

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE 2027-2028

AGRÉGATION DE LETTRES

Le théâtre en jeu : soi-même comme un autre



Alexandre Dumas
Kean ou Désordre et génie

Thomas Bernhard
Minetti - Portrait de l'artiste en vieil homme

Eugene O'Neill
Long voyage du jour à la nuit

- Enjeux de la question
- Repères et analyse des œuvres
- Sujets inédits corrigés

Natalie Reniers-Cossart (coord.)
Isabelle-Rachel Casta,
Antona Montefusco-Martin,
Emmanuelle Stock



AGRÉGATION DE LETTRES

**LITTÉRATURE
GÉNÉRALE ET COMPARÉE
2027-2028**

**Le théâtre en jeu :
soi-même comme un autre**

Collectif sous la dir.
de Natalie RENIERS-COSSART

Isabelle-Rachel Casta
Antona Montefusco-Martin
Emmanuelle Stock



Mise en pages : Nicolas ROBIN

ISBN 9782340-116450

Dépôt légal : juillet 2026

©Ellipses Édition Marketing S.A.

8/10 rue la Quintinie 75015 Paris



Le Code de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L. 122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editions-ellipses.fr

Avant-propos

Cet ouvrage propose un accompagnement complet à la préparation de l'épreuve de Littérature comparée pour le programme de l'Agrégation de Lettres Modernes 2027-2028, « Théâtre en jeu : soi-même comme un autre ».

- *Kean* d'Alexandre Dumas ;
- *Minetti* de Thomas Bernhard ;
- *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill.

Dans ce manuel de travail, vous trouverez :

- une introduction générale qui explicite le thème choisi pour orienter la lecture du corpus – « Le théâtre en jeu : soi-même comme un autre » invite en effet à examiner le jeu théâtral selon certains axes, qu'il s'agit de qualifier ;
- des chapitres autonomes consacrés à chaque pièce ; chacune des œuvres y est analysée précisément et dans la perspective de la thématique : le rappel du contexte et les prérequis historico-littéraires nécessaires préparent la résonance et la compréhension de la problématique générale ; chaque étude est inscrite minutieusement dans le champ du questionnement proposé par le programme, elle donne sens à la mise en évidence de la problématique commune dans sa spécificité ; une bibliographie succincte mais choisie complète le parcours ;
- à la fin de chaque chapitre, succèdent à l'analyse des explications et commentaires sur des extraits choisis pour leur pertinence : destinés à éclairer les épreuves, écrite et orale, ces temps d'analyse en situation mettent également en application les notions développées dans chaque première partie.

Présentation des auteurs

Isabelle-Rachel CASTA

Professeur de littérature émérite à l'université d'Artois, Isabelle-Rachel Casta scrute la sérialité sous toutes ses formes, et publie de nombreux articles sur l'imaginaire de la criminalité. Spécialiste en dark et en urban fantasy, ainsi que de l'œuvre de Kafka, elle étudie le renouvellement des figures du mal dans les œuvres transmédias contemporaines. Responsable de la RLM séries policières chez Garnier-Minard, elle a coédité un numéro des Cahiers Robinson sur la « SF pour la jeunesse » (2025).

Antona MONTEFUSCO-MARTIN

Professeure agrégée de Lettres Modernes et doctorante en littérature française. Ses recherches portent sur François Mauriac, le théâtre et le roman du xx^e siècle. Elle a participé à de nombreux colloques français et internationaux et a été chargée de cours à l'Université de Toulon.

Emmanuelle STOCK

Emmanuelle Stock est professeure agrégée de Lettres modernes et doctorante en littérature comparée. Ses recherches portent sur les fictions de la voix féminine (1877-1910). Elle a participé à de nombreux colloques internationaux et exerce, parallèlement à ses activités d'enseignement, une mission d'éducation artistique et culturelle au sein de la DAAC du rectorat de Nancy.

Coordination et rédaction de l'introduction générale

Natalie RENIERS-COSSART est agrégée de Lettres et Docteur en Langue et Littérature médiévales. Elle enseigne la littérature et la philosophie en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles et assure également une préparation à l'épreuve spécifique des concours d'entrée à l'École de la Magistrature. Elle collabore en outre avec les éditions Ellipses depuis de nombreuses années et dans des champs variés.

Table des matières

Avant-propos	3
Présentation des auteurs	5
Introduction générale	9
Jouer à être soi et se découvrir autre	11
De la kaléidoscopie des œuvres au programme	14
Vertige des jeux de miroir	16
Chapitre 1	
<i>Kean, Alexandre Dumas</i>	19
Introduction	21
I Le mythe romantique de l'acteur : grandeur, désordre et crise du sujet	37
II Poétique du masque et du simulacre : métathéâtralité, illusion et specularité	51
III Du paria à la vedette : la fabrication du héros romantique	67
Conclusion : une écriture scénique, performative et historique	79
Annexe : Alexandre Dumas, une biographie à l'épreuve de l'altérité	82
Bibliographie	94
<i>Commentaires composés</i>	101

Chapitre 2	
<i>Minetti, Thomas Bernhard</i>	111
Introduction	113
I Le masque et le miroir : <i>idem</i> ou <i>ipse</i> ?	121
II En attendant Flensburg...	137
III Fin de partie!	152
Conclusion générale	163
Bibliographie	167
<i>Explications et commentaires</i>	171
 Chapitre 3	
<i>Long voyage du jour à la nuit, E. O'Neill</i>	193
Introduction	195
I Jeu sur le théâtre, jeu avec le théâtre	202
II Se masquer et (se) démasquer : la dissimulation, un enjeu central	223
III Une « pièce de fantômes » : quand l'ancien « soi » devient le nouveau « soi »	242
Conclusion	259
Bibliographie	263
<i>Commentaires et analyses d'extraits</i>	265

Introduction générale

par Natalie Reniers-Cossart

Le théâtre est, par essence, l'art du dédoublement. Il a longtemps trouvé dans la représentation de l'action humaine son principe, sinon son évidence : faire voir, selon la formule aristotélicienne, des hommes en train d'agir, et produire, par la médiation de la scène, une intelligibilité du monde.

Or, avec *Kean* d'Alexandre Dumas, *Minetti* de Thomas Bernhard et *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill, cette évidence se fissure : le théâtre ne se contente plus de représenter le monde, il se prend lui-même pour objet critique, s'exhibe comme dispositif, se réfléchit et, ce faisant, s'inquiète. Le « théâtre en jeu » ne désigne donc pas seulement un motif – celui, bien connu, du théâtre dans le théâtre –, mais un geste critique par lequel l'art dramatique met à l'épreuve ses propres conditions de possibilité : que devient la vérité lorsqu'elle passe par le détour de la scène ? La fictionnalisation du réel par le geste théâtral conduit-elle à une fabrication parallèle, voire concurrente, ou à un dessillement ? Plus encore, l'expression « soi-même comme un autre » engage une réflexion fondamentale sur la constitution du sujet. Représenter, c'est en effet toujours déjà, altérer et reconstruire ou recomposer ; et surtout, jouer, c'est (se) divertir, au sens littéral du terme, c'est-à-dire *se séparer de, introduire de la différence*, du « jeu » au sens mécanique du terme. Ainsi, tenant le réel à distance tout en s'en nourrissant, le « jeu » théâtral trouve dans la question de l'identité un fonds inépuisable de ressources : c'est dans cet écart que tous les masques sont possibles, même les plus

vrais, et c'est là également que s'expérimente la possibilité d'être autre sans cesser d'être soi. Le théâtre apparaît ainsi comme un laboratoire privilégié pour penser une identité non pas stable et close, mais mouvante, exposée et traversée par l'altérité. Cette instabilité du jeu théâtral entre d'ailleurs en tension avec le modèle classique formulé par Diderot dans *Paradoxe sur le comédien* : loin d'être une pure maîtrise de soi, le jeu expose ici le sujet, et son identité, à une forme de débordement, de dissociation, de déliquescence.

Jouer à être soi et se découvrir autre

Sur scène en effet, un individu en incarne un autre, un corps réel devient support d'une fiction, et une identité se diffracte dans le jeu. Ce dispositif, loin d'être un simple artifice esthétique, engage en réalité une interrogation plus profonde : que devient le sujet lorsqu'il se représente lui-même comme un autre ? Car le théâtre ne se contente pas de montrer des personnages ; il met en crise l'idée même d'une identité stable, en exposant ses fissures, ses masques et ses métamorphoses.

Cette intuition trouve un éclairage décisif dans la pensée de Paul Ricoeur, qui, après avoir composé le concept d'« identité narrative » dans *Temps et récit* en 1990, distingue et explicite longuement en 1991, dans *Soi-même comme un autre*, deux instances du moi :

- l'identité – idem (qui désigne l'identité en ce qu'elle demeure la même, c'est-à-dire le fait d'être identique, de ne pas changer dans le temps, d'être reconnaissable) ;
- et l'identité – ipse (qui désigne l'identité en ce qu'elle se construit dans le temps à travers le récit, celle par laquelle on s'engage dans l'à-venir, sans le support de l'idem ; cette instance implique déjà l'altérité comme on le verra *infra*).

Selon cette thèse, le sujet ne se définit pas par une essence fixe, mais par une identité toujours en cours d'élaboration, toujours susceptible d'être reconfigurée. La dimension narrative de l'identité se déploie donc comme une dialectique qui relie les deux instances précédemment mentionnées, comme si elle oscillait constamment entre deux pôles : elle est de fait constamment instable, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. Paul Ricoeur hérite ici de toute une tradition critique du sujet – illustrée notamment par Nietzsche, Freud, ou Heidegger. Le sujet n'est pas maître de lui-même ; il est traversé par des déterminations inconscientes, historiques, langagières ou sociales. Cela conduit non pas à acter la disparition totale du sujet, mais l'absence de transparence ou de clairvoyance, et à chercher une manière nouvelle de penser l'identité, non plus comme substance fixe et définitive, mais comme un processus de maintien de soi dans le temps. En effet, le sujet devient lui-même en racontant sa vie, il « est » récit et se donne à voir et à vivre comme tel : il relie des événements dispersés, il construit une cohérence, il interprète son passé, il oriente son avenir. Et le théâtre, précisément dans ce programme,

résiste à une herméneutique simpliste du sujet : il ne pense pas seulement, il incarne dans des corps exposés au regard, dans des voix empruntées, dans des présences provisoires. Le tremblement de ce que l'on « est » s'en trouve décuplé.

Plus encore, avec la notion d'identité narrative, Ricœur insiste sur sa constitution langagière, car le sujet se construit en se racontant lui-même : sa vie devient ainsi un « tissu d'histoires racontées ». Cette narration n'est jamais close, elle intègre des récits personnels mais aussi des récits hérités de la culture, de la tradition ou de la littérature. Pour assurer une certaine unité, malgré cette mobilité constante, Ricœur mobilise deux concepts profondément éclairants pour la thématique au programme : la notion de « mise en intrigue », qui organise des événements selon une cohérence temporelle et causale ; et également celle de « personnage », puisque le sujet devient lui-même un personnage construit inlassablement par l'intrigue de sa propre vie. Le « soi » apparaît alors comme une tentative permanente de lutter contre la dispersion de soi.

Ricœur n'occulte cependant pas l'idée que le « soi » subisse aussi les forces qui excèdent sa maîtrise narrative : l'identité n'est pas qu'une « histoire », ou un « tissu de mots », cousus et décousus par le sujet lui-même ; elle est aussi traversée par des expériences multiples de l'altérité : les autres participent à mon histoire ; les traditions et les récits culturels m'habitent et me hantent ; des événements imprévus bouleversent mon identité ; je ne coïncide jamais totalement avec moi-même. Le récit de soi est donc toujours aussi un récit de l'autre en soi. Car le sujet découvre qu'il ne se fonde pas lui-même. Il est en effet affecté par trois formes fondamentales d'altérité, éclairantes ici :

- l'altérité du corps propre (la chair), car on ne possède jamais totalement son corps, on le subit aussi : il vieillit, il souffre, il est limitant. Le corps est à la fois ce qu'il y a de plus intime pour le sujet, et déjà quelque chose d'étranger à lui-même ;
- l'altérité d'autrui, car on ne se comprend qu'à travers la reconnaissance, le dialogue, la parole échangée, les récits communs, les institutions. Le « soi » est donc essentiellement intersubjectif ; il n'existe qu'en relation ;
- l'altérité de la conscience, car la conscience morale agit comme une voix intérieure qui n'est pas totalement maîtrisée ; puisqu'elle convoque, elle oblige, elle juge. Elle apparaît donc comme une altérité intime, hébergée en soi, au sens où quelque chose en soi parle comme venant d'un autre.

Le sujet découvre ainsi qu'il ne coïncide jamais parfaitement avec lui-même. Ces expériences multiples de l'altérité limitent, de fait, l'identité narrative – ce que l'on croit être « soi ». En effet, le récit peut organiser, interpréter, configurer l'existence. Mais il ne peut jamais supprimer complètement l'événement subi, la souffrance, la dépendance à autrui, l'opacité du corps, l'appel de la conscience. Autrement dit, le récit de soi donne une forme à l'existence, mais il ne crée pas entièrement ce que l'on est.

De la kaléidoscopie des œuvres au programme

Sans réduire l'étude des œuvres au programme à la perspective proposée par Paul Ricœur, on voit bien cependant comme les notions qu'il met en œuvre peuvent en nourrir la lecture. Le sujet n'est pas un moi souverain, il est un être vulnérable, relationnel, interprétatif, est profondément exposé à l'altérité. En ce sens, l'identité devient davantage une fidélité à soi plutôt qu'une permanence. Et surtout, l'altérité n'est pas seulement extérieure au sujet, elle le constitue intérieurement.

Le théâtre donne une forme concrète à cette plasticité identitaire : il met en scène des existences qui ne cessent de se raconter, de se rejouer et de se transformer sous le regard d'autrui. Le comédien en particulier, incarne de manière exemplaire cette tension, car il est à la fois le même – un individu identifiable – et un autre – le personnage qu'il interprète –, révélant ainsi que toute identité déjà, en elle-même, traversée par une forme de théâtralité.

Cette tension entre soi et l'autre peut se lire dans les trois textes, et chacun s'y emploie à sa manière : ces œuvres s'inscrivent dans des contextes historiques et esthétiques profondément différents, qui éclairent la singularité de leur approche du théâtre et du sujet.

Kean d'Alexandre Dumas (1836) s'inscrit dans l'esthétique romantique, fascinée par les figures d'acteurs et les vies excessives ; le personnage, inspiré du comédien Edmund Kean, incarne une subjectivité débordante, où la confusion entre vie et scène devient le lieu d'une vérité paradoxale. Le théâtre y est encore le lieu d'une exaltation du moi, mais déjà menacé par sa propre instabilité.

Un siècle plus tard, *Long voyage du jour à la nuit* (écrit en 1941, créé en 1956) s'inscrit dans une tout autre perspective : celle du théâtre réaliste et autobiographique d'Eugene O'Neill. Ici, il n'est plus question d'acteurs professionnels, mais d'une famille dont chaque membre semble assigné à un rôle – le père avare, la mère fragile, les fils déchirés – qu'il ne parvient ni à assumer pleinement, ni à quitter, ni à recomposer. Le théâtre déserte alors la scène pour envahir l'existence elle-même : la vie devient représentation, par la répétition de gestes et de discours, et l'enfermement dans des identités figées. Loin de l'exubérance romantique, O'Neill donne à voir un sujet empêché, prisonnier de ses propres récits.

Avec *Minetti* (1976) enfin, Thomas Bernhard radicalise cette crise de l'identité en la confrontant à la modernité tardive. Le personnage éponyme, un acteur vieillissant en quête d'un rôle impossible, erre dans un monde où les repères vacillent et où le théâtre lui-même semble vidé de sa substance. Le jeu n'est plus ici un espace de révélation, mais une survivance qui hoquette, presque une illusion nécessaire pour ne pas sombrer. L'identité, réduite à des fragments de rôles passés, ne tient plus que par la répétition obsessionnelle d'un récit qui se délite.

Malgré leurs différences, ces trois œuvres dessinent ainsi une trajectoire historique et conceptuelle : du romantisme à la modernité, le théâtre passe d'un lieu d'expansion du moi à un espace de sa fragmentation, voire de sa dissolution. Pourtant, un fil commun les relie. Toutes interrogent la possibilité pour le sujet de coïncider avec lui-même. Qu'il soit acteur, simple individu, ou même spectateur – entendons par là : spectateur dans la salle ou spectateur de lui-même sur la scène – le personnage, théâtral ou non, apparaît toujours déjà dédoublé ; il est pris dans un jeu de rôles qui le constituent autant qu'ils le menacent.

On mesure bien la fécondité du thème proposé à l'étude : que devient l'identité, lorsqu'elle se théâtralise comme récit, c'est-à-dire lorsqu'elle se donne comme jeu, comme représentation consciente d'elle-même et aux prises d'un dispositif délibérément spéculaire ? Le théâtre permet-il au sujet de se réapproprier son histoire en la rejouant, ou au contraire révèle-t-il l'impossibilité d'une unité du moi ? En faisant de « soi-même un autre », le théâtre ouvre un espace ambigu, oscillant entre connaissance de soi et perte de soi, ou se joue, peut-être, la vérité la plus profonde et la plus inquiétante de l'identité humaine.

Vertige des jeux de miroir

Dans cette perspective, plusieurs lignes de force permettent d'approfondir l'analyse du théâtre comme espace du dédoublement et de l'altérité.

La première tient aux multiples formes de mise en abyme qui structurent le genre théâtral. Le théâtre dans le théâtre ne constitue pas seulement un procédé spectaculairement réflexif ; il agit désormais comme un révélateur de la nature profondément instable de toute identité – qu'elle soit scénique ou non. Il trouve d'ailleurs dans le langage, un catalyseur particulièrement performant – parce que dire, c'est faire, c'est croire qu'on fait, c'est croire qu'on est, c'est jouer à faire croire... le processus de diffraction et de duplication est infini.

Dans *Kean*, la confusion entre les rôles joués et la vie réelle du comédien produit un effet de vertige, au sens où chaque niveau de représentation semble contaminer l'autre. *Minetti* radicalise ce procédé en faisant du personnage lui-même une archive vivante de rôles passés, rejoués mentalement dans un espace où la scène a disparu, tout en continuant de hanter le sujet : le monologue obsessionnel crée de surcroît une identité qui se construit dans et par le discours. Dans *Long voyage du jour à la nuit*, la mise en abyme est plus diffuse mais non moins opérante, car la famille devient une sorte de scène implicite, où chacun répète un rôle, où se rejouent des conflits ritualisés, comme si le théâtre s'était intériorisé au point de structurer l'existence elle-même : les dialogues, marqués par le rabâchage, le déni, la reformulation, montrent bien que parler, c'est déjà jouer un rôle. Dans tous les cas, les dispositifs de mise en abyme ne renvoient pas seulement au théâtre, mais à une réflexivité du sujet dans sa propre vie, pris dans ses propres représentations, et jouet des illusions langagières. Le théâtre dans le théâtre, sur scène et dans la vie, concourt à produire un vertige des niveaux de réalité, brouillant les frontières des lieux où l'identité se fabrique, se défait, se dissout, se réinvente, et cela par l'effet d'un langage qui ne garantit absolument aucune vérité.

Une deuxième piste concerne le dédoublement des instances théâtrales : acteurs, personnages, spectateurs. Loin d'être nettement distinctes, ces figures tendent à se superposer et à se contaminer. Le comédien est à la fois celui qui joue et celui qui se regarde jouer, introduisant lui une forme de spectatorialité interne. Inversement, le spectateur est sollicité comme interprète actif, appelé à recomposer le sens à partir de signes ambigus.

Cette circulation des positions produit un trouble identitaire fondamental : qui parle ? Qui agit ? Qui regarde ?

Dans *Minetti*, ce brouillage atteint un point extrême, puisque le personnage semble d'ailleurs jouer en l'absence de public, ce qui radicalise l'idée d'un théâtre sans garant extérieur. En conséquence, le comédien est à la fois sujet et objet de son propre regard : le spectateur est impliqué dans un jeu de dédoublement, voire appelé à interpréter des identités instables. Dans *Kean*, la scène envahit la vie et inversement, et le spectateur ne sait plus où se situe la vérité, les frontières traditionnelles ayant été dissoutes. Dans *Long voyage du jour à la nuit*, le spectateur assiste à une intimité qui se donne en spectacle, tandis que les personnages eux-mêmes paraissent prisonniers du regard des autres. Le dispositif théâtral apparaît alors comme le lieu d'une expérience de la frontière, un espace où toute assignation stable d'identité se trouve empêchée, et constamment déplacée. Et, conséquemment, plus qu'une identité en construction, c'est une identité en crise qui s'éprouve et s'épuise, dans sa fragilité et sa possible fragmentation.

Enfin, une troisième dimension essentielle réside dans l'intertextualité constitutive du corpus, le théâtre étant ici entendu comme un art du recommencement. Chaque pièce s'inscrit dans une mémoire de formes, de rôles et de figures qui la précèdent et la traversent. Chaque pièce rejoue des formes héritées, rappelons que le théâtre est un art de la reprise, où chaque œuvre est traversée par d'autres œuvres. *Kean* dialogue avec la tradition romantique de l'acteur génial, et convoque Shakespeare autant qu'il met en scène un acteur façonné par ses rôles shakespeariens. *Minetti* est hanté par le Roi Lear, figure ultime d'un théâtre de la déchéance et de la folie ; le personnage éponyme n'est plus qu'un assemblage de figures passées, cela fait écho à la dissolution moderne du sujet. Et même dans *Long voyage du jour à la nuit*, les échos tragiques – antique ou moderne – affleurent dans la structuration du conflit familial et dans la fatalité qui pèse sur les personnages, prisonniers d'histoires qu'ils se racontent. Cette intertextualité ne relève pas seulement de la citation ou de l'hommage : elle participe d'une logique plus profonde, selon laquelle le sujet lui-même est tissé de récits antérieurs. L'identité y apparaît comme un palimpseste, elle n'est jamais originelle, toujours médiatisée. Autrement dit, être soi-même implique toujours déjà d'être habité par d'autres voix, d'autres textes, d'autres rôles : le théâtre devient le lieu où se manifeste une crise historique de l'identité, où elle s'éprouve sur scène comme dans la salle.

Ainsi, multiples mises en abyme, dédoublement des instances et intertextualité convergent pour faire du théâtre un espace habité par des machines à brouiller l'identité, où précisément l'identité se révèle fondamentalement relationnelle, instable et stratifiée. Le « soi-même comme un autre » n'y apparaît pas comme une simple métaphore, mais comme une expérience concrète, inscrite dans les formes mêmes du genre théâtral. En effet, le théâtre ne se contente pas de représenter une altérité : il la produit, la met en jeu et en éprouve les limites, faisant de chaque représentation une tentative toujours recommencée de se saisir soi-même à travers l'autre, dans une réalité elle-même structurée comme une représentation.

Chapitre 1

Kean,
Alexandre Dumas

par Emmanuelle Stock

Sommaire

Introduction	21
I. Le mythe romantique de l'acteur : grandeur, désordre et crise du sujet	37
II. Poétique du masque et du simulacre : métathéâtralité, illusion et spécularité	51
III. Du paria à la vedette : la fabrication du héros romantique	67
Conclusion	79
Bibliographie	94

Introduction

1. Présentation de *Kean* ou *Désordre et génie* : création, fortune scénique et réception de la pièce

Kean est une comédie en prose qui mêle dialogues, chants, pantomimes et gestuelles. Elle est composée de cinq actes, divisée en six tableaux. La pièce est achevée le 2 mai 1836, avant d'être lue au Théâtre des Variétés le 9 mai. Dans une lettre adressée au *Courrier des Théâtres* le 4 août 1836, Frédéric Lemaître explique le retard de *Kean* par les fortes chaleurs ainsi que par les indispositions d'Atala Beauchêne et de Mademoiselle Pauline. L'œuvre dramatique est représentée avec succès pour la première fois au théâtre des Variétés¹, le 31 août 1836, avec le talent de Frédéric Lemaître² dans le rôle-titre, « le Talma des boulevards », aux côtés de Prosper Bressant dans le rôle du prince de Galles, d'Atala Beauchêne dans celui d'Anna Damby et de Mademoiselle Pauline dans le rôle de la comtesse de Koefeld. Un orchestre, dirigé par Victor Massé, accompagne les entrées et les sorties des personnages, dramatisant les effets scéniques. Il convient de préciser qu'une première version de la pièce avait d'abord été écrite par Emmanuel Théaulon de Lambert et Frédéric de Courcy. Celle-ci fut ensuite apportée à Dumas par Frédéric Lemaître, qui lui demanda de la réviser. L'écrivain complexifie alors le canevas dramatique et

1. Le Théâtre des Variétés est inauguré en 1807. Située boulevard Montmartre, c'est une scène populaire qui joue principalement des mélodrames, comédies et vaudevilles. Armand D'Artois le rachète en 1829. Dans l'imaginaire culturel, ce théâtre occupe une place importante dans le roman *Nana* d'Émile Zola de 1880, puisque c'est sur cette scène que l'héroïne acquiert la notoriété. Dans la *Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils, publié en 1848, la courtisane Marguerite Gautier y possède également une loge.

2. Frédéric Lemaître (1800-1876) est un comédien français populaire du XIX^e siècle, issu de la petite bourgeoisie normande. Il est la vedette du boulevard du Crime. Le 2 juillet 1823, il s'illustre au théâtre de l'Ambigu-Comique dans *L'Auberge des Adrets* de Benjamin Antier, une parodie jubilatoire dans laquelle il interprète le rôle du bandit sans scrupules, Robert Macaire. Le film de Marcel Carné, *Les Enfants du paradis* (1945), a largement popularisé cette époque de la vie théâtrale parisienne. Aux côtés de Marie Dorval, Frédéric Lemaître triomphe dans le répertoire mélodramatique, les auteurs des drames romantiques l'admirent. Victor Hugo lui témoigne sa confiance en lui confiant le rôle de Gennaro dans *Lucrèce Borgia* (1833) et celui de *Ruy Blas* (1838). Son jeu scénique est admiré pour son intensité émotionnelle. Frédéric Lemaître a longtemps vécu avec l'actrice Clarisse Miroy, qui fut à la fois sa compagne et sa partenaire artistique. D'un tempérament extrêmement jaloux ; il lui faisait de fréquentes scènes, jusqu'à ce qu'elle finisse par le quitter. Il présente ce point commun frappant avec le personnage de Kean, lui aussi dominé par la jalousie excessive. Engagé depuis le 1^{er} février 1836 au Théâtre des Variétés, alors dirigé par François-Victor-Armand Dartois (1788-1867), Frédéric Lemaître se voit confier le rôle principal de Kean. Il s'approprie le personnage avec une telle intensité qu'il obtient d'Alexandre Dumas l'autorisation d'inscrire la pièce dans son répertoire personnel. Lemaître ne se contente pas d'incarner Kean, il contribue à façonner durablement son identité scénique. Le personnage devient progressivement associé à sa personne, au point que le public peine parfois à distinguer l'acteur du héros qu'il incarne.

approfondit les enjeux de l'intrigue. Il transforme la comédie d'actualité en drame romantique, où l'individu se trouve aux prises avec les puissants, les hiérarchies et les injonctions sociales. D'un point de vue scénographique, alors que le *Don Juan de Marana* de Dumas échoue, la fréquence des représentations témoigne d'un retentissement considérable de *Kean* dans le paysage théâtral de 1836¹ : la pièce est jouée vingt-trois fois en septembre, vingt-quatre fois en octobre, quatre fois en novembre et une fois en décembre. Ce succès se prolonge avec une reprise à l'Ambigu-Comique le 20 juillet 1840, puis au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 1^{er} juin 1842, et enfin à l'Ambigu-Comique le 24 mai 1855, signe de la popularité durable de l'œuvre. Le 17 septembre 1836, la comédie d'Alexandre Dumas est enregistrée au dépôt légal, au sein de la *Bibliographie de la France*, chez Jean-Nicolas Barba, éditeur-librairie parisien spécialisé dans le théâtre et les vaudevilles. Dans une stratégie de sociabilité littéraire très fréquente au XIX^e siècle, la pièce est dédiée à la duchesse Laure Junot d'Abrantès, qui soutient activement les écrivains romantiques de son temps : l'hommage est personnel et mondain. Le 22 octobre de la même année, la pièce est intégrée au tome VI des *Œuvres complètes* parues chez Charpentier. Ces deux mentions participent à la légitimation littéraire de *Kean*, qui cesse d'être une simple création scénique éphémère pour tenter de s'inscrire durablement dans le patrimoine littéraire. D'autre part, soulignons que le drame s'inspire librement de la vie extravagante d'un célèbre acteur britannique, connu pour ses interprétations de Shakespeare² et sa vie privée dissipée : il s'agit Edmund Kean (1787-1833)³. Fils naturel d'un tailleur alcoolique et

1. Dans son étude consacrée à l'écrivain-critique, Julie Anselmini rappelle que le succès de *Kean* tient autant à la qualité de l'écriture dramatique de Dumas qu'à l'interprétation incarnée de Frédérick Lemaître : « La reconquête du public n'aura pas lieu grâce à *Don Juan de Marana*, mais grâce à *Kean* (1836), pièce dans laquelle les spectateurs applaudirent furieusement un Frédérick Lemaître au sommet de son talent. », voir « Chapitre II. Alexandre Dumas : une critique stratégique et tactique », dans *L'écrivain-critique au XIX^e siècle. Dumas, Gautier, Barbey d'Aurévilly*, Presses Universitaires de Liège, 2022, p. 45-73.

2. La période romantique est marquée par un phénomène d'anglomanie avec la réhabilitation de William Shakespeare, qui a été révélé en France pour la première fois en 1734 par Voltaire, puis renié par l'auteur qui avait contribué à le faire connaître. Le dramaturge élisabéthain, perçu comme une figure de transgression des règles du théâtre classique, célèbre l'expression exacerbée des passions. La venue de troupes de comédiens anglais à Paris (1822 et 1827) et surtout l'essai magistral de Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823-1825), plaident pour un théâtre moderne et nourrissent l'émergence du drame romantique en France. Stendhal est présenté par Sainte-Beuve comme un « Hussard du romantisme ». Les écrivains admirent notamment le fameux monologue d'Hamlet (1601), qui met en scène une conscience torturée dont les tourments préfigurent déjà ceux de Lorenzaccio d'Alfred de Musset. Trois autres écrivains occupent également une place majeure dans le panthéon romantique des premières années : Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) qui exalte le lyrisme personnel; Walter Scott (1771-1832) qui s'impose avec le roman historique; et Lord Byron (1788-1824) qui valorise la figure du héros romantique. Alexandre Dumas lit Shakespeare et Walter Scott, il maîtrise suffisamment l'anglais pour traduire *Ivanhoé* et apprend l'allemand pour décrypter les œuvres de Schiller et de Goethe.

3. Barry Cornwall, *The Life of Edmund Kean*, Edward Moxon, 1^{er} janvier 1835. Voir aussi les travaux de Jeffrey Kahan, *The Cult of Kean*, Ashgate, 2006.

d'une fille de poète tombée dans la prostitution, il se distingue par une trajectoire singulière, marquée par le génie et l'excentricité. Parallèlement à une vie privée tumultueuse, Edmund Kean a été successivement acteur, funambule, écuyer de cirque, arlequin et à l'occasion lutteur professionnel. Passant de la piste à la scène, il s'impose à partir de 1814 au Théâtre de Drury Lane, situé dans le quartier de Covent Garden à Londres, et triomphe dans le rôle de Shylock du *Marchand de Venise*¹. Son interprétation renouvelle profondément la figure shakespearienne de l'usurier juif en faisant de lui un homme persécuté, animé par un désir de vengeance à l'égard de la société qui l'exclut. Grâce à son insolence tapageuse et ses interprétations remarquées des grands héros shakespeariens, il accède au rang d'interprète idéal. L'acteur émerveille notamment par l'intensité de son jeu scénique exalté et sa dextérité physique hors du commun. Sur cette question, Sylvain Ledda développe la dimension réflexive de la pièce, soulignant la porosité entre la scène et la réalité biographique : « Ceux qui l'ont vu disent qu'il a été époustoufflant dans *Hamlet*, effrayant dans *Richard III*. En mettant en scène cette icône du théâtre, Dumas retrouve sa jeunesse romantique quand il découvrait les acteurs anglais venus jouer Shakespeare à Paris. Mais il fait aussi l'éloge de l'art scénique, du métier d'acteur qu'il connaît. Au vrai, Dumas a mis beaucoup de lui-même dans le personnage de Kean, comme le suggère le sous-titre, « Désordre et génie », qui reflète fidèlement la tension inhérente à sa propre existence. Il y peint l'épisode de la vie d'un immense acteur qui doit se heurter à la médiocrité du monde. [...] La vérité du drame est décidément proche de celle de la vie. Est-ce parce que Dumas s'est peint lui-même, comme jadis dans *Antony*, que Kean est un succès ? L'interprétation mémorable de Frédéric Lemaître

1. John Ireland, « Le Kean de Sartre : personnage ou concept ? », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 25, 2005, p. 31-46. L'auteur cite « Critical Remarks on the Astonishing Performance of Mr. Kean, at Drury Lane Theatre, in the Characters of Shylock, Richard, and Hamlet », pamphlet publié à Londres en 1814 par John Fairburn, libraire-éditeur londonien. Il s'agit d'un des nombreux textes suscités par l'apparition spectaculaire de l'acteur Edmund Kean au théâtre de Drury Lane : « Vint enfin la nuit du 26 janvier 1814, date fatidique dans les annales du théâtre anglais qu'un concours de circonstances assez complexe avait rendue possible. Contraint par la précarité de sa situation financière à offrir sa chance à un comédien provincial qui n'avait jamais fait ses preuves à Londres, le théâtre de Drury Lane propose à son ancien apprenti le rôle de Shylock. Ce soir, la légende de Kean est née. Quand le petit homme entre en scène, portant, au scandale des spectateurs, une perruque noire et non rouge comme le voulait la tradition depuis Burbage, rien ne laisse présager son statut une semaine plus tard. On perçoit un corps peu imposant, d'une taille "considérablement en dessous de la moyenne", et une voix fragile dont le ton s'avère souvent rauque, "à mi-chemin entre la grippe et l'apoplexie". Mais au bout de quelques minutes, la salle commence à se rendre compte qu'un Shylock extraordinaire est en train d'émerger de ces imperfections de la nature, transformées par une performance où, selon un critique, "une force d'âme animait tout ce que [Kean] disait, tout ce qu'il faisait... et donnait une telle variété et expressivité à tous ses gestes, que l'on pouvait presque dire, « son corps pensait ». »

contribue grandement à la réussite du drame¹. » Usé par la vie, Edmund Kean meurt à Richmond en 1833 à l'âge de quarante-quatre ans. Il est probable qu'Alexandre Dumas l'ait vu jouer lors de son passage remarqué à Paris en 1828², trois ans avant sa mort. La pièce de théâtre participe à l'élaboration de la légende keanienne, qui amplifie les contradictions et l'aspect carnavalesque de l'artiste maudit, déchiré entre passions et conventions. La dimension métalittéraire de la comédie dumasienne, associée à sa dimension politique et polémique, constitue l'une des principales singularités de l'œuvre. Le théâtre est alors objet de la représentation : en mettant en scène un acteur, Alexandre Dumas brouille les frontières entre le rôle et l'individu, entre l'artifice de la scène et la réalité vécue par le comédien. Mais le choix d'Edmund Kean ne relève pas du seul procédé métathéâtral. Alexandre Dumas interroge aussi les conditions de vie du métier d'acteur au XIX^e siècle, ovationné par le public mais aussi confronté aux pouvoirs des puissants. Le comédien (sur)joue le comédien, livrant un portrait pris sur le vif. Kean constitue un personnage archétypal, une figure célèbre dans toute l'Europe, dont la carrière fulgurante et la vie scandaleuse ont nourri la légende. À travers lui, Dumas cristallise le génie artistique excessif, la précarité et les rapports de pouvoir qui structurent la société de son temps. En effet, dans cette fresque dramatique, l'artiste est présenté comme un être d'exception, une figure à la marge, adulé mais aussi exclu de la société qu'il divertit : une rupture sociale empêche toujours sa pleine intégration, le reléguant à la place d'un clown-amuseur, c'est-à-dire cantonné au rang de simple bateleur. Avec humour et mélancolie, la pièce dresse le portrait d'un héros en perpétuel conflit avec lui-même et avec l'ordre social établi. Alexandre Dumas montre à quel point le génie artistique repose sur une contradiction, qui mêle désordre, absolu, exaltation passionnelle et exemplarité du héros romantique. Fondée sur le contraste entre la gloire publique de l'artiste et sa fragilité intime, la pièce de Dumas fait de Kean une figure emblématique des contradictions de la condition du comédien. C'est

1. Sylvain Ledda, *Alexandre Dumas*, Paris, Gallimard, 2014, p. 193.

2. En 1828, la troupe du Théâtre-Anglais dont le chef de file est Edmund Kean, joue *Othello* à Paris. Dès l'année suivante, Alfred de Vigny en propose une traduction en vers. Cette représentation constitue l'un des premiers scandales de la scène romantique. Dès 1827, avec la préface de *Cromwell*, Victor Hugo formulait déjà les aspirations de la génération de 1830, dans un texte qui s'apparente à une profession de foi en faveur du drame romantique. Hugo distingue trois grandes époques : les temps primitifs, qui correspondent au lyrisme ; les temps antiques qui sont chantés par le genre de l'épopée ; et les temps modernes qui appellent l'âge du drame. Dans ce texte-manifeste, l'écrivain réclame une scène et un genre élargis, qui rendraient compte de la vérité multiple de la nature humaine. Il y revendique l'alliance des registres, comme le grotesque et le sublime, au mépris de la rigueur des règles de la dramaturgie classique. Il défend le mélange des vers et de la prose. Victor Hugo s'amuse et tourne en dérision les contraintes formelles lorsqu'il écrit : « Ah Dieu ! que de rimes en ite ! ».

cette tension que Jean-Paul Sartre réinvestit en novembre 1953 dans ce qu'il présente comme une « modeste » adaptation de l'œuvre, créée au théâtre Sarah-Bernhardt à Paris. À cette occasion, l'auteur de l'adaptation souligne la possible dissolution entre le comédien, Pierre Brasseur dans le rôle-titre, et le personnage, montrant la poursuite de la fabrication mythique de la figure artistique du génie : « Aujourd'hui, Kean, avec ses désordres, son génie et ses malheurs, a cessé d'être un personnage historique ; il s'est élevé au rang des mythes : c'est le patron des acteurs. Ce soir, si Pierre Brasseur a la chance que je lui souhaite, le miracle se produira qui, depuis cent ans, fait la fortune de la pièce : Vous ne saurez plus si vous voyez Brasseur en train de jouer Kean ou Kean en train de jouer Brasseur¹. » Cette confusion entre l'acteur et le rôle constitue précisément l'un des enjeux centraux de la réécriture sartrienne. Alors que la pièce de Dumas conserve le panache et l'exubérance du drame romantique, Sartre infléchit profondément son sens en l'inscrivant dans une réflexion philosophique sur l'identité. La figure de Kean sert de support à une méditation sur la difficulté d'être soi sous le regard d'autrui. La frontière entre l'homme et le personnage est toujours incertaine, l'individu tend à se réfugier dans des rôles sociaux qu'il joue plutôt que d'assumer pleinement sa liberté. Tandis que Sartre fait du théâtre la métaphore du quotidien et de l'identité sociale, Dumas maintient une distinction entre la scène et la vie. L'exil final de Kean apparaît dès lors comme une sortie du théâtre lui-même, la quête d'un ailleurs où il pourrait enfin cesser de jouer un rôle. Dans le programme théâtral, Gérard Bauer pense la continuité patrimoniale entre le théâtre romantique du ^{xix}^e siècle et le milieu du ^{xx}^e siècle, donnant à voir une survivance des figures et des gestes : « L'œuvre était morte. La légende survit. Aujourd'hui encore elle captive le talent. Jean-Paul tend la main au vieux Dumas et Pierre Brasseur met ses amples pas dans ceux de Frédéric Lemaître. » Dans une logique de filiation entre les interprètes, l'acteur flamboyant Pierre Brasseur est présenté comme un héritier et continuateur de Frédéric Lemaître. Dans une dynamique de passation et de réappropriation, l'œuvre de Dumas, adaptée dans une version dense et réflexive par Jean-Paul Sartre, est ensuite reprise par Jean-Claude Douot en 1983 au théâtre de l'Athénée Louis-Jouvert, puis, en 1987, par Jean-Paul Belmondo au théâtre Marigny. La pièce est jouée à Avignon en 1980, sous la direction de Jean-Pierre Bisson, qui parle indirectement de lui et de ses propres angoisses de comédien. Plus récemment, *Kean* a fait l'objet de paris osés et de reprises ambitieuses au Théâtre des Galeries

1. Jean-Paul Sartre, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

à Bruxelles, du 30 avril au 25 mai 2025, dans une mise en scène d'Alain Leempoel¹ ; ou encore au Théâtre Olympia d'Arcachon, monté par Alain Sachs en 2021, avec Pierre Benoist dans le rôle principal, l'adaptation obtient cinq nominations aux Molières en 2019. On continue certes d'aller au théâtre, mais cet art n'occupe plus aujourd'hui la même fonction sociale qu'au XIX^e siècle. Désormais relativement rare sur les scènes contemporaines, le théâtre romantique d'Alexandre Dumas père invite à s'interroger sur sa visibilité et sa postérité. Les pièces fondées sur des effets scéniques spectaculaires et une écriture souvent grandiloquente semblent parfois en décalage avec l'esthétique contemporaine, davantage tournée vers l'épure et l'intime. Comme le précise Anne-Marie Caillet-Bianco, l'écrivain au programme occupe une place paradoxale dans l'histoire du théâtre ; malgré une présence considérable dans la vie culturelle de son époque, sa postérité reste relativement discrète : « Dans le paysage théâtral du XIX^e siècle, Alexandre Dumas fait figure de phénomène : un demi-siècle d'écriture dramatique sans interruption majeure, une large occupation des scènes parisiennes, un corpus immense (plus de cent pièces) illustrant tous les genres en vigueur... et finalement une postérité assez maigre, en tout cas pas à la mesure de ce parcours impressionnant. Dumas tient un rôle dans l'histoire littéraire grâce à *Henri III* et à *Antony*, les travaux consacrés au drame romantique lui font une place de choix, mais le reste de sa production n'est pas souvent évoqué. Après les éditions intégrales de Michel et Calmann Lévy, ses œuvres n'ont fait l'objet, au siècle suivant, que de rééditions partielles, en pièces isolées ou recueils. Parallèlement, son théâtre est de moins en moins représenté au XX^e siècle : omniprésent à son époque, Dumas est tombé dans une grande discrétion, alors que Hugo et Musset ont encore souvent les honneurs de la scène. Cette éclipse intrigue et invite à revisiter une production dont une large partie demeure peu ou mal connue. [...] Du vaudeville *La Chasse et l'amour* (1825) au grand drame patriotique *Les Blancs et les Bleus* (1869), la production de Dumas se poursuit de façon continue jusqu'à sa mort en 1870. Un premier constat s'impose : sa carrière dramatique est plus longue, et surtout

1. Plusieurs journaux saluent la mise en scène. *L'Écho* souligne notamment que : « Hanssens est parfaitement taillé pour le rôle et joue en permanence sur la frontière entre cabotinage et intériorité. ». De son côté, *Le Soir* commente la richesse artistique de la proposition : « En montant cette pièce d'Alexandre Dumas, dans l'adaptation de Jean-Paul Sartre qu'il adapte à son tour, Alain Leempoel livre un vibrant portrait d'acteur en même temps qu'une peinture au vitriol des mœurs de la haute société. Sur la scène des Galeries, où la pièce n'avait jamais été jouée, Daniel Hanssens est un formidable Kean passant du rire à l'émotion, du panache au désespoir, et nous faisant découvrir tous les tourments d'un acteur qui, ayant joué tous les grands rôles shakespeariens, ne sait plus vraiment quand il est Hamlet, Roméo, Othello, le roi Lear ou lui-même. »

plus régulière, que celle de ses conscrits de 1830 [...]»¹ C'est sans doute Gustave Lanson qui, dans son *Histoire de la littérature française* (1894), reconnaît le plus clairement l'extraordinaire fécondité de l'écrivain. Il souligne le talent dramatique de Dumas, qui lui permet de condenser la puissance narrative dans une forme plus efficace, celle du spectacle : « On sait quel intarissable conteur fut Alexandre Dumas : quelle prodigieuse et un peu puérile invention s'est développée dans les 257 volumes de ses romans, mémoires, voyages etc. Toute cette écriture, si vulgaire de pensée et de forme, a bien vieilli. Les vingt-cinq volumes de pièces de théâtre qui s'y ajoutent, ont vieilli aussi : c'est pourtant par eux que Dumas mérite une place dans la littérature. Le cadre romantique a contenu son imagination, ailleurs portée à multiplier la copie : elle a obligé ce grand délayeur à faire (relativement) court, serré, nerveux. » De surcroît, les nombreuses adaptations cinématographiques contemporaines ont contribué au rayonnement populaire de *Kean* : du film danois de Holger Rasmussen en 1910, au téléfilm tchèque de Zdeněk Zelenka en 1995, en passant par le film allemand de Rudolf Biebrach de 1921, le film français d'Alexandre Volkoff de 1924 pour la société Albatros diffusée par Vitagraph, et le *Kean* italien de Guido Brigone de 1940, la pièce a connu de nombreuses adaptations cinématographiques et télévisuelles, plus ou moins réussies², transformant le drame de Dumas en réflexion sur le statut de l'acteur et la fabrique des identités. Dans la préface de *Catherine Howard*, qu'Alexandre Dumas qualifie de « drame extrahistorique », l'écrivain propose une classification de son œuvre dramatique. Il distingue le « drame d'exception » avec *Antony*, le « drame de généralité » avec *Teresa*, le « drame politique » avec *Richard Darlington*, le « drame d'imagination » avec *La Tour de Nesle*, le « drame de circonstance » avec *Napoléon*, et le « drame historique » représenté par *Henri III et sa cour*, *Christine* et *Charles VII*. Cette typologie témoigne de la volonté de Dumas d'explorer les formes dramatiques variées, refusant un modèle figé et unique. L'art dramatique se présente comme le lieu idéal de l'hybridité des tonalités, des esthétiques et des finalités. On peut alors s'interroger sur la singularité de *Kean*. Aujourd'hui perçue comme un drame, sans doute dû à l'influence de Sartre, la pièce était,

1. Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda, *Le Théâtre d'Alexandre Dumas père, entre héritages et renouvellement*, Rennes, PUR, 2018, p. 11-12.

2. À ce propos, José Moure dans « Fortune et infortunes cinématographiques » souligne l'ampleur d'Alexandre Dumas dans le domaine audiovisuel : « Avec plus d'une centaine de films tirés de son œuvre (sans compter les adaptations télévisuelles), il est l'écrivain de la littérature occidentale qui a suscité la plus ample et généreuse réception cinématographique. Parmi les écrivains français, il est avec Balzac (environ 100 films), et devant Hugo et Maupassant (environ 70 films), celui qui a été le plus adapté. », *Dumas*, Sylvain Ledda (dir.), L'Herne, 2020, p. 182. Il est précisé que ces chiffres sont tirés de l'ouvrage de Michel Serceau, *Le cinéma fait sa littérature*, Classiques Garnier, 2019.