

For a dynamic Reception: Theories and works of the 20th Century

Karine Saroh
saroh.karine@yahoo.com

During the 20th century, political theatre urges the spectator to perform the duties of a “model” citizen. Through the analysis of the dynamism theory established by Luigi Nono in his musical theatre, this study tries to recognize the aesthetic potential of a “dynamic reception” that aims at making place for a political spectator.

Pour une réception dynamique. Théories et œuvres du XX^e siècle

di Karine Saroh
saroh.karine@yahoo.com

During the 20th century, political theatre urges the spectator to perform the duties of a “model” citizen. Through the analysis of the dynamism theory established by Luigi Nono in his musical theatre, this study tries to recognize the aesthetic potential of a “dynamic reception” that aims at making place for a political spectator.

Convaincue de l'impossibilité de se *mettre à la place* du spectateur – d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un spectateur du XX^e siècle –, l'objectif de cette étude ne sera pas de présupposer ou de fantasmer sa réception, mais d'observer les éléments esthétiques installés au profit d'une pensée précise de ce même spectateur.

L'ambition de guider la réception relève, selon nous, plutôt d'une espérance quasi utopique, d'un désir dont on ne peut jamais être sûr qu'il soit assouvi, tant les pensées, les réactions et les sentiments du spectateur sont insaisissables, propriétés de son individualité. C'est pourquoi nous nous positionnons à contrecourant des démarches qui visent à prévoir ou à postuler une certaine réception relative à un certain public. Quand bien même le spectateur serait inscrit dans un cadre social, nous ne pouvons pas le réduire à une logique de classe et prévoir sa réception exclusivement en fonction de celle-ci. Le spectateur, s'il est un bourgeois ou un ouvrier, est aussi un être qui a son propre caractère, ses propres affects et sa sensibilité personnelle. Même si ces réflexions semblent être des considérations généralistes, il nous semble important de préciser notre posture de recherche compte tenu de certaines démarches artistiques ou scientifiques qui ignorent l'individualité et la singularité de chaque spectateur au profit d'une approche globale et d'une logique sociale qui permettrait de deviner ses pensées les plus

profondes – ces pratiques se retrouvent aussi au cœur des enquêtes sociales ou liées à des objectifs marketing. Notre étude n’est donc pas à proprement parler une étude de la réception, mais plutôt une analyse de discours théoriques qui tente de mettre en lumière les indices d’une pensée du spectateur selon l’ambition politique véhiculée dans certaines œuvres.

Penser le spectateur

Afin de définir les critères nécessaires à la possibilité d’une réception dynamique, il nous faut penser les conditions réservées à l’un des « *éléments fondamentaux du théâtre* »¹, comme le dirait Vsevolod Meyerhold, à cet inconnu dans l’équation que représente l’art : le spectateur. Pour cela, arrêtons-nous un instant sur les précisions historiques proposées par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans son ouvrage *Figurations du spectateur* :

L’article « Spectateur » du *Dictionnaire historique de la langue française* le date assez précisément : c’est à la Renaissance (le premier cas authentifié est de 1553) que le mot prend le sens de « personne qui assiste à un spectacle ». Jusqu’au XVI^e siècle, il désignait « le témoin d’un événement, d’une action, en concurrence avec *regardant*, qui disparaît dans ce sens au milieu du XVII^e siècle ».²

Si la Renaissance inscrit l’usage du terme “spectateur” dans le vocabulaire du spectacle, elle est aussi la période qui expérimente la séparation spatiale entre le “regardant” et la scène. Tandis que le public pouvait être mêlé aux acteurs dans certains espaces scéniques, celui de la forme spectaculaire du Mystère par exemple, la construction au XVI^e siècle de bâtiments dédiés au théâtre – le Jeu de Paume français ou les théâtres à l’italienne – fixe sa position en dehors de l’espace de jeu, de l’espace de la fiction. Même si cette position était déjà la sienne dans certaines formes moins festives du Moyen-âge, le XVI^e siècle marque son adoption définitive. À cette fixation spatiale s’ajoute, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, une fixation linguistique : le terme “spectateur” se précise. Il n’est plus le simple témoin d’une action quelconque, il n’est plus simplement celui qui regarde. Parce qu’il

¹ V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomes I-IV, I : 1891-1917, traduit par B. Picon-Vallin, L’Age d’Homme, Lausanne 1973, p. 110.

² M.M. Mervant-Roux, *Figuration du spectateur : une réflexion par l’image et sur le théâtre et sa théorie*, L’Harmattan, Paris 2006, p. 188.

devient une “personne”, son individualité est prise en compte et sa fonction est celle d’« assiste[r] à un spectacle ». Sa position est précisée et le temps dédié à l’action de regarder est influencé par la durée du spectacle. De ce point de vue, c’est l’événement qui définit la possibilité du spectateur, en d’autres termes, cette fonction est limitée dans le temps et ses conditions se dessinent selon le spectacle.

Au XX^e siècle, l’avènement du métier de metteur en scène³ entraîne une nouvelle pensée de la condition du spectateur. Ce dernier n’est plus le seul “regardant”, il existe avant même l’événement théâtral un spectateur qui détient un pouvoir sur la représentation : il pense la scène, l’imagine, puis l’organise depuis l’extérieur. De même, parce que la création théâtrale se construit avec un spectateur *professionnel*, elle peut tenter de se figurer la future activité d’observation et ainsi tenter d’en guider la réception.

Si nous nous engageons à présent dans la théorisation d’un modèle de réception dont l’ambition est de permettre la posture d’un spectateur politique, il nous faut avant tout expliquer pourquoi nous nous attachons à penser le spectateur et pourquoi nous abandonnons l’idée de public.

La réception dynamique s’adresse effectivement à l’individu qui devient, le temps de la représentation, un spectateur, plutôt qu’à la masse supposée par l’idée de public. Selon nous, l’identité collective ne surplombe pas l’individualité. La possibilité d’existence du public en tant qu’unité provisoire est due à la capacité de la représentation à installer cette unité. En somme, la réception dynamique prend en compte le public selon les termes proposés par Bernard Stiegler, dont Muriel Plana rappelle à propos du sentiment d’appartenance à un “rassemblement d’individus singuliers” qu’il « ne précède pas la rencontre avec l’œuvre d’art, mais que c’est l’œuvre d’art (à l’origine, donc, le théâtre) qui le rend possible, qui “l’invente” », pour conclure que

³ Appelé tout d’abord “régisseur” par Craig (1872-1966). Les écrits de Wagner (1813-1883), ceux d’Antoine (1858-1953) et ceux d’Appia (1862-1966), sont parmi les premiers à théoriser cette activité comme organisation de l’espace et du temps sur scène. Mais c’est le XX^e siècle qui assoit définitivement la fonction de metteur en scène en Occident grâce à des personnalités qui marquent l’histoire du théâtre comme Stanislavski (1863-1938), Reinhart (1873-1943), Meyerhold (1874-1940), Copeau (1879-1949), Piscator (1893-1966), Artaud (1896-1948), Brecht (1898-1956), etc.

« chez Bernard Stiegler, le théâtre *produit littéralement l'assemblée* »⁴. Dès lors, la possibilité de considérer le public dans son entièreté dépend de la nécessité de le penser en premier lieu comme une somme d'individus différents, autrement dit comme un ensemble de nature hétérogène, mais aussi comme indéniablement liée à la volonté esthétique de créer ce rassemblement. Cette vision du spectateur, opposée à la collectivisation de la pensée, participe de la qualité politique d'une œuvre qui respecte alors l'unicité, la liberté et la complexité de l'identité de chacun.

Si nous accordons donc la possibilité de l'existence d'un public selon les termes énoncés, la réception dynamique s'adresse toutefois à l'individu qui devient, le temps de la représentation, un spectateur. Cependant, bien qu'elle refuse de postuler une certaine réception en fonction de son statut social, elle doit tout de même penser sa place. Dans sa réflexion pour un théâtre politique, Plana préconise : « Celui-ci [le spectateur] doit être *pensé* par l'œuvre, par l'acteur, par le dispositif scénique, mais virtuellement et abstraitement, de sorte qu'il ne puisse être jamais prisonnier d'une quelconque définition réductrice ni nié dans son rôle même, dans son activité passive, de spectateur »⁵.

Sans être “prisonnier d'une quelconque définition”, le spectateur ne peut être l'impensé d'une œuvre politique, une œuvre qui, en somme, entend créer une relation avec lui. Sa réception, même si elle ne peut être prévue avec précision, doit être imaginée et surtout considérée avec toutes les précautions que nécessitent les infinies possibilités qu'elle renferme. En outre, alors que Plana parle d'une “activité passive” – expression oxymorique qui révèle le dépassement de la binarité actif/passif –, elle n'oublie pas non plus la capacité créative du spectateur, citant juste après le metteur en scène russe Alexandre Taïrov qui pense, quant à lui, la “réception créative”⁶. Puisque nous croyons à la capacité créative du spectateur – qui doit par ailleurs s'exercer en toute liberté –, nous considérons ce type de réception comme une activité. Voilà pourquoi nous parlerons souvent de spectateur actif quand bien même est-il

⁴ M. Plana, *Théâtre et politique*, tomes I-II, I : *Modèles et concepts*, Orizons, Paris 2014, pp. 144-145.

⁵ *Ivi*, p. 41.

⁶ *Ibidem*.

confortablement installé. Alors que son corps peut être à l'arrêt, son esprit agit, observe, pense, et cela suffit, selon nous, pour parler d'activité.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions.⁷

Comme le dit Jacques Rancière, penser le spectateur comme passif, c'est aussi présupposer une supériorité de celui qui aurait le monopole de l'activité en occupant la scène. Cette vision sous-entend que le spectateur accepterait d'abandonner corps et esprit à la merci d'un artiste. À supposer que cette forme de passivité existe, il nous semble indispensable que les œuvres à ambition politique considèrent à égalité l'artiste et le spectateur, l'observation étant, selon nous, une *activité* décisive dans la réception.

La réception dynamique, critères pour un spectateur politique

Après avoir précisé notre postulat – politique – au sujet du spectateur, nous pouvons présenter les critères de la réception dynamique dont l'objectif serait l'avènement d'un spectateur politique.

Dans ce cadre, le spectateur est nécessairement *libre*. S'il ne jouit pas forcément d'une liberté de mouvement – nous savons qu'assis dans une salle son corps est contraint et qu'il est souvent dans l'impossibilité de la quitter lorsqu'il en éprouve l'envie –, la liberté que la réception dynamique installe naît dans l'idée que sa pensée n'est pas assujettie à une forme imposée. Comme l'écrit Rancière : « L'émancipation du spectateur, c'est la possibilité d'un regard du spectateur qui ne soit pas celui qui a été programmé. [...] L'émancipation, c'est aussi de savoir que l'on ne met pas sa pensée dans la tête des autres, qu'on a pas à anticiper l'effet »⁸.

En précisant ce critère d'émancipation du spectateur et, par conséquent, de politicité d'une œuvre, Rancière semble aussi distinguer le théâtre politique d'un certain théâtre à thèse ou d'un théâtre de propagande. Un

⁷ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008, p. 19

⁸ J. Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Editions Amsterdam, Paris 2009, pp. 603-604.

spectateur à qui l'on imagine pouvoir dicter une certaine façon de penser est un spectateur que l'on assujettit dans sa réception – si tant est que l'on puisse y parvenir – et qui n'est pas libre, ou du moins, qui n'est pas considéré comme un individu propriétaire de sa pensée. Au contraire, si la réception dynamique se fonde sur l'ambition de former un certain type de réception, cette modalité de relation n'astreint pas le spectateur à s'engager dans les chemins de pensée qu'elle lui ouvre et dont elle ne peut jamais être assurée qu'il les emprunte.

L'un des objectifs de ce principe de liberté est bien sûr de respecter le pouvoir de créativité du spectateur. Luigi Nono (1924-1990), compositeur italien et penseur du théâtre musical, construit ses œuvres comme : « [...] une rencontre, donc, où musique, peinture, poésie et dynamisme scénique contribuent, dans leurs dimensions actuelles, non à une synthèse des arts qui, par une somme ou une addition unitaire, établirait une simple correspondance entre son, couleur et mouvement, mais à une nouvelle liberté de l'imagination créatrice »⁹. Cette "imagination créatrice", provoquée par une réelle "rencontre" entre les arts – rencontre à laquelle il oppose la "synthèse", sous-entendu la synthèse wagnérienne –, ne peut se développer que si l'œuvre lui laisse des espaces pour cela : des impensés volontaires, des écarts, des silences, des contradictions non résolues, etc. Une œuvre de propagande, par exemple, se distingue radicalement de cette démarche puisque son objectif est de répondre à toutes les questions avant même que le spectateur ne se les pose et ainsi de le mener à une forme de pensée définie.

L'expression "imagination créatrice" n'est cependant pas l'œuvre de Nono, mais du français Théodule Ribot, dont Meyerhold et Stanislavski s'approprient la théorie pour leur recherche sur le jeu d'acteur :

Une autre explication est à chercher du côté des discours scientifiques auxquels Stanislavski et Meyerhold se sont référés pour asseoir leurs recherches et ce, dès la première décennie du XX^e siècle, en un temps où toute l'Europe se passionnait pour les découvertes de la psychologie et, déjà parfois, pour la psychanalyse. C'est ainsi que Théodule Ribot, dont le nom est aujourd'hui presque oublié en France, a connu, dès les années 1880, un très grand succès en Russie.¹⁰

⁹ L. Nono, *Ecrits* (2001), traduit par L. Feneyrou, Contrechamps, Genève 2007, p. 139.

¹⁰ C. Hamon-Siréjols, "Théories du jeu et découvertes scientifiques au début du XX^e siècle : les recherches de Stanislavski et Meyerhold à la lumière des travaux des psychologues français et américains", *Revue Russe*, XXIX/1, 2007, p. 94.

Dans son *Essai sur l'imagination créatrice*¹¹, le psychologue et philosophe construit sa réflexion depuis la théorie de Bergson sur la mémoire affective : « Ribot développait en effet une conception “associationniste” de la pensée dont il affirmait qu'elle fonctionnait par le rapprochement d'images et d'idées »¹². C'est donc à partir de ces recherches sur la psychologie que Meyerhold et Stanislavski construisent une méthode qui « garant[it] l'authenticité du jeu »¹³ de l'acteur.

Meyerhold, dans son théâtre de la convention, transpose ensuite cette idée au spectateur, ce “quatrième créateur”¹⁴, qui lui aussi exerce son “imagination créatrice”. Nono, admirateur du metteur en scène russe, poursuit cette réflexion. Le spectateur politique, parce qu'il est un spectateur libre, est par conséquent un spectateur créateur, dont l'activité est considérée comme ayant la même importance que celle de l'auteur, du metteur en scène et de l'acteur.

La possibilité d'une réception dynamique est par ailleurs favorisée par des procédés scéniques, notamment la mise en place du *dialogisme dynamique*. Concept pensé par Mikhaïl Bakhtine¹⁵ puis précisé et appliqué comme une modalité de relation entre les arts par la chercheuse en études théâtrales Muriel Plana, le dialogisme assure égalité, autonomie et effectivité de la relation entre les arts¹⁶. Au sein d'une œuvre pluridisciplinaire, la relation dialogique permet à chaque art ou discipline de s'exprimer librement et à leurs discours d'avoir un effet non seulement sur l'œuvre, mais aussi sur les autres arts ou disciplines qu'elle convoque.

À cette première modalité de relation, nous associons la pensée dynamique théorisée par Nono. Fidèle à sa volonté de réformer la tradition européenne

¹¹ T. Ribot, *Essais sur l'imagination créatrice* (1900), L'Harmattan, Paris 2007.

¹² C. Hamon-Siréjols ; “Théories du jeu et découvertes scientifiques au début du XX^e siècle”, cit., p. 94.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, cit., p. 111.

¹⁵ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1970), traduit par I. Kolitcheff, Editions du Seuil, Paris 1998 ; M. Bakhtine et T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* (1981), traduit par G. Philippenko et M. Canto, Editions du Seuil, Paris 2012.

¹⁶ Pour une étude plus approfondie du concept de dialogisme et de sa nécessité au sein des œuvres qui touchent à l'art politique, voir M. Plana, *Théâtre et politique, I : Modèles et concepts*, cit., pp. 15-76.

de l'opéra, le compositeur propose des alternatives aux conventions qui le régissent :

À la conception essentiellement statico-théologique de l'opéra traditionnel européen (foyer visuel unique ; source sonore unique ; rapport liturgique entre public et scène, le tout déterminé avec rigidité, presque selon la « mécanique céleste » de Newton) se substitue une conception dynamique de relations changeantes (sources visuelles et sonores possibles dans toute la salle ; par suite, libération du rapport spatio-temporel, presque à la Einstein ; plus grande richesse des dimensions et des éléments de la composition théâtrale ; par suite, élargissement de la capacité active du public).¹⁷

La “conception essentiellement statico-théologique de l'opéra traditionnel” est dénoncée par le compositeur car elle travaille à une adhésion systématique du spectateur à ce qui lui est montré, ceci grâce au rapport que Nono qualifie de “simpliste”¹⁸ entre l'espace et le temps et entre l'ouïe et la vue. En outre, il pointe aussi du doigt la provenance unique du visuel et du sonore depuis des sources figées sur scène qui participent de « la séparation fixe et différenciée, sur deux plans, entre public et scène, comme dans une église entre fidèles qui assistent et officiant qui célèbre »¹⁹. Si, au sein de ses différentes créations théâtrales – *Intolleranza 1960* (1961), *Al gran sole carico d'amore* (1975) et *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984) – le public se trouve à une place attitrée et n'est pas invité à bouger, la multiplication des sources sonores dans toute la salle, pas seulement du côté de la scène, tend à rompre la distinction des deux espaces scène-salle et à annuler le foyer visuel et sonore unique. Alors que Nono cite souvent “l'opéra traditionnel européen” comme modèle duquel il faudrait se détacher, il prend aussi pour exemple la mise en scène des événements religieux. Ces comparaisons lui permettent d'appuyer l'idée que son théâtre ne travaille pas à l'adhésion invariable du spectateur. Le nouveau théâtre musical de Nono, parce qu'il se veut politique, évite la tendance illusionniste. Pour cela, le compositeur néanmoins théoricien du théâtre énumère les moyens scéniques mis en place. Le premier, certainement le plus important, est la multiplicité des sources. Elle libère le rapport spatio-temporel qui n'adopte plus une logique de la concordance et donc aussi de la

¹⁷ L. Nono, *Ecrits*, cit., p. 113.

¹⁸ *Ivi*, p. 111.

¹⁹ *Ivi*, p. 110.

redondance du visuel et du sonore, de sorte que cette libération encourage, tout comme la distanciation brechtienne, l'activité critique du spectateur qui n'est plus bercée par le phénomène de l'illusion.

Par ailleurs, l'actualisation permanente des relations – Nono parle de “relations changeantes”²⁰ – évite de mettre en échec la relation dialogique qui est sans cesse modifiée et par conséquent mise à jour. En refusant d'installer un rapport immuable entre les éléments, quand bien même ce rapport leur garantirait l'égalité, l'autonomie et l'effectivité de la relation, le metteur en scène garantit une distance critique nécessaire pour le spectateur, celui-ci adaptant régulièrement son regard et son écoute aux différentes modalités qui lui sont proposées

Pour la représentation d'*Al gran sole carico d'amore* au Teatro alla Scala en avril 1975, outre la multiplication des sources sonores dans la salle, Jurij Ljubimov, le metteur en scène, introduit le dynamisme dans le cadre scénique. Bien que le visuel se déploie uniquement dans un rapport frontal avec le spectateur – ce qui n'est plus le cas pour *Prometeo, tragedia dell'ascolto* grâce à la structure réalisée par Renzo Piano entre 1983 et 1984²¹ –, la scène refuse de reconduire les conventions scéniques de l'opéra. Aussi les quatre soprani solistes, interprétant les personnages principaux, se trouvent-elles, à certains moments de l'œuvre, devant l'orchestre et non pas sur l'avant-scène au-dessus de la fosse. De même, les plateformes mobiles, créées par David Borovskij, sur lesquelles sont attachés les chanteurs du chœur reflètent cette conception dynamique de la scène. En mouvement, la scénographie permet au chœur d'occuper l'espace horizontalement mais aussi verticalement²². Cette variété de regard et d'écoute provoque un dynamisme de la réception puisque celle-ci ne cesse de se modifier, de s'adapter en fonction de ce qui est proposé au cours de la représentation.

²⁰ Ivi, p. 113.

²¹ Construite à partir d'une armature de métal et de bois de trois étages, à laquelle s'ajoutent des parois elles aussi en bois, cette structure monumentale avait pour vocation d'être intégrée dans les différents lieux de représentation. Le public est installé au sol et il est entouré des musiciens occupant les trois étages de galerie. Ainsi, le son ne provient pas d'un foyer unique en direction du spectateur, mais envahit l'ensemble de la structure.

²² Voir les photos présentes dans le catalogue des œuvres du compositeur : “Al gran sole carico d'amore” [on-line], in *Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus*, consulté le 28 mars 2018. Disponible à l'adresse : <http://www.luiginono.it/fotografie/>

À l'image du sonore et du visuel, le livret de *Al gran sole carico d'amore* invite aussi le spectateur à adopter différentes postures et points de vue. Conçu comme un montage de textes préexistants remarquable par la diversité de genres qui cohabitent (théâtre, poésie, essais philosophiques, discours politiques et citations historiques), le texte ne se prive pas d'alterner les registres. Le spectateur assiste à des moments narratifs, usant de la fiction, des moments militants sur le modèle de l'agit-prop ou encore des instants historiques et philosophiques. Parce qu'il expérimente plusieurs types de réception, l'analyse, l'identification, l'empathie, le jugement ou autre, le spectateur observe l'œuvre selon différents points de vue. En cela, la réception dynamique entraîne une réception plurielle, variée et qui refuse la stabilité.

De la même manière que le principe de liberté est une condition nécessaire à la possibilité d'un spectateur-créateur, le dynamisme et la pluralité des modes de réception participent de la construction du « spectateur émancipé », pour reprendre l'expression de Rancière : « C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif »²³. Le spectateur émancipé serait alors celui qui, au même titre que les auteurs, contribue à l'œuvre en ce qu'il participe à la création du sens qu'elle véhicule. Cette activité acquiert une valeur égale à l'activité de construction esthétique des artistes. Le spectateur, en tant qu'individu, fait partie de la communauté du public, mais aussi de la communauté des artistes puisqu'il exerce, lui aussi, une activité créatrice – en cela, nous rejoignons la pensée d'Olivier Neveux, critique envers l'isolement du spectateur “solitaire” chez Rancière²⁴. Il entre alors dans ce “corps collectif”, au moment où l'œuvre, dans sa forme finale, lui est présentée. Cette dernière est qualifiée de “finale” puisque son processus de création est abouti, mais ce n'est pas pour autant qu'elle ne laisse pas les espaces de réflexion dont nous avons rappelé la nécessité plus haut. Le sens, ouvert au spectateur, peut alors prendre des formes diverses, en fonction de la réception propre à chacun mais produite par tous.

²³ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, cit., p. 26.

²⁴ O. Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris 2013, pp. 207-209.

Le théâtre politique, théâtre de l'émancipation selon Rancière, "de la capacité"²⁵ selon Neveux, et nécessairement critique, expérimental, utopique et philosophique pour Plana²⁶, est une forme qui laisse place aux facultés du spectateur de créer, de comprendre et d'observer. Ce théâtre ne peut alors verrouiller sa réception, car il ne croit pas à la justesse d'une forme de compréhension. Il est aussi celui qui considère le spectateur comme l'égal de l'artiste et postule "l'égalité des intelligences"²⁷, prérequis nécessaire à la possible "émancipation intellectuelle".

Il semble tout à fait nécessaire, à ce point de notre réflexion, de rappeler une dernière fois que nous ne croyons pas à la prédiction d'un certain type de réception immuable face à un certain type d'esthétique. C'est pourquoi, quand bien même reconnâtrions-nous la mise en place d'une réception dynamique, nous ne pouvons connaître ses résultats effectifs sur les spectateurs, leurs sentiments et la possibilité réelle d'une émancipation.

En définitive, l'expression "réception dynamique", bien qu'elle semble qualifier une certaine réception que nous pourrions vérifier à l'aide d'une étude spécifique, est ici plutôt théorisée et pensée en tant que procédé esthétique. Même si nous ne nions pas ses ambitions du côté de la réception, nous choisissons de la vérifier du côté de la création, c'est-à-dire de vérifier que les outils dramaturgiques et musicaux qui favorisent cette possible réception sont mis en place. La réception dynamique correspond donc à une pensée du spectateur ainsi qu'à la prise en compte et au respect, lors de la création, de la pluralité de ses possibilités de réception. Dans ses formes les plus abouties – comme c'est le cas, selon nous, dans *Al gran sole carico d'amore* –, la réception dynamique laisse place à un spectateur libre, dont on ne postule pas les réactions, mais dont la pensée est active, dynamique, et

²⁵ Ivi, p. 156.

²⁶ M. Plana, *Théâtre et politique, II : Pour un théâtre politique contemporain*, Orizons, Paris 2014.

²⁷ J. Rancière, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris 2003, p. 97 : « Ce qui nous intéresse, c'est l'exploration des pouvoirs de tout homme quand il se juge égal à tous les autres et juge tous les autres égaux à lui. Par volonté nous entendons ce retour sur soi de l'être raisonnable qui se connaît comme agissant. C'est ce foyer de rationalité, cette conscience et cette estime de soi comme être raisonnable en acte qui nourrit le mouvement de l'intelligence. L'être raisonnable est d'abord un être qui connaît sa puissance, qui ne se ment pas sur elle ».

auquel on propose d'adopter différentes manières de voir et d'écouter, tout comme différents points de vue. Le spectateur peut alors effectuer des va-et-vient dans son identification à différents personnages, mais aussi dans les rôles qu'il s'approprie, de complice à témoin, juge ou personnage.

Au cœur des troubles politiques du XX^e siècle – le fascisme, le totalitarisme et l'instabilité sociale –, il est aisé de penser que cette construction du spectateur politique renferme une utopie du modèle de citoyen, un citoyen libre à qui l'on offre les données nécessaires à une pensée dynamique et dont la capacité créative est respectée.