

## *Les effets de la lecture immersive*

Qu'est-ce que la « lecture immersive » ? Avant d'en donner une définition plus technique : expérience familière, qu'on peut décrire grâce à de nombreuses expressions du langage courant : « être pris par un livre », « rentrer dans un récit », etc. Etat dans lequel le monde imaginaire du récit prend le pas sur le monde réel, qui sombre alors pour le lecteur dans l'oubli – ou plus exactement dans un oubli relatif. « Immersion » = mot à la mode, qui renvoie à de nombreux usages que je ne développerai pas ici : immersion dans un récit de fiction. Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999) envisageait l'immersion fictionnelle de façon plus large, en dépassant le seul cadre du récit. Rappel de ses 5 traits constitutifs :

- inversion des relations entre perception et activité imaginative (cf ph d'intro) ;
- dédoublement des mondes (monde imaginaire et monde actuel), qui coexistent ;
- état dynamique, relancé par le désir de connaître la suite de l'histoire, de « compléter » un monde fictionnel nécessairement incomplet ;
- investissement affectif (sympathie / empathie / antipathie pour des personnages ; suspense, curiosité, surprise dans l'actualisation de la séquence narrative, les deux étant bien souvent liés : anxiété quant au devenir d'un personnage).

Important : n'induit pas une croyance, de l'ordre du faire semblant.

Dans le cas du récit, conditions minimales de l'immersion chez Ryan :

For a text to be immersive, then, it must create a space to which the reader, spectator, or user can relate, and it must populate this space with individuated objects. It must, in other words, construct the setting for a potential narrative action, even though it may lack the temporal extension to develop this action into a plot. (Ryan 2001 : 14)

Ryan = récit fictif ou pas (immersion narrative) / Schaeffer = fiction, récit ou pas (immersion fictionnelle). Fiction = définie par le cadre pragmatique ; récit = définition sémantique.

Immersion : pas une propriété du récit. On peut y trouver des amorces qui la rendent possible, mais parfois, « ça ne prend pas ».

Conception mimétique du récit de fiction : pas seulement au sens « réaliste » (la fiction imite la réalité) : pour Schaeffer = à la fois la mimesis platonicienne (« illusion » ou « comme si ») et la mimesis aristotélicienne (modélisation cognitive d'actions, en fonction des critères de vraisemblance, de nécessité ou de possibilité). Par exemple : personnage conçu comme un pseudo-humain. Vraisemblance = « amorce mimétique » qui autorise l'immersion. Rapport analogique au récit de fiction : explique qu'il puisse nous affecter. (Modification de mon intervention : immersion car ce que les approches affectives et éthiques du récit de fiction ont en commun, c'est d'aborder les œuvres en s'intéressant à leurs caractéristiques mimétiques, et non pas formelles. Les différents « tournants » (*narrative turn, cognitive turn, affective turn, ethical turn...*) ne seront pas abordés dans le détail, mais plutôt par la bande, par le biais de ce point de contact entre eux.)

Fiction présente un danger potentiel => soupçon anti-mimétique qui remonte au moins à Platon : peur de la contamination, qui reste de nos jours un présupposé très important.

Risque de ne plus distinguer réalité et fiction. Parangon de cette attitude : Don Quichotte. = cas extrême : distinction illusion / fiction < « cadre pragmatique » (position qui ne fait pas consensus chez les théoriciens de la fiction). Fiction = « feintise ludique partagée ». Partie du plaisir de la fiction vient potentiellement de ce risque de basculement. Néanmoins contexte permet en règle générale de l'éviter. Mais, même si on écarte le cas des lecteurs aberrants, question des effets se pose tout de même, en particulier en ce qui concerne l'idéologie : outil de propagande potentiellement puissant, investissement affectif => baisse de la garde du

lecteur, influence potentielle sur ses représentations. Contamination moins extrême, mais d'autant plus pernicieuse. D'autant que le lecteur peut chercher à poursuivre l'expérience immersive – selon moi – après l'actualisation du texte par d'autres voies : ex de la série. Lecteur = manipulable.

Plusieurs attitudes critiques possibles. Soit :

- rejet du récit de fiction de manière générale ;
- idée qu'il faut présenter des contenus idéologiquement, moralement, éthiquement, politiquement acceptables pour influencer le lecteur dans le bon sens ;
- idée que ce n'est pas l'immersion qui fait la valeur du récit de fiction, mais la distance réflexive. Méfiance non pas vis-à-vis du récit de fiction mais de la lecture immersive. Point sur le double régime de lecture dans les théories de la réception et la valorisation d'une lecture distanciée, comme compétence qui s'acquiert par l'enseignement => « professionnalisation » de la lecture en quelque sorte. => postulat d'une passivité du lecteur vis-à-vis du message véhiculé par le texte. Lecteur = toujours victime potentiel de mystification, ce qui est une manière de reconnaître, en négatif, la puissance des effets de la lecture.

De fait = fait partie du plaisir de la lecture d'être à la merci d'un auteur, d'être joué par lui : surprise : développements qu'on avait pas envisagés. + récits qui nous ont marqués nous changeant d'une certaine manière. Etat des recherches actuelles qui remettent en cause l'idée d'une passivité totale de ce qui correspondrait au premier niveau de lecture défini par les théoriciens de la réception. Tenter, en explorant cette question de l'immersion, de donner des pistes de réponses à la question formulée par Jordi dans la présentation du séminaire : le message de l'œuvre, s'il y en a un, influence-t-il le récepteur rationnellement ou émotionnellement ?

- I. Lecture critique : la grande arnaque ? Comment un groupuscule d'universitaires bourgeois en mal d'autolégitimation tente de faire main-basse sur les usages sociaux de la lecture

Le modèle de la lecture consommatrice, qui suppose un lecteur passif, est opposé à celui du jeu, qui suppose au contraire un rôle actif du lecteur « aristocratique » (Barthes 1973 : 23) lors de l'actualisation. La lecture comme « consommation » ne peut dans ce sens qu'avoir un effet *cathartique* et non pas *esthétique*. => rejet de ce type de lecture.

Contrairement à Barthes, les théoriciens de la réception reconnaissent l'existence de la lecture linéaire, et conviennent de son rôle fondamental, mais elle doit s'articuler à une réception herméneutique pour constituer une « bonne lecture ».

Pour être complète, l'expérience esthétique de la lecture doit être *littéraire*, sans quoi elle ne serait pas en mesure d'actualiser toutes les possibilités du récit. Jauss a ainsi vigoureusement critiqué une enquête portant sur la réception d'un texte de Berthold Brecht par des lycéens inscrits dans des filières d'enseignement technique et général, arguant que les résultats ne peuvent être probants que s'ils concernent « véritables lecteurs », soit des lecteurs capables de reconnaître les qualités littéraires du texte : « L'analyse de la réception des textes littéraires ne peut prétendre au titre de gloire de l'« empirisme » que dans la mesure où elle prend en compte une expérience esthétiquement médiatisée. » (Jauss 1978 : 332)

Dans *Les Limites de l'interprétation*, Eco a complété le concept du Lecteur Modèle en distinguant deux niveaux de lecture, l'« interprétation sémantique » et l'« interprétation critique » (Eco 1992) : tandis que le « lecteur naïf » utilise le texte afin de satisfaire ses besoins esthétiques, le « lecteur critique » cherche quant à lui à se distancier de la première lecture et à expliquer ce qui, dans la construction du texte, permet de provoquer les effets qu'il expérimente. Bons lecteurs = maîtrise des 2 niveaux d'interprétation.

La lecture « comme jeu » se conçoit selon Michel Picard comme un équilibre entre le « *playing* » et le « *game* » :

Activité absorbante, incertaine, vécue comme fictive et cependant soumise à des règles, oscillant entre un pôle enfantin, affectif (*paidia, jocus, playing*), et un pôle adulte, plus intellectuel (*ludus, games*), le jeu a pour le Sujet un rôle à la fois défensif et constructif, procurant une maîtrise symbolique et intégratrice. (Picard 1989:7).

On trouve ici une assimilation entre la lecture immersive et le stade de l'enfance : l'infantilisation des lecteurs « consommateurs », suivant un schéma freudien classique, a souvent servi à dénigrer les pratiques de lectures de divertissement. Picard distingue trois instances du lecteur : le « liseur », qui correspond à l'ancrage physique dans le monde réel ; le « lu », qui désigne la part du lecteur qui s'abandonne aux pulsions de l'identification ; et le « lectant », auquel revient la maîtrise réflexive des effets. C'est la combinaison entre ces instances qui fonde toute la valeur de l'acte de lecture : si la dimension fantasmatique du « lu » n'est pas contrebalancée par l'interprétation distanciée du « lectant », on tombe dans le régime de la lecture de consommation, ce qui conduit ainsi Picard à valoriser un rapport métalittéraire aux textes. Il faut souligner que le modèle de lecture équilibré dont il est question est bien une lecture « littéraire », qui ne peut s'acquérir qu'après un apprentissage, et qui s'apparente à un « art » accessible aux seules élites (1986 : 309) : Picard ne reconnaît pas aux réceptions « ordinaires » de pouvoir de recul et de distanciation que permet le « lectant » :

Interpellé par les sirènes idéologiques du livre, [le consommateur de livres] ne joue pas, il est joué. [...] Membre anonyme d'un public soigneusement et scientifiquement ciblé, il réagit passivement mais fidèlement à tous les stimuli disposés au long de sa lecture, décode de façon mécanique et automatique le message simple qu'il connaît déjà et qui ne diffère pas d'ailleurs (médium mis à part) de celui que lui imposent son téléviseur et sa radio : sa compréhension, immédiate, ponctuelle et dénotative, se trouve entièrement déterminée en effet par une pré-compréhension, pour lui immémoriale – il existe ainsi du riz pré-cuit et du lait pré-digéré. [...] Ce consommateur [...] projette sur les textes la grille multi-usages dont il est doté, en prélève ainsi ce qui est intégrable, découpe les stéréotypes reconnus, travestit le reste au maximum en plaquant sur eux, à la limite du compatible et souvent bien au-delà, l'interprétation soufflée par l'idéologie dominante, et occulte l'irréductible, c'est-à-dire la différence. (Picard 1986 : 205)

Picard convoque, en guise de repoussoir, la figure d'une « employée des PTT » interrogée par *Le Monde*, « dévoreuse » qui lit « tout et n'importe quoi » de Proust aux romans de la collection « Harlequin », et qui n'a « rien à voir avec l'activité qui nous occupe. » (1986 : 61) L'absence de mise à distance des affects provoqués par la lecture est souvent assimilée par Picard à une maladie psychologique : « Passivité amorphe d'une « contemplation esthétique » souvent factice, biographisme servile, illusion référentielle, psychologisme, ces maladies pernicieuses qui tuent la lecture ludique. » (1986 : 309).

=> Idée de la passivité du lecteur = fondée sur cette notion d' « illusion référentielle » => lecteur naïf = trompé par le texte.

## II. Remise en cause de la passivité du lecteur

### 1. Le cadre pragmatique

Partant d'une homologie entre l'immédiateté supposée du décodage et l'adhésion non critique à des contenus, l'immersion fictionnelle, souvent confondue avec l' « illusion référentielle », est conçue comme une confusion entre le monde représenté et la réalité, suivant une attitude ainsi expliquée par Marie-Laure Ryan :

Que peut-on dire de l'immersion dans un monde textuel, mis à part qu'elle a lieu ? Le caractère auto-explicatif du concept est facilement interprété comme une preuve que l'immersion encourage une attitude passive chez le lecteur. (Ryan 2001 : 11, trad. de l'auteure)

Or les avancées des travaux sur la fiction que l'on doit à la psychologie cognitive sont venues nuancer ces propositions : la fiction est définie par Schaeffer comme une « feintise ludique partagée », ce qui suppose que les mécanismes cognitifs de la connaissance sont au cœur même de l'immersion fictionnelle, et que les « leurres préattentionnels » qui l'autorisent coexistent avec la conscience permanente de la dimension ludique de la feintise (ce qui différencie la fiction du mythe ou de la croyance). L'immersion fictionnelle est donc d'emblée fondamentalement distanciée :

La situation d'immersion fictionnelle se caractérise par l'existence conjointe de leurres mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente. [...] C'est par l'efficacité de ce blocage dû à la croyance (consciente) que nous nous trouvons dans un cadre fictionnel qui nous permet de laisser opérer sans risque les leurres préattentionnels qui induisent la posture représentationnelle ou perceptive indispensable à l'immersion. (Schaeffer 1999 : 189)

C'est pourquoi Schaeffer préfère l'expression « immersion fictionnelle » à celle d' « illusion référentielle », qui implique une analogie entre le phénomène de l'immersion et l'identification trompeuse et non critique aux contenus fictionnels :

... la fiction procède certes à travers des leurres préattentionnels, mais son but n'est pas de nous leurrer, d'élaborer des semblants ou des illusions ; les leurres qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous amener à nous engager dans une activité de modélisation, ou pour le dire plus simplement : de nous amener à entrer dans la fiction. (Schaeffer 1999 : 199)

=> Ce n'est pas parce que le lecteur projette une psychologie sur un personnage qu'il n'a pas conscience du caractère fabriqué dudit personnage.

## 2. La part du lecteur dans la construction du monde textuel

Immersion = gratifiante. => déconsidération : facile + « bankable ».

Nell, 77-78 : « In terms of attention theory... the ludic reader's absorption may seem as an extreme case of subjectively effortless arousal which owes its *effortlessness* to the automatized nature of the skilled reader's decoding activity. »

Immersion serait incompatible avec le recul critique, Ryan, p.10 :

« The major objection against immersion is the alleged incompatibility of the experience with the exercise of critical faculties. »

Raison : transparence sémiotique : impression que l'histoire se déroule d'elle-même. + rôle de la stéréotypie : « Indeed, the richness of the structure the ludic reader creates in his head may be inversely proportional to the literary power and originality of the reading matter. » (Ryan, p. 96) « There is no point in denying that the worlds of stereotyped texts of popular culture are the most favorable to immersion : the reader can bring in more knowledge and sees more expectations fulfilled than in a text that cultivates a sense of estrangement. » (Ryan, p.97) => les industries culturelles l'ont bien compris => idéologie apparemment consensuelle, qui prévient les résistances potentielles.

Mais on peut renverser cette perspective : éléments de déplaisir = obstacle. => possibilité de rejet. => La lecture comme processus, et en tant que tel, pas forcément uniforme.

Récit de fiction se caractérise par son incomplétude, rôle du lecteur = le compléter. + investissement affectif n'est pas fixe, assuré du début à la fin du texte. Exploration de l'investissement du lecteur à un double niveau : intrigue, puis univers (niveau supérieur qui inclut l'intrigue).

On a vu dans des séances précédentes combien il était difficile de figer une interprétation idéologique d'un récit (argument de la réversibilité de Jordi). Si on cherche en plus à mesurer l'effet idéologique sur le lecteur : encore plus compliqué. Parce que quand on analyse les aspects idéologiques d'une œuvre, on la considère comme un ensemble clos. Mais du point de vue du lecteur : processus.

Définition du récit par son indétermination : voir Wolfgang Iser, *L'Appel du texte*. Lecteur comme figure pleinement active, voire co-auteur. Texte comme « structure d'appel ». « L'indétermination enclenche l'imaginaire du lecteur et l'engage à accomplir l'intention dont le texte est dépositaire » (56). « l'intention du texte littéraire se trouve dans l'imagination du lecteur et non pas dans le texte lui-même » (57).

Intérêt de la séquence narrative pour le lecteur : n'est pas figée au moment de l'actualisation du texte. Investissement affectif < désir de lecteur de connaître la suite de l'histoire => activité anticipatrice, Lecteur postule des scénarios possibles, qui correspondent à ce qu'il désire voir se réaliser, ou pas. Baroni, « Récit de passion et passion du récit » :

... dans notre approche de la narrativité, les dimensions active et passive, loin de s'opposer, se complètent et s'éclairent mutuellement et nous verrons notamment que, dans l'interprétation d'un récit, l'activité cognitive anticipatrice (sous forme de pronostic ou diagnostic), est en quelque sorte activée par la réticence textuelle manifestée dans la « mise en intrigue » des événements, et cette réticence vise à exciter la curiosité de l'interprète ou à produire du suspense, à l'intriguer, à l'impliquer d'une manière ou d'une autre dans l'histoire, c'est-à-dire à accentuer la dimension « passionnante » du texte en entretenant une incertitude provisoire. Nous verrons ainsi qu'il est nécessaire de repenser la corrélation entre ces deux faces, active et passive, qui se manifestent au sein de chaque événement, et notamment dans l'activité interprétative d'une fiction intrigante.

=> Si le dénouement n'est pas figé pour le lecteur, la morale de l'histoire non plus. Lecture se fait au conditionnel : ce qui pourrait arriver. Peut s'interrompre en cas de déception, ou du moins, potentiellement moment où le lecteur se désolidarise du récit. D'autant plus vrai dans le cas des feuilletons ou des séries (actualisation qui se produit sur des mois, voire des années) = récits sans fin.

Premier niveau : lecture linéaire, virtualités de l'intrigues. => Qu'est-ce qui va arriver ?

Deuxième niveau : conception spatio-temporelle du récit, intérêt pour la sémantique narrative (Pavel « la fin du moratoire structuraliste sur les questions référentielles. » conception verticale du langage : le langage réfère aux objets dans le monde, d'où le concept de référence ; à l'inverse de la conception saussurienne : le sens se construit dans le rapport des signes entre eux) => métaphore du texte comme monde. < théorie des mondes possibles.

In the case of texts, the process of actualization involves not only the process of « filling the blanks » described by Iser but also simulating in imagination the depicted scenes, characters, and events, and spatializing the text by following the threads of various thematic webs, often against the directionality of the linear sequence. (Ryan 2001 : 45)

Ryan : immersion = à partir de la représentation qu'on se fait du monde actuel, opération de recentrement dans le monde textuel (ou plutôt les mondes, puisque un texte mimétique projette, à l'instar du monde actuel, un réseau de mondes). Là encore, suppose que le lecteur supplée à l'incomplétude fondamentale des mondes textuels par son imagination : intentions des personnages quand elles ne sont pas décrites, possibilités de réinvestir le monde textuel

pour imaginer d'autres histoires etc. Intérêt de la sémantique : ne considère pas le rapport langage/ référence comme naïf.

Quelques exemples.

*Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, textes établis annotés et présentés par Jean-Pierre Galvan, Paris, Harmattan, 1998, V.G., p.321, t. 2, 395 :

Ah ! Monsieur Eugène Sue, de grâce ne lessé pas posséder encore une fois cette malheureuse enfant par ces misérables, ou votre roman sera immoral. Une mère qui plonge son enfant dans la misère la plus profonde mérite bien de ne plus la revoir et de mourir de honte. Mettez l'enfant dans un couvent pour expiation.

Plutôt que d'envisager ces lettres du point de vue du manque, insistons sur les compétences maîtrisées par la lectrice. Point sur le fait que cette lectrice, tout en valorisant la lecture immersive, envisage bien le roman comme le résultat d'une production. + projette sa morale sur l'histoire. Crainte que le roman ne corresponde plus à ses valeurs morales. Autre exemple : spectateur ou spectatrice de *Cinquante nuances de Grey* sur Allociné :

je m'attendait a un film érotique sans histoire , je précise que je n'est pas lue les livres , et bien non un pure thriller ( au sens psychologique , il n'y a pas de meurtre). la question reste lancer qui est le dominant et qui est le dominé :) sans avoir lue les livres je sent qu'un certain monsieur vas tâter du fouet , je sent bien une parité des rôles ou plutôt une alternance voir même un retour a la soumission pour Mr GREY après avoir trouver sa deuxième maitresse [...].

J'ai lu le livre en mai 2013 et je n'ai pas apprécié, je l'ai trouvé long, trop cru à mon goût et sans une once de romantisme. Je n'ai pas du tout aimé le personnage de Grey, que je décrirai surtout comme pervers et encore moins celui de Anastasia, naïve et nunuche sur les bords. Par curiosité j'ai eu envie d'aller voir le film, et la j'ai complètement changé d'avis, on voit à l'écran qu'il y a une réelle attirance et que les sentiments sont en train de naître. J'arrive mieux à saisir la mentalité de grey.

Intéressant car n'a pas lu les livres => interprétation + scénarios proposés pour la suite : vont à l'encontre de la critique majoritairement adressée au film.

Principe : différence entre la dysphorie *passionnelle* des expériences vécues et la dysphorie *passionnante* de la modélisation fictionnelle. Mais conversion qui n'opère pas toujours : Suzanne Kern, « *Narrative Empathy* », 2013 :

Narrative empathy differs from two related but distinct phenomena: sympathy and the empathetic aversion that psychologists label personal distress. Sympathy refers to an emotion felt for a target that relates to but does not match the target's feeling. ("I feel for you" rather than "I feel with you.") Sometimes called empathetic concern, sympathy may or may not follow on an experience of narrative empathy. While in readers' narrative empathy shared feeling enables a living reader to catch the emotions and sensations of a representation (in other-directed attention), personal distress caused by unpleasant discordant empathetic sharing results in an aversive reaction (self-directed focus) [...]. Extreme personal distress in response to narrative usually interrupts and sometimes terminates the narrative transaction: the distressed responder puts the book down, leaves the theater, or turns off the transmission.

=> coïncidence entre l'intention de l'auteur (qui va chercher à rendre tel personnage sympathique) et l'attitude du lecteur n'est pas assurée. => interruption de l'actualisation si le lecteur expérimente des émotions pénibles. => existe un point de rupture, variable selon les lecteurs. Inversement, si les émotions produites ne sont pas assez fortes => ennui, interruption de la lecture. Point de rupture peut également être lié à des questions idéologiques.

Toujours dans l'idée de la lecture au conditionnel : ex de Marx : immergé malgré lui. Investissement affectif en dépit de sa distance critique => c'est cet investissement affectif qui

lui permet d'imaginer une Fleur-de-Marie alternative, qui n'aurait pas rencontré Rodolphe et s'en serait beaucoup mieux tirée.

## 2. Fonction compensatoire / consolatrice de l'immersion et distanciation

= Une des fonctions possibles mais pas la seule = la plus méprisée, et celle qu'on associe le plus volontiers aux récits populaires et au public populaire. Cf Eco, *De Superman au surhomme* par exemple.

Valorisation d'autres aspects du texte, opérations de sélection plus ou moins conscientes. Aimer les dénouements positifs et/ou moralisateurs par exemple ne signifie pas que le récepteur applique cette grille de lecture dans le monde réel. = plaisir endotélique, tourné vers soi-même, qui ne se mesure pas en termes d'interaction avec le monde. Pas nécessairement de contamination sur le réel.

Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002 :

Comme toutes les autres formes de l'imaginaire, les expériences virtuelles des univers fictionnels sont susceptibles de remplir de multiples fonctions. Parmi ces fonctions, il faut le rappeler une dernière fois, la fonction cognitive est, contrairement à ce que soutenait Platon, une des plus importantes. Les modèles fictionnels sont en effet susceptibles de nous détourner de boucles réactionnelles courtes intempestives, de nous amener à suspendre notre jugement, à peser des évaluations axiologiques, à simuler des réactions affectives ou des engagements pulsionnels sans que ces expérimentations ne soient directement sanctionnées par le réel, et ainsi de suite. Mais ils peuvent aussi nous permettre d'opposer un contremodèle, un monde alternatif, à la réalité instituée, comme c'est le cas dans les fictions utopiques. Enfin, ils sont aussi susceptibles de remplir des fonctions endotéliques, et notamment des fonctions compensatoires par rapport à des modélisations cognitives qui nous frustreront, nous mettent dans un état de stress ou encore nous font souffrir. On dénonce souvent cette fonction compensatoire, consolatrice, qui est le propre de certaines fictions. Pourtant, les fictions compensatoires, dans la mesure où elles affirment leur caractère fictionnel, peuvent exercer leur fonction positive sans que nous ayons à la payer par une contamination de nos interactions « sérieuses » avec la réalité, ce qui n'est pas le cas de ces autres constructions compensatoires ou consolatrices que sont les visions du monde qui exigent une adhésion sur le mode de la croyance la plus forte. Voilà qui devrait suffire à justifier amplement l'existence - et le succès - de tous les romans à l'eau de rose passés et à venir...

Cf les lecteurs d'Hoggart.

Ex de critiques d'allociné de Cinquante Nuances de Grey, le film :

Ce film m'a énormément plu, l'histoire est si belle avec ses sentiments et une passion si intense entre deux personnes qui ne sont pas du même monde. Pour moi ce film est très beau et aussi romantique malgré les quelques scènes érotiques.

Malgré les nombreuses critiques, j'ai adoré ce film, je savais très bien en allant le voir que j'allais voir l'adaptation du roman de E.L James, et non un livre ayant reçu le prix Goncourt. J'ai trouvé le film fidèle au livre, même si quelques détails étaient manquants. Les acteurs jouent très bien leur rôle, et correspondent tout à fait à l'image que je me faisais des personnages du livre. De plus, les musiques accompagnant les scènes du film sont magnifiques.

J'ai bien aimé le film tout comme le livre et j'ai aimé les scènes de séduction, de romantisme. Les acteurs jouent super bien leur rôles dans l'histoire, l'acteur est sexy, beau,... ils l'ont bien choisi pour jouer le rôle de "Christian Grey" :-)). Mais j'ai conscience que ce n'est pas une relation normale et je sais qu'on doit pas soumettre à tout les désirs d'un homme. VIVEMENT l'année prochaine pour voir la suite de l'histoire. et je ne peut pas attendre.:-

Beaucoup de critiques sur la fidélité de l'adaptation. expérience de l'altérité. A la fois analogie avec le monde réel et distance. Compte-rendu des effets (au sens d'effets affectifs). Importance de la vraisemblance : il faut qu'on y croie. Certains développent et proposent une interprétation idéologique, en tirant le film dans un sens qui leur convient. Ou si ça ne leur convient pas : marquent la distance avec la vraie vie. + réponses aux critiques négatives : argument du contrat générique. c'est une romance, donc c'est niais (En gros argument du menu : on n'irait pas reprocher à un banana split de ne pas avoir un goût de steak, il faut choisir dans le menu selon ses attentes). A un certain genre correspond un certain usage => critique doit être en cohérence avec cette idée. Prise de distance avec le genre : pas de prétention, fait pour passer un bon moment.

Evaluation de l'efficacité des œuvres = prise entre deux ornières :

- normativisme : fondé sur une conception *a priori*, plus ou moins consciente, des effets spécifiques que *doit* produire une œuvre pour rendre ses lecteurs meilleurs, d'une manière ou d'une autre ;

- relativisme radical : autant d'effets que de lecteurs, ou du moins de « communautés de lecteurs », pour reprendre l'expression de Stanley Fish.

=> éviter le réductionnisme en gardant à l'esprit l'idée que l'immersion fictionnelle remplit différentes fonctions.

Tendance à surinvestir l'aspect idéologique de l'œuvre dans le cas des productions issues de la culture de masse, alors que c'est un aspect parmi d'autres. Forme de paradoxe à traiter l'œuvre comme symptôme : critique y décèle l'idéologie implicite, et suppose qu'elle va influencer le récepteur alors même qu'il est incapable de la décoder... Impossibilité de trancher la question des effets, ce qui est plutôt une bonne chose.