

Faculté de philosophie, arts et lettres

Temps, hasard et création dans la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad

Auteur : Maïté LILOT

Promoteur : Pr Pierre PIRET

Année académique 2024-2025 – session de septembre

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité approfondie

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Lilot Maïté

Date : 13/08/2025

Signature de l'étudiant·e :



Remerciements

Je tiens à remercier mon promoteur, le Professeur Pierre Piret, pour sa disponibilité, ses conseils avisés et son écoute attentive. Je lui suis très reconnaissante de m'avoir fait découvrir l'œuvre d'Eve Bonfanti et d'Yves Hunstad. Travailler sur leur dramaturgie m'a permis d'explorer tout un pan de la littérature que je connaissais peu. Je lui suis également reconnaissante pour ses cours, qui ont été pour moi une source précieuse d'inspiration.

Je remercie aussi, du fond du cœur, les deux auteurs, Eve et Yves, sans qui ce mémoire n'existerait pas. Je suis heureuse d'avoir croisé la route de personnes si humaines et si talentueuses. Ma curiosité pour le théâtre est devenue un véritable enthousiasme. Je me réjouis d'avance de les revoir sur scène.

Je remercie également l'administrateur de leur compagnie, Philippe Maby, pour sa coopération et pour l'aide qu'il m'a apportée afin de me procurer les documents dont j'avais besoin.

Merci à mes amis qui se sont intéressés à mon travail, qui m'ont accompagnée au théâtre ou qui ont ri avec moi tout au long de ces derniers mois d'écriture. Leur soutien, leurs encouragements et leurs éclats de rire sont autant de souvenirs indissociables de celui de ce mémoire.

Merci à mes deux admirables relecteurs, Adrien Druart et ma maman, qui, jusqu'au bout, m'ont soutenue. Et de façon plus générale, un tout grand merci à ma famille incroyable qui m'a toujours encouragée dans tout ce que j'entreprenais. Chaque jour, je mesure pleinement la chance que j'ai d'être aussi bien entourée.

Table des matières

Remerciements.....	2
Table des matières	3
Introduction	6
Première partie : Contextualisation et spécificités dramaturgiques	
1. Bonfanti et Hunstad en bref.....	10
1.1. Présentation des auteurs.....	10
1.1.1. Eve Bonfanti, une artiste hors norme.....	10
1.1.2. Yves Hunstad, un passionné du jeu de masque et de l'improvisation.....	11
1.1. Le début d'une collaboration : la Fabrique Imaginaire	12
1.2. La critique : les œuvres secondaires.....	14
2. Hunstad et Bonfanti : leur mode opératoire.....	15
2.1. Des artistes polymorphes : concept d'auteur-acteur-producteur	16
2.1.1. Des acteurs anti-conventionnels.....	16
2.1.2. Historique du devenir polymorphe de l'artiste de théâtre	16
2.1.3. L'« auteur-acteur » de Bonfanti et Hunstad	19
2.2. Un processus de création particulier	21
2.2.1. Écriture vivante : définition du concept	21
2.2.2. Un long processus de création.....	21
2.2.3. Une éthique du jeu d'acteur	23
3. Bonfanti et Hunstad : des dramaturges modernes	24
3.1. Résumés des pièces étudiées	24
3.1.1. Voyage	24
3.1.2. Détours et autres digressions.....	25
3.2. Un drame mis en crise ?	26
3.3. La crise du drame selon Sarrazac	27
3.3.1. Du théâtre dans le théâtre	31
3.3.2. La figure rhapsodique et la métalepse.....	32

3.3.3.	De la pulsion rhapsodique au théâtre performance	34
4.	Conclusion de la première partie.....	36
Deuxième partie : Le traitement du temps, du hasard et de la création dans la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad		
1.	Le hasard au fondement de la création.....	38
1.1.	Une dialectique entre des événements prévus et imprévus comme moteur de jeu ..	38
1.2.	Cadre théorique : le hasard et ses différentes déclinaisons	38
1.2.1.	L'imprévu et son lien avec le hasard	38
1.2.2.	Les définitions du hasard.....	39
1.3.	Une place importante accordée à l'imprévu dans le processus de création	40
1.4.	Analyse du rôle de l'imprévu dans la pièce <i>Détours</i>	43
1.4.1.	Dialectique du prévu et de l'imprévu dans le métadrame : « Comment chercher ? »	43
1.4.2.	Dialectique du prévu et de l'imprévu dans le drame : « Comment trouver ? »	46
1.5.	Analyse du rôle du hasard dans la pièce <i>Voyage</i> : une intrigue composée d'événements fortuits	49
1.5.1.	Le rôle du hasard dans l'enchaînement des événements.....	49
1.5.2.	Deux attitudes face aux événements imprévus	56
1.6.	Des pièces à rebours du déterminisme et d'une société de contrôle : une attitude positive par rapport au hasard créateur.....	58
2.	Le temps comme espace de rencontre	60
2.1.	Présentation du cadre théorique : le temps au théâtre	61
2.2.	Le temps vécu au théâtre : un temps de salut	62
2.3.	<i>Voyage</i> : une temporalité propre à chacun et la difficulté des rencontres qui en résulte	63
2.3.1.	Métadrame : le temps d'une rencontre avec le public.....	63
2.3.2.	Drame : un temps composé de rencontres.....	64
2.4.	<i>Détours</i> : le temps d'une rencontre	70
2.4.1.	Temps du drame : une chronologie éclatée, sans cesse interrompue	70

2.4.2.	Temps du métadrame.....	70
2.5.	Malaise de la civilisation par rapport au temps accéléré.....	76
2.5.1.	Critique de l'accélération sociale de Hartmut Rosa	76
2.5.2.	Système de résistance : le cas particulier de Bonfanti et Hunstad	79
3.	L'acte de création de Bonfanti et Hunstad	83
	Conclusion.....	84
	Bibliographie.....	89
	Bibliographie primaire.....	89
	Œuvres étudiées	89
	Autres œuvres	89
	Entretiens avec les auteurs	89
	Documents écrits par les auteurs.....	90
	Bibliographie secondaire	90
	Mémoires	90
	Références sur l'histoire du théâtre.....	90
	Références sur le théâtre	91
	Références philosophiques.....	93
	Autres références.....	93
	Sitographie	94
	Sitographie primaire	94
	Sitographie secondaire.....	94
	Vidéos	95
	Usuels	96

Introduction

Peut-être, un jour, vous êtes-vous posé cette question : comment suis-je arrivé ici, à cette place que j'occupe ? Peut-être avez-vous essayé de remonter le fil de vos souvenirs pour retrouver l'élément ou la rencontre qui a fait prendre ce tournant particulier à votre vie. Peut-être aussi, croyez-vous que la place que vous occupez aujourd'hui vous était destinée, ou que votre avenir est déjà déterminé, le hasard n'ayant, selon vous, pas d'emprise sur la succession des événements. Eve Bonfanti et Yves Hunstad, à travers leur dramaturgie, questionnent justement ce rôle du hasard et de l'imprévu dans la création autant d'une œuvre artistique que d'une vie, mais aussi le rapport que nous entretenons avec le temps dans lequel nous nous mouvons. Implicitement, leur traitement du hasard et du temps révèle une façon particulière d'être au monde, et invite les spectateurs à en faire l'expérience.

Appréciés et reconnus, Bonfanti et Hunstad sont invités partout dans le monde à venir jouer leurs pièces et à donner des formations autant d'écriture que de jeu d'acteur. Cela fait plus de trente ans qu'ils se produisent et leur succès ne semble toujours pas diminuer. Pour exemple, leur plus célèbre pièce, *La Tragédie comique*, créée en 1988, est encore programmée aujourd'hui, et elle compte à son actif plus de mille représentations jouées tant en Belgique qu'à l'étranger : au Canada, en France, en Suisse... Pourtant, peu de travaux scientifiques se sont intéressés à leurs œuvres ou leur pratique artistique : seulement deux mémoires de fin d'études ont décrit de façon détaillée leur démarche et une partie de leurs pièces. Mon étude s'inscrit dans la continuité de ces travaux, tout en proposant un regard nouveau : j'entreprends une analyse ciblée des concepts de temps et de hasard à travers deux pièces qui n'ont, jusqu'ici, pas encore été étudiées de façon approfondie.

Si j'ai décidé de travailler sur la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad, c'est qu'en plus d'être un couple d'auteurs belges francophones, contemporains, autant de genre masculin que féminin – étudier des autrices belges était mon premier critère –, ils utilisent l'improvisation théâtrale dans leur processus de création et imitent le jeu improvisé dans leurs pièces en mettant en scène l'imprévu. J'ai toujours été sensible à cet art du spontané, ayant moi-même, depuis quelques années, un petit bagage dans cette pratique. Mais l'improvisation, jeu éphémère et non écrit, est un objet d'étude difficile à aborder dans le cadre d'une recherche en lettres. Le cas de Bonfanti et Hunstad m'intriguait donc d'autant plus que leurs pièces sont toutes retranscrites. J'avais alors l'intention d'étudier l'impact sur l'écriture dramatique qu'avait le fait de créer des pièces à partir d'improvisations. J'ai dû toutefois me rendre à l'évidence : si Bonfanti et Hunstad créent à partir d'improvisations théâtrales, celles-ci ne sont que l'impulsion de la création. L'écriture

dramatique est ensuite travaillée durant de longues années jusqu'à devenir complètement différente. Le support écrit est donc loin d'être le reflet d'une improvisation théâtrale, et les conclusions que j'aurais tirées de mon étude seraient restées à l'état d'hypothèses.

Je me suis alors tournée vers la théâtralisation que les auteurs faisaient de l'imprévu, et *a fortiori*, du hasard : quels étaient leurs rôles dans les pièces, comment étaient-ils utilisés et construits, et à quelles questions de société ces mobilisations de concept faisaient-elles écho. Cette étude m'a amenée à constater que le travail sur le temps au théâtre avait un lien direct avec la théâtralisation du hasard et de l'imprévu, et un rôle primordial dans la création - autant celle d'une œuvre d'art que d'une vie. J'ai donc décidé d'étudier le rôle que jouaient le hasard et le temps dans les pièces des deux auteurs.

Lorsque j'ai eu le plaisir de rencontrer Bonfanti et Hunstad autour d'une soupe, je pensais que notre entrevue allait être rapide. Je souhaitais simplement obtenir leur accord pour travailler sur leurs pièces. J'ai pensé qu'ils devaient être fort occupés et que notre dîner allait par conséquent ne durer qu'une petite heure. Quelle ne fut pas ma surprise de voir notre rencontre se prolonger jusque dans l'après-midi. Bonfanti et Hunstad étaient deux personnes qui ne semblaient nullement pressées par le temps et qui paraissaient très heureuses d'échanger sur le théâtre et sur la vie autour d'un bon repas.

Si j'avais déjà compris, dans mes recherches préalables, que leur processus de création et leur façon de concevoir leur art entretenaient des liens directs avec leurs pièces, j'ai pu, en les rencontrant, véritablement le constater : j'ai alors également pris conscience que ce qu'ils mettaient en scène, dans leurs œuvres, était également des principes qui régissaient leur façon d'être au monde. Leur pensée, leur vie et leur pratique théâtrale forment un tout cohérent, chaque dimension éclairant les deux autres. Dès lors, à travers l'étude que j'ai menée sur les concepts du hasard et du temps, j'ai trouvé important de ne pas me restreindre aux seules pièces, mais également d'aller chercher ce que les auteurs pensaient du hasard et du temps, et quelle était également la place qu'ils leur octroyaient dans leur processus de création. Je n'étudie donc pas seulement les pièces de Bonfanti et Hunstad, mais aussi leur démarche et vision artistique, autrement dit : leur dramaturgie.

En outre, étant un art vivant qui se joue au présent, le théâtre porte en lui des discours de son temps, quand bien même il ne se veut pas politique. Les pièces créées, mises en scène et jouées par des personnes situées socialement sont dès lors elles-mêmes témoins de certaines prises de position face à des questions contemporaines ou intemporelles. L'étude conjointe des pièces,

de leur processus de création et des réflexions des auteurs sur leur art me permet donc de situer l'usage particulier que Bonfanti et Hunstad font du temps et du hasard dans des enjeux actuels ou intemporels. Dès lors, je me suis posé la question suivante : comment Bonfanti et Hunstad utilisent-ils le hasard et le temps dans leur processus de création et dans leurs œuvres, et que révèle le traitement de ces notions sur leur rapport à la vie et à l'art ?

La première partie du mémoire constituera un préambule indispensable à la compréhension de la pratique artistique de Bonfanti et Hunstad, témoignant d'emblée de l'originalité dont les auteurs font preuve, en rupture avec les normes tant théâtrales que de production. Après avoir donné un aperçu de leur parcours individuel et collectif, et avoir présenté l'ensemble de leur œuvre et sa réception, j'aborderai leur projet artistique. Dans un premier temps, en m'appuyant sur des travaux antérieurs et des interviews, j'expliquerai la méthode de création de Bonfanti et Hunstad allant de la polymorphie des acteurs-auteurs à l'écriture vivante. En parallèle, je situerai la pratique théâtrale de Bonfanti et Hunstad dans l'histoire du théâtre contemporain en me référant à des ouvrages historiques et théoriques consacrés à ce domaine. Cela m'amènera par la suite à présenter les principaux procédés dramatiques qui structurent les pièces des deux auteurs.

Dans la deuxième partie, je présenterai les résultats de mon analyse concernant les concepts de hasard et de temps et le rôle qu'ils jouent autant dans le processus de création que dans les œuvres. Durant mon étude, je me suis référée, pour chacune des notions, à un cadre théorique présenté en introduction des analyses, et adapté en fonction des pièces, car certaines notions employées pour la première pièce n'étaient plus pertinentes pour la seconde. En ce qui concerne l'analyse du processus de création ou de la vision artistique des auteurs, je me suis référée directement aux propos de Bonfanti et Hunstad récoltés la plupart du temps lors d'interviews.

Pour ce qui est du hasard et de l'imprévu dans l'analyse littéraire des deux pièces, je me suis particulièrement intéressée à l'enchaînement des événements de l'intrigue, afin de déterminer si ceux-ci pouvaient être qualifiés d'imprévus ou de fortuits selon les définitions développées préalablement. Après seulement, je me suis appliquée à comprendre comment ces événements imprévus ou fortuits étaient considérés dans les pièces par les personnages, de quelle manière ils étaient amenés ou construits, et quels effets ils produisaient dans l'intrigue. Les deux pièces mobilisant les notions de façon différente, j'ai dû adapter mon cadre théorique. Ainsi, dans *Détours et autres digressions*, je me suis particulièrement concentrée sur l'événement imprévu, et dans *Voyage*, sur l'événement fortuit.

En ce qui concerne le temps, je me suis concentrée sur l'analyse des temporalités au sein du cadre théâtral. J'ai alors mobilisé les concepts théoriques développés par Anne Ubersfeld, expliqués également préalablement. De la même façon que pour le hasard, j'ai essayé de comprendre comment le temps était construit dans les pièces, comment il était considéré par les personnages et quel effet il provoquait dans la pièce.

Pour clôturer chaque chapitre, j'ai essayé de comprendre le rôle général que Bonfanti et Hunstad accordaient à ces notions dans la création, et à quels discours contemporains cela faisait écho. Ainsi, à la première analyse de la forme et du processus de création sera croisée une analyse herméneutique afin de comprendre dans quel courant de pensée la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad s'inscrit et ce que celle-ci révèle de leur rapport à la vie et à l'art.

Enfin, le hasard et le temps étant deux notions qui structurent la dramaturgie de Bonfanti et d'Hunstad, il n'est pas étonnant de les retrouver de façon plus ou moins présentes et signifiantes dans l'ensemble de leur œuvre. Ainsi, peu importe le choix du corpus, celui-ci sera toujours pertinent en ce qui concerne l'analyse de ces deux notions générales. J'ai alors décidé de travailler sur deux des pièces les plus récentes des auteurs, *Voyage* et *Détours et autres digressions* (titre abrégé en *Détours* dans la suite du mémoire). Elles n'ont jamais été publiées. Elles sont donc disponibles en annexe de ce mémoire. Plusieurs raisons m'ont amenée à les choisir. Toutes les pièces des auteurs pratiquent la mise en abyme théâtrale. Mais alors que les plus anciennes s'appliquent surtout à mettre à nu les procédés théâtraux à travers une dimension métathéâtrale, les suivantes – bien que la dimension métathéâtrale reste très présente – abordent des thématiques plus diverses en questionnant les origines de la création et de l'imagination. Elles entretiennent donc un lien plus évident avec les notions que j'analyse. De plus, les deux pièces retenues n'avaient pas encore fait l'objet d'études approfondies. Par ailleurs, je distingue deux sortes de pièces dans l'ensemble des œuvres de Bonfanti et Hunstad : la première dans laquelle la pièce enchâssante est le centre de l'attention ; et la seconde dans laquelle la pièce enchâssée monopolise la majeure partie de l'œuvre. Dès lors, il me paraissait pertinent de choisir une pièce représentative de chaque sorte afin que leurs analyses se complètent.

Première partie : Contextualisation et spécificités dramaturgiques

1. Bonfanti et Hunstad en bref

Ce premier point dresse un aperçu du parcours artistique des deux auteurs et de leur collaboration. Il reprend également les principaux travaux qui se sont intéressés à la pratique artistique de Bonfanti et Hunstad.

1.1. Présentation des auteurs

Eve Bonfanti et Yves Hunstad, avant de se rencontrer et de devenir le couple d'artistes qu'ils sont aujourd'hui, eurent chacun leur propre parcours de formation. Ceux-ci témoignent déjà de leurs penchants pour l'improvisation théâtrale et pour la dramaturgie moderne. Si tous deux manifestent une attirance réciproque pour les arts de la scène depuis leur enfance, l'une s'est formée sur la scène, tandis que l'autre suivra un parcours plus académique.

1.1.1. Eve Bonfanti, une artiste hors norme

Née en 1949¹, Eve Bonfanti commence le théâtre dès ses dix ans, et ne le quittera pas. Elle joue d'abord des rôles de petits garçons dans une compagnie de comédiens confirmés. Plus tard, elle s'intéresse à l'écriture, à l'improvisation et à la mise en scène. Elle apprend en regardant et en travaillant, notamment comme stagiaire ou comédienne, aux côtés de metteurs en scène reconnus tels qu'Antoine Vitez, Marc Liebens, Otomar Krejka, Luca Ronconi, Delia Salvi... Elle a ainsi pu se frotter à de nombreuses mises en scène de Shakespeare, de Corneille, de Molière, mais aussi de Pirandello, de Ghelderode, de Müller et d'autres encore. En 1979, elle met en scène et traduit de l'italien *Dialogue d'une prostituée avec son client*, de Dacia Maraini, à l'Atelier de Sainte-Anne. L'année suivante, au même endroit, c'est au tour du *Concert à la Carte* de Franz Xaver Kroetz d'être mis en scène par l'artiste². Elle commence en parallèle l'écriture scénaristique de son premier long métrage, *Madame P*. Le cinéma sera sa deuxième passion. La réalisation de ce film prend fin en 1984 et il reçoit de nombreux prix³.

¹ Les Archives du Spectacle, « Eve Bonfanti », <https://lesarchivesduspectacle.net/p/6443-Eve-Bonfanti#metier-comedienne> (consulté le 16 juin 25).

² TOPIOL Marguerite, *En compagnie de la fabrique imaginaire*, Mémoire de Master en Théâtre, Institut National Supérieur des Arts de la Scène, 2011, p. 94.

³ La Fabrique Imaginaire, « Eve Bonfanti », <https://www.fabriqueimaginaire.com/eve-bonfanti> (consulté le 16 juin 2025).

Au théâtre, Bonfanti poursuit son activité de comédienne dans des pièces créées, notamment, à partir d'improvisations théâtrales. Entre autres, elle joue avec Hunstad dans le spectacle *I.2.3.* de Mario Gonzales – spécialiste du masque et de la Commedia dell'arte –, programmé en 1983 à la Comédie de Reims, ainsi que dans la pièce *Pic-Nic*, jouée en 1987 à l'Atelier de Saint-Anne et fruit d'une création collective mise en scène par Hunstad lui-même. C'est l'année suivante, en 1988, que les deux auteurs collaboreront afin de créer la pièce qui les fera connaître dans le monde entier, *La Tragédie comique*⁴.

1.1.2. Yves Hunstad, un passionné du jeu de masque et de l'improvisation

Yves Hunstad, né en 1956⁵, également attiré par la scène depuis l'enfance, intègre une troupe de comédiens amateurs dans son adolescence. Il continue à cultiver sa passion pour le théâtre en entamant des études d'art dramatique à l'Institut National Supérieur des Arts de la Scène (INSAS) de 1975 à 1978⁶. Il est donc formé par des professeurs qui ont participé, comme l'explique Nancy Delhalle, au mouvement du Jeune Théâtre des années septante et qui prônaient une émancipation du théâtre de ses pratiques traditionnelles⁷. En effet, l'INSAS, fondé en 1962, axe sa pédagogie, à l'époque innovante, sur la complémentarité des pratiques et le travail collectif, et s'inspire des procédés artistiques qui s'expérimentent à l'étranger⁸. Les étudiants y sont amenés à se former dans toutes les pratiques, « invit[és] à penser le travail théâtral dans toutes ses composantes », comme le précise Philippe Sireuil, également formé à l'INSAS⁹.

Hunstad s'intéresse particulièrement au jeu du masque et à la création des personnages. À la sortie de ses études, il aura l'occasion de poursuivre ses recherches au cours de rencontres et d'ateliers sur l'écriture et le jeu, notamment à l'Atelier de Sainte-Anne auprès de Philippe Van Kessel et à la Comédie de Reims auprès de Mario Gonzales¹⁰. Marqué par d'autres personnalités issues du Théâtre du Soleil, tel que Erhard Stiefel, élève de Jacques Lecoq, et influencé également par des jeux pleins de dérisions tels que celui de Bette Midler, humoriste

⁴ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 94.

⁵ Les Archives du Spectacle, « Yves Hunstad », <https://lesarchivesduspectacle.net/p/6442-Yves-Hunstad>, (consulté le 16 juin 2025).

⁶ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 95.

La Fabrique Imaginaire, « Yves Hunstad », <https://www.fabriqueimaginaire.com/yves-hunstad> (consulté le 16 juin 2025).

⁷ DELHALLE Nancy, « Mouvements d'une histoire », dans : *Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge*, sous la direction de Benoît VREUX, Bruxelles, Luc Pire, « Les cahiers du XX Août », 2009, p. 21-22.

⁸ INSAS, « Historique », <https://insas.be/insas/historique/> (consulté le 16 juin 2025).

⁹ SIRREUIL Phillipe, « Gestionnaire le matin et artiste l'après-midi », entretien avec Alyssa TZAVARAS, *La Pointe*, 9 mai 2022, <https://lapointe.be/2022/05/09/gestionnaire-le-matin-et-artiste-lapres-midi/> (consulté le 16 juin 2025).

¹⁰ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 95.

américaine, et celui de Charles Cornette, acteur flamand¹¹, il fonde sa recherche théâtrale de l'écriture et de la construction de ses personnages sur base d'improvisations théâtrales¹².

En 1984, il écrit et interprète son premier spectacle en solo *Hello Joseph !* ; et la même année, il enchaîne avec un second seul en scène qui remporte un succès national : *Gilbert sur scène*. Ces deux créations seront primées¹³.

1.1. Le début d'une collaboration : la Fabrique Imaginaire

En 1987, Hunstad met en scène *Pic-Nic*, création collective à laquelle Bonfanti participe en tant qu'interprète¹⁴. Le projet débute deux années auparavant lorsque Bonfanti et Hunstad imaginent une pièce où les acteurs pourraient eux-mêmes créer leurs propres répliques et personnages. Le concept serait de proposer l'improvisation comme fondement de la création. Si la pièce n'a pas pu continuer d'être représentée par manque de financement, elle a toutefois permis à Bonfanti et Hunstad de trouver leur voie de conception à travers une création collective basée sur l'improvisation théâtrale¹⁵.

C'est alors que les deux auteurs se lancent, sans financement au départ, dans la conception et l'écriture de la future pièce *La Tragédie comique*¹⁶. Hunstad, dans son costume élisabéthain, improvise sur la scène de répétition autant de gags que de monologues délirants que Bonfanti, qui s'occupe de la mise en scène, s'appliquera à trier et organiser, avec l'aide d'Hunstad, en un tout si bien ficelé que l'impression d'improvisation et du spontané persiste¹⁷. *La Tragédie comique* connaîtra un grand succès, et sera primée, traduite en une douzaine de langues¹⁸, et jouée plus de mille fois partout dans le monde¹⁹. Cette pièce marque le début de leur collaboration artistique qui débouchera sur la formation officielle de leur compagnie en 1993²⁰. Celle-ci, après s'être appelée « La Fabrique Théâtrale et cinématographique de l'impasse aux

¹¹ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 52.

¹² La Fabrique Imaginaire, « Yves Hunstad », *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵ *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), dans : CHEMIN Martin, *La Fabrique Imaginaire d'Eve Bonfanti et Yves Hunstad : pour une écriture vivante du texte*, Mémoire de Master en langues et littératures romanes, Université Catholique de Louvain, 2007, p. CXII.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ BONFANTI Eve, « Fabrication d'un rêve », dans : La Fabrique Imaginaire, « Dossier du spectacle », <https://www.fabriqueimaginaire.com/la-tragedie-comique> (consulté le 16 juin 2025).

¹⁸ *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), *op. cit.*, p. CXXIII-CXXVI.

¹⁹ La Fabrique Imaginaire, « Yves Hunstad », *op. cit.*

²⁰ Bizzy, « La Fabrique imaginaire », https://bizzy.org/fr/be/0451273890/la-fabrique-imaginaire?utm_source=chatgpt.com (consulté le 17 juin 2025).

souliers » abrégée par « La Fabrique Théâtrale », trouvera dans « La Fabrique Imaginaire » son nom définitif²¹.

Après le succès immédiat de *La Tragédie comique* suivra alors la conception de la pièce *Le Diable, l'Amour et la Mort* entamée en 1991. Toutefois, les subsides du Théâtre National – reçus pour le financement de la pièce – imposent un cadre de production classique, avec un temps de conception court et des échéances fixées au préalable. Les subventions s'arrêteront en raison du nombre trop élevé de comédiens à rémunérer (neuf), et de la méthode de création hors norme pratiquée par Bonfanti et Hunstad. En effet, leur écriture n'est jamais finie : ils affinent leur pièce au fil des représentations et des réactions des publics rencontrés, ce qui demande un investissement considérable de la part des artistes²². Cette pièce ne connaîtra pas la pérennité que connaissent les autres : elle ne sera jouée qu'une année²³.

La création sur le long terme devient alors une condition *sine qua non* à la réalisation et à la réussite du projet artistique de la compagnie, et est imposée à tout producteur qui est d'accord de la financer. C'est ainsi que de 1996 à 1998, Hunstad et Bonfanti co-écrivent, au fil des représentations et en collaboration avec les publics, leur troisième pièce *Du vent... des fantômes*, encore en tournée aujourd'hui²⁴.

C'est dans cette même perspective que se créeront et se co-écriront toutes leurs pièces suivantes : *Au bord de l'eau* de 1999 à 2002²⁵, *Voyage* de 2002 à 2007²⁶, *L'Heure et la seconde* de 2013 à 2017²⁷ et *Détours et autres digressions*, de 2017 à 2022²⁸.

En 2006, Bonfanti et Hunstad souhaitent monter des projets avec de plus grosses équipes ; ce qui risque, par conséquent, de prendre encore plus de temps et de nécessiter davantage d'aides financières, d'autant plus que les artistes commencent à ressentir un « réel besoin de soutien économique et administratif²⁹ », consacrant plus de temps dans la coordination et la

²¹ CHEMIN Martin, *La Fabrique Imaginaire d'Eve Bonfanti et Yves Hunstad : pour une écriture vivante du texte*, Mémoire de Master en langues et littératures romanes, Université Catholique de Louvain, 2007, p. 52.

²² *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), *op. cit.*, p. CXII.

²³ *Ibid.*, p. CXXVII.

²⁴ La Fabrique Imaginaire, « Spectacles en tournée », <https://www.fabriqueimaginaire.com/> (consulté le 16 juin 2025).

²⁵ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 102.

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷ DOLPHIJN Frédérique, *Eve Bonfanti et Yves Hunstad, accueillir l'inattendu*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, « Orbe », 2017, p. 93.

²⁸ Les Archives du Spectacle, « Détours et autres digressions », <https://lesarchivesduspectacle.net/s/83542-Detours-et-autres-digressions> (consulté le 9 août 2025).

²⁹ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « On ne comprend pas », entretien avec Claude SEMAL, *L'Asymptotique*, 6 avril 2024, <file:///C:/Users/charl/Zotero/storage/6ITVZ29I/interview-deve-bonfanti-et-dyves-hunstad-on-ne-comprend-pas.html> (consulté le 16 juin 2025).

logistique que dans la recherche théâtrale. Ils font donc une demande auprès de la Communauté française afin de bénéficier d'un contrat-programme³⁰ qu'ils obtiennent sur base d'un dossier répondant aux conditions. Aujourd'hui, ils bénéficient d'une subvention de 70 000 euros par an qui leur permet de couvrir les frais de logistique et d'engager Philippe Maby, administrateur de la compagnie³¹.

1.2. La critique : les œuvres secondaires

Les travaux de recherche scientifique sur le travail de Bonfanti et Hunstad sont encore peu nombreux. Ils sont au nombre de deux mémoires de fin d'études : celui de Martin Chemin, écrit en 2007³², et celui de Marguerite Topiol, rédigé en 2011³³. Chemin analyse l'esthétique de Bonfanti et Hunstad, et particulièrement la pratique de l'« écriture vivante » qui sera définie ci-après. La première partie de son mémoire est consacrée au développement du point de vue des auteurs sur leur pratique, et la position que ceux-ci adoptent par rapport à la tradition théâtrale. Chemin démontre dans cette partie en quoi le projet artistique des auteurs est un projet social, mais également un projet littéraire. La seconde partie du mémoire se consacre à l'étude concrète des pièces écrites avant 2006 par Bonfanti et Hunstad en y relevant des traits caractéristiques de l'écriture vivante. Cela amène Chemin à aborder la dimension parodique et comique des pièces, l'analyse approfondie des personnages et le relevé des éléments réels inclus dans la fiction. Topiol, quant à elle, reprend en grande partie l'analyse qu'a faite Chemin, mais elle y apporte une dimension plus personnelle avec des réflexions issues de sa propre expérience théâtrale ; elle enrichit également ses développements par des informations récoltées pendant ses six mois de stage passé au sein de la Fabrique Imaginaire.

La pratique théâtrale particulière des deux auteurs a par ailleurs éveillé la curiosité d'autres artistes comme Frédérique Dolphijn – écrivaine, réalisatrice, metteuse en scène et comédienne belge –, et Christian Rouaud – réalisateur et scénariste français. La première s'est entretenue avec les auteurs autour des questions de l'écriture et de la transmission. Leur dialogue a été

³⁰ Le contrat-programme est un « [d]ispositif contractuel accordant une aide financière également destiné à une personne morale, accessible à toutes les catégories d'opérateurs. Il vise à soutenir le fonctionnement et les activités sur une période de 5 ans ». Cf. Fédération Wallonie-Bruxelles dans Fédération Wallonie-Bruxelles, « Aides structurelles », <https://creationartistique.cfwb.be/arts-vivants/aides-des-art-vivants/aides-structurelles> (consulté le 16 juin 2025).

³¹ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Rencontre informelle près du théâtre Les Tanneurs », entretien avec Maïté LILOT, 3 mars 2025 (annexe 3), p. 11.

³² CHEMIN Martin, *op. cit.*

³³ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*

publié par la maison d'édition *Esperluète* en 2017, sous le titre *Eve Bonfanti et Yves Hunstad, accueillir l'inattendu*³⁴. Le second, après avoir terminé son documentaire *Tous au Larzac* oscarisé en 2012, décide de réaliser avec son équipe un film qui documente le processus de création d'une pièce des deux auteurs. Il les suit ainsi au long de huit résidences de création qui se déroulent en France, en Belgique et en Suisse, étalées sur deux ans et demi : au total, nonante-trois jours de tournage, et plus de quatre cents heures de rushes parmi lesquelles des interviews disponibles dans le making-off du film³⁵. Bonfanti et Hunstad travaillent alors – avec leur équipe composée d'acteurs, de scénographes, d'éclairagistes, ou encore de régisseurs – à la création de leur pièce *L'heure et la seconde*³⁶, pièce qui donnera matière à la suivante, *Détours et autres digressions*. Le documentaire, sorti en 2016 alors même que la pièce des deux auteurs n'est pas encore achevée, porte le nom de *Plaisir du désordre*³⁷. Il est parfois projeté avant ou après les représentations de la pièce *Détours et autres digressions*³⁸.

2. Hunstad et Bonfanti : leur mode opératoire

Documenté par Christian Rouaud dans son film *Le Plaisir du désordre*, la méthode de création de Bonfanti et Hunstad s'est précisée au fil de leur travail en collaboration, et suit deux concepts phares que Martin Chemin et Marguerite Topiol ont développés dans leur mémoire de fin d'études : l'auteur-acteur et l'écriture vivante du texte que je m'applique à décrire dans ce second point. La recherche théâtrale de Bonfanti et Hunstad s'est formée en opposition au modèle traditionnel tant économique que théâtral afin de créer une dramaturgie à leur mesure, qui convenait à leur ambition de « réduire l'écart entre le théâtre et la vie ³⁹ », d'aller à la rencontre de différents publics, et de créer cet espace unique hors du temps.

³⁴ DOLPHIJN Frédérique, *op. cit.*

³⁵ BONFANTI Eve, HUNSTAD Yves et ROUAUD Christian, « Rencontre au festival du Cinéma de Gindou » [bonus vidéo], dans : *Le Plaisir du désordre* [documentaire], réal. ROUAUD Christian, Paris, Jour2fête, 2016, *circa* 8^e minute.

³⁶ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Le Plaisir du désordre, série d'entretiens au théâtre Cusset » [bonus vidéo], dans : *Le Plaisir du désordre* [documentaire], réal. ROUAUD Christian, Paris, Jour2fête, 2016, *circa* 23^e minutes.

³⁷ *Le Plaisir du désordre* [documentaire], réal. ROUAUD Christian, Paris, Jour2fête, 2016.

³⁸ La Fabrique Imaginaire, « Spectacles », <https://www.fabriqueimaginaire.com/spectacles> (consulté le 17 juin 2025).

³⁹ *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), *op. cit.*, p. CXIV.

2.1. Des artistes polymorphes : concept d'auteur-acteur-producteur

2.1.1. Des acteurs anti-conventionnels

Lorsque Hunstad et Bonfanti ont commencé à écrire ensemble, c'était avec l'ambition de redonner la parole à l'acteur et de rétablir du même coup sa qualité de créateur et son pouvoir décisionnel⁴⁰. En effet, les auteurs critiquent la position de l'« acteur conventionnel » qui, une fois engagé, ne peut souvent choisir ni son rôle, ni son metteur en scène, ni le théâtre dans lequel il joue, ni son texte⁴¹. Les auteurs souhaitent alors se détacher de cette figure afin d'investir une nouvelle posture d'acteurs qui créent et décident de leurs rôles, de leurs partenaires, de leurs metteurs en scène, de leurs salles de théâtre et de leurs textes. Hunstad et Bonfanti ne sont toutefois pas révolutionnaires dans cette idée : la volonté de rendre sa place créatrice et son pouvoir décisionnel à l'acteur s'inscrit dans une évolution du rôle de l'acteur dans l'histoire du théâtre.

2.1.2. Historique du devenir polymorphe de l'artiste de théâtre

La « mise au ban » de l'acteur : du XVII^e à l'avènement du metteur en scène

Chemin retrace l'évolution du statut du comédien en se basant sur l'ouvrage de Christian Biet et Christophe Triau *Qu'est-ce que le théâtre ?*⁴² afin de comprendre l'origine de l'asservissement de l'acteur conventionnel. Il remonte au XVII^e siècle, lorsque le théâtre, privé du discours religieux, a trouvé dans le pouvoir politique français son nouveau référent. C'est le début de l'air classique, où Richelieu, par une politique de mécénat culturelle, tente d'asseoir et légitimer le pouvoir absolu du roi divin. Le cardinal finance alors massivement les arts et la culture ; et le théâtre, auparavant décrié, devient une pratique à la mode. Des textes théâtraux sont publiés, lus, critiqués, discutés, et les auteurs deviennent des personnalités importantes, au service de la gloire de la langue et de la culture française, reflet de la grandeur du Royaume. Dès lors, la vedette revient au texte et à son créateur, et moins au comédien qui doit les servir⁴³.

Mais la réelle « mise au ban » du comédien advient avec l'arrivée du metteur en scène. Déjà existant sous la figure de directeur de salle ou de chef de troupe, le metteur en scène est celui qui harmonise et ordonne l'ensemble de la représentation : allant des décors et costumes au jeu des acteurs. À la fin du XIX^e siècle, la mise en scène devient un travail à part entière, et apparaît d'autant plus nécessaire que l'électricité permet une complexification du jeu et de la

⁴⁰ Cf *supra* (1.2.)

⁴¹ *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), *op. cit.*, p. CXI.

⁴² BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essai », 2006.

⁴³ CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 20-24.

représentation avec la multiplication d'effets lumineux et sonores. Devenu primordial, le metteur en scène s'impose au sommet de la hiérarchie des responsabilités théâtrales, au-dessus même de l'auteur et du texte, puisque c'est sa vision à lui qu'il convient de théâtraliser et que le public vient apprécier – et non plus la représentation réaliste de l'œuvre. De cette façon, la majorité des décisions et choix artistiques lui reviennent.

L'émergence de l'acteur-créateur

Toutefois, dans les années soixante – et déjà avant –, des mouvements artistiques remettent en question la suprématie du metteur en scène, la primauté accordée au texte et le théâtre dramatique tel qu'il est pratiqué dans le « théâtre de masse » de la « pièce bien faite⁴⁴ ». C'est dans l'élan de ces mouvements d'innovations artistiques que se créent l'INSAS et l'IAD, les deux grandes écoles artistiques belges qui nourrissent leurs ambitions pédagogiques des traditions étrangères, comme l'avance Delhalle⁴⁵.

Paul Aron, dans *Une histoire du théâtre belge de langue française*, explique que deux tendances dominent alors en Europe : celle d'un théâtre culturel et contestataire et celle d'un théâtre d'interrogation et de critique. La particularité de la première tendance, c'est la primauté accordée à l'acteur et son corps. Ce « théâtre du corps » s'inscrit dans le mouvement qu'a lancé Artaud avec son théâtre de la cruauté et subit les influences du *Living theatre*⁴⁶, troupe de théâtre fondée en 1947 aux États-Unis, et qui se produit en Europe dans les années 60 à 80. La troupe se réclame d'une liberté totale de création, refusant les conventions du théâtre traditionnel. Elle construit son esthétique à partir de la corporalité de l'acteur : cris, gestes, présence physique sont autant de moyens pour provoquer des réactions directes auprès du spectateur afin de lui faire éprouver corporellement ce théâtre. Plus tard, la compagnie s'orientera vers les happenings et favorisera la création collective comme d'autres le feront également⁴⁷. La théorie du « théâtre pauvre⁴⁸ » de Jerzy Grotowski s'inscrit dans cette même perspective de retour à l'acteur : ce

⁴⁴ GENGEMBRE Gérard, « Le Théâtre nouveau du XIX^e siècle », dans : *Le Théâtre en France*, sous la direction d'Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 364.

⁴⁵ DELHALLE Nancy, « Mouvements d'une histoire », dans : *Jouer le jeu*, op. cit., p. 21-22.

⁴⁶ ARON Paul, *Une histoire du théâtre belge de langue française (1830-2000) : essai*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, p. 241-244.

⁴⁷ Marin Armel, « Living theatre », dans : *Encyclopaedia Universalis*, <file:///C:/Users/charl/Zotero/storage/TFTVU6SJ/living-theatre.html> (consulté le 7 juin 2025).

⁴⁸ Le théâtre du pauvre est une esthétique du dépouillement développée par le metteur en scène polonais Grotowski. Dans cette esthétique théâtrale, il ne reste plus que l'acteur sur la scène. Décor, musique, ou tout autre artifice est retiré. Cf. GROTOWSKY Jerzy, « Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre », entretien avec Jean-Marie DROT, *ina.fr*, 27 novembre 1969, <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00064/jerzy-grotowski-a-propos-de-la-notion-de-theatre-pauvre.html> (consulté le 19 juin 2025).

dernier est la matière et la source de la création théâtrale afin de se rapprocher au plus près du « jeu authentique⁴⁹ ».

En Belgique, des écrivains comme Henri Chanal, professeur à l'IAD, ou Frédéric Baal, créateur du Théâtre laboratoire Vicinal en 1969, suivent cette tendance. Certains, comme *Le plan K* – groupe fondé en 1973 après la scission du Théâtre Vicinal – ou Alain Populaire, frôlent la performance par la violence physique à laquelle s'exposent les acteurs chez le premier, et par l'importance des mouvements presque chorégraphiques chez le second. D'autres, comme le groupe Dur-An-Ki fondé en 1977, développent les créations collectives et le concept d'« acteur-créateur⁵⁰ ».

En France, dans les années soixante, Alain Knapp, acteur et metteur en scène français, critique, de la même manière que le feront plus tard Bonfanti et Hunstad, le statut du comédien aliéné à son contrat. Selon lui, « [le] comédien-interprète est soumis aux directives d'un metteur en scène et aux impératifs d'une distribution, il est prisonnier d'un emploi, d'un type, et il est contraint par l'appareil théâtral⁵¹ ». Knapp prône ainsi le retour de la puissance créatrice et du pouvoir décisionnel de l'acteur qui aboutirait à la déhiérarchisation des fonctions théâtrales. Celui-ci deviendrait alors l'égal du metteur en scène ou de l'auteur quant à la création⁵². Ce souhait d'un retour à l'acteur-créateur aboutirait donc à une création collective définie par Ryngaert dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* comme un processus de création qui « repose sur des principes de créativité selon lesquels tout individu a droit à l'expression et détient en lui un gisement artistique inexploité, et sur l'hypothèse que les imaginaires conjugués d'un groupe peuvent être supérieurs aux efforts individuels⁵³ ». Ariane Mnouchkine, fondatrice de la troupe française du Théâtre du Soleil en 1964, pratique cette création collective sur base, notamment, de l'improvisation, et prône également la déhiérarchisation des fonctions théâtrales⁵⁴.

⁴⁹ CHARTON Hervé, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale. Canaliser et émanciper*, Paris, Classiques Garnier, « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2017, p. 120.

⁵⁰ ARON Paul, *op. cit.*, p. 243-254.

⁵¹ KNAPP Alain, *Programme pour « La Paix »*, Théâtre Création, 1969. Cité par Charton dans CHARTON Hervé, *op. cit.*, p. 120.

⁵² CHARTON Hervé, *op. cit.*, p. 118-121.

⁵³ RYNGAERT Jean-Pierre dans : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel CORVIN, Paris, Bordas, 1991, p. 227. Cité dans CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ FAVIER Marc et SOUCHARD Maryse, « Multiplicité du 20^e siècle (1887-2007) », dans : *Le Théâtre en France*, sous la direction d'Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 385.

Un changement de norme de création

Delhalle observe que cela aura pour conséquence un changement de norme en ce qui concerne le processus de création. Dans les années 80 et 90, les nouvelles compagnies et les nouveaux artistes formés sur la scène comme Bonfanti ou par les écoles de l'INSAS ou l'IAD comme Hunstad sont davantage polymorphes, cumulant tous les rôles nécessaires à la création d'une pièce, allant de sa production à sa représentation. Il y a à la fois une tendance à l'écriture collective où s'opère une déhiérarchisation des fonctions théâtrales, mais également une tendance à être auteur et metteur en scène, voire acteur de ses propres pièces. C'est une génération qui est préoccupée par le texte, le jeu, et la mise en scène avec autant d'importance pour chacune des parties, et une génération qui rompt avec la logique des spectacles comme produits finis, et où même le public aura sa participation dans la création⁵⁵.

Dans *Jouer le jeu*, Delhalle explique encore que cette polymorphie permet à ces artistes de réaliser leur projet sans attendre que celui-ci soit choisi par un metteur en scène et ainsi, de s'assurer de sa concrétisation⁵⁶. Charton, quant à lui, dans son chapitre dédié à la création collective dans son ouvrage sur Alain Knapp, propose également une explication politique : la déhiérarchisation des fonctions théâtrales – qui remet l'acteur sur le même pied d'égalité que le metteur en scène – suit le mouvement initié par les révolutions étudiantes de mai 1968 contestant toutes les hiérarchies, et particulièrement celle de la bourgeoisie catholique dont les normes restrictives et conservatrices limitaient la pleine expression de l'individualité⁵⁷.

C'est dans cette génération d'artistes contestataires que Bonfanti et Hunstad créent leur propre voie. Formés aux rôles d'acteur, de metteur en scène et d'auteur, désireux de maintenir leur liberté de création, et éveillés aux pratiques collectives, de jeu masqué et d'improvisation, ils fondent leur propre compagnie afin de se soustraire aux conventions et hiérarchisations d'un théâtre institué.

2.1.3. L'« auteur-acteur » de Bonfanti et Hunstad

Plus que des « acteurs-créateurs », Bonfanti et Hunstad deviennent des « auteurs-acteurs », car c'est eux qui prendront en charge l'écriture intégrale des pièces, fondée sur les improvisations d'abord, et fixée après de nombreuses réflexions poursuivies d'autres improvisations et

⁵⁵ DELHALLE Nancy, « Postface », dans : ARON Paul, *op. cit.*, p. 336-345.

⁵⁶ DELHALLE Nancy, « Mouvements d'une histoire », dans : *Jouer le jeu*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*

d'échanges avec les différents publics ensuite⁵⁸. En effet, comme le précise Chemin, Bonfanti et Hunstad souhaitent faire du théâtre littéraire, écrit. Bien que les pièces soient créées à partir d'improvisations théâtrales et varient de représentation en représentation, elles aboutissent toutefois à des productions écrites et littéraires, mises en vente après les représentations⁵⁹.

Ces textes joués et publiés résultent d'une « écriture jumellaire ». Chemin explique que Bonfanti et Hunstad qualifient eux-mêmes leur écriture de cette façon. Ils définissent ce terme comme une co-écriture de deux auteurs considérés comme une unité auctoriale à part entière. Chemin précise qu'il n'y a alors pas à distinguer de traits stylistiques propres à l'un ou l'autre auteur puisque c'est une « collectivité pensée comme unité créatrice⁶⁰ ».

En ce qui concerne la fonction d'« auteur-acteur », Chemin avance encore qu'il ne s'agit pas d'une simple cumulation des fonctions d'acteur et d'auteur comme ce fut le cas pour Molière ou Shakespeare, mais d'une complémentarité continue puisque la création scénique précède la production écrite et modifie possiblement celle-ci après chaque représentation⁶¹.

Par ailleurs, Chemin ajoute qu'en plus de cette fonction, Bonfanti et Hunstad endossent également le rôle de scénographes, de metteurs en scène, d'éditeurs et de producteurs. Cela leur permet d'une part de garder tous les pouvoirs décisionnels sous leur contrôle⁶², et d'autre part, de faire correspondre leurs pièces exactement à leur projet artistique, non soumis à des contraintes de production. Forçant une écriture rapide, avec des échéances fixes à respecter et un nombre limité de représentations, ces contraintes amoindrissent la qualité et l'efficacité scénique des pièces, comme ce fut le cas pour *Pic-Nic* ou *Le Diable, l'Amour et la Mort*. Ainsi, si les pièces créées depuis 1993 bénéficient parfois de co-productions, la compagnie reste la productrice principale de ses créations⁶³.

⁵⁸ Le fait que Bonfanti et Hunstad soient des auteurs-acteurs n'empêche pas que ceux-ci puissent collaborer avec d'autres acteurs-créateurs qui n'ont alors pas la fonction d'auteurs, mais qui font toutefois des propositions de jeu.

⁵⁹ CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 39-40.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40-41.

⁶² *Ibid.*, p. 26.

⁶³ *Ibid.*, p. 53.

2.2. Un processus de création particulier

2.2.1. Écriture vivante : définition du concept

Chemin développe le concept d'« écriture vivante » pour qualifier l'écriture dramaturgique pratiquée par Bonfanti et Hunstad. Il la définit comme « un mode d'écriture théâtrale spécifique qui vise la production d'un texte – de théâtre – vivant, oral et écrit, dont l'aboutissement visé est la rédaction de sa forme idéale et l'effet d'illusion, lors de la représentation, de l'invention spontanée du texte⁶⁴ ». Quant aux auteurs, ils utilisent l'appellation d'« écriture invisible⁶⁵ ». Ainsi, cette manière d'écrire ne se restreint pas à l'élaboration d'un texte figé ou seulement littéraire. Elle cherche à produire l'impression d'une parole improvisée dans l'instant, au moment même de la représentation, soit : une parole « vivante ». Et cette recherche théâtrale ne finira qu'au moment où elle aura atteint une sorte de perfection de l'illusion du spontané, obtenue au bout de trois à cinq ans d'écriture et d'affinage selon les réactions des publics. Topiol rapporte que les auteurs estiment avoir besoin d'une centaine de représentations avant d'aboutir à ce texte « définitif⁶⁶ ».

Chemin ajoute que cette écriture vivante du texte touche à la fois à la réalisation textuelle de la pièce et à sa mise en jeu, ces dimensions se complétant l'une l'autre. Il précise que cette écriture se fonde sur quatre principes formant les bases du processus de création de Bonfanti et Hunstad : la création par des auteurs-acteurs, l'élaboration du texte dans la durée au cours de résidences de création ou d'écriture, l'usage de l'improvisation théâtrale comme matière à l'écriture et comme moyen d'affiner celle-ci, et enfin la conscience aiguë du public et l'envie première de satisfaire celui-ci⁶⁷.

L'attention première accordée au public, et l'illusion du spontané rapproche ainsi le théâtre – littéraire – des auteurs à la pratique de performance et du théâtre considéré sous l'angle de l'événement, comme il sera expliqué dans la suite de ce travail.

2.2.2. Un long processus de création

Le processus de création des auteurs, tel qu'il est présenté dans le documentaire *Le Plaisir du Désordre* de Christian Rouaud, et décrit dans les travaux de Topiol et de Chemin, s'étale sur plusieurs années et suit de nombreuses étapes. Chemin scinde ce processus de création en deux

⁶⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

⁶⁵ La Fabrique Imaginaire, « L'écriture invisible », <https://www.fabriqueimaginaire.com/events/lecriture-invisible-1> (consulté le 18 juin 2025).

⁶⁶ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, 22-23.

⁶⁷ CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 7-9.

parties : la première, celle de la conception comprenant l'écriture et les multiples fragments de la création en formation que Chemin appelle « répétitions » – généralement confectionnés sans la présence d'un public –, et la deuxième, celle des représentations d'une pièce qui est encore en voie de perfectionnement – généralement avec la présence du public⁶⁸.

Bonfanti explique que le point de départ de la conception d'une pièce est une idée, un thème que les auteurs-acteurs veulent aborder, et à partir duquel ils souhaitent créer. Par exemple, pour la pièce de théâtre *L'Heure et la seconde*, qui donnera *Détours et autres digressions*, c'était la quête du bonheur. Toutefois, ce thème initial évoluera de façon significative au fil de la création et deviendra autre⁶⁹.

Les auteurs-acteurs passent ensuite à une phase de documentation sur ledit thème : chacun est amené à récolter autant d'informations qu'il peut sur le sujet, que ce soit du côté des souvenirs, du domaine scientifique ou de la culture. Les artistes se nourrissent du savoir disponible qui servira d'appui et de source d'inspiration aux improvisations à venir⁷⁰. Pour leur pièce *Voyage* par exemple, les auteurs rapportent qu'ils ont rencontré notamment un microbiologiste flamand pour que ce dernier puisse répondre à leurs questions à propos du fonctionnement du cerveau en état de coma⁷¹.

Ensuite, les auteurs-acteurs – et les acteurs-créateurs si c'est une création avec d'autres artistes – se retrouvent en séance de résidence afin d'entrer véritablement dans la phase de création. Une résidence est une période variant d'une à trois semaines durant laquelle l'équipe artistique travaille de façon intense à la conception de l'œuvre⁷². Au cours d'improvisations théâtrales, les acteurs-créateurs cherchent à « raconter *au public* l'histoire de cette enquête particulière⁷³ ». Topiol précise que ces improvisations sont enregistrées, parfois filmées et retranscrites pour donner ensuite matière à l'écriture⁷⁴. Chemin explique qu'il y a besoin de plusieurs résidences pour la création d'une pièce, et que chacune est préférablement dédiée à un aspect ciblé de la conception de la pièce, comme l'approfondissement d'un passage en particulier, l'écriture, la mise en scène, la régie technique⁷⁵... À la fin d'une résidence, Topiol rapporte qu'une représentation est généralement donnée devant un public qui est alors invité à

⁶⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁹ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Le Plaisir du désordre, série d'entretiens au théâtre Cusset » [bonus vidéo], *op. cit.*, circa 4^e minute.

⁷⁰ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves cités par TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 22.

⁷¹ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Rencontre informelle près du théâtre Les Tanneurs », *op. cit.*, p. 11-12.

⁷² CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 7.

⁷³ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, cités par TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁴ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 7.

donner son avis. Les retours des spectateurs serviront de base à la réflexion pour faire progresser la conception de la pièce vers une efficacité théâtrale maximale⁷⁶. Il est important également pour les auteurs de varier les publics devant lesquels ils présentent leurs germes de création. Les résidences pour la création d'une pièce se déroulent par conséquent à différents endroits. Par exemple, pour la pièce *L'Heure et la Seconde*, les résidences se sont déroulées autant en Belgique qu'en France et en Suisse⁷⁷. Bonfanti et Hunstad appellent cela le « nomadisme ». Cela leur permet de ne pas se plier à un public idéal et homogène. Leurs pièces sont dès lors des créations visant à toucher tous les publics. Par conséquent, à l'instar de l'acteur-créateur, les spectateurs ont leur part de responsabilité dans la création des pièces⁷⁸.

Durant les représentations, il arrive que les auteurs-acteurs (ou les acteurs-créateurs) improvisent encore certaines parties. En effet, Chemin explique qu'il y a deux types d'improvisation théâtrale dans le processus de création de Bonfanti et Hunstad : le premier concerne des micro-improvisations, ne touchant qu'aux répliques, et inventées afin de renouer le contact avec le public. Le deuxième type touche des modifications plus importantes qui concernent alors la structure même de la représentation. Ces macro-improvisations sont généralement planifiées la veille d'une représentation, pour répondre à des réactions antérieures du public. Chemin indique alors que par ces improvisations, Bonfanti et Hunstad cherchent à tester les effets de leurs modifications sur les spectateurs afin de pouvoir perfectionner leur pièce par la suite.

La deuxième partie de la conception de la pièce concerne alors les représentations en tant que texte presque achevé dans lequel surviennent seulement des micro-improvisations. Ces textes pourront alors être édités, traduits, et réinterprétés par d'autres artistes, comme l'ont fait les comédiens Serge Thiriet⁷⁹, André Luserga⁸⁰ ou encore l'Écossais Tim Licata⁸¹.

2.2.3. Une éthique du jeu d'acteur

Les improvisations théâtrales, si elles trouvent leur inspiration dans les savoirs récoltés préalablement, sont également guidées par une *éthique du jeu d'acteur*. En effet, Chemin

⁷⁶ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷ BONFANTI Eve, HUNSTAD Yves et ROUAUD Christian, « Rencontre au festival du Cinéma de Gindou », *op. cit.*, circa 8^e minute.

⁷⁸ CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁹ Les Archives du Spectacle, « La Tragédie comique », <https://lesarchivesduspectacle.net/s/32694-La-Tragedie-comique> (consulté le 18 juin 2025).

⁸⁰ *Une tragédie comique sur les planches du théâtre de l'île* [bande-annonce], réal. Caledonia, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=0chUkJC5On4> (consulté le 18 juin 2025).

⁸¹ *La Tragédie comique Trailer 2021* [bande-annonce], réal. GREIG-KIKS Kelman et NÉON8, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=_JPBIXTuzlM (consulté le 18 juin 2025).

explique que l'acteur, selon Bonfanti et Hunstad, a une posture particulière qu'il doit assumer lors du jeu : celle de son « individu social⁸² ». Cela passe par une recherche sur lui-même, sur sa vie et sur ses relations avec les autres. Il doit avoir une conscience de son être la plus complète afin d'exploiter au mieux son potentiel créatif. Les auteurs expliquent que l'improvisation consiste à jouer entre un état de maîtrise et un état de lâcher prise, « en équilibre entre la conscience et l'abandon⁸³ » ; quant à l'illusion d'improvisation, cela consiste à jouer avec les frontières entre le réel et le fictif. Ainsi, l'écriture vivante mêle l'une à l'autre, car l'acteur doit se jouer lui-même, et se fonder sur cet état de lui-même comme base d'improvisation. L'état conscient, c'est savoir situer sa propre personnalité⁸⁴ par rapport à sa personnalité jouée ; l'état d'abandon, c'est savoir lâcher sa personnalité pour créer sa personnalité jouée. Et ce, en ayant pour moteur de jeu le contact avec le public, la relation avec les spectateurs, afin de transformer le théâtre en un événement théâtral, unique et éphémère, de la rencontre d'un public particulier – au centre de l'attention – avec les auteurs-acteurs⁸⁵.

3. Bonfanti et Hunstad : des dramaturges modernes

Dans ce troisième point, je m'applique à décrire les principales caractéristiques de la dramaturgie moderne de Bonfanti et Hunstad. Après avoir rappelé le contexte de la crise du drame, nous verrons comment les concepts du drame absolu et de l'imperméabilité des frontières théâtrales sont mis à mal par une démultiplication des niveaux dramatiques et le procédé de la métalepse, et ce dans les pièces *Détours* et *Voyage* dont je dresse un résumé succinct ci-après.

3.1. Résumés des pièces étudiées

3.1.1. Voyage

La pièce *Voyage* joue à représenter une pièce de théâtre. Elle s'ouvre sur un personnage – dénommé « l'Acteur⁸⁶ » dans les didascalies – qui comble l'attente des retardataires par un

⁸² CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 28.

⁸³ *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), *op. cit.*, p. CXIV.

⁸⁴ J'emploie ici le terme de personnalité dans le sens d'état de l'être intérieur qui a été conscientisé par un processus d'autoréflexion, et par lequel le sujet se distingue des autres.

⁸⁵ CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 28-29.

⁸⁶ Notons qu'à partir d'ici, je désigne par « acteurs-personnages » les *personnages* que jouent les réels acteurs, et par « acteurs » les réelles *personnes* en train de jouer.

monologue sur le temps. Une fois tout le monde installé, la représentation peut commencer. Toutefois, sur scène, les acteurs-personnages semblent ne pas encore savoir à quoi ressemblera leur pièce, mais ils désirent néanmoins faire voyager leurs personnages. L'actrice-personnage a alors une idée : les personnages qu'ils s'appêtent à jouer assisteront à une conférence sur le voyage de l'ADN. Elle raconte donc le déroulement de cette conférence et les événements qui suivent celle-ci jusqu'à ce que son personnage ait un accident. L'actrice-personnage cesse alors sa narration et commence véritablement à jouer son personnage : Marina.

Marina est plongée dans le coma. Inconsciente, elle se met à rêver. Le voyage annoncé au début de la pièce sera donc un voyage imaginé dans son esprit. Cela crée une atmosphère onirique. La protagoniste revit les derniers moments de sa vie : le public assiste donc à la représentation de la conférence sur l'ADN. À cette conférence, Marina fait la rencontre de l'Ange, son voisin de palier, ainsi que du Généticien et du D^r Pouchérova. Marina suit ces personnages qui évoluent à rebours de l'ordre chronologique des événements vécus : à chaque changement de lieu, c'est un saut dans le temps effectué vers le passé. La protagoniste est alors embarquée dans un voyage en avion vers Barcelone avec les deux scientifiques. Sa mère les rejoint en cours de route. Décédée à la naissance de Marina, elle n'a jamais eu l'occasion de rencontrer sa fille, et semble l'attendre depuis l'au-delà. L'atmosphère devient encore plus onirique lorsque l'Ange débarque par moments dans l'avion qu'il considère comme son palier d'appartement. Plusieurs espaces-temps se superposent et s'influencent tout au long du voyage. Celui-ci se termine au concert de la mère de Marina, alors que celle-ci n'était encore qu'un embryon. *Voyage* a donc retracé la vie de Marina, de ses derniers instants à ses premiers. La protagoniste a été amenée à croiser le chemin d'autres personnages qui, d'une manière ou d'une autre, ont façonné son voyage.

Un jeu de lumière indique le changement d'état de conscience du cerveau de Marina. La pièce se termine avec un flash blanc sur la mère « comme le déclic d'un appareil photo⁸⁷ ».

3.1.2. Détours et autres digressions

La pièce *Détours* s'ouvre quant à elle sur des acteurs-personnages désemparés qui ne sont pas encore prêts. Ils décident encore de ce qu'ils vont jouer, et dans quel ordre. Ils font également des tests d'éclairage. Ensuite, les acteurs-personnages, désignés par Lui et Elle dans les didascalies, proposent une expérience au public : lui est présenté un chou-fleur qui, petit à petit,

⁸⁷ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *Voyage*, (annexe 1), p. 49. À partir de maintenant, les références des extraits de la pièce *Voyage* seront abrégés comme ceci : « *Voyage*, p. 49 ».

devient un cerveau, selon l'interprétation et l'imagination de chacun. Cette expérience permet d'introduire le thème de la soirée qui est consacrée à « l'univers imprévisible de la création⁸⁸ ». Lui et Elle annoncent ensuite la suite : ils vont devoir représenter leur pièce avec les moyens du bord, car la plupart des acteurs et régisseurs s'avèrent absents. Lui et Elle doivent dès lors improviser avec Fred, un ami, qui était « heureusement » disponible pour les dépanner. Ils s'excusent d'avance, car ils ne pourront donner qu'une idée de leur pièce. Celle-ci représente l'histoire d'un écrivain insomniaque qui cherche l'inspiration pour son futur livre. Il la trouvera finalement dans un personnage, Ariane, venue d'une autre planète afin de rencontrer un auteur qui puisse écrire son histoire. La représentation de cette pièce est souvent coupée par des problèmes de logistique tels qu'une machine à fumée cassée, l'absence des décors envoyés au Canada, ou encore l'interruption de la représentation par une interview radiophonique. La pièce se termine sur l'interview téléphonique coupé par manque de réseau, et repris alors par Lui qui interprète le journaliste canadien. Il interroge Elle, appelée Eve Bonfanti, et lui demande ainsi comment elle et Hunstad comptaient terminer la pièce. Elle-Bonfanti répond qu'ils sont encore en train d'y réfléchir.

Par ailleurs, la pièce que *Détours* met en abyme est *L'Heure et la seconde* que Bonfanti et Hunstad avaient écrite auparavant, et qui est l'objet du documentaire *Le Plaisir du désordre*. Ils l'ont transformée en une pièce qu'ils pouvaient jouer à deux, selon leur façon d'opérer, à savoir celle de la mise en abyme théâtrale qui se fonde sur une dialectique d'éléments prévus et « imprévus ».

3.2. Un drame mis en crise ?

Chemin, dans son mémoire, s'applique à confronter le travail de Bonfanti et Hunstad aux paradigmes développés par les théoriciens qui repensent la théorie du théâtre à partir des années 1990 jusque 2006. Il tend à développer un système de lecture et d'analyse propre au travail d'Hunstad et Bonfanti qui puisse expliquer l'esthétique spécifique et novatrice des auteurs. Pour ce faire, il se base sur les travaux de théoriciens comme Hans-Thies Lehmann qui avancent que dans le théâtre contemporain, ce n'est plus l'histoire (*story*) qui compterait, mais le jeu dans son ensemble (*game*), comme le précise Richard Schechner lorsqu'il décrit le *postdramatic*

⁸⁸ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *Détours et autres digressions*, (annexe 2), p. 4. À partir de maintenant, les références des extraits de la pièce *Détours* seront abrégés comme ceci : « *Détours*, p. 4 ».

*drama*⁸⁹. Le théâtre postdramatique, c'est donc un théâtre « après » la primauté accordée au drame, où c'est moins l'histoire et l'action qui comptent que le patchwork des disciplines qui sont mobilisées sur scène⁹⁰. Cela implique de prendre position par rapport à la notion qui voit le jour depuis les années septante sous l'impulsion de Schechner : la *performance*. En effet, il ne s'agit pas de faire (*doing*), mais de montrer faire (*showing doing*)⁹¹. C'est précisément ce que semblent présenter Bonfanti et Hunstad lorsqu'ils théâtralissent une répétition ou un texte de théâtre en train de s'écrire et qu'ils pratiquent l'écriture vivante. Toutefois, cela aboutit à un résultat final qui n'est plus une performance, mais une illusion du spontané, une « théâtralisation de l'art de la performance » comme le conclut Chemin⁹².

Aujourd'hui, les concepts de performance et de postdramatique sont fort controversés. En effet, Guy Spielmann explique que le premier a des acceptions variant selon chacun⁹³. Tandis qu'Isabelle Barbéris qualifie le second de « fourre-tout », regroupant des « exemples hétéroclites uniformisés sous un même concept⁹⁴ » qui, de surcroît, contredisent parfois le concept même du « postdramatique ». En effet, Jean-Pierre Sarrazac reproche à Lehmann de qualifier de postdramatiques des auteurs encore dramatiques, même s'il faut alors agrandir la notion de « drame », ce à quoi s'applique Sarrazac⁹⁵. Ainsi, le drame existe encore bien, même s'il ne paraît pas aussi évident que dans une pièce traditionnelle.

3.3. La crise du drame selon Sarrazac

Sarrazac, fondateur et co-directeur avec Jean-Pierre Ryngaert, du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de L'Institut d'Études théâtrales à Paris III entre 1995 et 2010⁹⁶, poursuit la réflexion sur la « crise du drame » en repensant les écrits du théoricien Peter Szondi. Il propose une théorie qui pourrait prendre en compte toutes les

⁸⁹ SCHECHNER Richard, *Performance Theory*, New-York, Routledge, 1988, p. 22. Cité par Lehmann dans LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* (traduction de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002, p. 34.

⁹⁰ LEHMANN Hans-Thies, *op. cit.*, p. 27-28.

⁹¹ SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (traduction de l'anglais par Marie Pecorari et March Boucher, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet), Paris, Editions théâtrales, 2008, p. 8.

⁹² CHEMIN Martin, *op. cit.*, p. 124.

⁹³ SPIELMANN Guy, « La séance », dans : *Éloge du désordre. Penser le théâtre avec Christian Biet*, sous la direction de Tiphaine KARSENTI, Olivier NEVEUX et Christophe TRIAU, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2024, p. 70.

⁹⁴ BARBERIS Isabelle, *Théâtre contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 7. Citée par Charton dans CHARTON Hervé, *op. cit.*, p. 275.

⁹⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », dans : *Études Théâtrales*, 2007, 1, p. 10.

⁹⁶ Wikipédia, « Jean-Pierre Sarrazac », https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Sarrazac (consulté le 7 juin 2025).

mutations que le théâtre a connues depuis les années 1880 à la suite de l'arrivée de l'électricité, des évolutions esthétiques issues du carrefour naturalo-symboliste, et de la volonté des auteurs de s'émanciper des conventions dramatiques.

En effet, l'arrivée de l'électricité et des nouvelles technologies a eu un impact considérable sur le développement du théâtre. Les ambiances sont beaucoup plus faciles à créer et à manipuler par les jeux de lumière et de son⁹⁷. En outre, l'arrivée du cinéma et de la photographie a mis fin au monopole du théâtre et de la peinture sur la mimesis⁹⁸. Un théâtre de recherche se développe alors en opposition à un théâtre commercial et à un théâtre institué. Il s'interroge sur la question de la représentation. Deux mouvements esthétiques majeurs voient alors le jour : celui du symbolisme et celui du naturalisme⁹⁹.

Par ailleurs, la fin du XIX^e siècle est marquée par un goût prononcé pour le genre du roman. Ce dernier incarne la liberté par rapport aux normes strictes qui régissaient le théâtre depuis l'époque classique¹⁰⁰. De cette façon, le théâtre de recherche, qui se questionne sur la représentation, s'inspirant notamment du roman, tend à s'émanciper des conventions théâtrales du théâtre traditionnel. Par exemple, des auteurs comme Maeterlinck mettent en scène des éléments métaphysiques dans leurs pièces ; d'autres, comme Pirandello, démultiplient les niveaux diégétiques et font éclater par conséquent l'action unitaire que préconisaient les règles du théâtre classique. Ces mouvements d'un théâtre de recherche continueront tout au long du XX^e siècle avec des auteurs comme Crommelynck, Brecht, Beckett, Artaud, Grotowski... et plus récemment Bonfanti et Hunstad.

Avec son équipe, Sarrazac tente donc d'apporter de nouveaux paradigmes théoriques qui puissent penser ce drame moderne qui n'est dès lors plus considéré *en crise* (période courte), mais *en mutation*¹⁰¹. Il défend en outre que le drame contemporain puisse être également pensé à travers les paradigmes du drame moderne, l'un étant dans la continuité de l'autre¹⁰². Dès lors, la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad peut être étudiée selon ces paradigmes.

⁹⁷ FAVIER Marc et SOUCHARD Maryse, *op. cit.*, p. 381-384.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 389-391.

⁹⁹ VAILLANT Alain, BERTRAND Jean-Pierre et RÉGNIER Philippe, *Histoire de la littérature du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Histoire de la littérature française », 2006, p. 537-538.

¹⁰⁰ MOREIRA DA SILVA Alexandra, « La mise en crise de la forme dramatique 188-1910. Parcours et inquiétudes esthétiques », dans : *Intercâmbio*, 1999, 10, p. 202-203.

¹⁰¹ SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁰² SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, « Poétique », 2010, p. 11-19.

Le chercheur explique que cette mutation dramatique a d'abord été identifiée comme une « crise de la forme dramatique » par Peter Szondi¹⁰³ dans sa *Théorie du drame moderne* écrite en 1954. Ce dernier constate les transformations radicales que subit le théâtre de son siècle depuis les années 1880. Il explique cette crise en opposant le drame de son temps au « drame absolu » qui référerait au drame aristo-hégélien composé d'« un événement interpersonnel au présent¹⁰⁴ ». Szondi définit dans son ouvrage le drame comme un « développement narratif sous forme dialoguée, à visée téléologique et dont l'articulation signifiante principale est le conflit¹⁰⁵ ». Le théâtre du XX^e siècle serait ainsi un théâtre qui s'affranchit de ce drame absolu et des normes qui l'accompagnent. Bernard Dort parle également de « nouvelle alliance » entre la scène et le texte¹⁰⁶ : le théâtre ne serait plus considéré comme une unité où le texte et la scène sont pensés d'un seul tenant, mais comme un assemblage et une dialectique de disciplines bien distinctes (cinéma, danse, écriture, poésie, peinture, lumière...) qui composent « le fait théâtral ». Sarrazac évoque le « devenir scénique » du théâtre¹⁰⁷.

Le chercheur critique parallèlement des auteurs comme Adorno ou Lehmann qui pensent la crise du drame comme la *mort* du drame à partir des années septante. Selon Adorno, la représentation théâtrale survient après l'action dramatique et est incapable d'en rendre compte. Le théâtre n'expose plus que l'après-action qui a déjà eu lieu. Cette incapacité à raconter serait liée, selon Adorno, à l'horreur d'Auschwitz ou d'Hiroshima qui ont causé la mort de millions de personnes. Mais Sarrazac démontre qu'il y a bien des pièces, qu'Adorno n'a pas prises en compte, mettant en jeu ces personnages et dialogues qui théâtralissent l'anonymat¹⁰⁸. Quant à Lehmann, il développe l'idée que le drame, obsolète, ne serait plus à même de rendre compte des conflits sociaux et personnels de son temps¹⁰⁹ et est donc remplacé par un « théâtre postdramatique ». Sarrazac lui reproche la généralisation qu'il fait de cette notion dans laquelle Lehmann inclut, selon Sarrazac, des auteurs encore dramatiques, bien qu'il faille alors redéfinir et élargir la notion de drame¹¹⁰.

¹⁰³ SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁵ SZONDI Péter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, p. 13. Cité par Chevallier dans CHEVALLIER Jean-Frédéric, *Le Théâtre du présent*, Strasbourg, Circé, 2020, p. 31.

¹⁰⁶ DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995. Cité par Sarrazac dans SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁸ ADORNO Theodor, « Pour comprendre *Fin de Partie* », dans : ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984. Cité par Sarrazac dans SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹ LEHMANN Hans-Thies, *op. cit.* Cité par Sarrazac dans SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.* p. 10.

¹¹⁰ SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*, p. 10.

C'est ainsi qu'avec son équipe, Sarrazac démontre qu'il y a bien encore du drame dans le théâtre. Il développe le paradigme de « drame-de-la-vie » qu'il oppose au « drame-dans-la-vie » qui serait l'équivalent du « drame absolu » de Szondi. Selon Sarrazac, le théâtre moderne opère un déplacement d'accent quant à l'action représentée : au lieu de se concentrer sur un conflit comme le préconisait la dramaturgie classique aristo-hégélienne, l'intrigue embrasse le problème de toute une vie :

Le drame-dans-la-vie renvoie à une forme dramatique fondée sur un grand retournement de fortune – passage du bonheur au malheur ou l'inverse –, sur une grande collision dramatique, pourvue d'« un commencement, un milieu et une fin ». Bref sur un développement à la fois organique et logique de l'action. Le drame-de-la-vie ne se limite pas, lui, à ce que Sophocle appelle une « journée fatale », il déjoue les unités de temps, de lieu et même d'action et son étendue couvre toute une vie. Pour embrasser une existence entière, le drame-de-la-vie a recours à la rétrospection – jusque-là privilège de l'épique – et à des procédés de montage. En fait, le drame-de-la-vie marque un changement profond dans la mesure du drame, c'est-à-dire dans son étendue, mais aussi dans son rythme interne. Le drame-dans-la-vie correspondait intimement à un moment de l'existence des héros ; l'étendue du drame-de-la-vie est inversement proportionnelle à l'intensité de l'existence de l'homme ordinaire. À l'époque d'Ibsen, de Strindberg, de Maeterlinck, de Tchekhov, Schopenhauer avait donné un nom au drame-de-la-vie ; il l'appelait « tragédie universellement humaine »¹¹¹.

Comme l'avance Sarrazac, il s'agit de changer la mesure du drame : au lieu de se concentrer sur une action d'un moment décisif de la vie des personnages, le drame moderne s'intéresse à l'étendue d'une vie et à l'« infradramatique » qui la compose. L'infradramatique, c'est le temps du quotidien, c'est l'ensemble des événements anodins qui composent une vie humaine. La narration de ce temps-là implique un changement de rythme : il ne s'agit plus de la condensation d'une action unique, mais d'une juxtaposition d'actions fragmentaires, placées çà et là selon des mouvements de rétrospection, d'anticipation, d'optation, de répétition, d'interruption et de variation afin d'exprimer au mieux ce temps où rien d'extraordinaire ne se passe¹¹².

Cette caractéristique de l'infradramatique et du temps du quotidien structure les œuvres de Bonfanti et Hunstad ; et ce, grâce au procédé de la mise en abyme théâtrale. Nous verrons dans la deuxième partie du mémoire que cette façon de structurer le drame permet de théâtraliser la rencontre avec le public et les enjeux sociaux et artistiques que cela implique. Ainsi, le drame est encore bien capable de rendre compte de « conflits » sociaux et personnels.

¹¹¹ *Ibid.* p. 11.

¹¹² SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 42-64.

3.3.1. Du théâtre dans le théâtre

Les pièces de Bonfanti et Hunstad suivent le schéma du théâtre dans le théâtre. Elles se fondent toujours, jusqu'à présent, sur la mise en abyme du théâtre (ou d'une création romanesque dans *L'Heure et la Seconde*) et de ses procédés. En effet, il s'agit de mettre en scène soit un personnage qui entre en dialogue avec son acteur (*La Tragédie comique*) ou son auteur (*L'Heure et la seconde*), soit un moment de création dramatique partagé avec le public (*Au bord de l'eau, Voyage*), soit encore la représentation d'une pièce qui est interrompue par de semblants problèmes techniques (*Du vent... des fantômes, Détours*).

Par conséquent, trois niveaux dramatiques se distinguent : le premier, qui est celui de la réalité des acteurs et du public, le second qui est celui de la pièce enchâssante où les acteurs jouent à créer leur pièce (les acteurs y sont en réalité des acteurs-personnages), et le troisième qui est celui de la pièce enchâssée.

Par exemple, dans la pièce *Détours*, les acteurs-personnages expliquent dès le prologue aux spectateurs qu'ils vont tenter de représenter une pièce qui se joue normalement à plus que deux, mais qu'ils ont dû adapter, les autres acteurs-personnages étant absents :

Elle Ben oui ! Et justement par rapport aux questions, n'oubliez pas de tenir compte qu'on va juste vous donner une idée du spectacle, pas plus ? C'est ça qui est prévu.

Elle allume la salle sur le go de la console.

De toute façon, ça n'aurait pas été possible de vous le jouer, étant donné que les autres acteurs ne sont pas là, et nos techniciens non plus¹¹³.

Dans *Voyage*, il s'agit de participer à un voyage spatio-temporel à travers les souvenirs de Marina : ceux-ci sont introduits par une narration de l'actrice-personnage, dans le prologue de la pièce. Dans les deux cas, l'action se déroule sur deux niveaux diégétiques : le niveau de la confection de la fable (second niveau dramatique), et le niveau de cette même fable (troisième niveau dramatique).

Cette tradition du théâtre dans le théâtre n'est pas neuve. Nous la retrouvons dans la tradition de la comédie des comédiens qui comprend des auteurs comme Molière, Rotrou, Corneille, etc. Plus récemment encore, cette tradition est reprise à l'époque moderne avec des auteurs comme Pirandello notamment dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*¹¹⁴. Dans les pièces de Bonfanti et Hunstad, le niveau dramatique intermédiaire où les acteurs-personnages tentent de

¹¹³ *Détours*, p. 58.

¹¹⁴ PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Stock, 1924.

représenter ou de créer une pièce est celui où l'action principale se joue, c'est le niveau essentiel. Sarrazac désigne ce niveau intermédiaire comme le métadrame et le définit comme un drame qui se superpose à un autre drame¹¹⁵. Dès lors, nous pouvons désigner le premier niveau dramatique comme celui de la réalité, le second niveau dramatique comme celui du métadrame, et le troisième niveau dramatique comme celui du drame.

Par ailleurs, ce niveau du métadrame met en jeu des acteurs-personnages qui ressemblent en tout point aux acteurs réels. C'est donc à ce niveau dramatique-là que se déroule l'infradramatique dont parlait Sarrazac : les acteurs-personnages du second niveau dramatique tendent à devenir des personnages du quotidien, et à se confondre avec les vrais acteurs du premier niveau. Pour ce faire, les pièces mettent en scène des réalités types que peuvent vivre les artistes dans le quotidien de leur pratique théâtrale. Dans *Détours*, par exemple, les acteurs-personnages digressent sur le festival auquel ils vont participer, doivent faire face aux imprévus techniques, répondent à des interviews radiophoniques, etc. Tandis que dans le préambule de *Voyage*, les acteurs-personnages discutent sur le titre qu'ils ont choisi, mais également sur l'heure de commencement de la représentation. Par ailleurs, le recours à l'écriture vivante permet de rendre la parole des acteurs-personnages naturelle et quotidienne, en opposition à une parole préparée d'un discours théâtral traditionnel.

Le fait que les acteurs-personnages représentent en tous points les réels acteurs, jusqu'à adopter les noms des vrais acteurs dans *Détours* (les acteurs-personnages joués par Hunstad et Bonfanti sont appelés Yves Hunstad et Eve Bonfanti, par exemple) confèrent à ces derniers le pouvoir d'interrompre et de modifier leur représentation, mais également leur permettent d'interpeller les spectateurs comme leurs égaux. Cela fait de ces acteurs-personnages des figures rhapsodiques.

3.3.2. La figure rhapsodique et la métalepse

Sarrazac définit le rhapsode comme la voix, ordinairement invisible, à côté des personnages et qui distribue la parole, s'immisçant dans la fiction¹¹⁶. Il explique préalablement que le terme « rhapsodique » désigne ce qui est décousu, désordonné. Il relie alors ce concept au phénomène de romanisation développé par Bakhtine : la forme rhapsodique est une forme qui mélange les

¹¹⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, « Métadrame », dans : *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de SARRAZAC Jean-Pierre, Paris, Circé, « Poche », 2010, p. 112.

¹¹⁶ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 311.

genres et les modes (épique, lyrique, dramatique) afin de se libérer des canons imposés du théâtre dramatique¹¹⁷.

Ainsi, le personnage rhapsodique sort de l'invisible, s'incarne sur scène, et est autant dramatique qu'épique et lyrique¹¹⁸. Il vient interrompre l'ordre et la représentation pour expliquer ce qui se trame sur scène en s'adressant au public, et parfois tout en jouant un rôle dans la composition de la pièce, en réel avatar des auteurs¹¹⁹. Le rhapsode dénonce du même coup la nature fictive de la représentation qui se déroule dans un second degré¹²⁰.

La figure rhétorique qui se joue derrière le rhapsode est la métalepse. Celle-ci se définit généralement par une transgression de niveau narratif ou diégétique. Piermario Vescovo, professeur en art du spectacle à l'université de Venise, explique qu'au théâtre, cette transgression de frontières se joue souvent dans les instances narratives extradiégétiques. Les narrateurs ou les annonceurs, qui se trouvent à un niveau extradiégétique, dénoncent le caractère fictif et mimétique de la pièce qui se déroule sous les yeux des spectateurs¹²¹.

De cette façon, dans *Voyage*, l'actrice-personnage remplit ce rôle lorsqu'elle narre au public, dans le prologue, la vie du personnage qu'elle joue, Marina, jusqu'à l'accident, et qu'elle reprend la parole plus tard, lorsqu'elle explique se laisser surprendre par les tournures que prend la représentation. Pareillement, dans *Détours*, les acteurs-personnages sont ces figures rhapsodiques dès lors qu'ils exposent ce qu'ils vont jouer et assument leur nature première d'acteurs. Par conséquent, tout personnage qui s'adresse directement au public en assumant la nature scénique de l'action serait une figure rhapsodique qui effectue une métalepse.

Vescovo explique qu'il y a également une métalepse là où les personnages sortent de leur niveau dramatique pour entrer dans un autre¹²². Or, c'est ce qu'il se passe lorsque les acteurs-personnages représentent en tout point les acteurs réels du premier niveau dramatique et lorsqu'ils interpellent les spectateurs, les traitant comme leurs égaux.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 308-309.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 312.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 323-324.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 319-320.

¹²¹ VESCOVO Piermario, « Métathéâtre et métalepse. Pour une distinction et une définition théorique » (traduction de l'italien par Céline Frigau Manning et Eleonora Visciglio), dans : *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI -XXI siècle). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, sous la direction de Céline FRIGAU MANNING, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 22-23.

¹²² VESCOVO Piermario, *op. cit.*, p. 27.

3.3.3. De la pulsion rhapsodique au théâtre performance

La métalepse qui se joue entre le premier et le second niveaux dramatiques rend la frontière entre le réel et la fiction floue, poreuse. La question est alors la suivante : les auteurs-acteurs sont-ils en train de jouer à jouer, ou de montrer qu'ils jouent ? La nuance tient de la différence entre les termes *play* et *game* que Roberta Hamayon s'applique à distinguer dans son livre *Jouer*. Elle se retrouve également dans les multiples définitions que Schechner donne au terme de « performance ».

En effet, selon Hamayon, le terme « jeu » en français ne permet pas de distinguer les concepts de *play* et de *game*. Le premier renvoie à l'unicité de l'activité de « jouer », au concept même de jeu. Tandis que le second est rattaché à la multiplicité des disciplines dont les actions sont dictées par des règles communes et connues de tous les participants¹²³. C'est le cas, par exemple, des disciplines sportives : les sportifs y mettent en jeu leurs compétences physiques dans le cadre de compétitions afin de réaliser la meilleure performance. Le *game* relèverait alors de la performance, mettant en jeu le corps même du sportif qui agit selon des règles précises, mais qui ne prétend pas à être quelqu'un d'autre que lui-même. Cela correspond à la première définition que Schechner donne de son concept de *performance*. Schechner distingue le *being* du *doing*, l'être de ce que fait l'être. La performance relèverait du *showing doing* : l'être qui montre ce qu'il est en train de faire¹²⁴. Par ailleurs, les pièces de Bonfanti et Hunstad – avec leur écriture vivante et la métalepse qui régit la liaison entre le premier et second niveau dramatique créant l'illusion de réalité – donnent l'impression d'être des pièces où de vrais acteurs montrent ce qu'ils font : une répétition ou une création de pièce, selon une sorte de rituel de la vie théâtrale partagée avec un public. En première analyse, cela classerait alors la pratique des auteurs-acteurs du côté de la performance et du *game*.

Toutefois, les pièces de Bonfanti et Hunstad sont parsemées d'indices qui dénoncent leur nature fictive et préméditée. Albert Piette, cité par Hamayon, parle de failles négatives. Selon lui, le jeu comprend des détails qui indiquent que ce qui se joue ne se situe pas au niveau de la réalité, mais dans un contexte à part. Ces détails ressemblent à la réalité, mais n'en sont pas une¹²⁵. Le public n'est donc pas dupe puisqu'il comprend, grâce à ces failles négatives, que ce qui a l'air improvisé est en réalité une partition réglée à la virgule près. Par exemple, dans *Détours*, les

¹²³ HAMAYON Roberta, *Jouer. Étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Paris, La Découverte, « Bibliothèque du MAUSS », 2012, p. 27.

¹²⁴ SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 8.

¹²⁵ PIETTE Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des "batesoniens" », dans : *Terrain*, 1997, 29, p. 144. Cité par Hamayon dans HAMAYON Roberta, op. cit., p. 81.

détails insolites comme l'absence de la majorité des acteurs ou l'interruption de la représentation par une interview radiophonique montrent bien que l'écriture vivante était prévue, les coïncidences étant trop importantes pour qu'elles soient concevables, et la pièce trop bien ficelée pour qu'elle résulte d'une improvisation totale. Le préambule de l'acteur-personnage dans *Voyage* contient également ces failles négatives lorsqu'il est analysé sous l'angles des conventions théâtrales : à partir du moment où une pièce est programmée à plusieurs dates, il serait difficile de concevoir que l'actrice-personnage arrive systématiquement en retard à sa propre pièce sans le prévoir. D'autant plus que son retard s'harmonise parfaitement avec le rythme de la pièce. Dès lors, ce qui est présenté comme un retard est perçu comme un acte « dans les temps » au service de l'action dramatique.

Ainsi, une pièce qui se dénonce fiction n'est plus un *game* mais un *play*, une réelle mise en jeu d'une réalité qui se rapproche très fort de la réalité du public et des acteurs, mais qui est légèrement autre. La performance n'est plus à comprendre dans le sens du *showing doing* mais de la théâtralisation du *showing doing*.

Selon Schechner, chaque représentation relève également de la performance au sens large à partir du moment où « performance » est compris par « la constellation de tous les événements, la plupart passant inaperçus, qui se produisent parmi les interprètes et les spectateurs entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu [...] et celui où le dernier spectateur sort¹²⁶ ». Schechner parle alors d'« événement théâtral » où s'opèrent des échanges de stimuli, cognitifs ou sensoriels, entre le théâtre et les spectateurs et qui procède du fondement même du théâtre¹²⁷. La représentation, considérée comme un événement théâtral, se révèle par conséquent unique : d'une part, puisque l'espace-temps dans laquelle elle a pris place est unique, et d'autre part parce que la représentation ne tire plus son sens d'un metteur en scène ou d'auteurs, mais d'un public. Ainsi, Jean-Frédéric Chevallier, philosophe anthropologue et docteur en études théâtrales, redéfinit la fonction du spectateur comme élément qui achève et en même temps continue le geste théâtral par son interprétation. Chevallier va plus loin lorsqu'il avance que certaines pièces donnent envie au spectateur de créer à son tour, que ce soit une œuvre artistique, ou plus simplement, sa vie. Bref, le public est l'élément manquant à l'événement théâtral pour que celui-ci advienne et s'actualise dans une performance dès lors toujours unique, puisque les spectateurs changent à chaque spectacle¹²⁸.

¹²⁶ SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 31.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁸ CHEVALLIER Jean-Frédéric, op. cit., p. 297-304.

Par ailleurs, Chevallier explique que, depuis quelques années, les études théâtrales et artistiques en général s'intéressent particulièrement à la place accordée au spectateur dans les œuvres et le geste créatif¹²⁹. Il cite notamment l'historien et critique d'art Nicolas Bourriaud et sa théorie sur l'« esthétique relationnelle¹³⁰ ». Si cette théorie de l'événement théâtral – où le spectateur est celui qui achève le geste créateur – s'applique à tous les spectacles, les œuvres de Bonfanti et Hunstad poussent cette logique plus loin. Elles accordent une place encore plus importante et active au spectateur qu'une pièce traditionnelle. Cela est notamment permis grâce au rôle accordé au hasard dans les pièces et au travail sur le temps qui y est fait.

4. Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, en nous référant aux travaux antérieurs, nous avons vu comment Bonfanti et Hunstad se distinguaient d'une pratique théâtrale conventionnelle en étant des acteurs polymorphes et en développant un style d'écriture propre à eux : l'écriture vivante. Nous avons également vu comment leur démarche artistique s'opposait au système théâtral traditionnel en imposant un processus de création singulier qui suit différentes étapes se déroulant sur plusieurs années. Ainsi, les auteurs-acteurs ont développé leur propre façon de créer, en opposition dans un premier temps à des conditions de production, et dans un second temps aux conventions du théâtre dramatique.

Nous avons également situé leur pratique théâtrale dans l'histoire du théâtre contemporain, dans la lignée de la crise du drame et des débats sur le théâtre postdramatique et l'événement théâtral. Enfin, nous avons constaté que le drame, malgré son aspect décousu, persiste : Bonfanti et Hunstad théâtralistent la rencontre entre le public et la scène à travers leurs métadrames et le procédé de la métalepse mis en scène par les figures rhapsodiques. Nous avons abordé la dimension performative des spectacles en général, et nous nous questionnons désormais sur la spécificité des pièces de Bonfanti et d'Hunstad.

Ainsi, aborder en profondeur le parcours artistique des auteurs a permis de les situer individuellement dans l'histoire du théâtre. Et approfondir leur démarche artistique a permis, dans un premier temps, d'également situer celle-ci dans une histoire du théâtre pour en

¹²⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹³⁰ BOURRIAUD Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

comprendre sa singularité ; et dans un second temps, d'anticiper l'analyse du rôle que jouent le hasard et le temps. Nous pouvons en effet constater que ces deux aspects occupent une place importante dans la démarche artistique des auteurs : si l'improvisation théâtrale – qui entretient un lien avec le hasard par son absence de préméditation – est une source d'inspiration, la longue durée de création est un besoin nécessaire à la réussite d'une pièce. Voyons donc à présent plus en détail le traitement du temps et du hasard dans la dramaturgie de Bonfanti et d'Hunstad.

Deuxième partie : Le traitement du temps, du hasard et de la création dans la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad

Dans cette seconde partie, je rends compte des résultats de mon analyse des notions du hasard et du temps dans la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad. J'essaie de comprendre le rôle que ces notions ont joué dans le processus de création des œuvres, la place qu'elles occupent dans les pièces en tant que telles et les discours contemporains sous-jacents à leur traitement particulier.

1. Le hasard au fondement de la création

1.1. Une dialectique entre des événements prévus et imprévus comme moteur de jeu

Chemin explique dans son mémoire que les pièces de Bonfanti et Hunstad se construisent autour d'une dialectique d'événements prévus et imprévus. Il relie ce procédé à l'« écriture du clown¹³¹ » qui consiste à mettre en jeu ses propres fragilités afin que le public en rigole¹³². Selon cette analyse, l'imprévu ne servirait qu'au comique de l'action. Bien que cette dimension de l'imprévu ne soit pas négligeable, il me semble qu'elle n'est pas unique. L'imprévu, selon moi, est davantage qu'un ressort comique : il est le moteur narratif principal sans lequel la pièce n'existerait pas. Et cette importance qui lui est accordée révèle une conception plus complexe, voire philosophique, du rôle de l'imprévu dans la création.

1.2. Cadre théorique : le hasard et ses différentes déclinaisons

1.2.1. L'imprévu et son lien avec le hasard

Bonfanti et Hunstad définissent l'imprévu comme « tout ce qui peut arriver et qu'on n'imaginait pas : les accidents, les rêves, les choses qu'on ne supposait pas, qui deviennent ta route, qui changent ton orientation, qui font que tout se passe autrement¹³³ ».

En effet, l'imprévu est un événement qui vient rompre la chaîne des événements prévus par un sujet. Il n'est qu'imprévu parce qu'il s'oppose au prévu, donc il devient « imprévu » au regard d'une projection humaine. Cela n'implique pas qu'il survient pour autant sans raison : l'événement imprévu peut très bien avoir une cause préalable. Toutefois, il aurait bien pu ne

¹³¹ CHEMIN, *op. cit.*, p. 81.

¹³² *Ibid.*, p. 83.

¹³³ DOLPHIJN Frédérique, *op. cit.*, p. 20.

pas avoir lieu ou se produire à un autre moment. C'est ce qu'on appelle la contingence : l'ensemble des événements non nécessaires qui pourraient se passer ou ne pas se passer.

L'être humain n'envisage et ne prévoit souvent que les événements contingents les plus probables selon la connaissance qu'il possède du contexte. Mais autant l'imprévu que le prévu, avant d'advenir, appartiennent à un ensemble plus large de possibles. La distinction entre les deux réside en la subjectivation du sujet.

Ainsi, l'imprévu appartient à la catégorie de la contingence, qui elle-même est une des déclinaisons du hasard. Il est par ailleurs important de définir également cette dernière notion étant donné qu'elle sera théâtralisée selon ses différentes acceptions dans la pièce *Voyage*.

1.2.2. Les définitions du hasard

Selon Clément Rosset, philosophe français, le hasard – qui se définit par une « certaine inaptitude à l'interprétation¹³⁴ » – peut se décliner en quatre sous-ensembles. La première déclinaison est celle de la fortune, ou du « hasard théologique¹³⁵ ». C'est le sort : la tournure des événements, favorables ou non, décidée par des dieux ou des êtres surnaturels. Il tient ainsi de la croyance¹³⁶. La seconde est celle du « hasard-rencontre¹³⁷ » ou de la coïncidence. C'est le « point d'intersection entre deux séries causales¹³⁸ », entre deux enchaînements d'événements à l'origine indépendants l'un de l'autre. Le hasard se porte alors sur « le fait qu'en un certain point du temps et de l'espace les deux séries se sont rencontrées¹³⁹ ». La troisième déclinaison est celle de la contingence, déjà expliquée *supra*. Cette déclinaison du hasard est l'idée générale de la possibilité : tous les événements qui auraient pu advenir, qui sont advenus ou qui ne sont pas advenus, soit l'ensemble des événements qui ne sont pas nécessaires au sens philosophique du terme¹⁴⁰. Cette catégorie reprend le « hasard-rencontre » et l'événement imprévu – comme celui prévu –, mais est plus générale encore. Enfin, la dernière déclinaison du hasard serait le hasard sans référentiel, l'événement qui survient alors qu'aucune cause extérieure ne l'a déterminé, c'est la « perte de toute référence¹⁴¹ ».

¹³⁴ ROSSET Clément, « Tragique et hasard », dans : *Logique du pire. Eléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 73.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ La nécessité est le fait qu'un événement est inévitable. Selon le dictionnaire TLFi, la nécessité est le « caractère de ce qui ne peut pas ne pas être ou ne peut pas être autrement. » *S. v. « nécessité »*, dans : *Trésor de la Langue Française informatisé*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/nécessité> (consulté le 24 juillet 2025).

¹⁴¹ ROSSET Clément, *op. cit.*, p. 77.

Il existe d'autres déclinaisons du hasard, mais cette typologie proposée par Rosset est suffisante, actuellement, pour analyser les pièces de Bonfanti et Hunstad.

1.3. Une place importante accordée à l'imprévu dans le processus de création

Si Bonfanti et Hunstad définissent le concept de l'imprévu dans leur dialogue avec Dolphijn, c'est parce qu'ils en font un de leurs outils principaux dans le processus de création des pièces. D'une part, les auteurs-acteurs créent celles-ci à partir d'improvisations théâtrales, comme nous l'avons vu, et d'autre part, ils attendent que l'événement imprévu arrive à eux afin de l'inclure dans leur pièce. Bonfanti et Hunstad adoptent une attitude accueillante face aux événements qui leur arrivent et auxquels ils ne s'attendaient pas. La section consacrée à l'imprévu du livre de Dolphijn *Accueillir l'inattendu* en témoigne :

Ève – [...] L'imprévu c'est ce qui met du piment. Nous on joue beaucoup avec lui quand on travaille ensemble...

En fait, quand on reste un peu trop sur le seuil, c'est quand tout est un peu trop prévu et qu'on n'arrive pas à se dégager de ce prévu.

C'est pour ça que souvent on part de zéro pour construire un spectacle.

C'est périlleux, parce que si on part de zéro, on est certain qu'il y aura beaucoup d'imprévus... [...]

Vous suscitez l'imprévu ?

Yves – On se met en situation pour qu'il puisse venir à nous. C'est quelqu'un dont on a envie qu'il s'invite de lui-même. On ne peut pas l'inviter, on peut juste mettre un couvert et espérer qu'il arrive... mais déjà ça, c'est prévoir son existence !

Ève – Être disponible...

Yves – Oui, et s'il ne vient pas, à mon avis, rien ne se passe...

Ève – C'est drôle, toi comme moi on n'y voit que du positif dans ce mot-là¹⁴² !

Bonfanti et Hunstad expliquent dans une interview du *Plaisir du désordre* qu'ils utilisent l'événement imprévu comme un moyen de les sortir des conventions théâtrales et des sentiers battus¹⁴³. Cela leur permet d'opérer ce « chemin qui va de gaude à droite¹⁴⁴ » et qui les amène à une création finale qu'ils n'avaient pas envisagée.

¹⁴² DOLPHIJN Frédérique, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁴³ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Le Plaisir du désordre, série d'entretiens au théâtre Cusset », *op. cit.*, circa 13^e minute.

¹⁴⁴ BONFANTI Eve, HUNSTAD Yves et ROUAUD Christian, « Rencontre au festival du Cinéma de Gindou », *op. cit.*, circa 2^e minute.

Ce processus est très lent, et demande une fine écoute de son environnement et de soi-même. Lorsque Simonne Moesen, une actrice qui a participé à la création collective de *L'Heure et la seconde*, explique leur séance de création, elle souligne la part originale de ce processus. C'est une recherche qui se fait phrase par phrase, et qui prend beaucoup de temps :

On trouve une première phrase. D'accord, on sent cette première phrase, elle résonne bien, ça va. Et puis, quelle va être la deuxième phrase ? Quelle deuxième phrase continue à résonner en nous après cette première ? Et donc, ça peut prendre des semaines, des jours et des jours jusqu'à trouver cette deuxième phrase¹⁴⁵.

Bonfanti et Hunstad affirment par la suite qu'ils travaillent toujours comme ça, mais ils précisent que c'est aussi parce qu'ils souhaitent travailler à partir des mots et des émotions du moment : « c'est un état ou un mot qui fait basculer l'espace-temps¹⁴⁶ ». Les auteurs comparent les acteurs à des réceptacles qui écoutent le théâtre et choisissent leurs propositions de création en fonction de la réponse qu'ils ressentent :

Notre principe de travail, c'est de se mettre en vibration par rapport à ça sur un espace scénique et d'attendre, de voir, de provoquer la scène. Et de voir ce que la scène va faire surgir de notre relation au thème et à toutes les personnes qui sont autour de ce thème-là. Et donc, on provoque le théâtre. Alors, soit le théâtre nous répond ou il ne nous répond pas. On est en attente de réponse ou pas. Mais disons qu'on n'est pas dans un principe de création en pensant qu'on est créateur. On est plutôt en pensant qu'on est des créateurs, des récepteurs de quelque chose qu'on attend de voir arriver¹⁴⁷.

Il y a alors un jugement après coup qui doit être porté sur leur proposition. Ce jugement, c'est la réponse du théâtre. Les artistes l'obtiennent d'abord par une auto-évaluation, en occupant la place du spectateur¹⁴⁸, et ensuite, en confrontant leur proposition de pièce, toujours en état de création, avec un public réel :

On travaille beaucoup, nous, avec le public. C'est-à-dire que dès le départ, dès qu'on a 20 minutes, 30 minutes, on présente devant un public ce qu'on a, et puis on parle beaucoup avec le public, on enregistre au niveau du son ce qu'il dit, et on travaille sur ses émotions, ses interrogations, sur notre ressenti. Et on reconstruit après, une deuxième présentation publique¹⁴⁹.

Les auteurs récoltent ainsi des retours sur ce qui a touché le public, sur ce que ce dernier n'a pas compris, etc. Ces avis sont primordiaux pour l'orientation de la pièce : celle-ci sera modifiée en fonction de commentaires reçus, et ce, afin d'atteindre la plus grande efficacité théâtrale et

¹⁴⁵ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Le Plaisir du désordre, série d'entretiens au théâtre Cusset », *op. cit.*, circa 15^e minute.

¹⁴⁶ *Ibid.*, circa 16^e minute.

¹⁴⁷ *Ibid.*, circa 2^e minute.

¹⁴⁸ *Ibid.*, circa 3^e minute.

¹⁴⁹ *Ibid.*, circa 11^e minute.

de créer une pièce très rythmée qui ne perd pas le public, mais au contraire, l'anime jusqu'au bout. Ainsi, les auteurs sont perpétuellement à l'écoute de leur environnement et des réponses de celui-ci.

L'idée est alors que la matière de la pièce ne vient pas uniquement de leur l'imagination, mais émerge également de leur environnement. Rouaud précise par ailleurs que cette matière extérieure aux acteurs peut venir de leurs lectures, de leurs échanges, mais aussi des « accidents de la vie » :

Ils se nourrissent de choses qui viennent de l'extérieur. Donc, ils se nourrissent de bouquins qu'ils lisent. Ils vont beaucoup sur Internet. Ils vont beaucoup fouiller sur Internet. Et puis après, les accidents de la vie, ce qui se passe, ils les incluent dans le spectacle. C'est ça qui est très étonnant. [...] Ils ne se contentent pas de dire on écrit un texte. Pour eux, la matière, elle est partout¹⁵⁰.

De cette manière, Hunstad a vu son personnage de *l'Heure et la seconde* évoluer en un personnage marginal par rapport aux autres parce qu'il a souvent été contraint de s'absenter pour des problèmes médicaux durant les résidences de création de la pièce. Son personnage marginal, finalement, est devenu petit à petit celui de l'Auteur¹⁵¹. Des exemples comme celui-ci parsèment l'écriture des pièces de Bonfanti et Hunstad. Mais sans témoignage ou sans l'ensemble des enregistrements et vidéos de leurs séances créatives, il est difficile de retracer l'évolution de la création de leur pièce tant celle-ci se transforme considérablement entre ses débuts et son aboutissement ; et il est difficile de déterminer parmi les éléments de la pièce ce qui a été inspiré par un accident de la vie, par les retours du public, par un objet qui traînait par hasard sur la scène... Le documentaire de Rouaud a dès lors été une ressource précieuse afin de comprendre l'impact de l'usage de l'imprévu dans le processus de création de Bonfanti et Hunstad étant donné que ce réalisateur a filmé du début jusqu'à la fin les résidences de création. Toutefois, Rouaud admet que même après avoir filmé toutes les séances, et avoir terminé son documentaire, il ne savait toujours pas à quoi allait ressembler l'état final de la pièce¹⁵².

Ainsi, l'imprévu est réellement recherché et intégré dans la démarche artistique de Bonfanti et Hunstad. Il n'est pas considéré comme un obstacle, mais véritablement comme un moteur à la

¹⁵⁰ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Le Plaisir du désordre, série d'entretiens au théâtre Cusset », *op. cit.*, circa 31^e minute.

¹⁵¹ BONFANTI Eve, HUNSTAD Yves et ROUAUD Christian, « Rencontre au festival du Cinéma de Gindou », *op. cit.*, circa 18^e minute.

¹⁵² *Ibid.*, circa 16^e minute.

création. Voyons maintenant comment l'événement imprévu ou fortuit est considéré et construit dans leurs pièces *Détours* et *Voyage*, et le rôle qu'il y joue.

1.4. Analyse du rôle de l'imprévu dans la pièce *Détours*

La dialectique d'événements prévus et imprévus est particulièrement saillante dans les pièces où l'enjeu principal de la représentation se passe au niveau du métadrame. C'est le cas de la plupart des pièces de Bonfanti et Hunstad, dont *Détours* où des imprévus qui se passent au second niveau dramatique viennent interrompre le drame qui se joue au troisième niveau dramatique. Étant donné cette multiplication de niveaux, une précision terminologique sera utile pour la suite du développement : par « drame », je désigne la pièce au troisième niveau dramatique, et par « métadrame », celle du second niveau dramatique dans lequel jouent les acteurs-personnages ainsi que le régisseur-personnage.

1.4.1. Dialectique du prévu et de l'imprévu dans le métadrame : « Comment chercher ? »

L'importance de prévoir

La pièce *Détours*, ainsi que nous l'avons constaté, se présente comme la répétition d'un drame qui a déjà été joué plusieurs fois et qui doit être joué encore une fois devant le public afin d'être amélioré pour les futurs spectateurs canadiens. La répétition s'inscrit ainsi dans une série de pièces censées se ressembler toutes plus ou moins puisqu'elles représentent le même drame.

Dès lors, le public – à qui les acteurs-personnages ont distribué des papiers et des crayons pour qu'il note ses éventuelles questions ou remarques – devient le juge critique et le complice des acteurs-personnages. Et à partir du moment où le public joue un rôle, il convient de le préparer, et de l'informer sur ce qu'il doit juger ou non. En effet, les acteurs-personnages expliquent d'entrée de jeu qu'une partie de la troupe est absente, et que les décors sont déjà partis pour le Canada. De cette façon, le drame représenté contiendra quelques différences par rapport à celui joué en situation normale, différences qui sont inutiles à souligner dans les remarques, comme le précise l'acteur-personnage :

Lui Oh, non ! Les échelons ne sont pas du bon côté ! (*Il lui fait faire un grand demi-tour en la faisant rouler sur la scène.*) Attention ! Voilà ! (*Au public.*) Oui, alors ici, c'est pas la peine de noter sur les petits papiers, parce que ça ne se passe pas comme ça, évidemment, dans le spectacle¹⁵³ !

¹⁵³ *Détours*, p. 72.

Un vocabulaire et un jeu centrés sur le contrôle, l'anticipation et la prévision sont alors déployés dans tout le métadrame. Par exemple, dès la première scène, le public assiste aux dernières vérifications techniques. L'actrice-personnage dialogue avec Fred, le régisseur-personnage, en ce qui concerne la programmation des lumières et les changements de dernières minutes. Le champ sémantique utilisé est celui du contrôle avec des termes comme « programme¹⁵⁴ », « garantis¹⁵⁵ », « n'oubliez pas¹⁵⁶ ». Cette importance de la concertation entre les acteurs-personnages et le régisseur-personnage est primordiale pour limiter les malentendus et les imprévus que cela pourrait engendrer durant la représentation du drame. Ainsi, souvent, les acteurs explicitent les changements qu'ils prévoient de faire, annoncent s'ils sont prêts ou non, et posent des questions sur les éléments qui leur échappent. Par exemple, dans le préambule de la pièce, l'actrice-personnage annonce que c'est Fred qui lancera la lumière pour commencer (« Le changement, c'est que c'est vous qui lancerez la lumière ce soir¹⁵⁷ ») ; face à un changement de dernière minute, Fred s'exclame ne pas être prêt (« Mais là, je ne suis pas prêt, moi¹⁵⁸ »), l'acteur-personnage s'interroge sur la distribution des papiers au public (« Ah bon ? On donne quand même des papiers¹⁵⁹ ? »), etc.

Par la suite, les acteurs-personnages annoncent aux spectateurs le déroulement de la soirée et les changements par rapport à la représentation faite dans des conditions normales. Il y a une conscience constante de ce passé de la « pièce normale » à laquelle les acteurs-personnages font référence. L'existence de cette pièce antérieure justifie le besoin de toutes les indications fournies afin de recalibrer ce qui était normalement prévu à ce qui est prévu ce soir-là, et qui ne sera pas prévu le soir de la représentation au Canada.

De cette façon, la rhétorique utilisée par les acteurs-personnages abonde d'indications temporelles sur le passé, le présent et le futur. Les acteurs-personnages se situent dans une filiation de pièces qui évoluent constamment au cours du temps. Ils sont bien conscients qu'ils sont tributaires d'une série de pièces appartenant au passé et qu'ils vont opérer des changements dans la pièce du futur.

Les acteurs-personnages avertissent en effet qu'il est possible que la pièce contienne quelques variations par rapport à la représentation précédente, car leur méthode de recherche consiste à

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

tenter quelques fois des changements dramatiques. Cela annonce déjà implicitement la tournure que prendra la répétition :

Elle Mais oui, mais ça c'est normal comme travail, puisqu'on continue à faire évoluer le spectacle, à l'approfondir. Ce qui fait qu'on modifie des passages, des répliques, ou un seul mot même ! Et parfois, carrément on intervertit l'ordre des scènes... comme on l'a fait encore la dernière fois... à celui à Vesoul, non¹⁶⁰ ?

Cette rhétorique de l'anticipation, du contrôle et de la prévention a pour effet de ralentir l'action, les acteurs-personnages passant plus de temps à informer le public sur le drame qu'ils vont jouer qu'à jouer ce drame. Fred, conscient de cette action qui n'avance pas et du temps qui presse, rappelle à l'ordre les acteurs-personnages qui digressent : « Dites, l'heure tourne, est-ce que c'est possible de continuer¹⁶¹ ? », « je propose même qu'on accélère un petit peu quand même¹⁶² », « Dites, je vous préviens qu'au niveau de l'horaire, on prend de plus en plus de retard¹⁶³ ! », etc.

Ainsi, l'objectif de représenter le drame ne sera pas atteint, toujours différé par un discours des acteurs-personnages, mais aussi par une série d'imprévus qui viennent sans cesse interrompre la représentation du drame.

Surgissement de l'imprévu

Nous l'avons vu dans le cadre théorique, un imprévu ne l'est que par rapport à un sujet qui prévoit. Or, les acteurs-personnages n'ont fait que prévoir. Toutefois, malgré leurs précautions, des événements imprévus adviennent : la machine à fumée se déclenche sans raison, Fred n'était pas au courant d'un changement d'une scène, les acteurs-personnages ont raté leur rendez-vous avec la radio canadienne...

Il y a trois sortes d'événements imprévus dans le métadrame : ceux qui apparaissent imprévus seulement aux yeux d'un des acteurs-personnages, ceux qui sont imprévus par rapport à la pièce que les acteurs-personnages avaient prévu de représenter, et enfin, ceux qui sont imprévus d'un point de vue uniquement sémantique. La première catégorie d'imprévus provient généralement d'un manque de concertation entre les acteurs-personnages (l'acteur-personnage n'était pas au

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 57. En ce qui concerne les didascalies des extraits cités, j'ai adapté leur typographie afin qu'elle corresponde à un protocole uniforme de mise en page inspiré de celui repris par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Cf. Centre des auteurs dramatiques, « Protocole de mise en page », [https://www.cead.qc.ca/pour-les-membres/protocole-de-mise-en-page#:~:text=Les%20didascalies%20\(indications%20de%20mise,pas%20suivie%20par%20un%20point](https://www.cead.qc.ca/pour-les-membres/protocole-de-mise-en-page#:~:text=Les%20didascalies%20(indications%20de%20mise,pas%20suivie%20par%20un%20point) (consulté le 12 août 2025).

¹⁶¹ *Détours*, p. 82.

¹⁶² *Ibid.*, p. 86.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 92.

courant que l'actrice-personnage allait distribuer des papiers au public), la seconde survient de problèmes techniques (la fumée de la machine à fumée ne veut pas s'arrêter), et enfin, la troisième survient alors même que le cours des événements n'a pas changé, car c'est un imprévu qui se passe au niveau de l'interprétation. C'est le sens inattendu que les choses peuvent éveiller en chacun. L'expérience proposée au public dans le préambule de la pièce témoigne de cet imprévu de la subjectivité de l'interprétation : le chou-fleur a pour sens attendu le légume, tandis que les acteurs démontrent qu'il recèle aussi des sens inattendus comme celui iconique du cerveau par sa ressemblance avec l'organe. L'expérience de la polysémie imprévue revient à deux autres endroits de la pièce : au moment où l'actrice-personnage s'émerveille de la portée signifiante de la scène avec l'enfant qu'elle n'avait jamais remarquée avant, et à la fin de la pièce, lorsque le journaliste interroge l'actrice-personnage quant à l'origine du prénom du personnage Ariane. Pour l'actrice-personnage, le prénom avait été choisi par rapport à la fusée *Ariane*, tandis que le journaliste pensait que c'était en raison du mythe du fil d'Ariane.

Ces différentes sortes d'imprévus viennent interrompre le cours de l'action dramatique et donnent lieu à de nouveaux discours, non plus de contrôle, de prévention ou d'anticipation, mais des discours d'incompréhension, de négociation, et de résolution afin de reprendre le contrôle du cours des événements. Finalement, ce qui est prévu n'advient jamais comme il est prévu. Et lorsque que l'acteur-personnage commence à se décourager face aux incessants imprévus qui les retardent dans leur objectif et qui apportent également des changements dans le drame, l'actrice-personnage lui réplique que là est l'essence de leur travail de recherche :

Elle Mais pourquoi on devrait obligatoirement tout trouver ? C'est pas possible ça ! Pour nous, c'est quand même chercher qui compte. C'est pour ça qu'on fait du théâtre. En plus, c'est ça qu'on écrit et c'est même ça qu'on joue aussi¹⁶⁴.

Ainsi, il y a un déplacement d'objectif : le but n'est plus de *représenter* un drame, mais de *chercher* un drame. La question qui se pose alors est de savoir s'ils vont parvenir à trouver ce drame. La réponse est donnée dans le drame même qu'ils jouent.

1.4.2. Dialectique du prévu et de l'imprévu dans le drame : « Comment trouver ? »

Le drame qui est joué par les acteurs-personnages est une sorte de miroir de ce qui se déroule au niveau du métadrame. En effet, le métadrame et le drame se déroulent tous deux dans des temps de recherche artistique. Au niveau du métadrame, ce sont deux acteurs-personnages qui cherchent à parfaire leur drame. Et au niveau du drame, c'est un personnage d'auteur qui

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 86.

cherche à écrire un livre. Dès sa première apparition, il a une idée. Cette idée, c'est le personnage d'Ariane qui est apparu dans la scène précédente et qui y avait annoncé son départ vers la Terre, pour rejoindre l'Auteur. L'Auteur, qui a enfin une idée, cherche alors la suite. Il s'engage ainsi dans un long monologue où il s'imagine face à un public fictif à qui il partage sa réflexion sur la poursuite de son histoire. Cette microséquence du monologue semble avoir, à la première lecture, davantage une portée comique que signifiante. Or, une fois approfondie, elle questionne et révèle l'origine de la création, et en elle-même reprend toute la macrostructure de la pièce *Détours*.

L'Auteur semble progresser dans son discours par associations d'idées : la sensation de ne pas savoir quoi écrire l'amène à se comparer à un explorateur qui part sans savoir où aller, il explique ensuite qu'il est parti, lui, sur sa terrasse ne sachant pas dormir. Il y a bu une tasse de café dans laquelle il a mis un sucre. Il débat alors sur le fait de mettre ou de ne pas mettre du sucre dans son café. Puis il imagine donner le sucre à un chien qui passe. Il se dit alors qu'il pourrait avoir un chien. Il revient ensuite sur son sucre dans sa tasse de café et explique avec entrain le bouleversement que l'ajout du sucre a provoqué dans l'équilibre des molécules de café. C'est alors qu'il justifie sa digression sur la tasse de café et les molécules par le fait qu'il « entre dans la matière¹⁶⁵ ». Il poursuit avec la révélation que la matière est ce qui compose toute chose : le chien, le café, les étoiles. Et que si toutes ces choses existent, c'est grâce à un équilibre qu'un sucre ou qu'une météorite pourrait complètement chambouler. Mais alors ce changement apporterait un « nouveau projet » : du café sucré, auquel l'Auteur rajouterait du lait, ce qui bouleverserait à nouveau l'équilibre et ainsi de suite.

Il me semble que ce détour par la tasse de café révèle l'origine de la création : toute création est précédée de ce qui la compose, soit : la matière. Et ce qui permet la création, c'est l'arrivée d'un élément extérieur qui vient chambouler son équilibre pour en créer un autre.

Or, c'est exactement ce parcours qui arrivera à l'Auteur. Toutes les idées qui composeront son histoire lui viennent de l'extérieur : cela commence par Ariane qui vient de l'Univers, ensuite par la météorite qui passe dans son appartement et qui vient changer la disposition de celui-ci. Même sa digression sur la tasse de café vient d'une série d'association d'idées qui lui sont inspirées par la parole prononcée. Les éléments qui viennent nourrir son histoire ne sont pas sous le contrôle de l'Auteur qui écoute ce que son environnement a à lui suggérer.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

La rencontre de l'Auteur et Ariane illustre l'impuissance de l'auteur à agir seul. Peu après qu'Ariane soit apparue à l'Auteur, elle lui demande ce qu'il compte lui dire. Ce dernier n'y avait pas pensé, et réfléchit quelques instants avant de proposer une réplique. Ariane ne la trouve pas convaincante et en propose une autre. L'Auteur trouve alors cette idée géniale et la reprend :

Ariane C'est la première fois que vous me voyez... ?

L'Auteur Oui... tout à fait.

Ariane Vous dites quoi ?

L'Auteur Ah ? Euh... ce que je dis ? Attendez... attendez... je réfléchis... il réfléchit tandis qu'elle fait le tour du fauteuil.

La lumière du tapis central s'allume dès qu'elle y entre.

Voilà ! (*Quand elle est face à lui.*) C'est drôle, j'ai toujours pensé qu'une échelle c'était fait pour monter... et vous, c'est pour descendre...

Ariane Vous allez écrire ça ?

L'Auteur Ah, non, non, c'est un premier jet ! On pourra corriger après si vous voulez ! mais vous... ?

Ariane Oui... ?

L'Auteur Vous, vous diriez quoi, à vous... si vous étiez moi ?

Ariane Je me dirais : vous voulez vous asseoir après un si long voyage ?

L'Auteur Oh, pourquoi j'ai pas pensé ? Il se lève pour lui laisser la place dans le fauteuil. Vous voulez vous asseoir après un si long voyage¹⁶⁶... ?

De cette façon, la création ne semble pas pouvoir naître d'un seul sujet, mais opérer de la rencontre entre une première matière et des éléments extérieurs à celle-ci. Or, c'est la logique que poursuivent les acteurs-personnages au niveau du métadrame : ils ont pour matière le drame, comme éléments perturbateurs l'ensemble des imprévus, et comme nouvelle création, le métadrame. Dès lors, celui-ci apparaît comme une métaphore de la création selon la théorie de l'Auteur sur ses molécules de café. Les acteurs-personnages ont trouvé leur drame, qui est en réalité celui qui se déroule sous les yeux réels du public. Le premier schéma narratif en cachait alors un autre : l'objectif n'était pas de jouer le drame de l'Auteur, mais de jouer le métadrame qui est la réelle création.

Pour conclure, l'événement imprévu n'est plus considéré ici comme un obstacle tel qu'il aurait pu se comprendre au début de la pièce où le drame était sans arrêt interrompu par des imprévus

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

théâtralisés. Ces éléments imprévus, qui échappent au contrôle et à l'anticipation vigilante des acteurs-personnages, sont ce qui permet, dans les faits, la création finale. L'imprévu n'est alors plus l'opposant, mais l'adjuvant dans le schéma actantiel du métadrame de *Détours*. Cette inversion des pôles reflète la vision de Bonfanti et Hunstad qui conçoivent le créateur comme un réceptacle de son environnement, ouvert et accueillant face à ce qui lui arrive de l'extérieur.

Si l'imprévu a joué dans *Détours* le rôle moteur et créateur dans l'ensemble du métadrame, qu'en est-il alors pour une pièce où c'est le drame plus que le métadrame qui domine l'action ? Analysons dès lors le rôle du hasard, notion plus générale, dans le déroulement narratif de la pièce *Voyage*.

1.5. Analyse du rôle du hasard dans la pièce *Voyage* : une intrigue composée d'événements fortuits

Voyage appartient à l'ensemble des pièces de Bonfanti et Hunstad dont la dimension métathéâtrale est mineure : elle n'apparaît que dans le préambule de la pièce et dans quelques métalepses qui parsèment le texte, mais qui ne durent que le temps d'un échange de répliques.

Dès lors, la logique qui régissait la pièce *Détours* – dans laquelle des imprévus survenus au niveau du métadrame venaient constamment interrompre le drame – ne s'applique pas à la pièce *Voyage*. Pourtant, le hasard garde un rôle moteur et central dans l'enchaînement des événements composant l'intrigue.

1.5.1. Le rôle du hasard dans l'enchaînement des événements

Dans ce point, nous analysons l'enchaînement des événements qui composent l'intrigue se déroulant en majeure partie au niveau dramatique du drame. Cette dernière contient par ailleurs d'autres sous-intrigues. En effet, si le drame représente certains moments de la vie du personnage de Marina – depuis son accident jusqu'au début de son existence – la protagoniste fera la rencontre de cinq autres personnages dont les parcours propres jouxteront pendant un moment celui de Marina et l'influenceront d'une manière ou d'une autre. Les événements relevés seront ceux qui entretiennent un lien direct avec l'une des quatre déclinaisons du hasard selon la typologie de Rosset : l'événement surgissant sans référent préalable, l'événement du hasard-rencontre, l'événement contingent et l'événement surnaturel. Rappelons également que le philosophe explique que toutes ces déclinaisons partagent la même caractéristique : une

« certaine inaptitude à l'interprétation¹⁶⁷ ». Autrement dit, la raison humaine est incapable d'expliquer avec certitude pourquoi l'événement existe.

Des événements fondateurs inexplicables

Lorsque l'on remonte l'enchaînement des événements pour trouver l'événement premier, déclencheur des suivants, on se rend compte que beaucoup de ces chaînes événementielles, qui composent les histoires de chaque personnage présent, ont commencé par un événement qui ne s'expliquait pas. L'événement à l'origine de tous les autres semble le fruit simplement d'un fait – ou d'une idée – qui aurait pu être différent. L'explication raisonnable de son existence est absente, à commencer par l'idée même de la pièce :

L'acteur Je ne vous en ai pas encore parlé, mais je pensais arriver un peu plus tard, en avion finalement.

L'actrice En avion ? C'est à cause du titre ?

L'acteur Oui. « Voyage » ! C'est une idée que j'ai eue, ça ne vous plaît pas comme proposition¹⁶⁸ ?

Le titre, ce point de départ, est une idée qui vient de l'acteur-personnage, mais ce dernier ne donne pas de raison qui l'aurait poussé à faire ce choix. Par la suite, ce titre est désigné comme « une piste pour décoller », « un bon point de départ », un « premier pas qui compte ». La pièce prend ainsi naissance à partir d'une idée qui semble être apparue d'elle-même, sans raison ou explication préalable.

Ce principe voulant que chaque histoire commence par l'avènement d'un événement qui ne s'explique pas et qui aurait bien pu ne pas être revient plusieurs fois au cours de la pièce. En effet, plus tard, le métadrame bascule dans le drame dès que le personnage de Marina a l'idée d'avoir un accident. À partir de cet instant, tout le drame prend forme. Et lorsque l'Ange demande à Marina d'où lui est venue cette idée, la protagoniste répond que ça « a surgi brusquement¹⁶⁹ » et qu'elle n'a « rien pu contrôler¹⁷⁰ ». Le fait que l'idée « surgisse » indique que celle-ci est apparue de manière imprévisible, sans cause préalable l'annonçant. Le premier événement de la création artistique a pris racine dans une absence de réflexion et dans une impulsion spontanée.

¹⁶⁷ ROSSET Clément, « Tragique et hasard », dans : *Logique du pire. Eléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 73.

¹⁶⁸ *Voyage*, p. 6.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁰ *Ibid.*

Cette absence d'explication semble également être au commencement de l'existence d'un être humain, ou de tout être vivant en général, selon la pièce. En effet, dans l'avion, Marina et le Généticien échangent sur la possibilité d'être quelqu'un d'autre. Marina demande où est son pendant garçon à partir du moment où c'est elle qui existe :

Marina Donc, si dans mes cellules, il y avait eu un chromosome Y à la place du X, j'aurais été un garçon ?

Andreotti Oui, c'est plus que probable...

Marina C'est pour ça que je vous en parle... parce que c'est moi qui suis là maintenant, mais le garçon, il est où, lui, alors ?

Andreotti Ecoutez, là comme ça, je ne sais pas comment répondre ! (*Au public.*) Mais je comprends ce sont là des grandes questions qu'on peut se poser sur les mystères de l'existence, surtout quand on n'a pas les pieds sur terre, comme en ce moment¹⁷¹ !

Le Généticien comprend cette interrogation fondamentale, car elle témoigne de ces « mystères de l'existence¹⁷² ». Le fait que Marina formule cette interrogation montre qu'elle a du mal à concevoir pouvoir exister seule. Elle se heurte à l'absence d'explication qui fait que c'est elle qui a eu l'opportunité de vivre, et non l'autre. Les nombreuses questions que se posent Marina et le D^r Pouchérova quant aux mystères des événements aléatoires dans une vie montrent que l'être humain cherche à comprendre ce qui l'entoure.

Mais la raison à l'existence des choses est peut-être vaine à chercher à partir du moment où elle n'a pas de raison. Par rapport à cette interrogation, même la science s'avoue vaincue puisque le Généticien, éminent scientifique, symbole de la recherche et de l'explication du monde, répond à la question fondamentale de Marina par un aveu de non-savoir.

Par ailleurs, dans la séquence théâtrale consacrée à la conférence sur l'ADN, le D^r Pouchérova fait une digression sur l'aléatoire, le hasard et les choix dans une existence humaine. Elle constate que le choix est précédé du hasard et détermine la suite d'événements :

Imaginez, par exemple, un escalier, avec à chaque étage deux portes et il y a cinq étages. [...] Dix portes ! Et donc, derrière chacune d'elles, une histoire qui peut commencer... [...] Je les regarde, je les observe méticuleusement, je monte et je descends à plusieurs reprises les escaliers et, soudain, j'ouvre la porte de gauche du deuxième étage. C'est donc par hasard hein que j'ai ouvert cette porte, et pourtant j'ai bel et bien fait un choix, et bien c'est ce choix, qui me définit, qui me détermine et qui va donc m'amener à vivre une histoire plutôt qu'une autre¹⁷³.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

Ici, le D^r Pouchérova introduit explicitement la notion du hasard dans le sens d'événement surgissant sans raison déterminante préalable. Le hasard est le point de départ d'une histoire qui aurait pu être complètement différente si le choix s'était porté sur une autre porte. Mais la protagoniste précise bien qu'aucun signe n'a influencé le choix, seul fruit du hasard. Le Généticien approfondit alors cette réflexion en expliquant que tout organisme vivant contient sa part d'aléatoire, de hasard et d'imprévisibilité :

En fait, dans l'univers, la matière vivante est un système de relations complexes, organisé avec un certain degré d'inorganisation, parce que l'aléatoire, le hasard, l'imprévisible en font partie. Donc tous ces éléments sont en interaction et ce qui se passe entre eux donne naissance à la forme et à la façon dont ils réagiront ensuite les uns vis-à-vis des autres¹⁷⁴...

La notion de hasard est alors pour la première fois explicitée et confirmée en tant que composante inéluctable du déroulement d'une vie, ou d'un organisme vivant, voire de la création en général – celle d'une vie, d'un organisme vivant ou d'une œuvre d'art – puisque même la pièce de théâtre commence par les choix fortuits du titre et de l'idée d'avoir un accident. Cette place accordée au hasard, à l'aléatoire et à l'imprévisibilité est ainsi centrale dans le déroulement du drame.

Une vie formée au hasard des rencontres

Lorsque l'on retrace la vie de Marina, on constate que celle-ci est composée d'une succession de rencontres avec d'autres personnages dont les parcours se rejoignent pour un temps. Ces rencontres prennent également leur origine dans le hasard. En effet, il n'était pas nécessaire qu'à un instant et en un lieu précis, leurs vies se croisent, et pourtant, c'est le cas : Marina rencontre son voisin de palier, car il occupe l'appartement d'en face, mais il aurait bien pu choisir un autre appartement. Marina rencontre le Généticien et le D^r Pouchérova à la conférence sur l'ADN, mais elle aurait bien pu choisir de ne pas y aller.

Cette règle de l'aléatoire dans les décisions prises est aussi applicable aux autres personnages. Par exemple, si le D^r Pouchérova et le Généticien se retrouvent tous les deux à la conférence sur l'ADN, c'est parce qu'ils s'étaient déjà rencontrés avant, au symposium scientifique lors duquel le D^r Pouchérova est tombée amoureuse du Généticien. Et cette rencontre au symposium est précisément le fruit du hasard. Leur seconde rencontre à la conférence de Bruxelles sur l'ADN est donc une conséquence de leur première rencontre au symposium née du hasard-rencontre comme en témoigne l'extrait suivant :

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

Le Généticien Oh c'est intéressant... et vous allez où ?

Le D^r Poucherova Je me rends à un congrès...

Le Généticien Ah... ! C'est extraordinaire ! Moi aussi ! Je suis invité à un colloque qui réunit plusieurs personnalités du monde scientifique.

Le D^r Poucherova Vraiment ? Ce serait un hasard assez troublant si c'était le même, n'est-ce pas ?

Le Généticien C'est drôle ce que vous dites, on dirait le début d'un roman¹⁷⁵...

Les deux scientifiques soulignent la coïncidence de leur rencontre, et le Généticien alors explicite lui-même que cela ressemble à un « début d'un roman ». Cela appuie encore une fois l'idée que les premiers événements qui commencent une nouvelle histoire peuvent être le fruit du hasard, et ici, de la coïncidence d'une rencontre entre deux vies qui se noueront peut-être par la suite dans une autre histoire.

Le personnage de Marina en est, par ailleurs, un exemple puisque son existence commence très probablement par la rencontre fortuite entre un homme et sa mère sur le bateau *Marina* qui donnera son nom à la protagoniste. En effet, la mère dit à propos de ce bateau que si elle l'avait raté, « toute [s]on existence en aurait été bouleversée ...et la [s]ienne [celle de Marina] aussi, forcément¹⁷⁶ ». Or, il est dit explicitement plus tard que Marina n'était pas encore née à ce moment, mais que sa mère l'attendait déjà.

Ainsi, le fait est que la mère n'a pas raté le bateau, bien qu'elle ait failli. Cette possibilité a été soulevée, et les conséquences abordées, soit : un chamboulement total de la vie des deux femmes, voire peut-être même l'inexistence de Marina¹⁷⁷. Mais la mère a réussi à prendre son bateau, et Marina est née. Son nom est le souvenir de ce moment de bascule, de ce tournant décisif qui aurait pu ne pas avoir lieu, mais qui est advenu.

Le texte reste cependant très allusif, laissant libre le spectateur de remplir les trous de la narration. Le drame commençant par la possible mort de Marina, l'interprétation selon laquelle il se terminait par la possible naissance de la protagoniste, si elle n'est pas explicitée, reste toutefois fort suggérée. Quoi qu'il en soit, le prénom Marina symbolise un tournant décisif, un événement qui a eu lieu, mais qui aurait pu être tout autre, autrement dit, il symbolise la contingence inhérente à chaque vie.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁷ *Ibid.*

Une attention constante au probable et aux possibilités

La conscience de la contingence, de l'avenir probable, mais incertain, imprègne toute la pièce : il est souvent question de possibilités, de probabilités, d'aléatoire et d'incertitudes. Par exemple, le Généticien explique que c'est « tout à fait dans le domaine du possible¹⁷⁸ » que dans quelques centaines d'années, on retrouve l'ADN de Marina et qu'on retrace la vie de celle-ci. L'Ange, quant à lui, imagine le nombre d'occasions possibles pour aller boire un café avec Marina s'ils avaient effectivement sept vies¹⁷⁹. Par ailleurs, le voyage en avion sera possiblement contraint de faire une escale à cause du mauvais temps¹⁸⁰, etc. La seule certitude est celle de l'événement passé, car tout ce qui appartient au futur et au présent reste aléatoire, comme le confirme Marina à propos du voyage en avion :

Mesdames, Messieurs, notre vol se poursuit dans d'excellentes conditions. Si tout se passe comme prévu, nous devrions atteindre nos destinations dans un avenir proche. Bien sûr, un événement imprévu, même bénin, pourrait survenir qui nous détournerait de nos projets. Il faut bien dire que l'aléatoire entre dans la composition de notre présent... celui que nous vivons actuellement... et que si celui-ci se décompose en une série de moments qui se succèdent, à la fin de chacun de ces moments... (*Musique.*) Il n'est pas certain qu'il y ait le suivant. Tout ce qui n'est pas encore advenu reste aléatoire¹⁸¹.

Il est intéressant de souligner la tournure universelle que prend son message : le temps verbal de l'indicatif présent acquiert une valeur gnomique à partir de la phrase impersonnelle « Il faut bien dire que... ». Ce discours sur l'incertitude du présent et du futur dans le voyage, Marina le tiendra jusqu'à la fin de la pièce, alors même que tous les personnages ont déjà atterri et ne sont plus dans l'avion, mais au symposium scientifique :

Le Généticien Oui, mais je ne sais plus très bien où on en est... ? Je crois que je dois avoir un trou de mémoire... je ne me souviens pas non plus de l'ordre de la soirée... vous êtes au courant de la suite du programme ?

Marina Non, professeur, personne ne connaît sa prochaine escale ni ne sait quand son voyage s'arrêtera... ce sont des questions auxquelles la science ne peut répondre¹⁸² !

Ces références à l'escale et au voyage permettent de repérer une continuité à travers le discours de Marina et renforcent la thèse selon laquelle la protagoniste s'exprime davantage selon une conception universelle de la vie et non selon les conditions précises d'une étape. Cela amène à

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸² *Ibid.*, p. 48.

avancer que derrière le voyage, il y a l'évidente métaphore de la vie, d'autant plus que la pièce, se présentant d'entrée de jeu comme un voyage, retrace en réalité la vie de Marina.

Une fatalité inévitable

Par ailleurs, dans ce dernier extrait, il est mentionné que le voyage s'arrêtera un jour. Si l'on considère que le voyage symbolise effectivement la vie, il y a alors là directement une référence au destin de chaque homme : sa mort.

Le terme « destin » n'est utilisé qu'une seule fois, dans une réplique de l'Ange :

L'Ange Je serai donc un personnage dans cette histoire, comme les anges, qui, dans la vraie vie, peuvent voir, entendre, mais n'ont pas toujours le pouvoir de changer le destin des gens¹⁸³...

Dans cet extrait, l'Ange semble démuni face à son impuissance de n'être qu'un personnage dans l'histoire, incapable de changer le cours des choses et d'éviter la catastrophe de l'accident dans la « vraie vie », opposée à la vie onirique de la conscience plongée dans le coma.

Le personnage de l'Ange est particulier. Au cours du texte, il avance qu'il est capable d'incarner différentes formes et de jouer plusieurs rôles. Son identité est ambiguë : pour commencer, il compare son état d'ange à celui d'acteur (« Les anges, c'est comme ça, ça joue des rôles. C'est comme les acteurs ! C'est pour ça qu'on se croise parfois dans les mêmes théâtres¹⁸⁴. »). Plus tard, il se compare à un ange en étant un protagoniste de la vie de Marina (« Je serai donc un personnage dans cette histoire, comme les anges, qui, dans la vraie vie, peuvent voir, entendre, mais n'ont pas toujours le pouvoir de changer le destin des gens¹⁸⁵ »). Enfin, il renforce l'ambiguïté lorsque Marina lui explique que c'est dans son rôle d'ange qu'elle le préfère (« Ce n'est peut-être pas un rôle ? Qui sait ? ¹⁸⁶ »).

En plus de cette ambiguïté identitaire, il semble détenir le don d'ubiquité. D'une part, il est très au courant de l'accident qu'a subi Marina et la questionne quant à celui-ci. Et lorsque Marina, au téléphone, transmet à sa mère les indications des médecins sur son état, l'Ange la précède dans ses paroles :

Marina Allô ? Non, je n'entends pas bien ! C'est qui ? Ah ! Maman ! C'est toi ?

L'Ange prend ses bagages et sort doucement tout en écoutant la conversation de Marina avec sa mère.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

Marina (*sur place*) On t'a avertie, comment tu l'as appris ? Ah oui ! Bien sûr... ! Oui, ça va, mais ils m'ont injecté un produit et ils sont en train d'observer mon cerveau. Oui, oui, ils sont en train de parler, mais je ne comprends pas ce qu'ils disent...

L'Ange « État stationnaire... »

Marina (*répète*) État stationnaire...

L'Ange « Fonctions vitales préservées... sauf complications »

Marina Fonctions vitales préservées... sauf complications...

Marina On va bientôt se voir alors, toi et moi, maman... ? Ah bon... je dois encore attendre un peu ?... Non, non, ça me fait un moment de pause (*elle regarde furtivement derrière elle et aperçoit l'Ange qui disparaît*) ça fait du bien de s'arrêter un peu¹⁸⁷...

Dès lors, l'Ange semble avoir un accès direct à la dimension du conscient de Marina, mais aussi à celle de son inconscient puisqu'il se retrouve dans son rêve.

D'autre part, il prononce à trois reprises une même phrase qui scande le récit tel un refrain : « c'est pas parce que je pars qu'on se quitte¹⁸⁸ ». Malgré l'absence physique, l'Ange ne quitte jamais Marina, et le lui rappelle dès qu'il part.

Tous ces indices permettent de voir en l'Ange l'incarnation de la dernière sorte de hasard, celui de la fatalité, ou du hasard théologique. L'Ange incarne le miracle, les événements heureux qui se n'expliquent pas, la force surnaturelle qui veille sur Marina, soit : son ange gardien. Toutefois, même ce gardien ne peut pas empêcher un événement d'arriver tel que le surgissement imprévisible d'un accident de voiture.

Ainsi, le voyage de la vie de Marina a été façonné d'événements fortuits : certains surgissant sans explication, d'autres intervenant de façon non nécessaire, d'autres encore se produisant de façon miraculeuse, dépassant l'entendement. La vie semble alors échapper à toute raison d'être, et son écoulement, à toute prédiction. Nul ne peut prédire son parcours ni déterminer sa fin.

1.5.2. Deux attitudes face aux événements imprévus

Face à cet aléatoire et à ce futur incertain, deux attitudes différentes sont adoptées par les personnages. D'une part, il y a les personnages qui sont affectés de façon négative. Le D^r Pouchérova, en effet, s'indigne par rapport aux possibles escales supplémentaires imprévues qui la retarderaient et l'empêcheraient peut-être d'atteindre son objectif de se rendre au congrès

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 13, 45 et 51.

scientifique à Barcelone. Le Généticien, quant à lui, est obnubilé par la disparition inexplicable de son plat végétarien. Le fait qu'il ne trouve pas de réponse le trouble profondément, en témoigne son acharnement à revenir à plusieurs reprises avec la même question : où a disparu son plat végétarien, alors qu'on lui avait certifié que celui-ci était bien à bord ? C'est au tour du commandant de bord de s'impatisser devant l'Ange qui attend Marina et qui ne veut pas terminer sa chanson tant qu'elle n'est pas arrivée.

Les trois autres personnages, Marina, l'Ange et la mère ne semblent quant à eux ni agacés ni forcément plus heureux avec l'incertitude qui pare le futur. Mourir ne fait pas peur à Marina, c'est une escale comme une autre qui lui apporterait la consolation de revoir sa mère. La pause en outre lui fait du bien (« Non, non, ça me fait un moment de pause [...] ça fait du bien de s'arrêter un peu¹⁸⁹... »). La mère non plus ne semble pas apeurée par le sort de sa fille, ni par le sien. Elle n'adopte pas une attitude d'apitoiement alors qu'elle aurait des raisons d'en vouloir à la vie qui ne lui a pas permis de rencontrer sa fille. Quant à l'Ange, il accompagne Marina et semble heureux de sa compagnie. Mais aucun des trois ne se plaint de la succession des événements. Ils les prennent comme ils arrivent. Ils adoptent une résilience absente des autres personnages. L'événement fortuit est pris comme un autre événement avec lequel il faut composer, mais qui ne les empêche pas d'atteindre leurs objectifs. Peut-être alors est-ce dû au fait que ces trois personnages, justement, vivent dans un hors temps ? Marina vit dans le temps de la pause, entre la vie et la mort, la mère vit dans le passé, et l'Ange vit dans un temps éternel. Ils n'ont plus à se soucier de leur destin qui les presse, puisque leur destin est déjà scellé, alors que les trois premiers personnages vivent dans un temps qui avance, organisé selon un horaire précis, planifiant tout et ne laissant pas de place à l'imprévu.

Par ailleurs, les trois personnages atemporels semblent fort liés : Marina dépend de sa mère pour sa naissance et de l'Ange pour sa vie. C'est intéressant de noter que dans la pièce, ils sont tous les trois joués par les membres de la même famille : Yves Hunstad, Eve Bonfanti et Lola Bonfanti, fille du couple des auteurs-acteurs. Cela rappelle à quel point leur vie, leur pensée et leur art sont liés.

En résumé, la pièce *Voyage* montre et démontre que la vie est imprévisible, que le présent est indéniablement aléatoire et le futur incertain. Il est alors vain de croire pouvoir le prédire, car personne ne peut prétendre savoir de façon certaine sa prochaine escale puisque le hasard, sous

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

ses différentes déclinaisons, s'immisce dans la chaîne de causalité et bouleverse le cours des événements prévus.

Par ailleurs, dans cette création où le hasard vient jouer un rôle déterminant, les personnages adoptent une position soit positive et constructrice face aux imprévus, en considérant ces derniers comme des faits à ne pas devoir remettre en question puisqu'il est arrivé ; soit ils adoptent une position de déploration où l'imprévu est considéré comme un obstacle à leur objectif poursuivi. Leur histoire n'avance presque pas par rapport à leur point de départ, contrairement aux autres personnages.

Peut-être que l'acte de résistance de la pièce par rapport à un discours du temps n'est pas d'avoir montré que le hasard faisait en effet partie de nos vies – ce qui est une idée déjà admise pour une partie de la population –, mais d'avoir montré deux attitudes différentes quant à l'approche d'un événement imprévu qui vient perturber le déroulement du prévu et renégocier l'organisation de nos événements. Composer avec le hasard prend du temps dans une société où il en manque, justement.

1.6. Des pièces à rebours du déterminisme et d'une société de contrôle : une attitude positive par rapport au hasard créateur

Le zoologiste et systématicien Guillaume Lecointre, dans sa conférence *Le hasard dans l'évolution de la vie*¹⁹⁰, explique le rôle du hasard dans l'évolution du vivant. Il développe une typologie des événements déterminés – c'est-à-dire pourvus d'une cause – qu'il sépare selon deux catégories : les événements nécessaires – qui se produiront de façon certaine, mais dont le résultat peut être imprévisible en raison d'un défaut de connaissances –, et les événements non nécessaires qui pourraient se produire comme ils pourraient ne pas se produire. Ces événements non nécessaires, il les désigne comme des événements contingents et les qualifie d'imprévisibles. À la fin de la conférence, un des auditeurs remet en question la typologie du scientifique : il se demande si l'événement contingent n'était pas, en réalité, un événement nécessaire dont on ignore simplement la multitude des paramètres complexes qui permettraient de le prévoir. Lecointre alors admet ne pas pouvoir répondre à cette interrogation, car elle touche à des limitations épistémologiques. C'est un parti à prendre, et lui a décidé de penser que la

¹⁹⁰ *Le hasard dans l'évolution de la vie* [enregistrement vidéo], réal. Association Française pour l'Information Scientifique, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bJfD38w9Dxs> (consulté le 14 juillet 2025), circa 87^e minute.

contingence et le hasard jouent véritablement un rôle dans l'évolution de la vie. Lecointre rattache alors la pensée de l'auditeur à « la philosophie laplacienne¹⁹¹ ». Selon Pierre-Simon de Laplace, le hasard sans référent n'existe pas ; chaque événement est déterminé et donc prévisible à partir du moment – utopiste – où l'on possède la connaissance suffisante et nécessaire de toutes les variables et paramètres qui composent une chaîne causale¹⁹² :

Tous les événements, ceux mêmes qui par leur petitesse semblent ne pas tenir aux grandes lois de la nature, en sont une suite aussi nécessaire que les révolutions du soleil. [...] Une intelligence qui pour un instant donné connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux¹⁹³.

Jean-Pierre Kahane, mathématicien français, rappelle que le déterminisme laplacien s'inscrit dans la suite de la pensée cartésienne et du principe de causalité de Spinoza¹⁹⁴ selon qui « [il] n'y a rien de contingent dans la nature des choses ; elles sont au contraire déterminées par la nécessité de la nature divine à exister et opérer d'une manière certaine¹⁹⁵ ».

Or, dans *Voyage*, ce n'est pas seulement une question de connaissances insuffisantes sur la nature des choses qui rend l'événement imprévisible : les quatre déclinaisons du hasard sont réellement mises en jeu comme des événements non nécessaires et aléatoires, influençant la création et rendant la destination du voyage imprévisible. Marina avance d'ailleurs qu'il est vain de chercher à tout savoir puisqu'il y a des questions auxquelles même la science ne sait pas répondre¹⁹⁶. C'est un réel parti pris par rapport au rôle du hasard qui est assumé dans cette œuvre.

Bien que le déterminisme suscite encore des débats chez certains, les avancées scientifiques telles que celles de la physique quantique ou encore celles de la biologie cellulaire attestent toutefois de la présence du hasard dans les phénomènes naturels¹⁹⁷. *Voyage* et *Détours* invitent

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² KAHANE Jean-Pierre, *Hasard et Déterminisme chez Laplace*, 2007, <https://hal.science/hal-00175229> (consulté le 17 juillet 2025).

¹⁹³ LAPLACE Pierre-Simon, *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Gauthier-Villars, 1921. Cité par Kahane dans KAHANE Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 6-7.

¹⁹⁴ KAHANE Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 1.

¹⁹⁵ SPINOZA Baruch, *L'Éthique* (traduction du latin par Armand Guérinot), Paris, Éditions d'art Edouard Pelletan, Paris, 1930. Cité par Kahane, dans KAHANE Jean-Pierre, *Hasard et Déterminisme chez Laplace*, 2007, <https://hal.science/hal-00175229> (consulté le 17 juillet 2025), p. 1.

¹⁹⁶ *Voyage*, p. 48.

¹⁹⁷ Jacques Monod, par exemple, qui a travaillé sur la régulation génétique et l'expression des gènes chez les bactéries, a montré que les mutations génétiques se produisaient de façon aléatoire. Il rend compte de son étude

ainsi, à leur façon, à reconsidérer la place et le rôle du hasard dans la création, qu'il s'agisse du cours d'une vie ou d'une œuvre artistique.

Par ailleurs, il y a également une vision positive de l'événement imprévu qui circule à travers les pièces de Bonfanti et Hunstad. Dans notre société contemporaine, la volonté de prédire les moindres faits pour tout maîtriser et anticiper les risques semble un mot d'ordre pour maximiser les rendements au sein de nos sociétés. Des stratégies sont développées et adoptées afin de prévenir les « risques », comme le confirme cet extrait provenant d'un livre qui développe une méthode de « contrôle interne » à adopter au sein d'une organisation afin d'en assurer sa productivité :

Le management des risques en entreprise apparaît alors comme une approche intégrée qui permet d'identifier, d'analyser, de cartographier et de maîtriser les risques auxquels l'organisation est exposée. Il sous-entend la mise en place de processus de gestion des risques en associant à la stratégie de l'entreprise les facteurs de risques susceptibles d'affecter sa capacité à atteindre ses objectifs¹⁹⁸.

Le fait d'utiliser le terme « risque » pour désigner un événement contingent qui pourrait arriver indique la connotation négative attachée à l'imprévu, considéré comme obstacle à l'efficacité et à la productivité.

La démarche artistique de Bonfanti et Hunstad va à rebours de cette connotation négative, en conférant à l'événement imprévu une réelle fonction créatrice et constructive. Et cette fonction transparaît dans leurs pièces, comme nous l'avons vu.

2. Le temps comme espace de rencontre

Précédemment, nous avons vu que le hasard jouait un rôle important dans les pièces de Bonfanti et Hunstad, ainsi que dans leur processus de création. Force est de constater que le paramètre du temps est utilisé comme outil dramatique afin de théâtraliser le hasard et les attitudes des personnages face à lui. Celui-ci entretient un lien direct avec l'enchaînement des événements puisqu'il advient dans le présent, ne découlant pas d'un rapport direct avec les événements du passé de l'histoire, et vient influencer ce qui lui succède. Il en est ainsi de *Détours* qui, théâtralisant le temps de la répétition, se situe entre héritage, prévision et changement. Il en est

dans l'ouvrage MONOD Jacques, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁹⁸ KHALIL Afef, AJILI Wissem, SLIMENE Imen Ben et ABDELLI Mohammed-El-Amine, « Introduction », dans : *Comprendre et mettre en œuvre le contrôle interne*, Malakoff, Dunod, 2022, p. 1-3.

de même de *Voyage* qui, dans une chronologie à rebours des événements, remonte jusqu'à celui à l'origine de tous les autres.

Le paramètre temporel est toutefois plus complexe que ces premiers constats tirés. Voyons de plus près comment la notion du temps est traitée dans les deux pièces choisies, et quel est son impact sur celles-ci.

2.1. Présentation du cadre théorique : le temps au théâtre

Le temps est une notion complexe et abstraite. Il n'est pas visible, ce sont des indices qui montrent sa présence, son écoulement. Dans notre analyse des pièces, nous nous concentrerons sur le temps au théâtre : la manière dont il est construit, rapporté, et le rapport qu'il entretient avec le temps réellement vécu par le public. Anne Ubersfeld, dans son chapitre « Le théâtre et le temps » dans *Lire le théâtre* (premier tome), distingue ainsi le « temps vécu » du « temps rapporté¹⁹⁹ ». Le temps vécu désigne le temps que dure la représentation. Ubersfeld le désigne comme un « temps de la fête²⁰⁰ » qui semble suspendre le temps pour plonger le public dans un « hors temps ». Le temps rapporté, quant à lui, est le temps qui fait référence au « temps imaginaire et syncopé²⁰¹ » de l'action représentée. Ce dernier est donc un temps construit selon des outils dramatiques. Il se révèle au travers d'indices qui demandent décodage et interprétation.

Par ailleurs, un métadrame a la particularité de comporter deux temps rapportés. Le premier temps rapporté correspond à celui du second niveau dramatique où se déroule le *métadrame*. Il tend à se confondre avec le temps vécu du premier niveau dramatique. Il fait donc référence à l'ici et maintenant du public. Nous approfondirons ce temps particulier d'une illusion de co-présence entre le public et le métadrame dans l'analyse de la pièce *Détours*.

Le second temps rapporté est celui du troisième niveau dramatique où a lieu le *drame*. L'ici et maintenant de ce drame réfère alors à un temps imaginaire d'une fiction. Nous aborderons en profondeur la construction de ce temps dans l'analyse de la pièce *Voyage*. Au préalable, voyons comment les auteurs envisagent le temps vécu.

¹⁹⁹ UBERSFELD Anne, « Le temps au théâtre », dans : *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 198-199.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 199.

²⁰¹ *Ibid.*

2.2. Le temps vécu au théâtre : un temps de salut

Bonfanti approfondit le temps vécu spécifique au théâtre en l'érigeant en véritable « salut » face à un monde qui avance toujours plus vite et où la présence n'est plus de mise. Le théâtre, selon Bonfanti, permet le retour des liens réels et physiques, à échelle humaine, entre les êtres :

Offrir un lien entre les êtres, voilà ce que le théâtre et tous les arts vivants du spectacle ont d'unique. [...] C'est cette parole et cette union qui permettent ensemble d'entrer en dissidence contre un monde que l'on voudrait autre. [...] À l'ère du zapping, addiction qui provoque des sensations proches des drogues dures avec cette illusion de liberté sans limites, le théâtre offre un temps salutaire face à des humains démunis... loin des écrans qui font écran. Au théâtre, tout se vit au rythme des cœurs qui battent. On ne peut pas courir plus vite qu'eux, on ne peut jamais en faire l'impasse. Cette impossibilité d'aller « plus vite que la musique » redonne, dans cette expérience partagée, une dimension à l'empathie, à la conscience d'appartenir à la même humanité. On pourrait presque dire qu'il y a quelque chose d'ordre méditatif dans le théâtre²⁰².

Bonfanti explique qu'aujourd'hui, le monde est entré dans une nouvelle ère faite d'une surabondance de données virtuelles que l'être humain « zappe » à toute vitesse et consomme comme une dépendance dont il est difficile de sortir. Le théâtre vient alors en opposition notamment à cette surconsommation de données virtuelles en imposant son temps – qu'on ne peut ni accélérer, ni « zapper » – et la nécessité d'être réellement présent, en personne.

Les pièces de Bonfanti et Hunstad en tant que telles ne font pas référence à cette « ère du zapping », car l'objectif n'est pas de critiquer ce monde et le rythme qu'il impose, mais de proposer une alternative où le temps est vécu dans la présence et à échelle humaine. Ce temps est le temps du théâtre. Bonfanti et Hunstad parlent de « communauté spirituelle²⁰³ » formée par les spectateurs et praticiens ayant tous le même objectif de partager ce moment théâtral ensemble : « Ce qui est sacré est bien le fait que des personnes, femmes et hommes vivant sur la Terre, se soient réunies dans un même espace et qu'entre elles, se soit échangé des relations d'émotions, d'énergie et d'intelligence²⁰⁴ ». Ainsi, faire du théâtre et aller au théâtre, ce serait donc expérimenter ce « temps de la fête », comme l'appelait Ubersfeld, et entrer en résistance contre une société virtuelle et accélérée où les contacts humains, en présentiel, se rarifient.

²⁰² BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Dans la Fabrique Imaginaire siffle le vent des souffleurs de rêves », entretien avec Barbara FOURNIER, *Prismes*, juin 2017, p. 53-55, <https://www.hepl.ch/files/live/sites/files-site/files/unite-communication/prismes/numero-23/articles/prismes-23-17-entretien-eve-bonfanti.pdf> (consulté le 26 juin 2025).

²⁰³ *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), *op. cit.*, p. CXV.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. CXV.

2.3. *Voyage* : une temporalité propre à chacun et la difficulté des rencontres qui en résulte

2.3.1. Métadrame : le temps d'une rencontre avec le public

Dans le préambule de la pièce *Voyage*, l'acteur-personnage s'adresse au public pour l'avertir qu'ils auront quelques minutes de retard. Il poursuit alors sur une théorisation de la relativité des temporalités : tout le monde vit selon son temps particulier, et il faut attendre les retardataires afin que l'on puisse commencer tous ensemble, dans le même temps, la pièce :

L'acteur Je m'adresse [à vous] parce que vous aviez certainement dans l'idée qu'on allait commencer à 20h30, comme il est écrit dans le programme, mais bon, là, il est déjà 20h40 et je suppose que la plupart d'entre vous pensent que nous sommes en retard... alors je voudrais vous dire ceci, c'est que moi-même, et toute l'équipe du théâtre que je représente ici, nous, on estime qu'on est plus ou moins en avance, puisqu'on avait dans l'idée d'attendre les retardataires jusqu'à 20h45. Donc, moi, qui suis en train de vous parler et qui ai le plaisir d'ouvrir cette soirée, j'ai conscience que je commence cinq minutes trop tôt ! J'espère que c'est clair. Je dis ça pour ne pas nous pénaliser d'un retard puisqu'on commence plus tôt que prévu. Quant aux personnes qu'on attend, celles qui vont arriver dans cinq minutes, elles, évidemment, en entrant dans cette salle, elles vont se dire, « oh là là... on a déjà raté un quart d'heure ! » alors que nous qui sommes déjà là, on sait très bien qu'elles n'auront perdu que cinq minutes.

En fait, on a tous une montre, mais on vit des temps différents et ces temps se déroulent simultanément sans qu'on en ait vraiment conscience. C'est bien pour dire qu'on a tous une heure en tête, mais je suis sûr que, dans cette salle, personne ne la vit de la même manière. C'est pourquoi j'ai proposé de dire ce texte en préambule, qui doit durer plus ou moins cinq minutes, enfin je l'espère, c'est pour permettre aux derniers retardataires de nous rejoindre et nous donner l'occasion de partir ensemble, tous accordés dans l'idée que nous commençons à l'heure, c'est-à-dire une heure qui n'est pas un chiffre, mais une impression qui nous appartient, à nous et seulement dans cet espace où nous sommes maintenant²⁰⁵...

Cette entrée en matière annonce du même coup le ton de la pièce : on vit tous selon une temporalité propre et se retrouver ensemble demande parfois d'attendre l'autre.

Par ailleurs, le préambule se situe au niveau du métadrame. L'acteur-personnage se situe dans un ici et maintenant similaire à celui du public en s'adressant directement à lui, en faisant référence à l'heure réelle de l'horloge, et en désignant par ses déictiques le contexte d'énonciation de la représentation. Le théâtre est alors un lieu de rencontre entre la scène et le public où des personnes – acteurs et spectateurs – vivent pour un temps donné une expérience ensemble.

²⁰⁵ *Voyage*, p. 5.

Plus tard, quelques métalepses – qui ne dureront jamais plus qu’un échange de répliques – renverront à l’ici et maintenant du temps vécu par le public. Elles rappellent la co-présence première entre celui-ci et la scène.

2.3.2. Drame : un temps composé de rencontres

Une temporalité propre à chacun

Nous verrons que dans la pièce *Voyage*, chaque personnage a sa temporalité propre, comme l’a annoncé le préambule. La temporalité de Marina, quant à elle, est plus complexe que celle des autres puisqu’elle se dédouble en deux états de conscience.

Marina et son double état de conscience

Le métadrame bascule dans le drame au cours du récit narré par l’actrice-personnage : celle-ci raconte l’histoire du personnage qu’elle joue, Marina, qui, après être allée voir une conférence, a un accident de voiture. C’est à partir de cet accident que commence le drame : Marina, plongée alors dans le coma, revit dans un état inconscient certains moments de sa vie. Le drame se déroule alors sur deux niveaux de conscience différents : celui où Marina est plongée dans le coma où peu d’actions se passent, et celui où Marina revit le cours de sa vie à rebours, inversant l’ordre chronologique des événements tels qu’ils se sont déroulés avant son coma.

Le premier niveau de conscience n’est présent dans le drame que par allusion : Marina peut entendre parfois ce que les médecins disent de son « état stationnaire » et est au courant de ce qu’il se passe à ce niveau : « ils m’ont injecté un produit et ils sont en train d’observer mon cerveau²⁰⁶. » Ce premier niveau a par ailleurs des influences sur le second. En effet, les problèmes techniques du studio et les turbulences atmosphériques qui perturbent le voyage de l’avion sont implicitement liés aux complications de l’état critique de Marina. L’état stationnaire désigne un état où rien ne se passe, où tout est stable. Le temps que dure cet état critique est normalement très court puisque c’est le temps de l’urgence. Par ailleurs, le cerveau, dans un état second, est capable d’imaginer toute une histoire en l’espace de quelques secondes. Ainsi, le temps rapporté du premier niveau de conscience – celui où Marina est dans le coma et qui durerait peut-être cinq minutes – est dilaté par rapport au temps vécu d’une heure trente que dure réellement la représentation ; et ce, grâce au temps rapporté du second niveau de conscience qui brasse l’étendue de la vie de Marina en se concentrant sur certains moments de

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

son existence. Cela révèle à quel point le temps est une notion relative à un sujet mais aussi à un lieu à partir duquel il est perçu.

Ce principe d'un temps relatif se vérifie à travers toute la pièce qui met en scène différentes temporalités propres à chaque personnage.

Un temps lié à l'espace

Dans *Voyage*, le temps est fort lié à l'espace étant donné que Marina effectue un voyage spatio-temporel. Elle remonte le cours du temps jusqu'à sa conception, ce qui l'amène à traverser différents lieux. À chaque changement de lieu s'opère un saut temporel vers le passé. Par exemple, la deuxième scène « La salle de conférence » se termine par le constat que le Généticien et le D^r Pouchérova se sont déjà rencontrés à Barcelone. La scène suivante est alors « L'aéroport » où l'on retrouve les deux personnages se dirigeant vers la porte d'embarquement à destination de Barcelone. Cette chronologie des faits à rebours de l'ordre chronologique se marque parfois à travers les répliques des personnages :

Le Généticien Excusez-moi, mais est-ce que ce n'est pas vous qui avez assisté à une de mes conférences sur l'ADN que je vais donner à Bruxelles, la semaine prochaine²⁰⁷ ?

Cette réplique détient un côté absurde puisqu'elle inverse la logique des temps où un événement qui s'est déjà passé est situé dans le futur. Pourtant, le contexte de l'histoire le permet étant donné que tout s'est déjà passé. Les personnages détiennent la connaissance de leur passé, alors même qu'ils le revivent. Cela renforce le côté onirique de la pièce où le sujet a accès à un plus grand savoir que le seul déroulement de l'histoire.

Par ailleurs, les différents lieux qui sont représentés témoignent de moments de rencontre entre certains des personnages qui influenceront la suite des événements : si le D^r Pouchérova et le Généticien étaient tous les deux à Bruxelles et ont croisé le chemin de Marina le soir de la conférence, c'est parce qu'ils se sont tous deux rencontrés préalablement à Barcelone où le D^r Pouchérova semble être tombée amoureuse du Généticien.

Des personnages ayant leur propre temporalité

Le temps rapporté de Marina, s'il se compose de rétrospections, est également composé de superpositions de plusieurs espaces-temps. Le temps du voyage spatio-temporel provoque des rencontres alors que chaque personnage vit selon sa propre temporalité. Ces rencontres se nouent autour du personnage de Marina et autour du lieu de l'avion. Celui-ci apparaît comme

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

un trou dans l'espace-temps puisque s'y superposent trois lieux différents : celui de l'avion en direction de Barcelone pour le Généticien, le commandant et le D^r Pouchérova, celui du studio d'enregistrement et du palier d'appartement pour l'Ange, et celui du bateau pour la mère de Marina. Par exemple, dans l'extrait suivant, l'Ange débarque dans l'espace scénique de l'avion en considérant que c'est le palier de son appartement :

L'Ange Oh là ! Je ne savais pas que vous aviez du monde ! (*Au public.*) Bonsoir, je suis le voisin, j'habite à côté ! (*À elle, chuchoté.*) Vous avez organisé une réception ?

Marina (*chuchotant aussi*) Ce sont les passagers du vol AM 346 B en direction de Barcelone.

L'Ange Ah bon, vous partez ?

Elle s'avance vers lui (scène).

Marina Oui, je n'ai pas eu l'occasion de vous prévenir²⁰⁸.

Ainsi, plusieurs lieux se confondent dans l'espace scénique, sans perturber les personnages.

Par ailleurs, plusieurs temporalités se côtoient au cours du voyage : celle de la mère de Marina qui appartient à un passé lointain puisqu'elle est décédée alors que Marina était à peine née, celle de l'Ange qui appartient à une temporalité extraterrestre (« Non, mais, pour nous autres, qui venons de si loin pour arriver sur Terre, on en a bien besoin²⁰⁹ ! » dit l'Ange à propos des bagages qu'il possède), celle de Marina qui se trouve dans un temps de pause (« ça me fait un moment de pause²¹⁰ » dit-elle en parlant de son état stationnaire), et celle des scientifiques qui, quant à eux, semblent avancer dans un sens contraire à celui de Marina. En effet, dans la scène de l'aéroport, Marina marche dans le sens opposé à celui du Généticien et du D^r Pouchérova alors qu'ils vont se retrouver dans le même lieu. Les didascalies indiquent que Marina « traverse la scène cour à jardin²¹¹ » tandis que le Généticien, suivi du D^r Pouchérova, traverse la scène de « jardin à cour²¹² ». Cela pourrait indiquer que Marina n'avance pas dans le même sens temporel que les deux scientifiques. D'autant plus que les scènes concernant les lieux occupés par les deux scientifiques ne se succèdent pas de façon rétrospective, mais bien dans le sens chronologique des événements : la scène de l'aéroport donne lieu à la scène dans l'avion en direction de Barcelone qui donne lieu au congrès scientifique à Barcelone.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹¹ *Ibid.*, p. 18.

²¹² *Ibid.*

Par ailleurs, les personnages ont la connaissance de cette superposition d'espaces-temps puisque Marina affirme bien que « tous les passagers [...] ont des destinations différentes²¹³ » et que lorsque le Généticien s'étonne de la chaleur troublante qu'il fait, Marina lui répond que c'est « peut-être à cause des différents coefficients temporels qui se côtoient²¹⁴... ».

Bref, le voyage de Marina a mis en jeu la diversité des temporalités propres à chacun, normalement décalées mais rendues simultanées par le truchement d'un cerveau plongé dans le coma, ce qui rend la superposition des temporalités possible. Cela a permis également d'embrasser une fourchette temporelle très large allant de la fin au début de la vie de Marina. Toutes les temporalités des personnages ont rencontré celle de Marina, et ont influencé d'une manière ou d'une autre sa vie. Ainsi, le drame de *Voyage* représente une vie qui s'est composée au fil de rencontres, fortuites ou non, ayant influencé l'avenir imprévisible de Marina.

Perceptions du temps par les personnages

Maintenant que nous avons vu que tous les personnages se meuvent dans leur temporalité propre, voyons comment ils perçoivent le temps, car ils ont également une perception du temps qui diffère des uns des autres.

Un temps pressant et une propension à digresser

La plupart des personnages semblent pressés ou préoccupés par un temps qui dicte leur conduite : le D^r Pouchérova court à la porte d'embarquement où elle est attendue, Marina doit refuser de prendre un verre avec l'Ange, car elle doit se rendre impérativement au garage, l'Ange doit arrêter son échange avec le public, car il a « un rôle à tenir²¹⁵ », le Commandant-régisseur doit rapidement gérer les soucis techniques pour que l'avion ne s'écrase pas, etc. Ils semblent tous pressés par des échéances à tenir et des rendez-vous à respecter. Mais la pression du temps apparaît aussi générale comme le témoigne le scrupule du D^r Pouchérova, qui, coupant le Généticien, lui demande si elle *a le temps* de faire une remarque en lien avec le discours du scientifique :

Veuillez excuser mon émotion, mais j'ai très peu dormi cette nuit, à cause d'un incident tout à fait bénin... C'est probablement le manque de sommeil qui fausse ma perception des choses, mais je ne sais pas bien si j'ai le temps là ? Est-ce que je peux prendre le temps ? C'est tout à fait en relation avec ce que vous venez de dire²¹⁶...

²¹³ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

Pourtant, malgré ce temps qui presse, une partie des personnages ne cesse de digresser. Par leur long discours, ils prolongent le temps d'attention qui leur est consacré et retarde l'action. Par exemple, le D^r Pouchérova fait tout un détour sur sa vie pour contextualiser sa remarque ; le Généticien digresse également sur des anecdotes qui lui sont arrivées pour répondre aux questions qui lui sont posées ; l'Ange ne sait pas s'arrêter de parler alors même qu'il avait promis au régisseur de se taire , etc.

Cette parole bavarde, par rapport à un temps ressenti comme pressant, place le drame dans une stagnation temporaire de l'action et fait ressentir d'autant plus long le temps vécu des monologues dans un drame où le temps rapporté enchaîne lieux et déplacements.

Un commencement continu

Tout au long de la pièce, il est beaucoup question de commencement : celui de la soirée, celui du voyage, celui de la conférence sur l'ADN, celui de la nouvelle vie de l'Ange, celui de la recherche sur le fonctionnement du cerveau, celui de la lecture d'un livre, celui d'un amour entre le Généticien et le D^r Pouchérova, etc. Les personnages explicitent ce moment de seuil d'une histoire avec des termes comme « ouvrir la soirée », « partir en voyage », « point de départ », « voyage qui commence », « venir au monde », « création du monde », « un bon début », « le début du commencement », « début d'un nouveau voyage », sans oublier les 27 occurrences du verbe « commencer » dans leurs discours.

Cette attention apportée à l'amorce des histoires atteint son paroxysme à la fin de la pièce qui se termine sur la scène du concert de la mère de Marina, déjà enceinte. La pièce se conclut alors sur l'origine de la vie de Marina. Cela provoque comme effet que l'intrigue semble ne jamais s'arrêter, qu'elle n'est que commencement d'histoires qui semblent ne jamais se terminer, car dès que l'une commence, elle s'ouvre sur une multitude d'autres qui prennent alors le relais.

Le présent de l'action est ainsi le lieu perpétuel du commencement : l'histoire de Marina n'évolue pas selon une action déterminée qui commence, se développe, et prend fin. Elle évolue selon des rencontres fortuites ou non avec des personnes ou des éléments qui lui sont étrangers. C'est la règle du chiffre deux, annoncé par l'Ange :

L'Ange Le deux, c'est un bon début ! En ce qui nous concerne, en tout cas ! C'est le premier chiffre des nombres pairs, c'est-à-dire que c'est le début du commencement²¹⁷ !

²¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

Si le deux est « le début du commencement », c'est qu'originellement parlant, pour créer un enfant, il faut une deuxième personne du sexe opposé. C'est la rencontre entre les deux entités qui permet la création d'un troisième membre. De façon plus générale, on pourrait avancer que c'est la rencontre avec l'altérité qui va donc créer un nouvel objet, une nouvelle histoire.

Le parcours de Marina est dès lors recoupé d'une multitude d'altérités qui l'accompagnent pour un temps, et l'influencent. Chaque rencontre est le commencement d'une nouvelle histoire, aussi courte qu'elle puisse être. La fin est alors sans cesse différée : l'intrigue appartient à un ensemble plus grand composé de tous les présents, les passés et les futurs des personnages qui se rencontrent.

Cette volonté de se rattacher à un ensemble plus grand apparaît dans la conférence sur l'ADN. Le Généticien explique qu'à travers l'ADN, il est possible de retracer la vie d'une de nos cellules « depuis la nuit des temps²¹⁸ ». Il y a là une tendance à inclure l'être humain dans une histoire qui le dépasse, celle de l'évolution du vivant sur le plan scientifique, mais aussi celle d'une éternité, sur le plan plus théologique. En effet, l'Ange évoque l'idée que l'être humain possède sept vies, et explique que celui-ci est corps, esprit et âme. Or, selon plusieurs croyances religieuses, l'âme est éternelle. Par ailleurs, comme l'indique Topiol dans son mémoire, le titre original de la pièce était *Voyage, premier épisode*²¹⁹. Cela témoigne bien du fait que ce voyage n'est qu'une partie d'une plus grande aventure.

En résumé, si les rencontres de Marina la font appartenir à un ensemble plus grand, ce sont également ces rencontres qui ont fait sa vie telle qu'elle est. Cette importance première accordée aux rencontres composant une vie peut expliquer en partie le paradoxe entre le fait que les personnages se pressent et digressent à la fois. Étant donné que chaque personne vit dans sa temporalité propre, si l'on souhaite partager un moment avec une personne en particulier, marcher pendant un temps avec elle, il faut soit l'attendre, soit se presser afin d'adapter sa temporalité à la sienne.

Ainsi, l'acteur-personnage a attendu les retardataires avant de commencer la pièce ; le D^r Pouchérova prolonge en digressant son échange avec le Généticien dont elle est amoureuse ; l'Ange recommence sa chanson en patientant après Marina ; la mère attend sa fille dans la

²¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

²¹⁹ TOPIOL Marguerite, *op. cit.*, p. 103.

mort ; Marina doit quitter le symposium scientifique pour retrouver sa mère, car il y a « des rendez-vous interstellaires à ne pas manquer²²⁰ ».

Pour provoquer les rencontres, il faut parfois savoir se hâter ou, au contraire, savoir attendre. La digression peut ensuite apparaître comme un moyen de prolonger le moment partagé. Dès lors, le paramètre temporel joue un rôle déterminant dans l'effectivité d'une rencontre.

2.4. Détours : le temps d'une rencontre

2.4.1. Temps du drame : une chronologie éclatée, sans cesse interrompue

Nous avons vu précédemment que le temps du drame de *Détours* était celui d'une recherche, donc d'un temps rapporté où l'action est remplacée par la digression et la recherche d'inspiration pour l'écriture d'un livre. La particularité de ce drame est qu'il sera constamment interrompu par des soucis survenant au niveau du métadrame.

Si l'on mesure le temps vécu de cette pièce, on constate que le drame n'occupe que le tiers du temps de la pièce²²¹. Il y a là un renversement des importances où le drame n'est plus le centre de l'action, mais un prétexte à l'action. Cette dernière est alors déplacée dans le métadrame. Intéressons-nous maintenant au traitement du temps rapporté dans ce dernier.

2.4.2. Temps du métadrame

Dans *Détours*, le métadrame se caractérise par deux sortes de temps qui composent le quotidien de l'acteur : celui de la répétition et celui de la recherche théâtrale. Ces deux temps traitent donc d'événements infradramatiques, comme nous l'avons vu dans la première partie. Nous verrons comment ils installent un temps de co-présence avec le public, qui permet *in fine* la rencontre entre la scène et les spectateurs.

Un temps de répétition

Comme préalablement expliqué dans la partie consacrée au hasard, la pièce *Détours* s'inscrit dans un temps de répétition. Les acteurs-personnages sont conscients des pièces qui ont précédé leur représentation du soir, et de celles qui vont lui succéder. Les acteurs-personnages adoptent donc une rhétorique riche en indications temporelles : ils font incessamment référence au passé

²²⁰ *Voyage*, p. 51.

²²¹ Calcul opéré à partir de la captation de la pièce. Cf. *Captation – Détours et autres digressions* [enregistrement vidéo], réal. NOËLS Delphine, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=YfBS01Hi3mQ> (consulté le 20 mai 2025).

de leur pièce, à ce qui est prévu dans un futur proche, et à ce qui adviendra possiblement dans un avenir lointain. Les temps verbaux indiquant le passé, le présent et le futur se côtoient constamment :

On avait pensé que ce qui serait le plus intéressant pour nous tous ce soir, ce serait de vous raconter où on en est arrivé aujourd'hui après tout ce temps de recherche²²².

Dans cet extrait, les acteurs-personnages affirment qu'ils avaient prémédité la soirée qui se passe à l'instant où ils s'expriment, et ils partagent donc au public ce qu'ils ont planifié.

En raison des imprévus auxquels les acteurs-personnages font face, il y a également une référence constante à un modèle idéal qui est celui d'un passé ou d'un futur encore inexistant : en témoignent le nombre élevé d'occurrences de l'adverbe « normalement » ou d'extraits qui font référence à une situation normale, sans imprévu.

Un temps de recherche

Par ailleurs, les acteurs-personnages inscrivent leur représentation dans un temps de recherche. Ils annoncent d'entrée de jeu qu'ils tentent des changements dramatiques par rapport à leurs anciennes représentations, et que par conséquent une pièce ne ressemble jamais exactement à la précédente. Ainsi, il y a encore un souci de trouver le « bon moment » : l'acteur-personnage cherche par exemple le bon moment pour ranger l'échelle ; ou encore, les acteurs-personnages cherchent le bon moment pour envoyer l'Auteur dans l'espace. Le temps de la recherche est donc celui dans lequel des possibilités sont envisagées : le temps verbal du conditionnel présent ainsi que la récurrence des phrases interrogatives, de l'adverbe « peut-être » et de l'adjectif « possible » abondent dans les propositions dramaturgiques que font les acteurs-personnages.

En outre, ce temps de recherche, s'il implique d'envisager des possibilités, accorde une grande importance à l'instant présent, car c'est dans cet instant que les acteurs-personnages opèrent les choix et prévoient les changements. C'est également dans cet instant que l'imprévu survient, et vient changer le cours de l'action, interrompant le drame et laissant place aux discours de négociations et aux digressions du métadrame. L'imprévu extrait l'acteur-personnage du rôle qu'il était en train de jouer. L'acteur-personnage est ainsi extérieur au drame et adopte alors la position de juge et de spectateur. Cet acteur-spectateur occupe l'espace du lieu scénique et un temps présent similaires en tout point à l'ici et maintenant du public. Le temps de la recherche

²²² *Détours*, p. 57.

– qui se situe dans le temps de la répétition – permet donc un rapprochement entre le public et la scène et une situation de co-présence semble s’établir entre eux.

Un temps de co-présence

L’illusion de co-présence s’installe entre les acteurs-personnages et le public par plusieurs moyens : l’inclusion du réel dans le métadrame, l’implication du spectateur dans le jeu, et la pratique de l’écriture vivante.

En effet, le second niveau dramatique du métadrame se déroule dans un temps et un espace scénique en tout point similaire à celui, réel, du premier niveau dramatique. L’espace du métadrame est référentiel à l’ici et maintenant du public : les acteurs-personnages font référence à la même heure que celle du public, au même lieu théâtral ainsi qu’au même contexte sociétal²²³. Cela participe alors à créer l’ambiguïté des frontières entre les deux niveaux dramatiques puisque la réalité du premier niveau, référent du second, l’influence directement dans une sorte de métalepse continue.

De plus, le public est sans cesse interpellé. La double énonciation du théâtre, ordinairement implicite, est assumée dans le métadrame. Les spectateurs jouent alors un rôle indispensable dans la pièce qui leur est destinée puisqu’ils sont les interlocuteurs des acteurs-personnages. Le public joue à être le public, et entre dès lors dans la diégèse du second niveau dramatique. Les acteurs-personnages lui distribuent même des papiers et des crayons afin qu’il puisse noter ses éventuelles questions. Dès lors que le public entre dans le jeu du métadrame, et que les acteurs-personnages s’extraient de leur jeu du drame, la rencontre avec les acteurs-personnages devient possible.

Néanmoins, le public n’est pas dupe. S’il joue le rôle du public, il reste toutefois au courant de sa première nature et des conventions théâtrales qui l’enjoignent au silence. En effet, s’il est interpellé, il n’est pas invité à répondre. Les remarques qui pourraient venir de lui sont imaginées et formulées par les acteurs-personnages :

Lui (au public) Ben oui, parce que, dans la salle, ça commence à faire pas mal de temps, que tout le monde était en train de se dire : « Mais quand ils vont ranger cette échelle ? Quand ils vont ranger l’échelle ? » *(Au public.)* Hé bien, ça va être maintenant²²⁴ !

²²³ Ce contexte sociétal transparait notamment dans la dernière scène lorsque l’acteur-personnage explique que le quotidien de l’Auteur est directement inspiré de celui d’un citoyen bruxellois coupé de la nature. Le journaliste poursuit que c’est finalement le cas de tout être humain vivant aujourd’hui dans « nos sociétés industrielles et technologiques » (*Ibid.*, p. 10).

²²⁴ *Ibid.*, p. 86.

Dans cet extrait de *Détours*, l'acteur-personnage imagine la pensée du public par rapport à l'échelle qui trône au milieu de la scène, et la prononce à sa place.

Toutefois, le spectateur silencieux, lucide par rapport à l'illusion théâtrale, reste activement stimulé. Deux responsabilités lui incombent explicitement : celle de la création des décors et celle de l'interprétation de la pièce. En effet, le décorum étant parti au Canada selon les acteurs-personnages, ces derniers composent avec ce qu'ils ont. Cette absence impactera les spectateurs qui devront imaginer eux-mêmes les décors. Par exemple, les acteurs-personnages expliquent qu'à la place des tulles transparents, il faut imaginer que se tiennent deux immenses portes. Ensuite, les spectateurs, en introduction de la pièce, participent à l'expérience de la polysémie que peut recéler un seul objet : sur un socle est déposé un chou-fleur. Avec un peu d'imagination, ce légume, qui est à première vue un chou-fleur, devient pour les acteurs-personnages un cerveau, avec toutes ses circonvolutions et ses aires. L'acteur-personnage explique alors le concept du vertige des réalités qui se superposent autour d'un même objet, selon l'imagination de chacun. Cette expérience est proposée comme une entrée en matière de l'exploration de l'« espace imprévisible de la création ». Dès lors, toute signification dépend du regard qu'un sujet pose sur un objet, et ce nouveau regard peut être inattendu, dépendant de chaque point de vue. De cette façon, le regard du spectateur est également singulier : sa compréhension et son interprétation de la pièce différeront de celles des autres et restent imprévisibles. Donc, bien que le public joue un rôle de spectateur, il est néanmoins invité à être actif tout au long de la pièce. Et son action de penser et d'imaginer pour compléter le sens de la pièce se déroule de façon simultanée au jeu des acteurs-personnages, dans l'instant présent partagé.

Enfin, le sentiment de co-présence n'existerait pas sans une rhétorique de la parole spontanée qui est adoptée dans l'écriture vivante. Dans *Détours* – et dans *Voyage* aussi, mais de façon moins importante – les acteurs-personnages semblent devoir composer dans l'instant présent, inventer des astuces pour déjouer les imprévus et improviser véritablement devant le public alors que le temps dans lequel ils jouent est celui du théâtre, où tout est écrit, prémédité et prévu.

Comme l'avancent eux-mêmes Bonfanti et Hunstad dans une interview avec Isabelle Reynaud, leur jeu consiste justement à théâtraliser l'imprévu afin de rendre le spectacle vivant et de donner l'impression qu'il se crée à l'instant présent. Avec la pratique de l'écriture vivante, la représentation semble impossible à reproduire, telle une improvisation théâtrale où le jeu est

éphémère et disparaît aussitôt qu'il a été formé²²⁵. C'est également grâce à cette écriture particulière qu'est reproduite, par les acteurs, la parole quotidienne des acteurs-personnages afin que ces derniers donnent l'impression d'occuper le même quotidien que celui du public, soit un présent où rien n'est écrit ou prémédité.

Concrètement, à travers cette écriture vivante, les acteurs imitent la parole d'un discours spontané. Celle-ci se caractérise principalement par la présence de marques de disflueance telles que des pauses remplies (« euh »), des allongements vocaliques anormaux, ou encore des répétitions non syntaxiques. En discours spontané, les marques de disflueance témoignent notamment d'un propos qui est en train d'être pensé et de se former²²⁶. Elles ne sont pas présentes dans les textes de théâtre. Toutefois, dans les captations des deux pièces, nous pouvons constater qu'elles sont bien reproduites oralement lors des représentations²²⁷.

La posture adoptée par les acteurs correspond également à celle d'une présence quotidienne. Chevallier, dans son essai *Le théâtre du présenter*, distingue huit modalités de non-jeu. Parmi celles-ci, il cite celle de la présence quotidienne qui correspond à une action réalisée « sans excès de monstration²²⁸ », « de manière légère et relâchée²²⁹ ». En effet, c'est une posture que cherchent à imiter les acteurs lorsqu'ils jouent les acteurs-personnages. Par exemple, lorsque la pièce commence, ceux-ci sont encore affairés à vérifier les éclairages auprès du régisseur-personnage. Ils tournent le dos au public sans presque le regarder, et parlent entre eux à voix basse de telle sorte que le public les entend à peine²³⁰. Cette posture reste un jeu, car tous ces déplacements qui semblent réalisés de façon spontanée sont indiqués dans les didascalies du texte théâtral.

Cette écriture vivante a pour effet de donner une impression de création en direct, et par conséquent, une impression de désordre, comme en témoigne Daniel Pennac, dans son ressenti à propos de la représentation *Au bord de l'eau* :

Oh ! Bon dieu, pensais-je, dans quelle galère me suis-je fourré ? Seulement, j'étais coincé au milieu d'une rangée et Jean me surveillait. Rien d'autre à faire que de voir venir. Le discours d'Eve continuait de s'effiloche, les interventions hésitantes

²²⁵ BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Eve Bonfanti et Yves Hunstad. La Fabrique Imaginaire », entretien avec Isabelle REYNAUD (traduction en danois par Isabelle Reynaud, traduction du danois par deepl.com), *Théâtre de l'ouest*, 6 novembre 2008, <https://www.rehearsalmatters.org/interview/eve-bonfanti-yves-hunstad> (consulté le 2 juillet 2025).

²²⁶ MACLAY Howard et OSGOOD Charles E., « Hesitation Phenomena in Spontaneous English Speech », dans : *WORD*, 1959, 1, p. 41-42.

²²⁷ *Captation – Détours et autres digressions* [enregistrement vidéo], *op. cit.*, circa 10^e minute.

²²⁸ CHEVALLIER Jean-Frédéric, *op. cit.*, p. 142.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Captation – Détours et autres digressions* [enregistrement vidéo], *op. cit.*, circa 1^{ère} minute.

d'Yves l'embrouillaient davantage, un spectateur fit observer qu'il "avait tout de même payé sa place", ma voisine siffla que "d'ailleurs ce n'était pas donné", bref, la nature humaine commençait à lâcher ses miasmes ; si ces deux-là, sur la scène, poursuivaient dans ce registre on allait droit au lynchage²³¹.

Mais petit à petit, à travers les failles négatives et les discours des personnages qui dénoncent leur nature fictionnelle²³², le public comprend que tout est jeu et partition bien réglée. La tension laisse place alors à l'émerveillement devant l'illusion du spontané – qui, malgré toutes les dénonciations de préméditation, persiste encore – et devant la virtuosité du jeu d'acteur qui réagit avec brio à l'imprévu.

Bonfanti témoigne de cet émerveillement causé par la théâtralisation de l'imprévu :

Ève - Cet imprévu positif, là dans l'écriture, qui est reproduit après de manière illusoire dans le jeu, provoque une tension... presque une supra conscience dans le cerveau du public... Tout se tend vers ce moment : qu'est-ce qui va se passer ?

Et la personne, quand elle est dans cet état-là, et nous quand on fait semblant d'être dans cet état-là aussi... on est là avec toute la vigilance du cerveau.

Qu'est-ce qui va se passer ?

Comment vais-je réagir ?

C'est un état savoureux parce que c'est un état à la fois supra lucide, amusant, de méditation sans doute... Tu es là avec tous tes sens ouverts, aux aguets de ce qui va survenir dans la seconde ou la minute qui suit... C'est le sommet des états²³³ !

J'ai cherché s'il existait des études traitant de ce « sommet des états », comme le décrit Bonfanti. Je n'en ai pas trouvé. Pourtant, je comprends ce que Bonfanti décrit dans son témoignage, ayant moi-même expérimenté à de nombreuses reprises cet état jubilatoire lors de spectacles d'improvisation théâtrale. Dans ces moments de tension et de vertige face à toutes les possibilités d'action qui s'offrent à l'improvisateur, le temps semble suspendu. Rien ne vient parasiter mon attention et ma curiosité par rapport à ce qui va advenir. C'est un sentiment de liberté face à ce qui n'est ni déterminé ni écrit.

Et il me semble que l'illusion de l'improvisation, si elle est bien préparée, peut en effet tromper le spectateur et reproduire ce sentiment d'attention extrême, comme en fait part le témoignage de Bonfanti.

²³¹ PENNAC Daniel, « La Fabrique Imaginaire », dans : *Jouer le jeu*, op. cit., p. 38.

²³² L'actrice-personnage affirme avoir effectivement écrit ses répliques préalablement : « j'ai quand même écrit avant ce que je suis en train de vous dire maintenant » (*Détours*, p. 56).

²³³ DOLPHIJN Frédérique, op. cit., p. 23.

Pour conclure, ce temps de la co-présence permet finalement la rencontre entre le public et la scène, ce qui était, au-delà de celui de la recherche, au-delà de celui de la répétition, le premier but recherché, comme le confirme l'actrice-personnage : « Ce n'est pas une conférence ce qu'on va faire, c'est une rencontre... ». Par ailleurs, ce temps de la rencontre est également installé dans la pièce *Voyage*, de façon moindre puisqu'il se retrouve surtout dans le préambule. Il est toutefois présent, car les acteurs-personnages s'adressent alors au public pour combler les dernières minutes d'attente des retardataires.

Cette attention accordée au temps, nous l'expliquons par le fait que celui-ci organise les temporalités de chacun. Et si des personnes souhaitent se retrouver, le repère du temps est devenu le principal. Auparavant, afin de situer un objet dans l'espace, il fallait deux paramètres : l'indication de l'heure, et celle de l'espace. Or, aujourd'hui, le paramètre spatial n'est plus toujours utile ou du moins, se transforme en une ubiquité pour quiconque possède un téléphone portable. De cette façon, les acteurs-personnages peuvent discuter avec un journaliste canadien alors même qu'un océan les sépare. Mais la rencontre fait défaut à partir du moment où les deux locuteurs ne sont pas alignés sur le même temps et ne se sont pas fixé une heure commune pour entrer en contact. Les acteurs-personnages ont donc raté leur rendez-vous téléphonique, ils doivent alors attendre dans l'espoir d'un rappel. La rencontre est déplacée dans le domaine de l'incertain. Dès lors, pour provoquer une rencontre, il faut qu'il y ait un travail préalable sur le temps.

2.5. Malaise de la civilisation par rapport au temps accéléré

Comme nous avons pu le voir, Bonfanti et Hunstad accordent une place importante à la question du temps, autant dans leurs pièces que dans leur processus de création. La façon avec laquelle ils l'abordent reflète une position particulière par rapport à un temps social accéléré régissant notre société contemporaine.

2.5.1. Critique de l'accélération sociale de Hartmut Rosa

Le temps dans lequel nous vivons aujourd'hui est celui de la modernité. Le philosophe Hartmut Rosa, qui s'inscrit dans le courant de la Théorie critique, s'applique à dresser une critique du temps social selon laquelle l'humanité actuelle subirait une « pression temporelle » qui l'aliénerait et qui serait à l'origine de nombreuses crises²³⁴. Il avance dans son ouvrage

²³⁴ HARTMUT Rosa, *Remède à l'accélération : impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, 2021, p. 19.

*Accélération. Une critique sociale du temps*²³⁵ que la vie moderne est caractérisée par une accélération constante dans les domaines de la technique, des changements sociaux et du rythme de vie²³⁶. En effet, les nouvelles technologies permettent d'augmenter la vitesse des transports et de la communication, mais aussi d'accroître le rendement économique²³⁷. Ensuite, Rosa constate que les changements sociaux sont beaucoup plus fréquents et s'enchaînent plus rapidement. Il donne les exemples des emplois qu'une personne enchaîne, des adresses qui ne cessent de changer, des relations sociales qui durent moins longtemps, etc²³⁸. Enfin, le philosophe souligne la présence d'un ressenti général d'un manque continu de temps, alors même que l'accélération technique devrait en faire gagner²³⁹.

Dans son ouvrage *Accélération et aliénation*, Rosa résume les trois causes principales, selon lui, de cette triple accélération : le système de marché capitaliste concurrentiel qui demande à toujours s'améliorer pour maximiser le profit²⁴⁰, le mythe selon lequel une vie réussie serait une vie « riche d'expériences et de capacités développées²⁴¹ » ; et enfin, le fait que les trois accélérations forment un cycle qui « s'autopropulse²⁴² ».

Le philosophe explique que de cette accélération générale du temps social résulte un changement d'« être au monde²⁴³ » et trois crises : celle écologique, celle démocratique et celle psychique²⁴⁴.

Ce nouvel « être au monde » peut se transformer en une forme d'aliénation, à l'origine selon Rosa des burn-out et des dépressions :

L'aliénation désigne une forme spécifique de relation au monde dans laquelle le sujet et le monde sont indifférents ou hostiles (répulsifs) l'un à l'autre et donc déconnectés²⁴⁵.

Rosa, dans l'introduction de son essai *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, illustre l'aliénation par l'exemple de la vie de Hannah qu'il oppose à celle d'Anna. Hannah entretient un rapport entièrement instrumentalisé au monde : sa famille lui sert à ne pas être

²³⁵ HARTMUT Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2020.

²³⁶ HARTMUT Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012, p. 15.

²³⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

²³⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

²³⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁴² *Ibid.*, p. 43.

²⁴³ *Ibid.*, p. 57-58.

²⁴⁴ HARTMUT Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* (traduction de l'allemand par Sacha Zilberfarb), Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2018, p. 8.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 211.

seule, son sport à maintenir sa ligne, son travail à gagner de l'argent. Mais ces relations ne lui apportent aucun plaisir, tout lui est indifférent. Alors qu'Anna, si son métier lui permet en effet de gagner de l'argent, aime son travail, de la même façon qu'elle aime son sport et qu'elle aime sa famille. Elle est affectée par ce sentiment d'amour qu'elle rend autour d'elle. Cette parabole caricaturale permet de déterminer ce qui distingue leurs deux vies. Anna n'entretient pas seulement un rapport instrumental au monde : elle entretient un « lien véritablement libidinal [...] un lien d'amour²⁴⁶ » avec ce qui l'entoure, et se laisse émouvoir par le monde²⁴⁷. Ce lien qualitatif avec le monde, Rosa le désigne de résonant. La résonance apparaît alors comme remède aux crises psychiques rendant l'être humain indifférent au monde. C'est un moyen de rendre la « vie bonne²⁴⁸ », malgré la pression temporelle que chacun subit :

La résonance est une forme de relation au monde associant affection et émotion, intérêt propre et sentiment d'efficacité personnelle, dans laquelle le sujet et le monde se touchent et se transforment mutuellement.

La résonance n'est pas une relation d'écho, mais une relation de réponse ; elle présuppose que les deux côtés parlent de leur propre voix, ce qui n'est possible que lorsque des évaluations fortes sont en jeu. La résonance implique un élément d'indisponibilité fondamentale.

Les relations de résonance présupposent que le sujet et le monde sont suffisamment « fermés », ou consistants, afin de pouvoir parler de leur propre voix, et suffisamment ouverts afin de se laisser affecter et atteindre.

La résonance n'est pas un état émotionnel mais un mode de relation. Celui-ci est indépendant du contenu émotionnel. C'est la raison pour laquelle nous pouvons aimer des histoires tristes²⁴⁹.

La résonance est ainsi considérée comme une relation d'accueil et d'ouverture au monde et à ses différences : ce dernier nous nourrit tout autant que nous l'affectons. Les échanges sont donc réciproques. Selon Rosa, si le sujet doit être capable d'être ouvert au monde pour se laisser affecter et émouvoir par lui, il doit également être « suffisamment fermé » en tant que sujet « consistant » et singulier, ayant ses propres différences, afin d'entrer en dialogue avec l'autre qui n'est pas son *ego* mais un *alter*.

Les différences qui rendent un sujet singulier forment la part d'indisponibilité de chacun, fondamentale à la réussite de la relation de résonance. Dans son essai *Rendre le monde*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 12-15.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 200.

indisponible, Rosa explique que l'émerveillement vient justement de ce qu'on ne maîtrise pas, de la part indisponible et imprévisible du monde :

[La] vitalité, le contact et l'expérience réelle naissent de la rencontre avec l'indisponible. Un monde qui serait complètement connu, planifié et dominé serait un monde mort²⁵⁰.

Rosa oppose alors l'indisponible à ce qui est maîtrisé, dominé, déterminé. Il donne l'exemple du foot : s'il y a autant d'engouement, c'est notamment parce que personne ne connaît l'issue du match²⁵¹. Dès lors, si la résonance se veut réussie, une part de l'autre doit échapper au sujet afin de l'émouvoir réellement.

2.5.2. Système de résistance : le cas particulier de Bonfanti et Hunstad

La pratique théâtrale de Bonfanti et Hunstad s'accorde particulièrement avec la critique de l'accélération sociale du philosophe. En effet, lorsque l'on analyse leur pratique artistique, on constate un refus affirmé des conditions imposées par l'accélération sociale. De plus, les situations de co-présence participent à créer un lien de résonance entre la scène et le public, ce qui peut expliquer, entre autres, le plaisir particulier ressenti par les spectateurs après l'une des représentations.

Un processus de création qui refuse le système capitaliste concurrentiel

Le théâtre n'est pas une activité rentable, les compagnies sont donc en grande partie subventionnées par des aides financières extérieures afin de pouvoir perdurer. Les praticiens du théâtre doivent donc répondre à certaines exigences s'ils veulent obtenir les subventions, et ces exigences proviennent d'entités qui font partie d'une manière ou d'une autre du régime capitaliste contemporain. Dès lors, une pièce subventionnée doit généralement se créer pendant une durée relativement courte pour un nombre fixe de représentations²⁵², comme ce fut le cas pour les pièces *Pic-Nic* et *Le Diable, l'Amour et la Mort*.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, Bonfanti et Hunstad ont remarqué que les échéances et les délais diminuaient drastiquement la qualité de leurs créations. Par conséquent, ils ont décidé de ne plus accepter de contrats si ceux-ci ne correspondaient pas à leur façon d'opérer, soit un processus de création qui s'étend sur plusieurs années. Cette exigence de durée et cette façon de prendre le temps dont ils ont besoin pour ne pas brusquer l'œuvre sont en

²⁵⁰ HARTMUT Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, 2020, p. 6.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « On ne comprend pas », *op. cit.*

opposition par rapport à la logique du rendement et du système capitaliste qui voudrait que tout soit le plus rapide et le plus rentable possible.

Le désir avant tout

Rompre avec les exigences financières traditionnelles n'est pas seulement une nécessité pour garantir la qualité de leurs pièces, c'est également une nécessité pour maintenir le désir premier de faire du théâtre, et non du profit :

Ève - C'est-à-dire qu'on essaye de composer les choses à deux, ou avec d'autres personnes... dont c'est le désir aussi de travailler ensemble. Et pour nous c'est pareil ! Le faire uniquement si le désir est vraiment là. Donc, ça t'amène à faire des choix qui sont par exemple : essayer de ne pas faire ce métier pour des raisons alimentaires, tant que c'est possible évidemment !

[...]

Yves - C'est ce qui détermine les refus que l'on peut faire sur plein de choses... pour préserver ce sentiment-là. Sinon il vaut mieux faire autre chose²⁵³...

L'activité théâtrale, selon les auteurs, doit par-dessus tout rester un désir. Toutefois, ils précisent bien que la question économique reste importante à traiter s'ils veulent continuer leur profession. Mais elle ne doit pas être la motivation première, auquel cas, Hunstad affirme qu'ils feraient autre chose que du théâtre. Le fait que le désir soit à l'origine de leur démarche artistique les situe dans une relation résonante avec leur activité.

Cette relation résonante l'est d'autant plus qu'ils se laissent affecter par le monde qui les entoure en intégrant les événements imprévus dans leur création, mais également en se confrontant aux critiques des spectateurs. En effet, durant le processus de création, les retours du public donnent matière à réflexion aux auteurs qui sont toujours en train d'écrire leur pièce, mais révèlent aussi un sens qui échappait aux artistes bien qu'ils en avaient l'intuition. Bonfanti et Hunstad échangent avec Chemin sur cette complémentarité entre le public et leur œuvre à propos des représentations qu'ils donnaient de la pièce *Voyage*, alors que celle-ci était encore dans sa phase de conception :

Yves : [...] On se réveillait, on venait ici [au théâtre de La Balsamine] ... nos impressions de la veille, qui a dit quoi, quels sont les avis qui sont intéressants, comment transformer pour ce soir, quoi.

Eve : En fait, on a pris les retours chaque soir. Chaque soir on a essayé de comprendre la température, les retours. Pourquoi il y avait des choses qui provoquaient des sentiments d'insatisfaction chez le public ? Pourquoi certains passages provoquaient quelque chose de tiède alors qu'ils auraient dû provoquer

²⁵³ DOLPHIJN Frédérique, *op. cit.*, p. 75.

quelque chose d'enflammé ? Pourquoi ceux qui étaient enflammés étaient enflammés, et étaient enflammant ? Essayer de comprendre ça... [...]

Yves : C'est étonnant, ça.

Eve : C'est étonnant ce que... au travers de ce que les gens te disent, se révèlent... mais des choses extrêmement profondes... dont tu en as l'intuition²⁵⁴.

Hunstad explique que chaque jour, ils réécoutaient les retours de la veille et qu'ils ajustaient leur représentation du soir en conséquence. Bonfanti enchaîne en expliquant que ces commentaires du public mettaient en lumière des aspects de l'œuvre que les artistes eux-mêmes ignoraient. Dès lors, les auteurs sont ouverts à ce qui les entoure, car c'est cela qui vient compléter leur geste créateur. Par ces échanges réciproques entre la scène et le public, mais aussi par ce désir toujours premier de faire du théâtre, ils font l'expérience de ce que Rosa appelle la résonance.

La co-présence comme relation résonante

Cette expérience résonante ne concerne pas seulement le processus de création. En effet, même lorsque la pièce est terminée et que les retours du public ne modifient plus l'écriture des œuvres, des échanges entre le public et la scène persistent.

En effet, les pièces de Bonfanti et Hunstad mettent en relation la scène et le public grâce à la co-présence installée au niveau du métadrame. Or, nous avons vu que le spectateur y occupait un rôle clé, à savoir celui du public en tant qu'interlocuteur, décorateur, et interprète. Dès lors, la condition d'ouverture du sujet par rapport à l'autre dans une relation résonante est garantie puisque la scène invite le public à remplir ces trois fonctions qui achèvent et actualisent la représentation.

Chevallier explique qu'afin que cette coopération entre la scène et le public soit effective, il faut que ce dernier se sente accueilli, invité²⁵⁵. Il sera alors dans les meilleures dispositions possibles pour coopérer à la co-construction du sens de la pièce et se laisser émouvoir par celle-ci²⁵⁶. Or, toutes les pièces de Bonfanti et Hunstad sont centrées sur le spectateur qui est attendu, accueilli, interpellé, et stimulé. Chaque réplique qui lui est adressée sert à maintenir son attention, garder le contact, piquer sa curiosité et l'inviter à rester actif jusqu'à la fin.

²⁵⁴ Entretien du 30 mai 2007 (« Annexes »), dans : CHEMIN Martin, *La Fabrique Imaginaire d'Eve Bonfanti et Yves Hunstad : pour une écriture vivante du texte*, Mémoire de Master en langues et littératures romanes, Université Catholique de Louvain, 2007, p. CII.

²⁵⁵ CHEVALLIER Jean-Frédéric, *op. cit.*, p. 117.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 129-131.

À partir du moment où la pièce et le spectateur répondent à la condition d'ouverture, chacun se laisse émouvoir par l'autre.

Si la condition d'ouverture est remplie, celle de fermeture en tant que sujet singulier et consistant l'est également. En effet, les deux pièces montrent que l'appréhension et l'interprétation du monde sont uniques à chaque individu : dans *Détours*, l'expérience autour du chou-fleur démontre la superposition des réalités autour d'un même objet dont le sens dépend du point de vue à partir duquel l'objet est considéré, tandis que dans *Voyage*, un discours de l'Ange à propos du cerveau explique que la seule réalité à laquelle un sujet a accès est celle de ses perceptions. Dès lors, chaque spectateur, parce qu'il est une subjectivité singulière, sera touché différemment, et construira une interprétation unique de la pièce.

Si le spectateur est rappelé à sa « consistance », la pièce elle aussi affirme sa singularité à travers les failles négatives. Celles-ci rappellent sa nature première de jeu et montrent à quel point les acteurs maîtrisent leur pièce déjà construite.

Ainsi, nous avons vu que les conditions d'ouverture et de fermeture des sujets étaient remplies. Mais pour que la relation soit réellement résonante, il faut qu'il y ait une part d'imprévisibilité. Cette part est remplie par le public lui-même, car sa composition est imprévisible. Les auteurs-acteurs, même s'ils mettent tout en place afin que le spectateur soit dans les meilleures conditions possibles, ne pourront jamais garantir de façon certaine sa coopération. Dès lors, le spectateur est l'élément indispensable à la réussite de la relation de résonance. En effet, si l'imprévu est théâtralisé à travers les pièces, il est toutefois entièrement maîtrisé. Les véritables indisponibilité et non-maîtrise viennent du public à qui l'on confère *explicitement* une part de la responsabilité de la création finale, et qui peut donc éprouver directement l'impact qu'il a sur celle-ci, ou au contraire, rester fermé aux propositions de la pièce et dès lors, faire échouer la relation et avec elle, la magie du spectacle. Sans le spectateur, la pièce ne serait pas achevée, car il a un rôle à prendre, des décors à imaginer, et une interprétation à concevoir. Le spectateur devient un réel spect-acteur, muet, mais actif en tant que sujet créateur et imprévisible de l'événement théâtral.

C'est par cette relation résonante que permettent les pièces de Bonfanti et Hunstad que j'explique en partie le sentiment d'émerveillement et de plaisir qu'a ressenti Pennac – et d'autres avec lui – quand il a écrit à propos des pièces de Bonfanti et Hunstad : « Chaque fois,

j'en sors la tête ravie d'avoir tant créé, le cœur content de m'être tant mélangé et le ventre tordu d'avoir tant ri²⁵⁷. ».

3. L'acte de création de Bonfanti et Hunstad

En guise de synthèse entre les deux notions de hasard et de temps, j'aimerais faire un détour par Deleuze et sa conception de la création. Dans sa conférence du 17 mars 1987, à propos de la question *Qu'est-ce l'acte de création ?*, le philosophe dit ceci :

Bresson est sans doute le plus grand cinéaste à avoir réintroduit dans le cinéma les valeurs tactiles. Pas simplement parce qu'il sait prendre en images admirablement les mains. Mais, s'il sait prendre admirablement les mains en images, c'est parce qu'il a besoin des mains. Un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin²⁵⁸.

Selon les propos avancés par Deleuze, si le cinéaste Robert Bresson filmait « admirablement les mains », c'est notamment parce qu'il en avait besoin dans le travail manuel que demandait la création d'un film. Cette réflexion m'a amenée à réfléchir également sur le cas de Bonfanti et Hunstad : s'ils théâtralistent autant l'événement fortuit et le temps, c'est parce que ces deux notions sont nécessaires à leur création. Elles sont des outils indispensables à la construction de leurs œuvres. Et la raison pour laquelle je ne me suis pas concentrée uniquement sur l'une des deux notions, c'est qu'elles sont dépendantes l'une de l'autre : si le hasard est l'outil qui fait surgir la création, cela est permis grâce à un travail sur le temps. Il faut laisser le temps et la place au hasard d'intervenir pour qu'il puisse donner l'élément nouveau qui participera au geste créateur. Le temps et le hasard sont utilisés conjointement et indissociablement. Ainsi, si Bonfanti et Hunstad théâtralistent « admirablement » l'imprévu et le temps, c'est parce qu'ils ont besoin de ceux-ci pour créer. Ce besoin, s'il touche à la conception de l'œuvre artistique, s'étend également, à travers les pièces, à toute l'existence humaine. De façon sous-jacente, *Voyage* et *Détours* révèlent à quel point la vie se compose avant tout au fil de rencontres fortuites ou non, et que ce sont ces moments partagés, en co-présence, où plusieurs chaînes causales se croisent, qui importent le plus, finalement. En effet, c'est grâce à cette confrontation avec l'altérité, dans un rapport résonant, que chacun peut créer en partie son identité et sa vie. Mais

²⁵⁷ PENNAC Daniel, *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁸ Gilles Deleuze – *Qu'est-ce que l'acte de création ?* [enregistrement vidéo], réal. DESPALLIÈRES Arnaud et DAUPHIN Arnaud, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=IEvjbSvALQo> (consulté le 15 juillet 2025), circa 13^e minute.

c'est également dans un partage réciproque avec l'autre que nous apprécions chaque instant : ce qui est bon dans une vie, ce sont les moments partagés avec les autres.

Ce discours d'ouverture à l'autre et à ses différences qui sous-tend l'œuvre de Bonfanti et Hunstad fait œuvre de résistance contre la réalité sociale actuelle, caractérisée par une dynamique d'individualité et de rivalité dans un monde régi par le système de marché capitaliste concurrentiel.

Conclusion

Arrivés à la fin du mémoire, nous disposons maintenant de toutes les clés nécessaires afin de répondre de façon synthétique à la problématique énoncée en introduction. Dans un premier temps, nous nous étions posé la question du rôle que jouaient le hasard et le temps dans la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad ; et dans un second temps, nous nous sommes demandé ce que le traitement particulier de ces notions révélait de leur rapport au monde et à l'art.

Nous pouvons maintenant affirmer que la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad, de façon générale, révèle une façon d'être au monde alternative à celle qui est habituellement adoptée dans notre société accélérée qui cherche à tout contrôler et maîtriser. Dans cette société, l'imprévu est considéré comme un obstacle qu'il faut dominer. Au contraire, Bonfanti et Hunstad, dans leur dramaturgie, montrent à quel point cet imprévu peut être créateur et bénéfique. Leur façon alternative d'être au monde repose sur une ouverture à l'autre que les auteurs adoptent dans leur processus de création, et qu'ils théâtralistent dans leurs pièces. L'autre est l'entité qu'on ne maîtrise pas et qui est donc imprévisible. Selon la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad, c'est de sa rencontre que va naître l'élément nouveau de la création. Cette ouverture à l'autre, si elle nécessite une rencontre, demande également au sujet d'accueillir ce qui va survenir à la suite de cette rencontre, et de se laisser mouvoir par cela. Cette ouverture à l'altérité imprévisible s'opère d'abord dans l'accueil de l'événement imprévu ou fortuit dans l'ensemble de la dramaturgie.

Dans le processus de création des auteurs, le hasard joue un rôle important. En effet, Bonfanti et Hunstad créent à partir d'improvisations théâtrales, qu'ils retravaillent ensuite longuement. Ainsi, ce qui est à l'origine du geste artistique est une action non préméditée, spontanée, qui aurait pu se passer différemment et qui n'était pas prévisible. Il faut toutefois apporter une nuance à cette affirmation. En effet, l'improvisation théâtrale n'est pas le fruit d'un hasard

complet : elle implique des biais cognitifs, des habitudes de jeu, des influences artistiques, etc. Cela explique le fait que la vision artistique des auteurs se reflète dans leurs pièces et que celles-ci sont cohérentes les unes avec les autres en ce qui concerne le rôle qu'y joue l'événement imprévu ou fortuit.

Par ailleurs, les auteurs adoptent une posture d'accueil face à leur environnement : durant les différentes phases successives de création, ils écoutent les retours du public et sont eux-mêmes critiques par rapport à leurs propositions artistiques. Ils modifient alors leur ébauche théâtrale en fonction des commentaires reçus. Ces derniers, ils ne peuvent les prévoir de façon exacte, auquel cas il ne leur serait pas nécessaire de les écouter. Bonfanti et Hunstad se considèrent comme des réceptacles de ce qui les entoure et expliquent que leur création ne provient pas d'eux, mais de l'extérieur : ils ne font pas du théâtre, ils écoutent ce que le théâtre a à leur dire. C'est une façon d'exprimer que la création ne vient pas d'eux, comme le prétendrait le mythe de l'auteur génial, mais vient d'un ensemble bien plus vaste que les auteurs ne maîtrisent pas, composé de traditions, d'expériences, de pensées, de rencontres... L'imprévu est dès lors recherché, accueilli et intégré dans la démarche artistique de Bonfanti et Hunstad, car il participera à influencer le cours de la création. Cependant, il convient de préciser que même si les auteurs adoptent cette posture d'ouverture face aux éléments imprévus, le choix leur revient d'intégrer ou non l'imprévu survenu. De façon similaire, il leur revient de choisir de tenir compte ou non des retours du public. Ainsi, dans le processus de création, cette ouverture à l'autre reste filtrée par leur subjectivité.

L'événement imprévu ou fortuit joue également un rôle primordial dans les pièces *Voyage* et *Détours* : il engendre la création. Dans *Détours*, si les imprévus apparaissent de prime abord comme des obstacles à l'objectif des acteurs-personnages de représenter leur drame, ils se révèlent, à la fin, les éléments créateurs du métadrame. En effet, le métadrame met en scène un drame qui, lui-même, met en scène un personnage d'auteur en quête de création. Ce dernier parvient à créer à partir du moment où des éléments imprévus surviennent dans son quotidien tels que l'arrivée du personnage d'Ariane, ou le passage d'une météorite. Les éléments qui inspirent sa création artistique sont des éléments extérieurs à lui qu'il ne pouvait pas prévoir. Ce même auteur théorise cette conception de la création dans une digression autour d'une tasse de café : il explique qu'au commencement, il y avait la matière en équilibre – son café –, et ce qui a permis de créer un élément nouveau, c'est d'avoir rajouté à la matière un élément extérieur – le sucre – qui est venu bouleverser le premier équilibre, créant un nouveau projet : le café sucré. Cette microséquence reflète une logique plus large suivie dans toute la pièce, car au

premier équilibre du drame, on vient ajouter des éléments imprévus qui viennent le perturber, mais qui, d'une autre façon, participent à la nouvelle création.

Dans la pièce *Voyage*, les événements fortuits composent l'intrigue de la pièce. La majeure partie des événements qui surviennent n'étaient pas nécessaires et semblaient imprévisibles, à commencer par l'idée même de la pièce au niveau du métadrame, et la mort et la naissance du personnage de Marina au niveau du drame. À plusieurs reprises, les personnages se questionnent sur l'existence des choses, l'origine de la vie, la raison d'une rencontre, la tournure des événements... Les réponses manquent à ces questions. Même la figure du scientifique avoue ne pas pouvoir y répondre. Le hasard apparaît alors inhérent à tout parcours et à toute création, car à travers l'écriture de la pièce *Voyage*, c'est la création d'une vie qui est également représentée. Il est vain alors de vouloir prédire l'avenir et maîtriser tous les événements, car il y aura toujours une part qui nous échappe et avec laquelle il faut composer.

La vie de Marina s'est composée de rencontres avec d'autres personnages qui l'ont influencée de façon imprévisible. C'est alors qu'entre en jeu le travail sur la notion du temps. En effet, une rencontre procède du croisement de deux vies. Elle a lieu dans un espace-temps précis. Or, dès lors que chaque personnage se meut selon une temporalité propre, prévoir la rencontre demande de s'adapter à la temporalité de l'autre. Ainsi, les personnages de *Voyage* jouent avec le temps en se pressant ou en patientant afin de respecter leurs rendez-vous et de pouvoir partager un bout de chemin avec l'autre. Ces rencontres sont d'autant plus importantes que ce sont elles qui vont influencer le cours de la vie des personnages, et ce, de façon imprévisible. L'attention accordée à la notion du temps est ainsi ce qui permet la rencontre de laquelle naît un élément neuf qui fait évoluer la vie du personnage de façon imprévisible.

Dans les deux pièces de Bonfanti et Hunstad ainsi que dans leur démarche artistique, l'événement fortuit ou imprévu naît d'une rencontre entre un sujet et une altérité, rencontre provoquée par un travail sur le temps. Il acquiert une dimension positive et constructive, indispensable au geste créateur et inhérent à toute création. La dramaturgie des auteurs apparaît alors comme une ode à l'imprévu. Celui-ci permet de sortir des attendus et des prévisions, créant alors une œuvre vraiment originale.

Cette ouverture à l'autre et l'accueil de l'imprévu survenant des rencontres sont au centre de l'événement théâtral à partir du moment où les pièces de Bonfanti et Hunstad théâtralissent avant tout une rencontre systématique avec le public. Celle-ci est permise grâce à un travail sur la notion du temps. Le public et la scène sont en effet mis en situation de co-présence. Cela s'opère

d'une part grâce à l'illusion du temps quotidien créée par la pratique de l'écriture vivante et par la posture quotidienne adoptée par les acteurs-personnages. D'autre part, cela est permis grâce au procédé de la métalepse incluant dans le métadrame le public en tant qu'interlocuteur assumé, mais aussi en tant que décorateur et interprète. Le public, une fois impliqué dans le jeu, peut alors rencontrer les acteurs-personnages qui ont interrompu leur jeu au niveau du drame. Si le spectateur reste muet, il est toutefois stimulé tout au long de la pièce, jouant les trois rôles qu'on lui a réservés.

Par conséquent, les auteurs poussent un cran plus loin la logique de l'inclusion du spectateur dans le geste créateur d'un événement théâtral. En incluant les spectateurs dans le jeu, ils leur réservent, dans la responsabilité de la création, une part plus conséquente que dans une pièce classique qui respecte la frontière du quatrième mur. En effet, dans ce cadre traditionnel, seul le spectateur est amené à s'émouvoir de la pièce. Or, dans la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad, les pièces évoluent également en fonction des spectateurs puisqu'en plus d'être les interprètes, ceux-ci sont les interlocuteurs assumés et les décorateurs. Cela les fait entrer dans la fiction, alors que dans une pièce traditionnelle, ils restent au premier niveau dramatique de la réalité. Dès lors, et la pièce et le spectateur se transforment l'un par l'autre, alors même que le texte théâtral n'a pas besoin de changer.

Cette importance accordée au spectateur qui vient influencer le geste créateur tout en se laissant émouvoir lui-même par la pièce permet alors de construire la relation résonante entre la scène et le public. Ces deux entités s'émouvent l'une l'autre dès lors qu'elles sont ouvertes aux différences de chacune. Lors de la rencontre, c'est un moment de partage mutuel qui se vit dans un hors temps, à l'écart de la pression temporelle, et qui participe à créer le sentiment du plaisir d'avoir vécu une expérience réelle, en communion. La particularité des œuvres de Bonfanti et Hunstad réside alors dans cette relation résonante ; et la singularité de leur dramaturgie, dans leur ouverture constante à l'autre.

Mon mémoire a pu situer la singularité du travail de Bonfanti et Hunstad par rapport au concept de l'événement théâtral et de l'inclusion du spectateur dans le geste créateur. Au lieu de seulement constater l'inclusion du public dans le jeu – procédé déjà souligné par les travaux antérieurs de Chemin et Topiol –, j'ai étudié ce rôle particulier du spectateur dans une analyse plus large de la place générale accordée au hasard et au temps dans la dramaturgie des auteurs. Cela m'a permis de constater que l'inclusion du spectateur appartenait à une logique artistique plus grande, celle d'une ouverture à l'autre. Selon la dramaturgie de Bonfanti et Hunstad, il convient d'accueillir l'imprévu et le hasard pour provoquer la création. *In fine*, cela soulève

encore des questions quant au geste créateur des auteurs. Dès lors que les éléments qui ont permis à la création d'être celle qu'elle est proviennent de l'extérieur des auteurs, quelle est leur part de responsabilité dans la création ? Et quel est l'impact du filtre de leur subjectivité, de leurs biais cognitifs, de leurs habitudes de jeu dans l'écriture de leurs pièces ? Et, sur un plan plus philosophique, prolongeons la question initiale de ce mémoire : quelle part de responsabilité chacun porte-t-il dans le déroulement des événements de sa vie ?

Bibliographie

Bibliographie primaire

Œuvres étudiées

- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *Voyage*, (annexe 1).
- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *Détours et autres digressions*, (annexe 2).
- *Captation – Détours et autres digressions* [enregistrement vidéo], réal. NOËLS Delphine, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=YfBS01Hi3mQ> (consulté le 20 mai 2025).
- *Voyage : Premier épisode* [DVD], réal. La Fabrique Imaginaire, 2005.

Autres œuvres

- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *La Tragédie Comique*, Bruxelles, Atelier Sainte Anne, 1989.
- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *Du vent... des fantômes*, Bruxelles, La Fabrique Imaginaire, 1999.
- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, *Au bord de l'eau*, Bruxelles, La Fabrique Imaginaire, 2002.
- DOLPHIJN Frédérique, *Eve Bonfanti et Yves Hunstad, accueillir l'inattendu*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, « Orbe », 2017.
- *Le Plaisir du désordre* [documentaire], réal. ROUAUD Christian, Paris, Jour2fête, 2016.
- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Stock, 1924.

Entretiens avec les auteurs

- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Dans la Fabrique Imaginaire siffle le vent des souffleurs de rêves », entretien avec Barbara FOURNIER, *Prismes*, juin 2017, p. 53-55, <https://www.hepl.ch/files/live/sites/files-site/files/unite-communication/prismes/numero-23/articles/prismes-23-17-entretien-eve-bonfanti.pdf> (consulté le 26 juin 2025).
- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Eve Bonfanti et Yves Hunstad. La Fabrique Imaginaire », entretien avec Isabelle REYNAUD (traduction en danois par Isabelle Reynaud, traduction du danois par deepl.com), *Théâtre de l'ouest*, 6 novembre 2008, <https://www.rehearsalmatters.org/interview/eve-bonfanti-yves-hunstad> (consulté le 2 juillet 2025).

- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « On ne comprend pas », entretien avec Claude SEMAL, *L'Asymptomatique*, 6 avril 2024, <file:///C:/Users/charl/Zotero/storage/6ITVZ29I/interview-deve-bonfanti-et-dyves-hunstad-on-ne-comprend-pas.html> (consulté le 16 juin 2025).
- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Rencontre informelle près du théâtre Les Tanneurs », entretien avec Maïté LILOT, 3 mars 2025 (annexe 3).
- BONFANTI Eve, HUNSTAD Yves et ROUAUD Christian, « Rencontre au festival du Cinéma de Gindou » [bonus vidéo], dans : *Le Plaisir du désordre* [documentaire], réal. ROUAUD Christian, Paris, Jour2fête, 2016.
- BONFANTI Eve et HUNSTAD Yves, « Le Plaisir du désordre, série d'entretiens au théâtre Cusset » [bonus vidéo], dans : *Le Plaisir du désordre* [documentaire], réal. ROUAUD Christian, Paris, Jour2fête, 2016.
- *Entretien du 30 mai 2007* (« Annexes »), dans : CHEMIN Martin, *La Fabrique Imaginaire d'Eve Bonfanti et Yves Hunstad : pour une écriture vivante du texte*, Mémoire de Master en langues et littératures romanes, Université Catholique de Louvain, 2007.

Documents écrits par les auteurs

- *La Fabrique Imaginaire. Demande d'aide au fonctionnement* (« Annexes »), dans : CHEMIN Martin, *La Fabrique Imaginaire d'Eve Bonfanti et Yves Hunstad : pour une écriture vivante du texte*, Mémoire de Master en langues et littératures romanes, Université Catholique de Louvain, 2007.

Bibliographie secondaire

Mémoires

- CHEMIN Martin, *La Fabrique Imaginaire d'Eve Bonfanti et Yves Hunstad : pour une écriture vivante du texte*, Mémoire de Master en langues et littératures romanes, Université Catholique de Louvain, 2007.
- TOPIOL Marguerite, *En compagnie de la fabrique imaginaire*, Mémoire de Master en Théâtre, Institut National Supérieur des Arts de la Scène, 2011.

Références sur l'histoire du théâtre

- ARON Paul, *Une histoire du théâtre belge de langue française (1830-2000) : essai*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018.

- FAVIER Marc et SOUCHARD Maryse, « Multiplicité du 20^e siècle (1887-2007) », dans : *Le Théâtre en France*, sous la direction d'Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009.
- GENGEMBRE Gérard, « Le Théâtre nouveau du XIX^e siècle », dans : *Le Théâtre en France*, sous la direction d'Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 309-377.
- VAILLANT Alain, BERTRAND Jean-Pierre et RÉGNIER Philippe, *Histoire de la littérature du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Histoire de la littérature française », 2006.

Références sur le théâtre

- ADORNO Theodor, « Pour comprendre *Fin de Partie* », dans : ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- BARBERIS Isabelle, *Théâtre contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essai », 2006.
- CHARTON Hervé, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale. Canaliser et émanciper*, Paris, Classiques Garnier, « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2017.
- CHEVALLIER Jean-Frédéric, *Le Théâtre du présenter*, Strasbourg, Circé, 2020.
- *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel CORVIN, Paris, Bordas, 1991.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien* (édition établie et annotée par Sabine Chaouche), Paris, Flammarion, 2000.
- DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.
- *Éloge du désordre. Penser le théâtre avec Christian Biet*, sous la direction de Tiphaine KARSENTI, Olivier NEVEUX et Christophe TRIAU, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2024.
- HAMAYON Roberta, *Jouer. Étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Paris, La Découverte, « Bibliothèque du MAUSS », 2012.
- *Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge*, sous la direction de Benoit VREUX, Bruxelles, Luc Pire, « Les cahiers du XX Août », 2009.
- KNAPP Alain, *Programme pour « La Paix »*, Théâtre Création, 1969.

- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* (traduction de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002.
- *La scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle) : études en l'honneur de Françoise Decroisette*, sous la direction de Céline FRIGAU MANNING, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016.
- *Le Théâtre postdramatique : vers un chaos fécond ?*, sous la direction de Gérard THIERIOT, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2013.
- *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de SARRAZAC Jean-Pierre, Paris, Circé, « Poche », 2010.
- MOREIRA DA SILVA Alexandra, « La mise en crise de la forme dramatique 188-1910. Parcours et inquiétudes esthétiques », dans : *Intercâmbio*, 1999, 10, p. 201-208.
- NAUGRETTE Catherine, « Les enjeux de l'aristotélisme français », dans : NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, « Cours », 2016, p. 119-151.
- SZONDI Péter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », dans : *Études Théâtrales*, 2007, 1, p. 7-18.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, « Poétique », 2010.
- SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (traduction de l'anglais par Marie Pecorari et March Boucher, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet), Paris, Editions théâtrales, 2008.
- SCHECHNER Richard, *Performance Theory*, New-York, Routledge, 1988.
- UBERSFELD Anne, « Le temps au théâtre », dans : *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.
- VESCOVO Piermario, « Métathéâtre et métalepse. Pour une distinction et une définition théorique » (traduction de l'italien par Céline Frigau Manning et Eleonora Visciglio), dans : *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI -XXI siècle). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, sous la direction de Céline FRIGAU MANNING, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 19-37.

Références philosophiques

- HARTMUT Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2020.
- HARTMUT Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012.
- HARTMUT Rosa, *Remède à l'accélération : impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, 2021.
- HARTMUT Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, 2020.
- HARTMUT Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* (traduction de l'allemand par Sacha Zilberfarb), Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2018.
- KAHANE Jean-Pierre, *Hasard et Déterminisme chez Laplace*, 2007, <https://hal.science/hal-00175229> (consulté le 17 juillet 2025).
- LAPLACE Pierre-Simon, *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Gauthier-Villars, 1921.
- ROSSET Clément, « Tragique et hasard », dans : *Logique du pire. Eléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 71-152.
- SPINOZA Baruch, *L'Éthique* (traduction du latin par Armand Guérinot), Paris, Éditions d'art Edouard Pelletan, Paris, 1930.

Autres références

- BOURRIAUD Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.
- KHALIL Afef, AJILI Wissem, SLIMENE Imen Ben et ABDELLI Mohammed-El-Amine, « Introduction », dans : *Comprendre et mettre en œuvre le contrôle interne*, Malakoff, Dunod, 2022, p. 1-6.
- PENNAC Daniel, « La Fabrique Imaginaire », dans : *Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge*, sous la direction de Benoit VREUX, Bruxelles, Luc Pire, « Les cahiers du XX Août », 2009, p. 38.
- PIETTE Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des “batesoniens” », dans : *Terrain*, 1997, 29, p. 139-150.
- MACLAY Howard et OSGOOD Charles E., « Hesitation Phenomena in Spontaneous English Speech », dans : *WORD*, 1959, 1, p. 19-44.
- MONOD Jacques, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1973.

Sitographie

Sitographie primaire

- BONFANTI Eve, « Fabrication d'un rêve », dans : La Fabrique Imaginaire, « Dossier du spectacle », <https://www.fabriqueimaginaire.com/la-tragedie-comique> (consulté le 16 juin 2025).
- La Fabrique Imaginaire, « Eve Bonfanti », <https://www.fabriqueimaginaire.com/eve-bonfanti> (consulté le 16 juin 2025).
- La Fabrique Imaginaire, « L'écriture invisible », <https://www.fabriqueimaginaire.com/events/lecriture-invisible-1> (consulté le 18 juin 2025).
- La Fabrique Imaginaire, « Spectacles », <https://www.fabriqueimaginaire.com/spectacles> (consulté le 17 juin 2025).
- La Fabrique Imaginaire, « Spectacles en tournée », <https://www.fabriqueimaginaire.com/> (consulté le 16 juin 2025).
- La Fabrique Imaginaire, « Yves Hunstad », <https://www.fabriqueimaginaire.com/yves-hunstad> (consulté le 16 juin 2025).

Sitographie secondaire

- Bizzy, « La Fabrique imaginaire », https://bizzy.org/fr/be/0451273890/la-fabrique-imaginaire?utm_source=chatgpt.com (consulté le 17 juin 2025).
- Fédération Wallonie-Bruxelles, « Aides structurelles », <https://creationartistique.cfwb.be/arts-vivants/aides-des-art-vivants/aides-structurelles> (consulté le 16 juin 2025).
- GROTOWSKY Jerzy, « Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre », entretien avec Jean-Marie DROT, *ina.fr*, 27 novembre 1969, <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00064/jerzy-grotowski-a-propos-de-la-notion-de-theatre-pauvre.html> (consulté le 19 juin 2025).
- INSAS, « Historique », <https://insas.be/insas/historique/> (consulté le 16 juin 2025).

- Les Archives du Spectacle, « Eve Bonfanti », <https://lesarchivesduspectacle.net/p/6443-Eve-Bonfanti#metier-comedienne> (consulté le 16 juin 2025).
- Les Archives du Spectacle, « Détours et autres digressions », <https://lesarchivesduspectacle.net/s/83542-Detours-et-autres-digressions> (consulté le 9 août 2025).
- Les Archives du Spectacle, « La Tragédie comique », <https://lesarchivesduspectacle.net/s/32694-La-Tragedie-comique> (consulté le 18 juin 2025).
- Les Archives du Spectacle, « Yves Hunstad », <https://lesarchivesduspectacle.net/p/6442-Yves-Hunstad> (consulté le 16 juin 2025).
- MARIN Armel, « Living theatre », dans : *Encyclopaedia Universalis*, <file:///C:/Users/charl/Zotero/storage/TFTVU6SJ/living-theatre.html> (consulté le 7 juin 2025).
- SIRREUIL Phillipe, « Gestionnaire le matin et artiste l'après-midi », entretien avec Alyssa TZAVARAS, *La Pointe*, 9 mai 2022, <https://lapointe.be/2022/05/09/gestionnaire-le-matin-et-artiste-lapres-midi/> (consulté le 16 juin 2025).
- Wikipédia, « Jean-Pierre Sarrazac », https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Sarrazac (consulté le 7 juin 2025).

Vidéos

- *Gilles Deleuze – Qu'est-ce que l'acte de création ?* [enregistrement vidéo], réal. DESPALLIÈRES Arnaud et DAUPHIN Arnaud, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=IEvjbSvALQo> (consulté le 15 juillet 2025).
- *La Tragédie comique Trailer 2021* [bande-annonce], réal. GREIG-KICKS Kelman et NÉON8, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=_JPBIXTuzlM (consulté le 18 juin 2025).
- *Le hasard dans l'évolution de la vie* [enregistrement vidéo], réal. Association Française pour l'Information Scientifique, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bJfD38w9Dxs> (consulté le 14 juillet 2025).
- *Une tragédie comique sur les planches du théâtre de l'île* [bande-annonce], réal. Caledonia, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=0chUkJC5On4> (consulté le 18 juin 2025).

- *Voyage au théâtre Saint-Michel* [bande-annonce], réal. Théâtre Saint-Michel, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-U0zTU5Bous&t=29s> (consulté le 27 juin 2025).

Usuels

- *Antidote 12*, version 1 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2024.
- Centre des auteurs dramatiques, « Protocole de mise en page », [https://www.cead.qc.ca/pour-les-membres/protocole-de-mise-en-page#:~:text=Les%20didascalies%20\(indications%20de%20mise,pas%20suivie%20par%20un%20point](https://www.cead.qc.ca/pour-les-membres/protocole-de-mise-en-page#:~:text=Les%20didascalies%20(indications%20de%20mise,pas%20suivie%20par%20un%20point) (consulté le 12 août 2025).
- *Trésor de la Langue Française informatisé*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/> (2025).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial