines hypothèses sur la performativité de l'événement du point de vue des effets éthiques et politiques de la présence immédiate (réelle ou simulée).

Mais le parallèle s'approfondit encore si l'on considère que ces arguments s'accompagnent d'un discours sur leur remise en cause de la rationalité et la manière dont l'activité simulationnelle fait du contenu imaginé une expérience à "vivre". Ainsi pour Hugo Clémot (2018), continuateur des travaux de Stanley Cavell sur le cinéma, les univers imaginés nous permettent de faire l'expérience d'une version modifiée de notre monde, qui permettrait à rebours d'attirer notre attention sur ce qui nous est cher. Il illustre son propos en soulignant par exemple combien les films de zombies nous permettent de simuler mentalement l'atrocité d'une réalité où le contact physique entre humains serait proscrit, et l'on remarque combien ce « pouvoir de réanimation du monde » (2018 : 70) peut être lié à nos réponses sensorielles en état d'immersion. La primauté de la réponse affective et empathique est aussi utilisée pour caractériser la fiction qui « favoriserait davantage l'empathie, puisque le lecteur serait détaché de la situation et ainsi libéré des intérêts ou des sentiments comme la jalousie qui interviennent normalement dans l'existence. » (Brousseau, 2015). Naturellement, s'il y a bien une primauté de la réponse affective, c'est parce que ces hypothèses se construisent en ferme opposition avec l'idée que les récits permettraient de symboliser des problèmes moraux, constitueraient des systèmes signifiants à « décoder ». Et ce n'est évidemment pas un phénomène nouveau. Dans sa brève histoire des discours « anti-mimétiques » (hostiles à la fiction), Schaeffer souligne bien qu'on a de tout temps attribué à la fiction, et particulièrement au théâtre, un pouvoir de contagion affectif pararationnel. Isolons ici un nouveau point de concordance paradoxal : la simulation se donne comme une expérience à vivre et, au moyen de réponses affectives, elle permet de produire des connaissances morales ou politiques expérientielles. Il faut entendre ici « expérientielles », comme dans les *performance studies*, au sens de connaissances qui ne se développent pas à travers des dispositifs valorisés par l'histoire logocentrée de l'Occident, comme la délibération, le débat d'idée ou la confrontation d'arguments « objectifs ». Ainsi Schaeffer souligne bien que le type de connaissances (« mimétiques ») acquises via la simulation mentale a toujours été dévalorisé parce que « la philosophie défend en général une conception très restrictive des modalités de la connaissance humaine et, notamment, sous-estime l'accès non réflexif au monde que rend possible l'exemplification mimétique » (1999 : 57)²⁰. Nussbaum avance une idée similaire puisque la fiction chez elle est le lieu d'acquisition de « connaissances pratiques », de connaissances qui sont là encore expérientielles, notamment sur autrui. Explicitement, chez Nussbaum, la fiction « invite à se mettre [soi]-

¹⁹ Pelletier (2007 : §3) : « s'il pleut le jour de la rencontre d'Emma et de Rodolphe, alors nous en inférons que les rues de Rouen sont mouillées même si le récit de Flaubert ne le précise pas. De même, nous savons que les lois de la physique et de la biologie s'appliquent au monde décrit par Flaubert bien que cela ne soit pas dit explicitement dans le récit ».

²⁰ Schaeffer (1999 : 50) : « la « contagion » mimétique est un type de connaissance, et même d'une certaine manière un type de connaissance plus fondamental que celui de la raison dialectique et de la persuasion rationnelle »

même à la place de personnes très variées et de vivre leurs expériences », et cela est rendu possible « parce qu'elle provoque des émotions puissantes » (1995 : 34).

Reprenons donc les deux premières caractéristiques que nous avons identifiées dans les discours sur le pouvoir expérientiel des stratégies émerives :

- 1) La présence crée une réalité alternative qu'il s'agit d'abord de ressentir (ou de vivre) et le geste renégocie ce qu'est la « rationalité ».
- 2) La sensation et la réponse empathique débordent (ou excluent) tout décodage allégorique (d'un réel symbolisé) ou communicationnel (interprétation d'un message).

Il est frappant de constater à quel point elles font écho à nombre de positions sur les enjeux éthiques et politiques de l'immersion et de l'activité de simulation mentale. S'agissant maintenant de la troisième...

- 3) Par l'expérience, ces stratégies visent à une transformation éthique ou politique de nos manières de percevoir le commun et d'être ensemble.

... elle est naturellement au cœur des travaux cités sur les enjeux de l'immersion et de la simulation. L'immersion est en elle-même le résultat d'une activité de perception spécifique (rappelons le mot de Schaeffer sur la « capacité qu'ont les semblants de neutraliser nos instances de contrôle rationnel » ; 1999 : 23). Et tout l'enjeu des travaux de Nussbaum – mais aussi plus largement des réflexions qu'ils ont engendrées – est bien de souligner que l'activité de simulation mentale peut transformer la manière dont nous percevons et interagissons avec les autres. Chez les théoricien.nes francophones du *care* comme Sandra Laugier (2006) par exemple, la capacité de l'immersion à transformer nos modes d'attention à autrui, à susciter le souci de l'autre est manifeste. Brousseau (2015) va jusqu'à en faire l'un des ponts principaux entre Nussbaum et Rancière : « Il est évident que l'enjeu central, chez Nussbaum comme chez Rancière, est d'affirmer le pouvoir qu'a la littérature de nous rendre plus sensibles à la réalité extérieure et plus particulièrement à la réalité d'autrui. »

On pourrait continuer à dérouler le paradoxe en revenant concrètement à la scène et en rappelant avec Fischer-Lichte que les discours hostiles au théâtre ont de tout temps distingué, et donc validé malgré eux, le pouvoir expérientiel de l'événement réel et le pouvoir expérientiel de la simulation mentale, deux modes de présence : « Les ennemis du théâtre ont distingué deux types de présence au théâtre : la présence créée par le corps sémiotique de l'acteur figurant [*in the portrayal*] les actions passionnées d'un personnage de fiction, et la présence déployée par le corps phénoménal de l'acteur. » (2008 : 94)²¹.

Limites, ouvertures

On en arrive donc à ce constat troublant : on trouve dans certains discours contemporains l'idée que deux stratégies attentionnelles opposées agissent d'une manière relativement similaire. Les stratégies immersives

²¹ « The enemies of the theater thus distinguished between two types of presence in the theater : the presentness created by the actor's semiotic body in the portrayal of a fictional character's passionate actions, and the presentness exerted by the actor's phenomenal body, by his sheer presence. »

et émergives viseraient à attirer l'attention sur une présence, certes de nature différente, mais toujours inscrite dans une réalité alternative et à laquelle on attribue des « effets » communs : donner priorité à la réponse affective sur le décodage sémiotique, produire des connaissances en dehors d'une rationalité logocentrée, susciter l'empathie pour l'autre, transformer nos manières de percevoir et d'interagir. C'est cette parenté théorique marquée entre les discours qu'on propose de résumer sous le terme de « pouvoir expérientiel » éthique et politique :

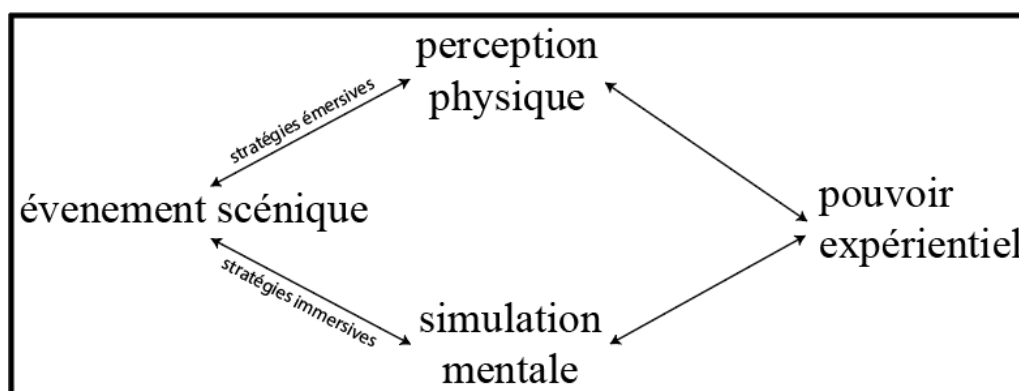


Figure 2 : Deux stratégies attentionnelles, un pouvoir

Ce constat appelle différentes réflexions.

D'abord, il invite les théories de l'effet à différencier précisément ces pouvoirs expérientiels, et donne par là l'occasion d'un dialogue entre recherches sur la scène, le récit et philosophies morales et politiques. Évidemment, l'un des points clés est ici la question de la présence. On ne doit pas confondre la présence à l'esprit des personnages et des actions simulées avec la présence réelle des performeur.euses. Ce qui converge, c'est uniquement le pouvoir éthique et politique qu'on attribue à l'une et à l'autre. Il semble donc important de penser l'effet des œuvres à l'intérieur d'une oscillation toujours conditionnelle des attentions.

Ensuite, il est important de ne pas ramener les phénomènes de « réception » à la seule question de l'oscillation attentionnelle. Il a été essentiellement question ici d'états mentaux, d'attitudes cognitives pararationnelles et de réponses affectives. Toutefois, les tenant.es du « tournant postdramatique » comme les penseur.seuses du *moral turn* ont beau jeu d'amuier les procédés de « décodage » sémiotiques, la reconstruction rationnelle d'un message, l'« interprétation » logocentrée ou la distance critique sur l'artefact au principe que certains spectacles contemporains prétendent modifier nos manières de percevoir les œuvres d'un côté, et de l'autre qu'il est urgent que la philosophie morale change sa manière de percevoir les œuvres. Nombre de polémiques qui agitent la réception contemporaine attestent que de tels décodages symboliques demeurent un principe actif essentiel de nos rapports aux œuvres. C'est le cas notamment des événements scéniques qui se veulent en dehors de toute délibération des valeurs, mais réutilisent une iconicité culturellement connotée, ainsi *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* de Castellucci qui déclencha de vives polémiques. Peut-être faut-il approfondir les discours qui refusent, à l'événement comme à la simulation, tout pouvoir expérientiel. Il faudrait pour cela identifier un autre pouvoir – peut-être « démonstratif » ? –

rendant compte des réceptions qui envisagent les œuvres comme des « modélisations » ou des « symbolisations » du réel, qui abordent effectivement les personnages comme des types ou des allégories (Phelan et al., 2012) : les œuvres ne peuvent-elles aussi prétendre susciter une distance, un débat rationnel, traduire des systèmes de valeurs ou de croyances, symboliser des structures sociopolitiques ? Ce type de considérations anime souvent les polémiques autour de pièces qui voudraient désancrer certaines présences de questions systémiques, on pense par exemple aux réceptions conflictuelles des monstrations de corps atteints de handicap (voir notamment Astier (2017) sur le cas de Jérôme Bel). Une autre interrogation émerge, diagonalement opposée à celle qui a guidé cette contribution : quels discours prêtent à l'événement physique un pouvoir démonstratif ? Quels discours prêtent à la simulation mentale un pouvoir démonstratif ? Et incidemment une seconde problématique se dessine, jusqu'où cette distinction en fraye-t-elle une autre, entre attitudes mentales ou perceptuelles « immédiates » et réflexion rationnelle sur l'objet ? Une chose apparaît certaine, dans les théories de l'effet, les quatre positions sont défendables (et défendues, comme on l'a démontré ici pour deux des quatre pôles) :

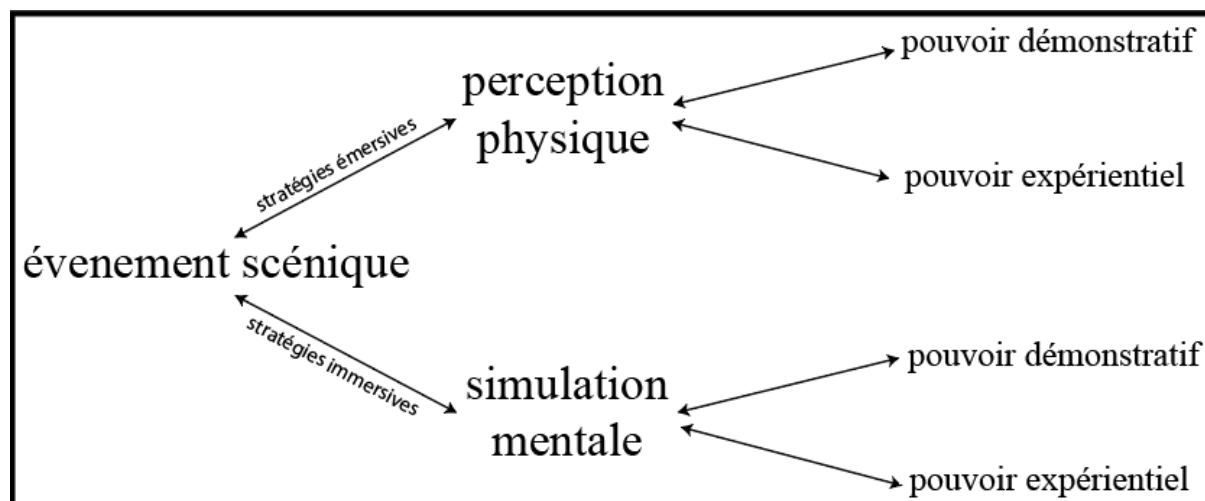


Figure 3 : Modèle étendu du pouvoir des stratégies attentionnelles

Enfin, pour tenter une exploration de ces quatre pôles possibles, il faudrait sans doute essayer de repartir de la réception réelle, interroger des discours effectivement produits par la réception des spectacles (« pièces » ou « performances ») et identifier comment s'y joue la polarisation. Jusqu'où le texte ou le témoignage des spectateur.trices constitue-t-il la trace d'états cognitifs et de configurations attentionnelles ? Comment organise-t-il un discours qui porte potentiellement sur l'événement physique, le monde simulé et/ou le décodage d'un système signifiant ? Cela passe évidemment par une attention à des phénomènes précis : par exemple, la parole spectatrice évoque-t-elle des émotions pour le monde simulé ou pour l'événement réel ? Mais aussi par une modélisation plus large : comment la parole spectatrice évalue-t-elle – raconte-t-elle ? – le pouvoir expérientiel ou démonstratif de l'artefact ? Et ce ne sont que quelques-unes des nombreuses

pistes possibles pour une description de la réception réelle, une étude de ce qui rend toujours plus plastique l'espace des paroles possibles sur une œuvre²².

²² Avec tous mes remerciements à Marc Escola pour sa relecture attentive et ses conseils précieux.

bibliographie

- ASTIER, Marie (2017), « [Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental](#) », *Fabula-LbT*, n°19.
- BARONI, Raphaël (2017), *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie post-classique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine.
- BARONI, Raphaël, BIONDA, Romain (2019), « [La mimésis en tension. Entretien avec Raphaël Baroni](#) », *Interférences littéraires*, n°23, pp.209-231.
- BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles.
- BROUSSEAU, Simon (2015), « [Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière](#) », in *Tangence*, n°107, pp.73-88.
- CARACIOLLO, Marco (2014), *The Experientiality of Narrative : An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter
- CITTON, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil.
- CLÉMOT, Hugo (2018), *Cinéthique*, Paris, Vrin.
- CRARY, Alice (2013), « [Éthique et littérature : Nussbaum contre Nussbaum](#) », accessible en ligne sur raison-publique.fr,
- CURRIE, Gregory (1990), *The Nature of fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DELHALLE, Nancy (2017), *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- DOLEZEL, Lubomir (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press.
- DOSPINESCU, Liviu (2009), « [Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain](#) », *Tangence*, n°88, page 45-61.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge.
- HEINICH, Nathalie (2004), *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.
- HERMAN, David (2013), *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge, MIT Press.
- KEEN, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press.
- KORTHAL ALTES, Liesbeth (2014), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fictions*, Londres, University of Nebraska Press.
- LAUGIER, Sandra (dir.) (2006), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF.
- LAVOCAT, Françoise (2016), *Fait et Fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- LEHMAN, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- MAYEN, Gérard (2005), « Mais de quelle danse parlait-on ? », in BANU, Georges, TACKELS, Bruno (dir.), *Le cas Avignon 2005*, Paris, L'entretemps.
- NEVEU, Olivier (2007), *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte.
- (2013), *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte.
- NUSSBAUM, Martha (2015), *L'art d'être juste*, Paris, Climats.
- PELLETIER, Jérôme (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, James, HERMAN, David, RABINOWITZ, Peter, RICHARDSON Brian, WARHOL, Robyn (2012), *Narrative Theory : Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, Ohio State University Press.
- PLANTINGA, Carl (2009), *Moving Viewers : American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- RYAN, Marie-Laure (2010) « Cosmologie du récit », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.

- SCHAEFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- (2015), « Immersion », in E. Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut.
- SHAW, Dan (2012), *Morality and the Movies. Reading Ethics through Film*, New York, Continuum.
- VANOOST, Marie (2013), "Defining Narrative Journalism through the Concept of Plot", *Diegesis*, 2, H2.
- VOGLER, Candace (2007), "The Moral of the Story", in *Critical Inquiry*, vol. 34.
- WALTON, Kendall (1990), *Mimesis as Make-Believe : on the Foundation of Representational Arts*, Londres, Harvard University Press.
- ZUNSHINE, Lisa (2006), *Why We Read Fiction ? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press