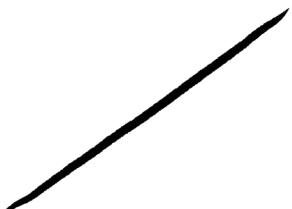


# A BAS LA CENSURE OU LE LEURRE D'UNE LIBERTÉ SANS LIMITES

MIRELLA  
PATURÉAU



Chercheur associé THALIM/CNRS, critique de théâtre, traductrice  
*mirella.patureau@gmail.com*

**Abstract:** The article follows the premises that there is no art without constraints or limits, no matter the society system. In the theatre world, sometimes, new rules and limits are invented to strongly affirm the specificity of the realm, or to define new tasks. But, in order to affirm a new road, one must find an opposition statement with the same intransigence and coherence of what is left behind. Many artists have rediscovered in recent years the power of the dogma, or a new credo freely accepted, to reveal new issues. As such, "Dogma 95", of the Danish filmmakers, followed in France by "Vitenberg's little brothers" of Cyril Teste with another "Manifest" which opens up a dialogue between film image and theatre acting. Milo Rau with his "Gand Manifest" goes even further towards a radically political theatre, while Alvis Hermanis, proposes a categorical refuse of the notion of political correctness, seen as a new form of censorship, and under the guise of a general tolerance, he gets lost in a "no win" situation. Finally, some answers of two young directors, Alexandra Badea and Eugen Jebeleanu, in a dialectical rapport with the reality and its multiple levels.

**Keywords:** constraint, dogma, politically correctness, freedom of expresion, manifest.

**How to cite:** Patureau, Mirella (2021), 'A bas la censure ou le leurre d'une liberté sans limites', *Concept* 1(22)/2021, pp. 86-97.

On sait aujourd'hui qu'on n'est jamais à l'abri d'une censure ou d'un interdit, dans n'importe quel type de société et, surtout, qu'il n'y a pas d'art sans censure ou sans contrainte. Et ce n'est pas des assauts d'un pouvoir politique autoritaire qui chercherait par tous les moyens d'installer ces rapports de force que je voudrais parler principalement. Restons pour l'instant dans le domaine du théâtre ou des arts du spectacle, et parlons surtout de la liberté d'expression aujourd'hui et surtout des règles indispensables à toute activité artistique. Je laisse de côté le problème de la censure économique, qui peut intervenir de manière insidieuse ou déguisée, dans le cadre d'un système. Il faut se rappeler aussi qu'une liberté de parole n'est pas gagnée pour toujours et qu'elle n'est jamais totale. Et d'ailleurs, y-a-t-il un art, ou, dans les cas qui nous intéressent ici, un théâtre, art social par définition, libre de toute contrainte? On se met à rêver d'une société idéale et d'un art qui fleurit en totale liberté! Interdit d'interdire, le mot d'ordre de mai 68, entre utopie et révolution en marche. Un art sans censure, un art sans contraintes. Attention, cependant, en supprimant tout obstacle, de ne pas jeter l'enfant avec l'eau sale du bain<sup>1</sup>...

Tout d'abord, parce qu'il n'y a pas d'art sans contrainte, sans discipline, il reste toujours le résultat d'une contrainte. Pour André Gide, l'artiste n'est pas libre comme l'oiseau dans l'air. «L'art naît de contraintes, vit de lutte et meurt de liberté» (Gide, 1921, pp. 13-14). Un peu à contrecourant, Eugène Ionesco, en pleine bataille pour s'émanciper des règles du théâtre traditionnel, dénonce surtout les entraves mises à l'imagination, tout en acceptant certaines limites:

alors que le théâtre peut être le lieu de la plus grande liberté, de l'imagination la plus folle, il est devenu celui de la contrainte la plus grande, d'un système de convention, appelé réaliste ou pas, figé... Je veux, moi, faire paraître sur scène une tortue, la transformer en chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser

1 Voir l'article de Magdalena Boiangiu qui apporte une analyse subtile et cruelle de la situation du théâtre roumain dans les premières années après décembre 1989, *L'enfant et l'eau sale du bain, Alternatives théâtrales*, Bruxelles, nr. 64, juillet 2000, pp. 42-45.

au théâtre, c'est le lieu où on ose le moins. Je ne veux avoir d'autres limites que celles des possibilités de la machinerie. (Ionesco, 1996, pp. 83-84)<sup>2</sup>

Sur un autre plan, pour Radu Penciulescu, la censure a été, est «une chose merveilleuse et stimulante pour les obstacles qu'elle dresse, obstacles qui développent la créativité. En fait, c'est même l'une des théories de Goethe qui considère l'interdiction, la censure, comme le sang du langage figuré, donc l'essentiel dans l'art.» (Penciulescu, 1978, p. 18) Attention, il ne s'agit pas ici de la censure politique, coercitive, Penciulescu n'ignorait pas que le combat avait aussi d'autres mises, par rapport à l'institution officielle. Il est vrai, lorsqu'on peut tout dire, ouvertement, crier à tue-tête, le langage métaphorique s'appauvrit, nous disait-il, mais on gagne beaucoup sur le plan de la vérité. Ce que le jeune théâtre roumain des dernières décennies a bien démontré avec ses vérités implorées comme un coup de poing, voir le style du *In-Yer-Face Theatre*.

Revenons un peu en arrière, dans la Roumanie d'avant 1989, celle d'une réelle censure politique omniprésente et vigilante, est-ce qu'il y a eu vraiment un théâtre „résistant”, le seul possible à ce moment-là, celui des „lézards” ou des vérités susurrées subrepticement entre les fissures du discours officiel? N'était-ce peut-être qu'une illusion, un jeu avec l'interdiction, qui était uniquement contournée sans être mise en cause? Qui leurrait qui? A qui faisaient vraiment peur les „lézards”? Aujourd'hui, en Roumanie, la tête de la Gorgone ou de la censure politique est tombée, mais le combat n'est pas fini. Si le théâtre s'est longtemps nourri des contraintes qui le menaçaient de disparaître, il doit affronter aujourd'hui d'autres contraintes au péril de son existence. Il est clair qu'aujourd'hui, le théâtre, en Roumanie et ailleurs, est entré dans une nouvelle phase, obligé d'adopter une stratégie théâtrale à longue échéance dans les conditions d'une liberté sans cesse négociée.

### ***Jouer à perdre les repères...***

Dans un autre contexte, et sur un autre plan, un cas isolé et rare. Comme si, en manque de contraintes ou pour mieux les braver, certains artistes essaient d'en réinventer d'autres. Ils s'évertuent même à créer des obstacles inattendus, de faire des paris avec l'impossible, pour mieux définir le caractère unique, inviolable de leur domaine. Ou tout simplement trouver une autre liberté, à l'intérieur d'un territoire limité par de nouvelles règles qu'ils viennent tout simplement d'inventer. Ainsi, c'est le pari d'un spectacle joué dans l'obscurité totale, avec les spectateurs dans le noir, dans un espace où on se laisse guider à tâtons, une soirée-théâtre où «l'œil écoute et l'oreille voit». Il s'agit d'une esthétique de l'écoute, comme moyen d'une réception totale, inspirée par les écrits de Paul Claudel (1946). Un spectacle expérimental, intitulé, *Celui qui ne connaît pas l'oiseau le mange...*<sup>3</sup> texte et mise en scène de Martine Venturelli, une partition chorégraphique et des lumières d'une durée de 50 minutes.

2 Voir aussi Patureau, Mirella, *Qu'est l'avant-garde devenue? Eugène Ionesco et la critique théâtrale en France*, dans *La Critique, le critique*, 2005, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 109-127.

3 La compagnie Ateliers Recherches Scènes (1+1 = 3) créée à la Fonderie du Mans en 2011, en tournée la même année au Festival International de Théâtre de Sibiu.

Et elle s'explique: «Notre travail propose au spectateur une expérience singulière du son et de l'image ... là où les sens ordinaires sont comme déplacés ...là où on s'aperçoit que nous voyons des sons et que nous entendons des images (...) Nous sommes particulièrement sensibles de redonner au spectateur un «rôle», un art d'être spectateur/acteur». Habituellement l'acteur est en pleine lumière, surexposé, ici il disparaît pour mieux renaître autrement. Et, le metteur en scène Stanislas Nordey, spectateur ébahi dans le noir, aveuglé par quelques fulgurances, note:

Spectateur otage et maître. Complètement seul face à des créateurs de l'ombre.  
Où suis-je ? Je suis face à des chercheurs, des fouineurs, des vivants qui travaillent la matière de la langue, du son et qui le font avec une hardiesse bouleversante, inquiétante. Rare. Je n'ai rien vu, il faisait noir mais j'ai tout vu il faisait clair...  
(Atelier Recherche Scène, 2019)<sup>4</sup>

Si l'expérience est vraiment troublante, elle reste cependant limitée, ne dépassant pas un intérêt de laboratoire; d'ailleurs la compagnie a été souvent invitée à des colloques et rencontres universitaires.<sup>5</sup> Et au moment où, après une représentation au Théâtre de Vanves, qui avait débuté comme d'habitude de manière inquiétante et mystérieuse, ils ont brusquement décidé d'éclairer la salle, la déception fut grande. Le public se retrouva d'un coup devant quelques acteurs sans relief, aux mouvements et gestes sans aucune «ombre» ou résonance. Sortie de la «Grotte primordiale» ou de l'abysse intime, l'expérience s'est arrêtée ici, en pleine lumière. Sans nier la portée d'une telle recherche, sur le plan de la perception et de l'esthétique théâtrale, ce qui nous intéresse dans notre analyse se trouve davantage du côté d'une scène en pleine lumière, dans son rapport avec le monde.

### ***Retour au Dogme, entre idéalisme et programme pratique***

Et dans ce cas, pour affirmer un nouveau chemin ou un rapport vital inédit, face à un passé rigide ou traditionnel, il faut trouver un terme d'opposition avec la même intransigeance ou cohérence par rapport à ce qu'on laisse derrière. Plusieurs artistes ont redécouvert ainsi ces dernières années la force du «dogme» ou d'une doctrine librement consentie pour mieux dégager un chemin vers une œuvre nouvelle. Généralement, selon le dictionnaire Larousse, on définit le dogme comme une vérité fondamentale, incontestable, dans une religion ou dans une école philosophique, instituée pour mieux contrôler un système qu'on considère délit. Cependant il ne faudrait pas oublier que dans le grec ancien, *dogma*, δόγμα, voulait dire tout simplement «opinion», dans un échange libre d'idées. Paradoxalement, on se revendique aujourd'hui d'un dogme, terme qui, en général, reste l'équivalent d'une oppression, ou d'une pensée dominatrice et castratrice

4 Cité dans le programme de salle de la compagnie, qui avait invité plusieurs hommes de théâtre aux premières représentations, en tant que témoins privilégiés.

5 En 2011, l'Atelier a commencé une collaboration avec le CNRS, la présentation des recherches de l'Atelier à l'INHA, dans le cadre du séminaire de doctorat "L'écoute au théâtre et au cinéma - Les Bruits au théâtre" et Depuis 2013, l'Atelier travaille en collaboration avec le GMEA d'Albi-Tarn, Centre National de Création Musicale, coproducteur de la recherche "Appontages".

(voir les anathèmes contre «la pensée dogmatique du réalisme socialiste») et, brusquement, le terme est adopté et valorisé comme le début d'un chemin libérateur. «Les restrictions dans le théâtre ont un caractère libérateur, va affirmer plus tard Milo Rau qui va essayer de proposer un théâtre nouveau. Dans l'immédiat, le mouvement commence au cinéma, pour contaminer bientôt le théâtre. Il s'agit du collectif Dogme 95, lancé par les cinéastes danois Lars von Trier et Thomas Vinterberg avec un manifeste qui dénonce la déchéance du cinématographe classique et propose un programme en 10 points, texte fondateur (le manifeste «Dogme 95» et le «Vœu de Chasteté»<sup>6</sup>. Fin mars 2005, soit dix ans après ce lancement provocateur, un communiqué de presse émanant de son principal initiateur, Lars von Trier, annonçait déjà de façon catégorique: «Le Dogme est fini!». Le mouvement s'efface donc, avant de s'épuiser ou, tout simplement, il passe à autre chose. En tant que manifeste et pratique collective, Dogme 95 se situe clairement dans un certain mouvement de l'histoire de l'art: celui des manifestes d'avant-garde et de l'opposition aux normes et aux modèles dominants. Déterminés de réformer esthétiquement et éthiquement un cinéma aliéné par la toute-puissance de la technique. D'où le double volet séparé du Dogme: «le Manifeste Dogme 95» d'une part, le «Vœu de Chasteté», d'autre part. Ce qu'on remarque d'emblée c'est la référence explicite à la doctrine chrétienne, voire protestante et un certain penchant ascétique. Ceci est évident dans le choix des noms («Dogme», «Vœu de Chasteté», «Frères») et du nombre de règles, dix, comme les «Dix commandements». Pour répondre à ces nouveaux impératifs, le renoncement et la discipline sont de mise. «Dogme 95» s'appuie sur ce que l'on pourrait appeler une *esthétique de l'abstinence* ou plus simplement du refus: refus de tout artifice (décors, costumes, accessoires, maquillage), refus de la technique et des moyens cinématographiques traditionnels, refus des conventions dramatiques, refus des *aliénations temporelles et géographiques*, refus de l'esthétique même. Mis à part ces précisions techniques, une mise en garde reste principale: le film doit se passer ici et maintenant. Dans la visée, c'est clair le cinéma grand spectacle hollywoodien et son idéologie. Entre provocation d'enfant terrible et une soif réelle de renouvellement, le mouvement des jeunes cinéastes danois a suscité des réactions diverses; vu quelque part entre «idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme» (Chatelet, 2006).

### ***Les petits frères de Vinterberg***

Le modèle, ou l'idée du dogme et le désir d'imposer une série de règles, est repris en France au théâtre par Cyril Teste dans plusieurs spectacles à mi-chemin entre film et théâtre. Mais loin d'appauvrir l'expression théâtrale, par une mise au régime purificateur d'une série de renoncements, la proposition du jeune metteur en scène français apporte une nouvelle ouverture. C'est un «dogme» ou un carcan de règles qui permet de mettre le projecteur sur certaines thématiques et d'imposer des expressions artistiques nouvelles au théâtre. Une provocation qui élargit l'angle de vue, en mettant la focale de l'objectif sur les relations salle/scène et toute une problématique sociale nouvelle, liée à des nouvelles relations de travail dans la société.

<sup>6</sup> Lancé le 20 mars 1995 lors d'un Colloque international pour fêter le centenaire du cinématographe, qui a eu lieu au Théâtre de l'Odéon de Paris.

«Nobody» et ensuite «Festen» sont deux spectacles de Cyril Teste, construits sur le système de *performance filmique* (Patureau, 2016) et qui ouvrent un nouveau chapitre dans l'histoire déjà rodée des nouvelles technologies sur la scène française. Le metteur en scène s'explique: «Dans une performance filmique, nous projetons sur scène un cinéma éphémère qui n'existe que dans la présence du théâtre». Mais si du point de vue formel ces deux spectacles font appel aux mêmes moyens techniques, les sources et les résultats sont différents.

Avec «Nobody», créée en 2015 au Printemps des comédiens de Montpellier, il s'agit plus précisément de la dernière étape d'un processus de création amorcé en 2013, avec des performances filmiques créées pour être jouées dans des théâtres et où les acteurs et les spectateurs sont séparés par une baie vitrée qui borde le plateau, avec un écran de projection au-dessus de l'espace scénique. Il installe ainsi un dialogue permanent entre jeu scénique et image filmique.

«Nobody» ouvre un cycle centré sur trois thèmes: la communauté, le travail et le secret (Hamidi-Kim et Talbot, 2015). Cyril Teste part d'un texte du dramaturge allemand Falk Richter qui raconte les conflits dans une corporation ITI installée dans un *open space*, sous surveillance permanente des caméras et des écrans; en confrontant l'image vidéo au réel ou à la représentation théâtrale, il proposait un renversement de perspective, le *media* devenait ici le message. La performance filmique est pour Teste et son équipe une forme théâtrale qui s'appuie sur un dispositif cinématographique en temps réel, filmée, montée et réalisée en direct sous les yeux du public, conformément aux principes du Dogme 95. A partir de cette expérience, Cyril Teste et le collectif MxM<sup>7</sup>, attirés par le dialogue qui peut s'ouvrir entre les deux arts, adaptent une Charte propre, tout en étant conscients qu'ils vont l'abandonner à un moment donné. «Tout comme Vinterberg et van Trier ont renié le Dogme, déclare Teste, il est probable que nous allons l'abandonner aussi... Notre charte est un petit signe complice: nous sommes les petits frères de Vinterberg» (Le Monde, 2017).

Le pas suivant a été une adaptation scénique d'après le film le plus connu du Dogme, «Festen», de Thomas Vinterberg, primé à Cannes en 1998. On filme en direct sur scène avec la caméra à l'épaule, sans aucun effet spécial. Les images sont projetées en direct, tandis que celles pré-enregistrées ne dépassent pas 5 minutes, qu'on utilise uniquement pour des raisons pratiques de la narration. Dogme 95 permettait des improvisations des acteurs, ici c'est absolument impossible dans ce type de spectacle qui nécessite une coordination précise entre le jeu des acteurs en direct et les images projetées. Teste part de la source directe, le film, comme objet physique, image par image. «Festen» s'écrit comme un plan-séquence où grâce à un système *steadycam*, le chef opérateur traverse les murs, les fenêtres et les miroirs pour suivre la narration. Le jeu entre scène et salle est permanent, l'action théâtrale est filmée continuellement par deux cameramen qui poursuivent les personnages sur scène mais aussi dans les coulisses, une sorte d'hors-champs qui devient le cadre véritable de l'action.

Le théâtre de Teste propose une autre approche de l'image sur scène, un mod différent de chercher un autre régime du regard. Pas pour établir un dialogue,

7 MxM, crée en 2000 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD) est un collectif interdisciplinaire et de recherche qui travaille sur les problèmes des nouvelles technologies, de l'image au théâtre, qui permettent de questionner "la réalité fugitive de l'image".



*Cyril Teste, Collectif MxM : Festen /*  
création au théâtre des Célestins, de Lyon,  
en 2017. Photos Samuel Gosselin

un combat ou un rapprochement entre théâtre et cinéma, mais une hybridation entre les deux arts, pour inventer une forme où tous les deux restent incomplets mais complémentaires. «Le film vit ses images à l'infini, le théâtre les remet au temps présent.» (Le Monde, 2017) En partant d'un Dogme, et surtout d'une pratique technique, Cyril Teste ouvre un dialogue serré entre image filmique et jeu théâtral, et élargit davantage les possibilités du théâtre, en tant que langage et ouverture thématique.

### ***Milo Rau et la restriction comme pouvoir libérateur du théâtre***

Pour le metteur en scène suisse Milo Rau, la démarche est différente, il cherche un type de réforme structurelle pour mieux ouvrir le théâtre vers le réel politique et social. Fondateur en 2007 de l'IIPM (International Institute of Political Murder), situé en Suisse et en Allemagne, son parcours artistique l'a projeté souvent au cœur d'une réalité violente et sans voile protecteur, travaillant toujours à partir des documentations et enquêtes précises sur le terrain. Lorsqu'il vient de prendre la direction du Théâtre de Gand, en Belgique flamande, il lance le 1<sup>er</sup> mai 2018, un manifeste où il propose de rompre violemment avec un paysage théâtral vétuste. Il



*Cyril Teste, Collectif MxM : La Mouette /*  
performance filmique, MC 93 Bobigny,  
2019. Photos Samuel Gosselin

y fait appel clairement au Dogme, qu'il revendique consciemment, au nom d'une plus grande ouverture vers un théâtre «ici et maintenant». «Le Manifeste de Gand» a lui aussi 10 points (theatrenational.be, 2021). En dehors de la première règle, politiquement engagée («Il ne s'agit plus seulement de dépeindre le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle.»), il parle surtout d'exigences exclusivement techniques, à l'instar du «Vœu de Chasteté» du «Dogme 95», publié 20 ans auparavant. Ce manifeste part d'un constat sans appel de la sclérose du modèle traditionnel des théâtres municipaux subventionnés et propose de le réinventer. Milo Rau désire créer un nouveau théâtre radicalement contemporain, économique, démocratique en prise directe avec le monde et le présent. Si la référence au Dogme des cinéastes danois est claire, toujours les dix commandements, chez le metteur en scène suisse il n'y a pas trace d'ascèse protestante. Au contraire, le langage est direct et constructif. A la base, toujours des principes et aussi des indications pour la pratique scénique. Dans des entretiens qui accompagnent sa démarche, ses questions sont impératives et vont plus loin: "A quoi ressemble réellement un théâtre municipal du futur? Qui y travaille, comment y répète-t-on, comment y produit-on et comment diffuse-t-on le résultat de ce travail?"



Comment traduire dans un ensemble de règles le désir de développer des modes de production sans contrainte, des créations collectives et contemporaines, pour une troupe de théâtre qui ne dresse pas seulement la critique d'un monde globalisé, mais qui le reflète et l'influence? Comment forcer une institution qui a vieilli à se libérer et à redevenir ces planches qui «représentent le monde»? (theatrenational.be, 2021) Le débat idéologique est vite dirigé vers des décisions concrètes. Ainsi, la règle numéro 2: «Le théâtre n'est pas un produit, c'est un processus de production.». Et immédiatement la règle numéro 3: «Le statut d'auteur revient entièrement à ceux qui participent aux répétitions et à la performance», voir la classe «travailleuse». Plus curieusement, «L'adaptation littérale des classiques sur scène est interdite» (règle numéro 4), par souci évident d'avoir comme référence toujours le présent. Il s'explique pourtant et alors c'est clair: quand Brecht avait adapté *Antigone* il a pensé surtout aux temps présents. Ensuite, il exige de répéter au moins un quart de temps à l'extérieur, ce qui semble plus lié au Dogme 95, relatif aux tournages des films en extérieur, aussi parler dans le spectacle au moins deux langues différentes, et au moins deux acteurs non professionnels, ce qui traduit une ouverture vers la diversité. Particulièrement sympathique, ce rajout: «Les animaux ne comptent pas, mais ils sont les bienvenus» (règle numéro 7).

Si les dogmes sont toujours une contrainte, ce qui est très important c'est d'où on parle, et qui les impose. Ils demandent aussi une autodiscipline, et même une auto censure, pleinement assumée par Milo Rau qui va plus loin: «C'est vrai, le Manifeste de Gand est une contrainte - pour le théâtre, mais surtout pour nous qui y travaillons. Il n'est pas agréable de se réveiller le premier jour de répétition sans texte, avec une troupe multilingue, et non au sein d'une salle de répétition entièrement équipée, mais dans le nord de l'Iraq. D'un point de vue purement technique et purement organisationnel, cela signifiera qu'il faudra que nous nous dépassions en permanence pour suivre ces règles. Et comme pour le "*Dogma 95*", il se peut qu'aucune production du NT Gent ne réponde à l'ensemble des 10 règles». <sup>8</sup> Milo Rau préfère donc de discuter des règles ouvertement imposées mais librement consenties, au nom de son collectif, avancer sur la base d'un théâtre fermement tourné vers le présent. Le programme est pensé pour les dix ans à venir. Pour le moment, parmi les metteurs en scène européens prêts à accepter son "décatalogue", il cite le metteur en scène belge Luk Perceval. Au-delà de la précision de toutes ces déclarations, souvent provocatrices et comminatoires, ce qui compte c'est le passage de la théorie à la pratique. La réponse est à trouver dans les derniers spectacles de Milo Rau, vérifier dans quelle mesure ses prises de position ont permis l'ouverture à des horizons nouveaux et à des territoires inconnus. Voir «Histoire(s) de théâtre», au Théâtre de Gand, une série de spectacles sur l'essence, l'histoire et l'avenir du théâtre dans notre siècle, et on peut dire que pour le moment ils s'inscrivent parfaitement dans ces impératifs.

<sup>8</sup> Certaines parties de cette interview ont été publiées dans "AND#11", le magazine de TANDEM Scène nationale et les propos ont été recueillis par Hugues le Tanneur.

### ***Quelle place pour le politiquement correct?***

Le paysage théâtral actuel évolue, avec de nouvelles contraintes ou prises de conscience. Plus particulièrement, une nouvelle manière de regarder le monde et de lire son histoire. Avec le metteur en scène letton Alvis Hermanis nous nous trouvons apparemment de l'autre côté de la barricade, ou du dogme, en guerre «libératrice» contre ce qu'on appelle le *politically correct*, qui devient pour lui le visage d'un nouveau Dogme. «Si le politiquement correct entre dans le théâtre, alors le théâtre doit être fermé et nous devons tous rentrer chez nous.» Il contre-attaque et propose à son tour le 27 février 2021 aux employés et aux spectateurs de la JRT (Nouveau Théâtre de Riga, Jaunais Rigas Teatris) un programme qui se veut un anti-dogme. Il instaure à son tour d'autres impératifs, tout en affirmant une liberté sans aucune restriction. Son précis de conduite a 7 points, dont on peut citer:

1. La liberté d'expression est autorisée dans notre théâtre sans aucune restriction.
2. Notre théâtre et le politiquement correct sont incompatibles.
3. Dans notre théâtre, il est permis de plaisanter sur tout et sans aucune restriction. Il est permis de raconter des anecdotes offensantes sans aucune restriction. Si une personne travaille dans un théâtre ou vient au théâtre en tant que spectateur, elle doit apprendre à gérer une situation dans laquelle quelqu'un a verbalement offensé ou offensé ses sentiments. Parce que ce n'est qu'un problème de sa propre perception et pas autrement. (archyde.com, 2021)

Il ne s'agit pas ici d'un code de règles techniques, mais tout simplement d'une discussion sur la liberté d'expression, dont il n'accepte aucune limite. Mais la liberté n'est pas tout simplement la conséquence d'une absence de contraintes. Alvis Hermanis propose généreusement une liberté sans rivages, ce qui est une utopie, et en même temps une contradiction, car cette liberté sans aucune limite menace de bafouer la liberté des autres. Hermanis efface toutes les différences, fait place égale, uniforme pour toutes les affirmations au nom d'une liberté de parole irresponsable. Et surtout, ce qu'on oublie ici c'est le fait qu'une liberté n'est jamais individuelle, mais liée aux autres. La liberté des uns s'arrête où commence la liberté des autres, c'est une formule bien connue et dérivée de l'article 4 de la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen de 1789. Le contexte social ou politique n'est jamais indifférent pour mesurer le poids d'une parole. En dépit de ses déclarations difficilement défendables, il faut se rappeler qu'il conduit toujours un théâtre, qu'il continue de travailler en Europe et que personne ne lui a fermé les portes jusqu'à maintenant.

Heureusement, il n'y a pas qu'un seul théâtre, ou une seule manière de faire du théâtre, il y a surtout des manières différentes et responsables de lier le monde au théâtre. Intervient ici la prise en charge dialectique de la liberté d'expression, liée à un contexte historique, social et politique en mouvement. Un théâtre avec des paroles multiples, qui ne s'excluent pas entre elles, qui se complètent, en rajoutant des éléments nouveaux ou une nouvelle lecture d'un monde en changement. Le problème aujourd'hui, dans nos rapports avec l'histoire, n'est plus de se déclarer uniquement contre un discours, le refuser ou le rayer, voir la formule *cancel history*, mais plutôt de le compléter, de rajouter un autre discours, disons, *add another history*. C'est à quoi arrive Alexandra Badea quand elle s'attaque dans ses derniers spectacles à des moments épineux, douloureux de l'histoire française récente (la trilogie, Points de non-retour, jouée au Théâtre de la Colline de Paris, en 2018

et 2019). Comment se réconcilier avec l'histoire, c'est aussi une manière de se situer dans le monde et de consolider sa parole. En se documentant et écrivant sur ces cas, Alexandra Badea s'explique: «La réconciliation passe d'abord par la capacité d'entendre aussi l'autre discours, celui qui ne nous appartient pas, avec lequel on ne peut pas s'identifier. Juste s'asseoir et écouter et passer par le filtre de l'émotion. Sans peur ou culpabilité. Rester ouvert, recevoir et analyser après, quand on sort du théâtre.»<sup>9</sup>

Le jeune metteur en scène Eugen Jebeleanu, qui fait de la contrainte même le thème et le point de départ de sa thèse de doctorat (construite sur des exemples de sa pratique personnelle), appartient à une génération qui n'a plus besoin de lutter contre une censure d'un pouvoir totalitaire, mais il rencontre toujours dans sa voie des obstacles, ou des mentalités d'un autre temps. Parler de l'homophobie et du monde LGBT, retracer les itinéraires d'une génération européenne dans un continent écartelé, tout ceci reste au cœur des spectacles comme «Ogres», 2017, ou plus récemment «Itinéraires, Un jour le monde changera», 2019. Conscient de son rapport au monde aujourd'hui en tant qu'artiste, Eugen Jebeleanu réfléchit à une thèse autour de son propre parcours professionnel, à travers des contraintes et des préjugés homophobes, sur sa manière de devenir metteur en scène et découvrir l'espace d'une parole libérée. Son théâtre parle des minorités, d'autres manières de se situer dans le monde, d'être reconnu. Et le fait même de l'entendre en pleine lumière aujourd'hui est un pied de nez à toutes les censures ou les barrières qui peuvent nous séparer.

Si la contrainte, soit-elle imposée ou librement assumée, est la condition de l'art, les manières de se positionner face à elle peuvent délimiter des territoires libres, consciemment assumés. Le théâtre de demain passera par-là, en évitant des portes fermées et en ouvrant largement d'autres.

#### References:

1. Boiangiu, Magdalena (2000) 'L'enfant et l'eau sale du bain', *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 64/juillet 2000.
2. Chatelet, Claire (2006) 'Dogme95: un mouvement ambigu entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme', 1895. *Mille-huit-cent-quatre-vingt-quinze*, 48 / 2006.
3. Claudel, Paul (1946) *L'œil écoute*. Editions Gallimard: Paris.
4. Gide, André (1921) *Nouveaux Prétextes*. Paris: Ed. Mercure de France.
5. Ionesco, Eugene (1996) *Notes et contre-notes*. Paris: Editions Gallimard.
6. Patureau, Mirella (2016) 'Între film și teatru, sau filmând teatrul pe cale să se facă', *Scena.ro*, 34 (4), pp. 28-30.
7. Patureau, Mirella (2005) 'Qu'est l'avant-garde devenue ? Eugène Ionesco et la critique théâtrale en France', in Baneth-Nouailhetas, Émilienne (dir.)(2005) *La Critique, le critique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. pp. 109-127.
8. Penciucescu, Radu (1978) 'Parole impossible', *Cahiers de l'Est*, Editions Albatros, Revue trimestrielle n° 12/13, 1978.

9 "La réconciliation passe par la capacité d'entendre l'autre discours, celui qui ne nous appartient pas", propos recueillis par Nassuf Djailani, dans "revueproject-iles", avril 17, 2021

Online references:

9. archyde.com (2021) *Alvis Hermanis explains in detail the "seven rules of conduct" JRT – Society and Politics – News* [Online]. Available at: <https://www.archyde.com/alvis-hermanis-explains-in-detail-the-seven-rules-of-conduct-jrt-society-and-politics-news/> (Accessed: 14 April 2021)
10. Hamidi-Kim, Bérénice et Talbot, Armelle (2021) *(Dé)jouer le capitalisme. Façons de produire, manières de représenter* [Online]. Available at: <https://www.theatre.com/2015/12/20/dejouer-le-capitalisme-facons-de-produire-manieres-de-representer-cyril-teste/> (Accessed: 14 April 2021)
11. Le Monde (2017) *Cyril Teste: «On est les petits frères de Thomas Vinterberg»* [Online]. Available at: [https://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/11/24/cyril-teste-on-est-les-petits-freres-de-thomas-vinterberg\\_5219633\\_1654999.html](https://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/11/24/cyril-teste-on-est-les-petits-freres-de-thomas-vinterberg_5219633_1654999.html) (Accessed: 14 April 2021)
12. theatrenational.be (2021) «**Les restrictions dans l'art ont un caractère libérateur**» [Online]. Available at: [https://www.theatrenational.be/fr/articles/419-les-restrictions#\\_blank](https://www.theatrenational.be/fr/articles/419-les-restrictions#_blank) (Accessed: 14 April 2021)
13. Atelier Recherche Scène (1+1=3) (2019) *APPONTAGES, ET LE FLOT DEPASSA MA SANDALE* [Online document]. Available at: <https://www.epeedebois.com> (Accessed: 14 April 2021)

**Mirella Patureau** studied philology at the University of Bucharest, doctorate in theatrical studies at Paris III, Sorbonne ("Intellectuals and Power. History of a confrontation in contemporary Romanian theatre"), associate researcher at THALIM (Theory and history of the arts and literatures of modernity)/CNRS, theatre critic at RFI (Radio France Internationale), Paris. Member of the Association of Romanian Language Translators (ATLR), SACD (Society of Dramatic Authors and Composers) France, AICT (International Association of Theatre Critics). Specialized in modern theatrical writings in Europe – new technologies on stage – and contemporary Romanian theatre, signs several studies in collective works, published in France by Editions CNRS ("Brook", vol 13 "Des Voies de la création théâtrale", "Chéreau", vol. 14, "The scene and the images", vol. 18), or in the editions l'Age d'Homme ("Theatre and Cinema 20s"; "The screens on the stage"). Other collaborations, in several periodicals in France and abroad ("Public Theater, Europe, Seine and Danube - Paris"; "Alternatives théâtrales"; "Scènes", Belgian Center ITI Brussels, "Teatr", Warsaw, Poland; "Observator cultural", "Dilema veche", "Scena.ro", "Euphorion", "Vatra" – Romania. She has translated into French pieces of the young Romanian dramaturgy.

