



HAL
open science

**Le Théâtre de Dumas père sur les scènes
contemporaines : trois exemples de mise en scène de
Kean depuis 1987 : Robert Hossein, Franck Castorf et
Alain Sachs**

Alexandre Benomar

► **To cite this version:**

Alexandre Benomar. Le Théâtre de Dumas père sur les scènes contemporaines : trois exemples de mise en scène de Kean depuis 1987 : Robert Hossein, Franck Castorf et Alain Sachs. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02380428

HAL Id: dumas-02380428

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02380428v1>

Submitted on 26 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le Théâtre de Dumas père sur les scènes contemporaines

-
Trois exemples de mises en scène de *Kean*
depuis 1987

-
Robert Hossein, Frank Castorf et Alain Sachs

Alexandre BENOMAR

-
Sous la direction de Alice FOLCO

UFR LLASIC
Département des Arts du Spectacle

Remerciements

Car les paroles s'envolent et les écrits restent, je profite de la coutume pour figer ici l'éternelle reconnaissance que j'aurai à l'égard de celles et ceux qui m'ont accompagné dans l'élaboration de ce premier travail de recherche

-

A ma directrice de mémoire, Alice Folco, pour sa patience, sa bienveillance et ses précieux conseils

-

A Julie Valero et Alain Sachs qui m'ont accordé leur temps dans l'intimité d'un entretien

-

A Laureen, Anaëlle, Rodolphe, Laurie, et Bérenger

-

A ma mère

-

A Dumas

Sommaire

Introduction Générale	P.4
Chapitre I : Mettre en scène un archétype du drame romantique	
1) Place, enjeux et considération	P.12
2) Frank Castorf a-t-il saccagé Kean ?	P.17
3) Robert Hossein, un théâtre littéraire et populaire ?	P.22
4) Alain Sachs, le juste milieu ?	P.28
5) Conclusion	P.31
Chapitre II : Jouer, incarner, ou être Kean ?	
1) Le sacre d'Alexander Scheer	P.34
2) Le rite de passage de Jean-Paul Belmondo	P.37
3) Alexis Desseaux, un comédien jouant un acteur	P.41
4) Conclusion	P.43
Conclusion Générale	P.44
Annexe 1 - Liste indicative de mises en scène théâtrales et cinématographiques de <i>Kean</i>	P.46
Annexe 2 - Extraits d'interviews	P.47
Bibliographie	P.53

Introduction Générale

« Si j'avais un conseil à donner aux jeunes chercheurs et écrivains, c'est : oubliez un peu Proust. Occupez vous de Dumas père. »
Jean-Yves Tadié, 2013

L'auteur nous étant cher et proche, nous souhaitons effectuer une première recherche sur le traitement qui est fait du théâtre d'Alexandre Dumas père (1802-1870) sur la scène contemporaine.

Ce travail part du constat immédiat, et que nous ne sommes pas seuls à avoir fait, que « malgré une abondante production, étalée sur plus de cinquante ans, le théâtre d'Alexandre Dumas père subit une indéniable éclipse »¹. On semble se rappeler uniquement ses romans, mainte fois (ré)adaptés au théâtre ou via d'autres médiums, mais l'on ignore encore tout de Dumas dramaturge. Cependant, il se pourrait bien qu'il sorte enfin du « purgatoire »² dans lequel il a été jeté : de plus en plus de chercheurs semblent soudainement se tourner vers lui. C'est que l'approche du texte théâtral comme étant plus qu'un simple objet littéraire, demeure encore une pratique récente nous explique Sylviane Robardey-Eppstein³ : Dumas, étant jugé (par les autres et lui-même) comme un piètre poète, ne pouvait que susciter le dédain de la majorité des intellectuels. Heureusement plusieurs études, mémoires et thèses sont parues dans les deux dernières décennies et analysent principalement cette dramaturgie novatrice, spectaculaire, spatiale et instinctive propre à Dumas.

A notre tour, plus modestement, nous nous intéresserons à de récentes représentations de *Kean ou Désordre et Génie* : sa pièce la plus représentée depuis 1953 mais aussi, selon

1 Anne-Marie CALLET-BIANCO et Sylvain LEDDA (dir.), *Le Théâtre de Dumas père entre héritage et renouvellement*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, « Interférence », 2018, 4ème de couverture – On dénombre 124 pièces où l'on est sûr de la participation d'Alexandre Dumas, seules 66 figurent dans son théâtre complet paru chez Gallimard. Précisions que seules *Anthony*, *La Tour de Nesle*, *Henri III et sa cour*, et *Kean Ou Désordre et Génie* disposent d'éditions récentes et ont la chance d'être encore un peu mises en scène depuis la seconde moitié du 20ème siècle.

2 Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN (dir.), *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, Lausanne, Classiques Garnier, « Rencontres » n°356, 2018, p.13 – Par purgatoire on peut notamment penser à cela : que Dumas est sans cesse absent des programmes scolaires autant pour le roman que pour le théâtre ; qu'on ne compte plus le nombre de remarques méprisantes le concernant ; que ses œuvres complètes chez Gallimard sont de moitié incomplètes, etc. Rappelons que son transfert au Panthéon ne date que de 2002 : il repose désormais aux côtés de son confrère et ami, Victor Hugo.

3 *Ibid.* p.13/14

Florence Naugrette, celle où « les structures fondamentales »¹ de son drame apparaissent le plus clairement.

Kean ou Désordre et Génie est un drame en cinq actes en prose, qui s'inspire de la vie du comédien britannique Edmund Kean (1787-1833), qui a connu une immense popularité en tant qu'acteur shakespearien : on peut, selon nous, le considérer comme la première vedette internationale telle qu'en produit l'actuel star-system. Avant de pouvoir être comédien au théâtre de Drury Lane, il eut une enfance et une jeunesse on ne peut plus rude. Son succès est dû, non seulement à ses talents d'acteur hors normes, mais aussi à sa vie privée qui n'était qu'excès et débauche, et qui faisait régulièrement la une de la presse au même titre que ses performances scéniques. Ce caractère rebelle, à scandale, a fini par lui attirer les foudres des autorités locales, l'obligeant à fuir outre-manche. C'est ainsi qu'il s'est fait connaître notamment à New York, Boston, mais aussi à Paris où il a fait partie de ceux qui ont contribué à faire découvrir les textes originaux de Shakespeare à ceux qui allaient devenir les auteurs romantiques. Où qu'il aille, c'était soit les acclamations, soit les huées, et toujours les scandales, jamais l'indifférence. Il fascina les romantiques car il semblait qu'il faisait montre d'un jeu d'acteur encore inédit : beaucoup plus naturel, plus corporel, somme toute un jeu qui déjà était en rupture avec le classicisme².

La pièce est créée seulement trois ans après son trépas, le 31 août 1836 au Théâtre des Variétés, avec Frédérick Lemaître (1800-1876) dans le rôle titre. Il faut remercier Marion Lemaire pour son récent article levant enfin les zones d'ombres quant à la manière dont la pièce fut créée³. Le seul nom que l'on trouve apposé sur les éditions de *Kean* est celui d'Alexandre Dumas alors qu'il y aurait pu en avoir trois autres : ceux de Frédéric de Courcy, d'Emmanuel Théaulon, et de Frédérick Lemaître. Tant ils étaient similaires pour leur génie que pour leur désordre, Lemaître était considéré comme le Kean français. C'est ce qui inspira Théaulon et de Courcy, tous deux rattachés au Théâtre des Variétés, à écrire un drame sur la vie de l'acteur défunt, avec Lemaître pour le jouer. Il accepta le projet, mais n'était pas

1 Florence NAUGRETTE, *Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001, p.225

2 Voir : Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, p.7/36 ; voir Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972, p.327/336 ; voir « Kean », dans Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991

3 Marion LEMAIRE, « Frédérick Lemaître et le façonnement de l'espace dans *Kean ou désordre et Génie* », dans Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN (dir.), *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, Lausanne, Classiques Garnier, « Rencontres » n°356, 2018 – Cet article est basé sur l'étude de trois manuscrits de la pièce restés inédits jusqu'à présents : ils sont dorénavant disponibles à la BNF site Richelieu.

satisfait des manuscrits que lui soumettaient les deux dramaturges. Se sentant de plus en plus concerné et investi, il réclama l'intervention d'Alexandre Dumas qui avait connu Edmund Kean, et avec qui il partageait déjà respect et admiration. Dumas rejoignit l'entreprise, acceptait avec plus d'enthousiasme les remarques, selon lui, pertinentes de Lemaître sur l'écriture du texte, et ne dénigra pas pour autant le travail des deux autres dramaturges.

La trame de cette pièce se situe en Angleterre, à l'apogée de la carrière de l'acteur, retraçant librement les instants qui précèdent son premier ou deuxième exil, sans manquer de faire référence à sa vie antérieure.

Le premier acte se déroule dans le salon du comte de Koefeld, ambassadeur du Danemark, où l'on discute de la mauvaise réputation et des dernières frasques de Kean : il est accusé d'avoir enlevé une riche et jolie jeune fille, Anna Damby, fiancée à Lord Mewill. Alors qu'il était l'invité du comte pour la soirée, Kean, par une missive, informe de son impossibilité à venir, ce qui confirme davantage les rumeurs à son sujet. Contre toute attente, Kean entre en trombe dans le salon. Il implore le comte et la comtesse, qui seraient les seuls à pouvoir sauver l'honneur d'Anna Damby et le sien. Sa parole, celle d'un acteur, ne saurait convaincre : il faut que ce soit d'une bouche irréprochable qu'éclate la vérité. La lecture d'une lettre est confiée à Elena de Koefeld, au dos de laquelle Kean lui a aussi inscrit une demande de rendez-vous amoureux dans sa loge à Drury Lane.

L'acte second est dans la chambre de l'appartement de Kean. Il y rencontre Anna qui lui explique qu'elle ne veut pas de son mariage forcé, qu'elle a renoncé à sa fortune et qu'elle veut devenir actrice. Il s'en suit une longue conversation où Kean lui brosse un terrible portrait du métier de comédien, d'autant plus terrible pour une femme sans argent, mais que lui pourtant ne quitterait pour rien au monde.

Pour l'acte trois, nous sommes déplacés dans une taverne où Kean se rend pour célébrer un baptême avec son ancienne troupe de saltimbanques. Il y retrouve à sa grande surprise Anna. Kean réalise qu'elle est victime d'un complot et que quelqu'un vient d'usurper son identité pour mieux la piéger. Arrive Lord Mewill, qui était derrière l'ignoble procédé, afin de récupérer celle qui lui est promise. L'acteur se dresse contre le grand seigneur, qui refuse de se battre avec lui, car un lord ne se bat pas avec un « histrion »¹. Kean l'écrase de son mépris dans une grandiose tirade.

1 Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, P.156

A l'acte quatre, nous sommes dans la loge de l'acteur, juste avant qu'il ne joue Roméo au profit de son ancienne troupe qui se trouve sérieusement démunie. Elena lui rend la visite tant attendue, et elle se dit prête à sacrifier son honneur pour leur idylle. Soudain on toque à la porte, c'est le Prince accompagné du comte. Elena s'en va à la dérobée, oublie son éventail, le comte rentre et le trouve. Il grommelle pour lui-même et s'en va, sans faire d'esclandre. Kean et le Prince sont seuls à présent. Amis qu'ils sont, ils ont des choses à se dire. Le Prince veut savoir si Elena est l'amante de Kean et ce dernier ne dément qu'à moitié, car il demande au Prince s'il peut dorénavant cesser de voir Elena. Du moins, s'il peut au moins ne plus assister aux représentations dans la même loge qu'elle, car cela rend notre acteur fou de jalousie. Comme il dira, « un de ces sacrifices que l'on fait pour un ami, d'égal à égal »¹. Le Prince, n'ayant pas vraiment eu les aveux de Kean, s'en va sans promettre. Abattu et désespéré, Kean s'énerve, refuse de jouer jusqu'à la dernière minute où il se décide finalement à aller sur scène. Apercevant le Prince aux côtés d'Elena, il devient fou de rage, interrompt la pièce, insulte le Prince et finit par tomber dans les pommes.

Enfin, lors du cinquième acte, nous sommes de retour chez Kean. Il recevra d'abord Anna qui lui annonce qu'elle a atteint sa majorité, recouvré sa fortune et qu'elle part devenir actrice à New York. Arrive ensuite Elena : cette dernière a regagné ses esprits, tient à cesser ces folies et le prévient qu'il doit fuir car un mandat royal a été signé contre lui. C'est au tour du comte, qui vient réclamer justice. Ils sont interrompus par le constable qui vient pour arrêter l'acteur, jusqu'à ce que in extremis arrive une lettre du Prince qui élimine enfin tous les soupçons pesant sur Kean. Les deux poursuivants s'en vont et entre le Prince, auprès duquel Kean s'excuse et exprime sa gratitude. Il allait être envoyé en prison, mais grâce aux efforts du Prince, il n'est condamné qu'à l'exil. Sans attendre, Kean décide d'embarquer pour New York avec Anna, qu'il compte épouser.

Les représentations furent un succès. La critique, fortement décriée dans la pièce soit dit en passant, semblerait avoir été dans l'ensemble plutôt positive. On rejoua *Kean* tout du long de la carrière de Frédérick Lemaître, qui considérait qu'avec *Ruy Blas*², c'était l'un des deux rôles de sa vie³. La pièce sera reprise par une autre troupe en 1868⁴. Puis, elle aurait commencé à se faire oublier des planches toute la première moitié du 20ème siècle.

1 *Ibid*, P.185

2 Victor HUGO, *Ruy Blas*, 1838

3 Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, voir Notice

4 Voir www.lesarchivesduspectacle.net – on constate qu'il s'agit du deuxième spectacle de Sarah Bernhardt, elle tenait le rôle d'Anna Damby.

Rappelons qu'il semblerait que ce soit le sort d'à peu près toutes les œuvres de Dumas et de ses confrères. On dénombre toutefois l'existence de cinq adaptations cinématographiques réalisées durant cette période, en Italie, en Allemagne, en France et deux fois au Danemark¹.

C'est à partir de 1953, que *Kean* fera de nouveaux succès sur scène et deviendra, comme nous disions, la pièce la plus représentée du répertoire dumassien. Une « résurrection »² que l'on doit à Jean-Paul Sartre qui réadapta la pièce à la demande de l'acteur Pierre Brasseur. Avant cela, Pierre Brasseur avait déjà pu incarner Frederick Lemaître³ et avait aussi joué la pièce originale de Dumas pour la radio en 1949, ce qui semble être révélateur de son intérêt profond pour le sujet. Nous assistons à un véritable phénomène de poupées russes. Quant à Sartre, il y aurait vu l'opportunité d'exposer certaines de ses idées philosophiques, on pense notamment à ses réflexions sur l'existentialisme ainsi que son vif intérêt pour la question de l'acteur et du théâtre⁴. Étrangement, lors d'entretiens où on lui pose justement cette question, il s'en défend toujours. John Ireland démontre cette étrange contradiction⁵. Sartre affiche une modestie vis à vis de son adaptation, qu'il ne juge pas comme étant sa pièce, mais bien celle de Dumas. Il se serait contenté « d'enlever la rouille »⁶ pour son ami comédien. Si le fil conducteur de la trame demeure inchangé, le discours qui la sous-tend est bien différent : chez Dumas, Kean souffre de sa condition d'acteur au sein de la société dans laquelle il tente désespérément de se faire accepter, il ne peut pas à la fois exercer son art et être intègre ; Sartre, sans faire disparaître ce trait caractéristique de la pièce, le fait passer au second plan, cette fois, c'est son art qui ronge Kean de l'intérieur, il ne sait plus quand est-ce qu'il joue ou non, il ne sait plus qui il est, qui il doit être, qui il peut être, quelle que soit la société qui l'entoure.

A compter de 1976, des metteurs en scène s'emparent de nouveau de la pièce : on a pu en dénombrer quatorze. Jusqu'en 1987, il y en a eu six, dont deux qui auront quand même affiché une préférence pour le texte original. Depuis 2002, on constate que trois metteurs en scène sur les huit restants ont choisi Dumas plutôt que Sartre⁷. On ne peut donc pas résumer la

1 Annexe 1 - Liste indicative de mises en scène théâtrales et cinématographiques de Kean

2 Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, P.285

3 Marcel CARNE, *Les enfants du Paradis*, 1945

4 Jean-Paul SARTRE, *Sain Genet, comédien et martyr*, 1952

5 John IRELAND, *Sartre, un art déloyal théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place, 1994, P.125/140

6 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka*, Paris, Gallimard, 1972, P.327/336

7 Annexe 1 - *Liste indicative de mises en scène théâtrales et cinématographiques de Kean* - Nous avons pu déterminer l'existence de ces spectacles principalement grâce à Internet (mais pas que), notamment grâce aux

présence de *Kean* sur les scènes uniquement à un effet collatéral de l'engouement général qu'il y a pour Sartre. Aussi infime soit-elle, l'écriture dumassienne, avec ou sans l'aide de reprise, a bien une place sur la scène contemporaine. Ainsi, interrogeons-nous sur le traitement contemporain qui est fait de la pièce, comment les metteurs en scènes actualisent-ils (ou non) le *Kean* de Dumas/Sartre ?

Pour tâcher de répondre au mieux à cette question, nous nous pencherons sur trois spectacles. Il fallait qu'ils soient à la fois relativement espacés dans le temps et que les artistes soient significativement différents les uns des autres. Il fallait aussi que nous soyons en mesure de nous documenter en conséquence sur chacun des trois.

En 1987, c'est Robert Hossein qui a mis en scène le texte de Sartre au théâtre privé Marigny¹ à Paris, avec Jean-Paul Belmondo dans le rôle titre. Robert Hossein a autant travaillé pour le théâtre que le cinéma, pour le théâtre privé que public et s'est notamment fait connaître à ses débuts grâce à des films et des spectacles sur l'œuvre de Frédéric Dard². A l'image d'Edmund Kean, Belmondo était l'acteur français le plus connu au monde à cette époque. De plus, à ce moment là, il marquait son retour au théâtre après 27 ans d'absence sur la scène. C'est sans doute le spectacle qui amena le plus de gens, initiés ou non aux arts de la scène, dans un théâtre durant les dernières décennies³.

En 2008, c'est le metteur en scène allemand Frank Castorf qui a donné à voir le texte d'Alexandre Dumas, agrémenté d'extraits d'*Hamlet Machine* d'Heiner Müller⁴ à la Volksbühne⁵ de Berlin (dont il était le directeur à l'époque), avec Alexander Scheer comme acteur principal. Le spectacle a été représenté à l'Odéon à Paris en avril 2010. Frank Castorf est un artiste très représentatif de ce qu'on nomme le Théâtre Postdramatique⁶ (que l'on redéfinira brièvement plus tard). Quant à Alexander Scheer, on sait qu'il jouissait déjà à l'époque d'une certaine notoriété en Allemagne, mais demeurait encore peu connu en France. Aujourd'hui, on sait qu'il est un acteur récurrent dans les mises en scène de Castorf. Il est élu

publications de bande-annonce sur Youtube, ce qui demeure une pratique récente dans les arts de la scène. De fait, certaines productions nous auront sans aucun doute échappé. Nous tenons compte de mises en scène non françaises, pour autant nous n'avons pas spécialement tenté de faire une recherche des mises en scène étrangères.

1 Théâtre privé du 8ème arrondissement de Paris

2 Écrivain français (1921-2000)

3 Une captation du spectacle est disponible à la BNF site François Mitterand. Des photos sont consultables en ligne sur Gallica. Voir *Mémoire de recherche sur "Kean" - Interviews de Jean-Paul Belmondo, Robert Hossein, Alexander Scheer, Alain Sach*, Playlist Youtube de Beno Beno, 2019 ; Voir *BELMONDO – KEAN : interview*, Georges Bégou, Antenne 2 1987, ina.fr

4 Poète et dramaturge Allemand (1929-1995)

5 Volksbühne = Théâtre populaire (ou plus littéralement, scène du peuple, scène folklorique)

6 *Le Théâtre Post-Dramatique*, Hans-Thies Lehmann, L'Arche 2002

acteur de l'année en 2009 pour son rôle d'Edmund Kean par le magazine *Theater Heute*.¹

Encore en tournée aujourd'hui et nommée pour les Molières 2019 dans la catégorie « Théâtre public »², nous avons une mise en scène du texte de Sartre par Alain Sachs, à laquelle nous avons assisté au Théâtre 14 à Paris, avec Alexis Desseaux en Kean. Malgré cette nomination aux Molières, généralement Alain Sachs évolue au sein du théâtre dit privé. Il est lui aussi un artiste complet, présent au cinéma, au théâtre et même à la télévision, en tant qu'acteur ou bien metteur en scène. Dans sa jeunesse, il aurait fait parti des fondateurs du festival Off d'Avignon³. Quant à Alexis Desseaux, qui est aussi metteur en scène, il est connu du grand public pour avoir un rôle important dans la série télévisée *Julie Lescaut*.⁴

Pour compléter nos recherches, nous avons mené deux entretiens : un avec Alain Sachs à la suite d'une représentation, où nous tentions d'apprendre quelques détails sur la conception du spectacle, sur sa vision du théâtre et de cette œuvre en particulier ; l'autre avec Julie Valero, maître de conférences en arts de la scène, qui a eu l'occasion d'assister deux fois au *Kean* de Castorf à l'Odéon, ce qui nous a permis d'en apprendre davantage sur la structure et les effets de ce spectacle.

Nous analyserons ces trois mises en scène dans une première partie sous l'angle du metteur scène et analyserons les procédés auxquels ils ont eu recours. Cette analyse se base non seulement sur les informations propres aux spectacles, mais se nourrit aussi d'ouvrages théoriques traitant de la dramaturgie romantique et/ou dumassienne, ainsi que d'autres à propos des questions de mises en scène actuelles. Après avoir défini les enjeux et les problématiques auxquelles ont pu être confrontés les metteurs en scène, nous verrons pour chacun d'eux, les caractéristiques principales de leur démarche artistique.

Dans une seconde partie, nous ferons le lien entre ces premiers éléments de réponses

1 Une captation du spectacle est disponible aux archives de l'Académie des Arts de Berlin (nous n'avons hélas pas pu nous y rendre). Dossier de presse, note d'intention et photos disponibles sur www.volksbuehne.berlin et www.theatre-odeon.eu. Liste de critiques du spectacle quand il fut joué en France, Voir Bibliographie. Voir *Mémoire de recherche sur "Kean" - Interviews de Jean-Paul Belmondo, Robert Hossein, Alexander Scheer, Alain Sachs*, Playlist Youtube de Beno Beno, 2019 ; Voir *Mémoire de recherche sur "Kean" - Trailers, extraits et films divers*, Playlist Youtube de Beno Beno, 2019

2 Nommé aussi dans les catégories *Comédien dans un second rôle* et *Comédienne dans un second rôle*

3 Hormis l'implication fondamentale d'André Benedetto attestée, nous n'avons pas trouvé l'existence d'ouvrages retraçant l'histoire de ce phénomène, nous nous basons donc uniquement sur les propos d'Alain Sachs. Voir Annexe 2 – Extraits d'interviews

4 Photos, articles de presse, continuité de la tournée, note d'intention disponibles sur la page Facebook du spectacle Kean Théâtre et sur www.alainsachs.com. Liste de critique du spectacle, Voir Bibliographie. Voir Playlist *Ibid*.

et le choix d'acteur qu'ils impliquent. En nous aidant notamment de la presse, et d'un support théorique sur l'histoire du vedettariat, nous verrons comment ont été choisis les acteurs, et en quoi ce choix détermine, plus qu'à l'ordinaire, l'avenir du projet. Est-ce que les acteurs sont dirigés en fonction du rôle et/ou plutôt en fonction de leur personnalité ou de leur identité artistique ? Du point de vue de l'acteur, on pourra se demander si jouer Kean, c'est encore jouer.

Mettre en scène un archétype du drame romantique

1) Place, enjeux et considération :

Nous avons non seulement constaté qu'Alexandre Dumas est quasiment toujours absent des scènes, mais en réalité tous les auteurs romantiques le sont aussi, à l'exception de Victor Hugo et d'Alfred de Musset. Contrairement au répertoire classique, le répertoire romantique ne semble pas disposer de la faveur des metteurs en scènes actuels, et de fil en aiguille, on ne trouve que peu d'études universitaires concernant son traitement sur la scène contemporaine¹. Pourtant, à première vue, au même titre que le théâtre classique, le théâtre romantique est devenu un théâtre patrimonial étudié dans les écoles. Pour le vérifier un minimum, nous avons parcouru une dizaine de manuels scolaires des dernières années pour les classes de seconde et première. Il en ressort que le théâtre romantique est celui qui a la plus petite place dans les programmes, et à l'image de ce qu'on voit sur les scènes, on n'y trouve quasiment que Hugo et Musset à travers les uniques exemples d'*Hernani* et de *Lorenzaccio*. Selon nous, cette situation est assez problématique : autant le public que les artistes, s'ils abordent soudainement les oubliés du romantisme, risquent de les considérer à travers le prisme de préjugés incorrects ou incomplets, car finalement on ignore tout du romantisme, et ni Hugo ni Musset ne sauraient résumer à eux deux ce courant artistique qui est en réalité assez protéiforme.

Dumas est un cas particulier. C'est uniquement son théâtre qui s'est perdu parce que ce dernier a été tout bonnement ignoré par les enseignants et surtout par les éditeurs. Précisons que c'est essentiellement en France qu'on le dénigre : il paraît qu'il serait toujours célébré sur les scènes d'Espagne, d'Amérique, d'Allemagne et apparemment très prisé aussi au Vietnam². En France, on a pu constater sur le site « Les Archives du Spectacle », que ce sont

1 Pour palier à ce manque, nous avons consulté des ouvrages portant sur l'ensemble de la carrière de metteurs en scène ayant travaillé sur Dumas. Ainsi, il est possible de trouver des analyses de mises en scène récentes de drames romantiques. Ex : *Un défi en province, Planchon... Chroniques d'une aventure théâtrale*, Michel Bataillon, Paris, Marval, 2005

2 Tout du long de notre recherche, il nous arrivait d'apprendre à travers des articles, des discussions, des vidéos, etc. que telle ou telle pièce de Dumas a été représentée dans ces pays, et de l'influence qu'il a pu avoir sur la littérature de ces mêmes-pays. C'est la somme de ces informations dont nous avons le vif souvenir, que n'avions hélas pas jugé bon de conserver, qui nous permet de l'avancer ici tout de même.

majoritairement ses romans phares, *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo*, qui sont représentés, et la plupart du temps sur les scènes des théâtres privés ou municipaux. De fait, cela contribue au mépris des artistes et des intellectuels qui semblent ne le considérer que comme un romancier populaire et jamais comme « la tête dramatique la plus féconde »¹ de son temps comme a pu le penser Charles Durand. L'adjectif « fécond » convient parfaitement, car précisons qu'il ne faut pas réduire Dumas dramaturge à la production de drames romantiques : il s'est essayé à tous les genres théâtraux possibles – et, sur ses 124 pièces, 70 sont des drames.

En ce qui concerne *Kean*, bien qu'absente des manuels scolaires, grâce à Sartre la pièce a été relativement jouée depuis, et parfois de façon marquante. Elle n'a pas sombré dans l'oubli et elle est un minimum connue du public et des artistes. Nous avons même appris qu'elle avait fait l'objet de travaux et de représentations au sein d'école d'acteurs ces dernières années². Si nous la qualifions dans le titre d'archétypale, c'est d'une part parce qu'elle relie les deux pans majeurs du théâtre romantique : d'un côté, le drame historique, puisqu'elle se base sur la vie d'un personnage réel, en dressant une peinture de ce que pouvait être la vie du comédien célèbre en Angleterre au début du 19^{ème} ; de l'autre, le drame moderne, dès lors que l'époque représentée était quasiment la même que celle du moment de la première représentation et que la pièce dépeignait des conflits entre l'artiste et la société qui étaient d'actualité au moment de son écriture. D'une autre part, cette pièce est un hymne au théâtre et à l'époque romantique. A l'image d'Hugo exposant sa vision du drame dans la préface de *Cromwell*, Dumas y expose sa conception de l'artiste romantique : notamment qu'il puisse être libre de vivre et de créer comme il l'entend, sans tenir compte de ce qu'on pourra penser de lui. Comme lui, qui produisait ses drames uniquement selon sa conscience, Edmund Kean de la même façon, s'est démarqué en étant le premier comédien à jouer ouvertement seulement selon ses propres idées, ce qui en fait l'acteur romantique par excellence³. D'ailleurs, présenter un personnage d'acteur comme un véritable artiste à part entière au même titre que l'écrivain, le peintre, le compositeur etc. était quelque chose de révolutionnaire pour l'époque⁴. Un tel

1 Michel CADOT, « Un drame méconnu : L'Alchimiste », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presse universitaire de France, n°104, 2004, P.2

2 Annexe 1 - Liste indicative de mises en scène théâtrales et cinématographiques de *Kean*

3 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972, P.335 – Voir aussi des ouvrages tels que Jeffrey KAHAN, *The cult of Kean*, Farnham, Ashgate Publishing, 2006

4 Anne-Françoise BENHAMOU, « Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ? », dans « *Opéra, Théâtre, une mémoire imaginaire* », Paris, l'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1990 – à propos de *Kean* et de la conception de l'acteur au XIX^{ème} siècle : « *Le changement de statut du comédien-personnage n'est pas un simple reflet ; il indique aussi un bouleversement dans la conception de ce qu'est l'interprétation. Si l'acteur devient héros à part entière, et non plus la figure souvent mal individualisée d'une fiction mi sociologique, mi symbolique (comme l'est*

discours sur l'art et le théâtre, peut déjà constituer un appel incitant les actuels et futurs artistes à être de libres créateurs. Une liberté qui sera mise à l'épreuve dès la lecture de la pièce car en termes de mélange des genres, procédé primordial du drame romantique, celle-ci s'illustre par l'indécision qu'elle suscite depuis sa création auprès des critiques et des artistes : certains la considèrent comme une comédie tragique, d'autres comme une tragédie comique. Et, malgré les modifications qu'il a apportées, Sartre a conservé cette ambiguïté. Ainsi, les metteurs en scène se trouvent d'emblée confrontés à un choix plus ou moins implicite lié à leurs interprétations personnelles : sur quels traits mettront-ils l'accent ?

Ce mélange des genres intrinsèque au texte apparaît clairement dans les trois mises en scène choisies. Surtout dans celle de Castorf, qui au vu de son habitude à déconstruire les textes, aurait pu prendre la liberté de supprimer tout ce qui la rend ou tragique ou comique. Selon les souvenirs de Julie Valero, l'atmosphère générale passait d'une extrême à l'autre, de la grande bouffonnerie au plus intense désespoir¹. A l'inverse, Robert Hossein jouait plutôt sur la frontière entre les deux tonalités, sans jamais laisser ses acteurs trop s'aventurer dans des extrêmes que nous pourrions qualifier d'inhumains ou de surhumains comme chez Castorf, le tout donnant une représentation au plus proche du réel, de l'humain. Chez Alain Sachs, l'accent a été mis sur la légèreté de la comédie. Peut-être pas tout à fait consciemment étant donné que sa note d'intention insiste bien sur la dualité de la pièce : « Kean est aussi un véritable hymne à la résistance, tantôt tragique, tantôt comique, expression contre vents et marées d'un désir irrépressible de liberté. ». Il a procédé à des coupes dans le texte², et parmi tous les effets de ces dernières, il s'avère que son spectacle a conservé dans leur quasi-intégralité toutes les scènes entre Anna et Kean, où ils se trouvent être de plus en plus complices. Des scènes qui sont déjà dans le texte de Sartre plus nombreuses que chez Dumas et qui contiennent majoritairement le comique et la légèreté de sa version. Tandis que les passages les plus tragiques, notamment ceux où Kean s'exprime dans de longues tirades poignantes et philosophiques, sont raccourcis ou supprimés. Dans la globalité, on perd cet équilibre entre les scènes à tendances tragiques ou comiques.

Outre le fait de se confronter à des problématiques comme le mélange des genres, on

pas exemple « l'illusion Comique »), c'est que l'intériorité a gagné son art – et par contagion son être. Il n'est plus un exécutant, il n'est plus l'ouvrier des apparences, mais un vrai artiste. »

1 Annexe 2 – Extraits d'interviews

2 Alain Sachs a eu la gentillesse de nous transmettre sa mouture du texte, toutefois il nous est impossible de la communiquer et/ou de la citer.

peut aussi s'interroger sur ce que cela implique de mettre en scène un drame romantique aujourd'hui. Comment est-ce que l'on considère ce répertoire ? Comme nous disions, le théâtre romantique fait dorénavant partie de notre patrimoine culturel, et il est étudié sous l'angle littéraire durant les études secondaires. Mais pas forcément au même titre que le répertoire classique, puisque mais nous avons vu que la place accordée aux auteurs du 17ème siècle est écrasante, autant dans les manuels que sur la scène. En dépit de cela, il convient de considérer comme Florence Naugrette qu'au cours du 20ème siècle, « le théâtre romantique est devenu « classique » »¹. A défaut de disposer d'études portant spécifiquement sur les mises en scène contemporaines des auteurs romantiques, nous nous appuyons sur celles réalisées sur le répertoire classique au sens large (i.e. « susceptible d'être étudié en classe » et non « relatif à une esthétique spécifique développée au cours du 17ème siècle »). Après tout, les problématiques générales qui s'appliquent au répertoire classique, s'appliquent à n'importe quelle œuvre qui a déjà été créée au moins une fois. A partir du moment où une pièce est créée, elle s'inscrit dans un répertoire, et a ses codes, son histoire, sa tradition, et c'est cet ensemble qui constitue les problématiques majeures de toute recréation par des metteurs en scène. Brigitte Prost dans l'introduction de son ouvrage dédié à l'étude du répertoire classique sur la scène contemporaine, dit ainsi² :

« Mettre en scène un classique, ne serait-ce pas en effet rendre compte de différentes temporalités, faire un saut en arrière dans l'histoire du théâtre et de la société, rêver de tradition tout en cherchant à créer du nouveau ? (...) De la reconstitution des jeux de scène du passé à l'invention de nouveaux codes, le choix des possibles s'élargit : le metteur en scène, en interrogeant une époque révolue, peut l'exalter, la sublimer, la réinventer ou bien la rejeter comme un contre-modèle. »

De tels propos sont donc en mesure de s'appliquer à toute pièce, autant à celles qui sont abondamment jouées qu'à celles qui demeurent oubliées. Malgré ce discours aussi prometteur qu'enthousiaste, il ne faut pas cependant perdre de vue la dimension économique du théâtre et sa logique de marché actuelle. En restant dans les généralités, on peut dire que l'affluence des classiques sur les scènes est aussi grandement due au fait que cela fonctionne. Ceux-ci remplissent quasiment toujours les salles, et les spectateurs semblent toujours curieux d'aller voir ce que l'on aura osé faire (ou ne pas faire) à un classique. On pourrait dire que cela relève d'un bon goût général qui ne saurait changer et qui serait consciencieusement entretenu autant par les artistes et les programmateurs que les spectateurs. En revanche, les classiques oubliés ne s'inscrivent pas dans cette logique de marché justement parce qu'ils sont méconnus.

1 Florence NAUGRETTE, *Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001

2 Brigitte PROST, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010

Dumas est dans un entre deux, il est loin d'être méconnu mais il est très peu joué : dans son cas, il faudrait plutôt parler d'un classique « méprisé ». Une chose est sûre, les pièces oubliées ou méprisées représentent un risque plus important qu'à l'ordinaire de ne pas faire recettes. Ce qui est susceptible de freiner les programmeurs comme les metteurs en scène, qui sont bien obligés pour la plupart de penser à leur rentabilité. Tout cela, entretient l'oubli des pièces non jouées.

Pourtant, même sans tête d'affiche susceptible d'attirer le public, on devrait être en mesure de produire une communication efficace et alléchante lorsqu'il s'agit de présenter du théâtre romantique tant les thèmes qu'il aborde, tel que les résume Florence Naugrette, sont des sujets contemporains :

« le conformisme social, la condition féminine, l'égalité des sexes, la définition du rapports amoureux au sein du couple, la liberté d'aimer et de s'écarter du schéma parental, mais aussi la vigilance contre les violence d'État et la fascination pour l'homme providentiel, [enfin] l'engagement de tout citoyen, et de l'intellectuel en particulier, dans la vie publique. »¹

De ce point de vue, on remarque une fois de plus à quel point *Kean* est une pièce archétypale : Kean refuse de se soumettre aux bonnes mœurs de la société, Anna refuse le chemin qu'on trace pour elle et veut être son propre maître, Elena aimerait pouvoir avoir un amant comme un mari peut avoir une maîtresse, Kean expose devant tous son mépris pour les gens de pouvoir sans en craindre les répercussions, Kean profite de sa position influente pour aider son ancienne troupe de saltimbanque dans le besoin. Alors que l'on pourrait croire que la pièce dépeint une société archaïque, il s'avère que *Kean* est encore terriblement actuelle et constitue déjà en cela une très bonne approche au drame romantique.

Nous allons maintenant observer comment Robert Hossein, Frank Castorf et Alain Sachs ont redécouvert ce classique du romantisme qu'est *Kean*. Sans qu'ils aient forcément cheminé comme nous venons de le faire, il nous semble qu'ils devaient eux aussi considérer cette pièce comme un « classique ». Apparemment, en Allemagne où le théâtre dumassien semble être apprécié, *Kean* est souvent représentée. Castorf dans une interview laisse supposer qu'il connaît bien la pièce depuis un certain temps². Pour Robert Hossein, on suppose qu'au vu de sa proximité avec Sartre dès les années 1950, il ne pouvait ignorer l'existence de l'adaptation. Il a même sûrement vu la prestation de Pierre Brasseur en 1953, et aura au moins eu vent de certaines des mises en scène qui se succédèrent rapidement entre 1976 et 1987. Quant à Alain Sachs, on sait qu'il a découvert la pièce sur le tard³, mais qu'il est

1 Florence NAUGRETTE, *Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001

2 Manuel PIOLAT-SOLEIMAT, « De Kean à Hamlet ou de Hamlet à Kean... », dans *La Terrasse*, Paris, 10/04/2010

3 Voir Annexe 2 – Extraits d'interviews : « c'est ma collaboratrice qui s'appelle Coline Jaillais qui m'a dit "est-ce

bien conscient du vif souvenir qu'auront pu laisser les représentations avec Belmondo, d'autant plus qu'Alexis Desseaux y avait assisté. Dans cette conscience que tous trois ont des travaux de leurs pairs et confrères, ils ont sans doute chacun à leur manière été confrontés à toutes sortes d'interrogations propres à l'ambition de monter un « classique », à ce que Patrice Pavis appelle « l'effet classique »¹. Brigitte Prost nous révèle que cet « effet classique », cette sorte d'appréhension, passe par le fait que « dès lors qu'un classique est porté sur la scène, afflue une kyrielle de mots tout à la fois intimidants et ambigus (actualisation, fidélité, tradition, historicisme...) comme si étaient attachés à la mise en scène [de textes dits classiques] des enjeux particuliers »². Ces termes « intimidants et ambigus », souvent employés par la critique de presse pour encenser les mises en scènes des dits classiques ou leur jeter l'opprobre, nous ont servi dans l'analyse de la démarche artistique de nos trois metteurs en scène. Brigitte Prost comme Patrice Pavis, et d'autres chercheurs, ont chacun à leur tour tenté de dresser des typologies à même d'identifier et de définir les diverses attitudes que les metteurs en scène ont adoptés dans leur travaux sur les œuvres classiques. Lorsqu'ils examinent la production théâtrale d'œuvres classiques de ces dernières décennies ils constatent que « les manières de jouer les classiques n'ont plus rien d'universel et de systématique »³. Cependant, pour notre présente étude nous retiendrons l'hypothèse émise par le metteur en scène Stéphane Braunschweig, qui distingue les « metteurs en scène qui envisagent le texte comme texte et ceux qui l'envisagent comme matériau »⁴. Ainsi, nous pouvons dans un premier temps nous pencher sur la démarche déconstructiviste de Frank Castorf, puis sur l'approche plus traditionnelle de Hossein et Sachs. L'objectif étant de dégager les caractéristiques principales propres à chacun, nous avons choisis de les traiter dans un ordre qui va, selon nous, de l'objet de recherche le plus commun au plus à part. Dans le sens où Castorf, bien que faisant figure de cas particulier dans ce corpus ainsi que sur l'ensemble des mises en scène de *Kean*, représenterait néanmoins le type de mises en scène le plus étudié par les chercheurs.

que tu connais Kean ?" - Je ne connaissais pas Kean, je savais que Belmondo l'avait joué, je savais même qu'il avait commencé par jouer ça avant de jouer Cyrano. »

1 Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2011, 2ème édition, 2019 – P.216

2 Brigitte PROST, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010

3 Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2011, 2ème édition, 2019, p.216

4 Anne-Françoise BENHAMOU, « Entretien avec Stéphane Braunschweig », dans *Outre-scène*, Strasbourg, n°5, 2005, p.57 – Vu dans *Ibid*, p.247

2) Frank Castorf a-t-il saccagé Kean ?

Une telle question se pose étant donné la réputation de Frank Castorf, et des metteurs en scène allemands en général qui seraient pour la plupart « provocateurs par principe » comme le souligne Didier Plassard¹. Pour Castorf, cette attitude provocatrice qu'on lui prête serait notamment due à sa pratique systématique de « montages-saccages » des textes qu'il monte pour reprendre l'expression employée par Patrice Pavis². Dans le cas de *Kean*, il n'hésite pas à jouer avec cette image de rebelle qu'on lui attribue, en intitulant son spectacle : « *Kean ou Désordre et Génie Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas & Die Hamletmaschine par Heiner Müller* ». A première vue, une telle association pourrait paraître étrange, voir incongrue. En réalité, sans même avoir connaissance des deux textes originaux, on peut, grâce à la note d'intention³ qui retrace brièvement la vie d'Edmund Kean en tant qu'acteur shakespearien de renom, faire le lien entre cette dernière information et le titre *Hamletmaschine*. Et ainsi comprendre que ce qui unit d'emblée ces deux textes est leur rapport à William Shakespeare. Finalement, une fois que l'on fait ce rapprochement, la démarche de Castorf ne semble pas si provocante, et encore moins incongrue.

Cette façon de faire propre à Castorf s'explique notamment par son appartenance au cercle des artistes dits postdramatiques. Le théâtre postdramatique est un concept énoncé et développé par Hans-Thies Lehmann en 1999⁴, et qui ne constitue pas un genre artistique clairement défini, mais plutôt tout un ensemble encore actuel de pratiques visant à remettre en cause les dogmes théâtraux en tout genre tels que la primauté du texte, la fable, le personnage, le jeu psychologique etc.⁵. Dans cet ensemble, on trouve des artistes au positionnement plus ou moins radical. Frank Castorf, et d'autres comme Carmelo Bene, Bob Wilson, ou encore Romeo Castellucci, font partie des plus radicaux en terme de tendance déconstructiviste, c'est-à-dire, qu'ils considèrent le texte comme une matière première que l'on peut remodeler à son gré, et surtout désacraliser. Cela s'exprime de diverses manières : Carmelo Bene ampute les textes de Shakespeare, de tout ce qu'ils auraient de politique par exemple, afin de ne plus leur

1 Didier PLASSARD (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS édition, 2013, P.19

2 Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2011, 2ème édition, 2019, p.231

3 www.theatre-odeon.eu : « [Kean] interpréta Hamlet pour la première fois à l'âge de quatorze ans (...) », « Pour compléter le texte de Dumas, [Castorf] a puisé dans le Hamlet-machine de Heiner Müller, afin de mieux faire dialoguer l'époque de Kean avec la nôtre (...) »

4 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre Post-Dramatique*, Paris, L'Arche, 2002

5 Définition trouvé dans – Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2011, 2ème édition, 2019, p.318

faire dire tout à fait la même chose ; avec Wilson et Castelucci, on est face à un théâtre où le texte ne serait plus qu'une sorte de décor sonore pour une dramaturgie de l'image et de la plastique ; et dans le cas de Castorf, il s'agirait plutôt d'une fragmentation du texte à la suite de laquelle il recolle certains morceaux avec d'autres, issus d'autres de textes de son choix ou de son fait. Mélanger ainsi des textes, c'est ce que l'on peut définir par le terme d'intertextualité. Sa mise en scène de *Kean* est un exemple révélateur. En effet, grâce à l'article de Brigitte Salino paru dans *Le Monde* on découvre la liste de tous les matériaux auxquels il a eu recours :

« Comme toujours dans les spectacles du Berlinois, né à l'Est en 1951, de nombreux rajouts viennent se greffer sur le texte original, ou ce qu'il en reste. Les plus importants sont extraits de *Hamlet-Machine*, de Heiner Müller (1929-1995), (...). Mais il y a aussi des citations de Goethe, Kleist, Lessing, Marx, des publicités sur les produits antirides, des textes sur les tortures infligées aux enfants au travail ou sur la répression de manifestations ; d'autres écrits par Castorf lui-même, comme cette conversation au téléphone où il est question d'Andy Warhol et de la bande de la Factory. »¹

Ainsi, avec ses multiples « rajouts », Castorf réunit dans le même spectacle divers pays, époques, et courants de pensées. L'interculturalisme dont il fait preuve, est selon Didier Plassard quelque chose de répandu chez les metteurs en scène allemands, qui « sont souvent des plus attentifs à construire un dialogue artistique, culturel et politique d'envergure internationale »². Comme avec *Hamletmaschine*, il y a des liens relativement forts qui unissent ces fragments au *Kean* de Dumas, et qu'il convient dorénavant de les révéler.

Lessing est de ceux qui, au 17^{ème} siècle, ont théorisé ce que sera le drame et inspirera les futurs romantiques à travers l'Europe. A commencer par ceux de son pays, Goethe et Kleist, qui inspireront à leur tour leurs homologues français via le livre *De L'Allemagne* de Mme de Staël. Roberta Barker, nous apprend que Dumas aurait d'ailleurs été le premier à accueillir et à s'inspirer autant de la dramaturgies romantiques allemandes³. La caractéristique principale du héros romantique allemand étant d'être « voué à la mort, condamné, dans une société bourgeoise et rigide, à afficher une sérénité de façade, tout en souffrant intérieurement de tous les tourments d'un mal insoutenable »⁴. Une description très similaire au schéma récurrent des drames dumassiens, et que l'on retrouve dans *Kean* si l'on considère que l'exil de

1 Brigitte SALINO, « Frank Castorf revisite Alexandre Dumas », dans *Le Monde*, Paris, 10/04/2010

2 Didier PLASSARD (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS édition, 2013, P.21

3 Roberta BARKER, « Alexandre Dumas et la construction du héros théâtral « allemand » », dans *Le Théâtre de Dumas père entre héritage et renouvellement*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, « Interférence », 2018, p.159/169

4 Ibid, p.161

l'acteur symbolise sa mort. L'idée que la société bourgeoise oppresse le peuple est portée autant par les artistes romantiques que par certains intellectuels du 19^{ème}, dont Karl Marx qui a popularisé le concept de la lutte des classes, et théorisa son opposition au système capitaliste qui perdure aujourd'hui et qui est symbolisé dans le spectacle par des « publicités sur les produits antirides, des textes sur les tortures infligées aux enfants au travail ou sur la répression de manifestations ». Frank Castorf est complètement imprégné de ces questions au vu de sa jeunesse passée sous le régime communistes de la RDA, chose qu'il partage justement avec Heiner Müller. Andy Warhol est un lien assez paradoxal car si c'est dans sa factory qu'avait lieu les réunions du parti communiste de New York, c'était aussi l'endroit ou de nombreuses superstars, telles que Kean, ont vu le jour. Des superstars qui sont souvent porteuses de messages de liberté, voir de rebellions, et qui pourtant sont les produits de ce même système qu'elles rejettent.

Brigitte Salino définit les décors utilisés par Castorf comme étant « d'aujourd'hui »¹, sans pour autant plus les décrire. Pour ce que l'on en sait, il ne nous semble pas que le moindre élément scénographique puisse être rattaché uniquement aux années 2000 (ex : une gigantesque bâche en plastique, des cabanons de plages, du barbelé, des lits etc.). On constate, qu'à aucun moment Castorf ne semble recourir à l'utilisation d'éléments pouvant spécialement signifier l'actualité du 21^{ème} siècle. En cela il ne fait pas une mise en scène présentiste, et il propose aux spectateurs un rapport constant à l'Histoire, avec un panel d'époques anciennes ou récentes, mais belles et bien passées. Selon nous, il serait possible de délimiter les époques auxquelles Frank Castorf fait référence, principalement en s'appuyant sur les auteurs qu'il invoque. Cela irait du 18^{ème} siècle avec les romantiques allemands, jusqu'à la mort d'Heiner Müller en 1995. D'une certaine façon, on peut imaginer que Castorf a voulu faire une analogie entre les vies d'Edmund Kean et d'Heiner Müller au regard de leur condition d'artiste particulière : les deux ont rêvé de s'intégrer au système de leur temps et n'y sont jamais pleinement parvenus, les laissant déçus et dépités par la société qu'ils souhaitaient intégrer. Selon cette théorie, le mélange de Müller à Dumas relèverait donc d'une recherche de cet état de folie et de désespoir, dont ont été atteints aussi bien Müller que Kean, dû à leur échec social².

1 Brigitte SALINO, « Frank Castorf revisite Alexandre Dumas », dans *Le Monde*, Paris, 10/04/2010

2 cf. Brigitte PATZOLD, « Heiner Müller: la mort d'un homme de théâtre que l'Allemagne réunifiée n'a plus inspiré », dans *l'Humanité*, Paris, 19/01/1996 ; voir « Heiner Müller » sur wikipedia.org

Le mélange de textes n'est pas l'unique composante de l'interculturalisme de Castorf : toute les scènes semblent emplies d'éléments qui se répondent les uns les autres et qui se lient avec les textes. En autres, les passages musicaux avec guitare électrique et chant, où Alexander Scheer interprétant Kean superstar du théâtre, se confond en rock-star des années 1970/1980, et rappelle, autant par ses vêtements que son attitude des figures emblématiques telles que David Bowie ou Mick Jaeger. On peut aussi y voir un renvoi au texte de Dumas qui comporte des scènes chantées, que Sartre a supprimé de son adaptation et qui ne semblent pas souvent reprises dans les récentes mises en scène. De plus, il nous semble que chaque fragment, chaque scène, a droit à ses décors, à ses costumes, et à ses styles de jeu qui sont soient en harmonie soient en décalage avec les textes. Par exemple, Guy Samana nous indique que le spectacle débute ainsi :

« Tout commence par une conversation mondaine, hypocrite comme il sied, à fleurets mouchetés, entre deux femmes, la brune et la blonde. Elles sont assises côte à côte sur des chaises, face au public. Elles ne se regardent pas. Devant six panneaux de contreplaqué blanc formant un salon dérisoire, le corps raidi comme celui de poupées ou de mannequins, elles devisent pendant une douzaine de minutes d'une voix métallique et surarticulée, cliniquement glaciale, en attendant les invités. »¹

Le texte a l'air conservé et les actrices jouent leur rôle dans le salon comme cela est convenu dans la partition dumassienne. Par le biais d'une démarche anti-naturelle, « le corps raidi » et « la voix métallique », la caricature de l'hypocrisie mondaine déjà présente est amplifiée. A travers le texte on a un aperçu de ce que cette hypocrisie pouvait être au 19ème siècle aux yeux de Dumas, et via la mise en scène, Castorf accentue le « dérisoire » et l'actualité de ce phénomène de société. Mis à part cette scène que l'on a pu trouver décrite, on ne peut que supposer comment se déroule la suite du spectacle. En nous basant conjointement sur le témoignage de Julie Valero ainsi que sur l'ensemble des critiques de presse que nous avons réunies et de ce que nous savons sur Frank Castorf en général, on est quasiment certain que la trame de la pièce était, sinon absente, morcelée de toute part. Dans aucun des articles il n'est fait mention de l'histoire de la pièce, seulement de la vie réelle d'Edmund Kean. Et Julie Valero ne se souvient que de scènes qui n'étaient pas indiquées dans le texte de Dumas², ou du moins si elles l'étaient, elles ont été transformées de sorte à ce que même l'initié ne s'y retrouve pas clairement.

Une telle pratique permet de renouveler la lecture d'une pièce, d'en proposer une

1 Guy SAMANA, « Kean the King ou Désordre et Dérision sur scène », dans *Les Trois Coups*, Paris, 13/04/2010

2 Annexe 2 – Extraits d'interviews

interprétation singulière et inimitable. Qu'il s'agisse des fragments de textes, de la scénographie, des styles de jeu, tout semble être le fruit des choix de Frank Castorf qui laisse libre cours à son imaginaire. Un imaginaire porté à la scène, qui pour lui est peut-être très clair et très cohérent, mais, qui risque de parasiter les spectateurs sous un flot de références qu'ils n'ont pas forcément. Ainsi, des artistes comme Castorf ne cherchent plus à proposer une trame ficelée dans laquelle évolue des héros auxquels l'on pourrait s'identifier. Selon Denis Guénoun, depuis l'émergence du théâtre postdramatique, un certain public « ne va plus au théâtre voir des personnages, ni même un drame ; [il va] voir des spectacles »¹. Lorsque Denis Guenoun parle d'aller théâtre, on aura compris qu'il ne fait référence qu'au théâtre subventionné, qui selon nous constituerait le pan « élitiste et littéraire » du théâtre que Roxane Martin² différencie d'un théâtre « populaire et de pur divertissement ». Ce sont selon elle, les deux orientations qu'aurait pris théâtre depuis que celui-ci s'est libéralisé au 19ème siècle. Dans le cas de Castorf, Micheline B. Sevrin nous dit qu'il « refuse l'élitisme, mais le théâtre qu'il conçoit l'est finalement, car la représentation présente sans doute plus d'intérêt pour les férus de la scène et exige, entre autres, de bien posséder la culture pour s'en contreficher ainsi »³.

Alors que cherche-t-on et que trouve-t-on dans un théâtre « élitiste et littéraire » ? Selon Denis Genoun, la trame et ses rebondissements, le héros emblématique, et tous ces éléments qui constituent ce que péjorativement l'on appelle le story-telling, seraient dorénavant le fait des romans, des séries télévisées et du cinéma. Au théâtre dit postdramatique, on ne rechercherait plus l'histoire et l'identification, mais des sensations et des suggestions pour notre imaginaire, une poésie propre à la scène qui ne réside pas dans la fable. Si l'on ne va plus au théâtre pour l'histoire, on n'y va donc pas non plus pour un auteur dramatique, mais plutôt pour un metteur en scène, disons même pour un concepteur de spectacle. Considérés alors comme des créateurs démiurgiques, on serait en mesure d'identifier les metteurs en scène d'un spectacle sans même se référer à la notice, si tant est qu'on s'y soit déjà confronté. Un spectacle de Castorf est identifiable comme tel, et son *Kean* en est un exemple flagrant, étant donné son usage caractéristique de l'interculturalité qui

1 Denis GUENOUN, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2002, P.106

2 Roxane MARTIN, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes*, Paris, Honoré Champion, 2007 – Vu dans Bénédicte BOISSON, Alice FOLCO et Ariane MARTINEZ, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010, P. 21

3 Micheline B. SEVRIN, « Des russes, quelques leurres et des vérités », dans *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, n°658-659, 2010

métamorphose les textes en les liant à divers référents culturels.

3) Robert Hossein, un théâtre populaire et littéraire ?

Au cours de nos recherches, nous avons appris que Robert Hossein est une des figures les plus importantes du théâtre populaire. Non sans rappeler Alexandre Dumas à bien des égards, il nous semble que son travail souffre lui aussi du mépris et/ou de l'oubli des chercheurs. Néanmoins, nous remercions Laurent Bazin¹ pour son article qui synthétise et analyse la carrière de Robert Hossein. Un article que nous avons découvert sur le tard, et qui présente tant de similarités avec notre propre analyse, autant dans le fond que dans la forme, qu'il nous faut le préciser afin d'éviter toute accusation de plagiat.

Peut être, Robert Hossein est-il dénigré parce qu'il a toujours soutenu un théâtre anti-intellectualiste. Son théâtre a plus à voir avec les doctrines d'André Antoine, que de celles de Brecht qui sont appliquées par la majorité des metteurs en scène des années 1970/1980. Hossein est un partisan de l'émotion et du réalisme, et en cela il est en marge de l'histoire théâtrale, mais pourtant bien en symbiose avec le public qu'il cherche et parvient à atteindre. C'est sans doute parce qu'en tant qu'autodidacte, il n'a pas été imprégné par la culture théâtrale dominante. Lorsqu'il monte un spectacle, c'est cette ignorance partielle qui lui permettrait de se mettre à la place de ses spectateurs les plus ordinaires, avant de s'en référer aux traditions et aux théories. Bien que marginal dans le milieu théâtral, il propose tout de même une véritable continuité aux initiatives de Jean Villar, en prônant un théâtre populaire qui consisterait à rendre accessibles les grandes œuvres d'auteurs français et étrangers au plus grand nombre de spectateurs. S'il s'oppose au théâtre de recherche, il n'est pas non plus bien convaincu par le théâtre de boulevard et de pur divertissement. Il tient à ce que son théâtre demeure littéraire et instructif, sans pour autant exiger de ses spectateurs une culture qu'ils pourraient ne pas avoir : « c'est l'œuvre qui doit venir au spectateur et non l'inverse »². Il s'agit de susciter l'émotion du spectateur, de le passionner par le biais de grandes œuvres afin de le conduire à réfléchir sur son existence.

On lui aurait reproché d'une part de faire du théâtre commercial, et d'une autre de faire

1 Laurent BAZIN, « Robert Hossein : un Théâtre Œcuménique ? », dans *Études Théâtrales*, Paris, L'Harmattan, N°40, 2007

2 Ibid.

un théâtre trop moralisateur, trop emprunt de sermons religieux. Il est vrai que Robert Hossein, en voulant « parler à l'âme humaine »¹, se propose comme un édificateur et transmetteur d'idéaux ; mais ses idéaux, bien avant d'être religieux sont avant tout des idéaux humanistes. Au vu du répertoire sur lequel il a travaillé et des collaborations qu'il a mené, par exemple avec Jean Genet, on ne peut pas réduire Hossein à un rôle de prêcheur catholique. Quant à qualifier son théâtre de commercial uniquement parce que celui-ci remplit les salles et les stades, c'est assez contradictoire étant donné l'insistance de la dimension morale de son discours et des thèmes abordés dans ses spectacles. Sans compter que Hossein, confié à de nombreuses reprises être obligé de s'endetter pour financer ses spectacles, afin que ceux-ci soient à la hauteur de son ambition : atteindre le plus vaste public possible en étant aussi spectaculaires qu'accessibles financièrement. Tel est le théâtre populaire qu'il envisage. C'est pourquoi il s'intéressera particulièrement à la conception de grands spectacles dans des lieux comme le Palais des Sports ou le Palais des Congrès. S'il est selon nous et Laurent Bazin, un grand nom du théâtre populaire, c'est qu'il semble être le seul en France à pouvoir se targuer d'être parvenu à draguer autant de nouveaux spectateurs au théâtre au cours des dernières décennies. Chose qu'il est parvenu à faire autant avec ses grands spectacles qu'avec son théâtre plus traditionnel que cela soit au théâtre populaire de Reims ou au théâtre privé Marigny.

L'accessibilité au théâtre ne se résume pas à la pratique de tarifs abordables et de discours humanistes, ce pourrait être aussi en grande partie une question de choix esthétiques capables de satisfaire les spectateurs les moins initiés aux arts de la scène. A l'aube du postdramatisme, comme l'évoque Denis Guenoun², les metteurs en scène comprennent que le cinéma a pris le pas sur le théâtre en matière de narration et de réalisme, et certains comme Castorf, choisiront un théâtre d'expérimentations scéniques. Ce théâtre d'expérimentations s'avère être parfois aussi riche que rude pour les spectateurs, et nécessite parfois beaucoup d'efforts d'adaptation qu'ils ne sont pas forcément enclins à fournir. Robert Hossein, fort de sa double carrière d'homme de théâtre et de cinéma, choisira de continuer à faire un théâtre d'histoire, et aura pour slogan « de faire du théâtre comme vous n'en verrez qu'au cinéma ». Le cinéma auquel Robert Hossein fait allusion, c'est le cinéma hollywoodien : un cinéma d'immersion, de rebondissement, et de frisson. Comme le précise Laurent Bazin, ce « slogan

1 Ibid.

2 Denis GUENOUN, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2002, P.103/141

annonce sa véritable esthétique théâtrale : que chaque spectacle sera travaillé par [Hossein] comme un film »¹. D'ailleurs, on a constaté que Hossein, dans sa pratique théâtrale, a souvent préféré l'adaptation de romans, car cela lui aura permis de se libérer d'un texte théâtral duquel il semble avoir quelques difficultés à s'affranchir. Malgré une approche très restitutive du texte, il s'applique à construire un théâtre de tableaux et d'images.

Au vu de ce que nous indique Laurent Bazin dans sa façon de résumer le théâtre d'images de Robert Hossein, nous verrons en quoi *Kean* ne fait pas figure de cas à part dans sa carrière :

*« Dans ses images, Hossein ne choisit ni tout à fait l'expressionnisme ni tout à fait le naturalisme : il croit aux propositions d'Antoine qui suggère de montrer le personnage en son milieu, dans une atmosphère sonore et lumineuse qui lui ressemble. Mais les atmosphères qu'il propose, si elles partent du réel, sont toujours stylisées, légèrement idéalisées. »*²

On pourrait dire que Hossein s'est livré à une reconstitution archéologique minutieuse de ce que pouvait être Londres dans les années 1820 au cours de sa mise en scène. Loin de se contenter de quelques éléments symboliques, il remplit la scène de sorte à ce que l'on ne puisse plus énumérer chaque éléments avec précision. Toutefois, la scène est agencée selon une certaine logique, par exemple le salon du Comte de Koeffeld est propre et bien rangé, comme l'on s'imagine que cela doit l'être dans un salon où l'on reçoit ses nobles invités. En revanche, lorsque l'on se trouve dans la loge de Kean, on trouve une multitude de vêtements, de verres, de bouteilles, de papier, de meubles faussement désorganisés, etc.. Les costumes et les décors qui contribuent au réalisme de son spectacle usent des préjugés que nous aurions de ce que pouvait être la noblesse anglaise et la vie d'un comédien du 19ème. Pour parfaire l'illusion, il fait appel à la participation d'un grand nombre de figurants : on aura remarqué tout particulièrement l'acte 3 dans la taverne de Peter Patt, où toute la troupe de saltimbanques est présente, ainsi que d'autres clients. Le texte contient 18 rôles secondaires, qui souvent n'ont pas la moindre réplique. Et Hossein a attribué la plupart de ces rôles secondaires à des comédiens, si ce n'est tous³. Quant à la pertinence d'une telle démarche nous nous en remettons aux propos de Laurent Bazin :

« [Robert Hossein] plonge ses personnages dans ce qui peut sembler être des images d'Épinal. Mais

1 Laurent BAZIN, « Robert Hossein : un Théâtre Œcuménique ? », dans *Études Théâtrales*, Paris, L'Harmattan, N°40, 2007

2 Ibid.

3 Que cela soit sur les Archives du spectacle, la BNF, ou IMDB, on ne trouve que la liste du casting principal.

ces images d'Épinal ne participent-elles pas aussi d'une sensibilité populaire ? Elles sont certainement une façon de séduire le public par des images familières, afin de mieux l'amener vers de l'inconnu. »

Robert Hossein « séduit son public » au moyen d'une scénographie riche et abondante de décors, de costumes et de figurants ; évocatrice « d'images familières », mais notons que cette technique de séduction est appliquée en amont de la représentation. En effet, quoi de plus familier en 1987 que l'image et le nom de Jean-Paul Belmondo ? Il était à ce moment l'acteur français le plus populaire. Cela faisait 27 ans que les Français s'étaient habitués à Belmondo à travers ses films d'un cinéma d'arts et d'essais ou bien populaire, et qu'il était régulièrement interviewé à la télévision, à la radio ou par la presse écrite. Plus encore que d'habitude, Robert Hossein a réussi à amener au théâtre une foule de spectateurs venant dans un premier lieu, non pas tant pour voir du théâtre, mais pour voir Belmondo au théâtre.

Une fois les fans de Belmondo, et les autres spectateurs, pris au piège dans la salle du théâtre Marigny, ils devront attendre avant de pouvoir voir celui qu'ils désirent retrouver sur les planches. On le sait, durant tout l'acte 1, on ne parle que de Kean et on trépigne d'impatience de le voir se montrer. Belmondo ne fera pas d'entrée sur scène à proprement parler, il apparaîtra d'abord du haut d'un balcon du théâtre, où il restera jusqu'à ce qu'il aille à la rencontre d'Elena, interprétée par Béatrice Agenin, pour lui remettre la lettre. Digne du cascadeur qu'on le sait être, il descendra en toute grâce en se jetant et en se rattrapant sur une corde. Un geste spectaculaire et performatif, qui s'apparente à un cadeau que Hossein fait aux spectateurs qui sont avant tout présents pour voir Belmondo. Ce geste n'est pas sans pertinence pour les initiés, car Kean, autant dans la pièce que dans les registres, est réputé pour être un gymnaste hors-pair.

Pour affermir davantage l'optique d'un spectacle au réalisme immersif, Robert Hossein se servira de l'ensemble du théâtre pour décors. Sans pour autant vraiment briser le 4ème mur entre les acteurs et le public, il réunit la scène à la salle, en utilisant cette dernière lorsque cela est à propos. Pour l'entrée de Kean dans l'acte premier, on peut supposer que Kean rentre par effraction par l'une des fenêtre supérieure de la demeure de Comte de Koefeld, qui selon « l'image d'Épinal », se doit d'être dotée de proportions à la hauteur de l'importance sociale du comte et ambassadeur danois. L'intégration de la salle comme faisant partie du décors est

totale lors de la deuxième partie de l'acte 4, quand Kean et Anna interprète Othello¹ sur la scène de Drury Lane : les loges de Marigny sont envahies par les personnages, qui assistent et réagissent à la représentation qui est donnée. On suppose que les places à ces emplacements n'étaient pas disponibles à la vente, au moins la loge de comte de Koeffeld et la loge de lord Mewill, où l'on est sûr que les personnages s'assoient. En tout les cas, Robert Hossein, pour le temps de cette scène, plonge les spectateurs à l'intérieur d'un espace méta-théâtral. De plus, le théâtre Marigny, ayant été inauguré en 1848, se prête bien au rôle de Drury Lane et permet de maintenir l'illusion historique souhaitée par Hossein. Il a pleinement conscience des capacités du lieu dans lequel il crée son spectacle et s'en sert à des fins autant techniques que dramaturgiques.

Il ne s'agit pas de faire du cinéma au théâtre, mais de mettre au service de la scène une certaine conception du 7ème art. Robert Hossein le démontre par l'usage marquant qu'il fera du rideau de scène à la fin de chaque acte. A première vue, la raison semble technique : on veut cacher les changements de décors et permettre aux acteurs de se mettre en place s'ils commencent l'acte suivant sur scène. Rappelons que l'usage du rideau de scène est devenu courant, en France tout du moins, seulement au cours de la révolution romantique du 19ème siècle. S'étonnera-t-on d'apprendre que celui qui aurait le plus contribué à populariser son usage n'est autre qu'Alexandre Dumas père ? Dans un récent article, George Zaragoza² décrypte cette pratique phare du théâtre romantique, qui s'avère être bien plus qu'un moyen technique, mais bel et bien un moyen « propre à rythmer les temps forts et à décupler les émotions, en même temps qu'il (le rideau) sert à structurer l'espace dramatico-scénique »³. Aussi, au même titre que le montage cinématographique, l'usage du rideau permet de procéder à des ellipses spatio-temporelles dans la trame sans jamais porter atteinte à l'illusion scénique.

Malgré un apparent respect irréprochable à la lettre du texte, Hossein a en réalité apporté une modification au texte de la version sartrienne. Dans la première version publiée de son adaptation, Sartre a fait disparaître les saltimbanques, anciens compagnons de Kean. Ils sont simplement évoqués avec nostalgie par ce dernier, mais dorénavant absents de l'intrigue et de la scène. Hossein les a réintégrés et on suppose qu'il devait avoir pris

1 Sartre a remplacé *Roméo et Juliette* par *Othello* principalement dans un souci de fidélité historique, car Kean était spécialiste des mauvais rôles et n'a normalement pas joué Roméo dans sa carrière.

2 Georges ZARAGOZA, « La pratique dumasienne du rideau de scène comme outil de la dramaturgie romantique », dans *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, Lausanne, Classiques Garnier, « Rencontres », n°356, 2018, p.263/279

3 Ibid, p.264

connaissance de *Un théâtre de situations* paru en 1972¹, où on trouve une partie consacrée à Kean, dans laquelle Sartre fait, entre autres, part de son regret d'avoir enlever les saltimbanques. Ils étaient selon lui l'essence de Kean. Sartre confie que l'origine dans les bas-fonds londoniens de Kean, est ce qui a le plus contribué à nourrir son admiration pour le personnage théâtral qu'il est devenu². Sylvain Ledda, dans la préface de la version dumassienne, souligne que les saltimbanques représentent « la part heureuse l'art »³, en opposition à Drury Lane où l'acteur est condamné à n'être qu'un courtisan. Cette liberté prise par Hossein, pourrait d'abord se justifier dans le sens où ce rajout permet de faire intervenir plus de figurants sur scène et rendre les tableaux plus réalistes. Néanmoins, si l'on se souvient l'importance de la dimension morale dans son travail, il est probable qu'il ait cherché à retrouver pleinement l'aspect social et humaniste de la pièce, qui est avant tout portée par la relation qu'entretient Kean avec ses anciens camarades de rues.

L'humanisme dont Robert Hossein imprègne ses spectacles se ressent autant dans ses choix de production que de création, et en cela on peut dire que pour lui faire du théâtre populaire, c'est faire un théâtre selon une esthétique de l'humanisme, qui aurait pour principale caractéristique scénique : une clarté spectaculaire.

4) Alain Sachs, le juste milieu ?

Lorsque nous avons interviewé Alain Sachs, nous lui demandions s'il avait déjà été abordé par des universitaires ou des chercheurs en tout genre, et il s'avère que nous sommes les premiers. D'une certaine façon, ce sera la première fois que son théâtre sera défini. Malgré l'interview et les recherches que nous avons faites, rappelons que hormis sa mise en scène de Kean, nous n'avons pas pu voir le reste de son travail. Et personne n'en a encore fait d'analyse, contrairement à Robert Hossein et Frank Castorf. Alain Sachs nous a révélé qu'il a participé activement aux débuts du festival Off d'Avignon dès 1968. Ce qui marquera sa carrière, qu'il effectuera en grande partie au sein des théâtres privés des boulevards parisiens en s'intéressant notamment aux grands classiques, aux comédies et aux spectacles musicaux.

1 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972

2 Dans la première édition de son adaptation, les scènes avec les saltimbanques sont bien absentes. Mais il les avaient tout de même réécrites. Nous ne saurions pas dire si Robert Hossein a repris les scènes d'origine ou s'il a pu se procurer les réécritures de Sartre. On les trouve aujourd'hui dans : Jean Paul SARTRE, *Kean*, Théâtre complet – La Pléiade, Michel Contat (dir.), Paris, Gallimard, 2005

3 Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, p.24

Alors que Frank Castorf et Robert Hossein représentent deux extrêmes de ce que peut être une mise en scène de *Kean*, Alain Sachs proposerait un spectacle plus tempéré et afficherait plus de simplicité dans ses choix. Ce qui ne veut surtout pas dire qu'il ferait un théâtre de la facilité, mais plutôt un théâtre en quête de naturel, dépouillé de ce qui n'est pas jugé indispensable et qui serait facile à aborder¹.

Au vu de ce qu'il nous a livré en interview, on peut penser que la raison première de cette simplicité pour son *Kean* serait économique. Nous n'avons pas connaissance du budget effectif de son spectacle, néanmoins il confie qu'il s'est auto-financé en grande partie et qu'il a dû faire appel à ses seules ressources pour mener à bien son projet. Étant donné une telle situation financière, peut-être aura-t-il dû faire des concessions sur sa scénographie, son casting, son temps de répétition, etc.. Il n'avait certainement pas les mêmes possibilités techniques que Hossein qui était produit par la société Spectacles Lumbroso, et Frank Castorf qui en tant que directeur d'une scène nationale se voit allouer un budget annuel pour ses créations. Aussi, il n'a pas pu créer son spectacle dans l'enceinte d'un théâtre privé parisien comme il semble en avoir l'habitude. Le spectacle a été créé là où nous l'avons vu, au Théâtre 14, un théâtre municipal pouvant accueillir jusqu'à 192 spectateurs, et dont la scène mesure environ 20 mètres de long pour 15 mètres de profondeur². Une scène et une jauge relativement petites si on fait la comparaison avec le Théâtre Marigny, la Volksbühne et l'Odéon. Ces facteurs techniques ne résument pas les choix artistiques d'Alain Sachs, toutefois ils les ont probablement influencés³.

A sa manière, Alain Sachs revendique lui aussi l'accessibilité de ses spectacles. Sans avoir l'ambition d'un théâtre populaire comme Hossein, il tiendrait néanmoins à ce que tous ceux qui viendraient voir son travail y trouvent du plaisir. Il serait important pour lui que les spectateurs ne s'ennuient pas et soient tenus en haleine tout du long de la représentation. Pour ce faire, il ajuste son spectacle en prenant en considération dans un premier temps le public qu'il a d'ores et déjà fidélisé. Or, une partie de son public habituel serait un public accoutumé et friand du théâtre que l'on trouve généralement dans les boulevards, autrement dit de la

1 Voir définition de « simplicité » sur cnrtl.fr

2 Pour la jauge voir le site de *L'officiel des spectacles* sur offi.fr ; quant aux dimensions, la fiche technique n'est plus disponible au moment où nous écrivons, car le Théâtre 14 est en travaux et son site internet en refonte, nous donnons donc ces dimensions selon notre souvenir.

3 N'oublions pas de préciser que le spectacle a ensuite été repris dans des salles d'une autre envergure, telles que celle du Théâtre de l'œuvre ou celle du Théâtre de l'atelier.

comédie légère et divertissante. Ce qui semble problématique, étant donné qu'il a décidé de mettre en scène la version sartrienne de *Kean*. Non pas que le texte soit dénué de comique, mais le public risque de ne pas être réceptif aux longs discours existentiels (de *Kean* notamment) qu'a écrits Sartre. Selon Alain Sachs, ces réflexions sartriennes iraient à l'encontre de la théâtralité, malgré l'intérêt intellectuel et esthétique qu'il leur reconnaît. Elles briseraient le rythme de l'action dramatique, ralentiraient la trame et n'auraient rien de nécessaire dans le déroulé logique de cette dernière. Sachs les a partiellement fait disparaître en procédant à de nombreuses coupes dans le texte. Celles-ci mettent en avant le comique de la pièce et parviennent à transformer un texte à thèse (c'est-à-dire, où les idées sont développées dans de verbeuses tirades), en une comédie dramatique d'idées (où elles sont évoquées et convoquées par le biais de l'action sur scène). Cependant, notons que Sartre, dans son travail d'adaptation avait fait précisément le chemin inverse, passant d'un drame d'idée à une pièce à thèse. Alain Sachs a tout de même préféré Sartre à Dumas. Notamment parce que Sartre donne plus d'importance aux personnages secondaires, en leur offrant plus de répliques. C'est surtout le rôle de *Kean* qui se trouve amoindri par ces coupes. Ce qui, pour chaque scène, contribuerait à mettre son rôle sur un pied d'égalité avec les autres en terme de parole. De fait, les spectateurs assisteront à des scènes aux dialogues plus vifs et homogènes.

Si Alain Sachs considère qu'il doit couper le texte pour proposer plus de vigueur théâtrale à ses acteurs et à son public, il le fait aussi pour répondre à une certaine norme apparemment de plus en plus imposée au théâtre privé : ne pas faire un spectacle qui excède deux heures de représentations. Il parvient à monter *Kean* en 1h50, comparé à Hossein qui en conservant le texte, soumettait un spectacle de 2h56, ou à Castorf dont la partition s'étalait sur 3h50. Sachs a conscience que pour chaque théâtre, les attentes du public diffèrent. C'est une chose que les directeurs de théâtre et les metteurs en scène n'ignorent pas et qui par extension, les poussent à faire leur théâtre d'une certaine manière, ou bien de jouer à un endroit correspondant à leur style. Cela semble assez problématique, dans le sens où la liberté créatrice semble compromise par une standardisation des créations théâtrales où il y aurait sans cesse les mêmes contraintes à respecter. A notre avis, autant pour le théâtre public que privé, ce phénomène remet en cause l'idée de la considération du public : est-ce vraiment de la considération ou bien de l'assujettissement ? Toujours étant, la contrainte liée à la création artistique n'est pas une nouveauté, et il revient finalement à chaque artiste de savoir comment les appréhender.

La mise en scène de *Kean* d'Alain Sachs peut être qualifiée d'historiciste, au sens brechtien du terme. De ce que nous en avons compris, il s'agit de signifier clairement le contexte socio-historique de la trame au moyen de la mise en scène actuelle. Ce concept s'oppose à celui de la restitution (quasi)archéologique que propose Hossein par exemple. Alain Sachs ne tente en aucun cas de nous faire traverser le temps, ni de reproduire la réalité. Il nous maintient à distance avec l'œuvre présentée, et toute la mise en scène semble être dirigée de sorte à ce que l'on oublie pas que l'on est en train de regarder du théâtre. Le décor, bien que stylisé de sorte à évoquer le 19^{ème} siècle, n'est pas réaliste mais bien théâtral. Il est constitué d'une part d'un minimum de mobiliers (fauteuils, chaises, canapé, coiffeuse, etc.), parfois réutilisés alors que l'espace dramatique change. D'une autre part, des moitiés d'arches amovibles, peintes et sculptées différemment d'une face à l'autre¹. Pour renforcer davantage le procédé, à la fin de chaque acte, les spectateurs assistent aux changements de décors, qui sont accompagnés d'une musique extradiégétique transmise par la régie.

Toujours dans cette idée d'une tentative de distanciation, Alain Sachs suggère une deuxième mise en abyme à *Kean* au cours de ses changements décors. Ces derniers ne sont pas réalisés par une équipe technique, mais par les comédiens eux-mêmes. Selon nous, durant ces instants, les comédiens marquent clairement qu'ils ne sont plus dans leur rôle. Pour autant, ils semblent en adopter un autre, celui d'une troupe en train de représenter *Kean*. Une troupe qui serait dirigée par Alexis Desseaux, qui prend le moins part physiquement à ces changements et qui prend une posture directive à l'égard des autres. Il nous est apparu que les acteurs à ces instants, jouaient toujours, jouaient un autre rôle en évitant toujours de rompre la moindre tension dramatique. Aussi, dans sa note d'intention, Alain Sachs souligne que *Kean* est une pièce « pirandellienne avant l'heure ». Peut-être a-t-il donné une consistance scénique à cette idée, car selon nous, voir ainsi une troupe imaginaire jouant une pièce avec un tel discours existentialiste n'est pas sans rappeler *Six Personnages en quête d'auteurs*. Alain Sachs, malgré une simplicité et une légèreté apparente propre au théâtre de divertissement, produit une adaptation de *Kean* qui répond aux exigences de son public tout en affirmant sa liberté artistique.

1 Voir *Kean - Théâtre de l'Œuvre - Version longue* sur [youtube.com](https://www.youtube.com)

Conclusion

Lorsque pour les trois spectacles on considère le potentiel nombre de places vendues, le nombre de représentations, ainsi que la somme des critiques et avis que nous avons pu lire, on peut objectivement penser que ces trois mises en scène ont rencontré un certain succès et qu'elles sont parvenues à trouver leur public. Trois metteurs en scène, aux conceptions et démarches différentes voir opposées, ont chacun réussi à combler leurs attentes, et celles des spectateurs, avec la même source d'inspiration. Ce qui nous permet de dire, à plus juste titre, que c'est la nature de *Kean* qui est une des causes de ces succès. Il nous semble que *Kean* a un riche potentiel dramatique et scénique, car elle a amené à la réalisation de spectacles d'expérimentation, d'édification populaire et de divertissement, et elle parvient à trouver sa place autant sur les scènes des théâtres publics que sur celles des théâtres privés. Selon nous, ce phénomène provient de sa nature archétypale, qui en fait la synthèse de toutes les valeurs esthétiques et morales du drame romantique, et par définition, un modèle d'inspiration idéal pouvant dériver vers tous les horizons artistiques. Toutefois, si *Kean* parvient à susciter sa création auprès d'artistes si divers, c'est aussi plus simplement parce qu'il s'agit d'une pièce qui constitue un véritable hymne au théâtre. Et cette réflexion qu'elle porte sur le théâtre, elle le fait par le biais du prisme commun à tous les théâtres : l'acteur.

Jouer, incarner, ou être Kean ?

La particularité fondamentale de *Kean*, est d'être une pièce à acteurs. Le fait que le personnage principal soit un acteur, n'en est pas l'unique raison. On ne peut pas dire de toutes les pièces qui présentent un personnage d'acteur, qu'elles sont des pièces à acteurs. Tadeusz Kowzan, dans son ouvrage intitulé *Théâtre Miroir*¹, dresse une liste relativement exhaustive des pièces méta-théâtrales de l'antiquité à nos jours. Il les classe aussi précisément que possible, de sorte que l'on y trouve une liste spécifique des pièces qui intègrent des personnages historiques d'acteurs célèbres, ainsi qu'une autre avec des personnages d'acteurs fictifs. Il propose toujours un bref résumé des pièces, et précise la place et le rôle que joue l'acteur dans la trame. Nous avons constaté que sur l'ensemble des pièces antérieures au 20ème siècle qu'il évoque, la quasi-totalité présentent l'acteur comme un courtisan, ou bien comme quelqu'un d'intrigant et de mystérieux, comme un saltimbanque miséreux, ou encore comme un amuseur. Ces pièces ne semblent même pas proposer de réflexion sur le théâtre, simplement une évocation et rien de plus. Très rarement, l'acteur y est considéré pour sa qualité d'artiste, comme c'est le cas dans *Kean*. Une pièce à acteurs ce serait donc une pièce qui contient un rôle d'acteur, fictif ou historique, proposant par le biais de ce rôle une pensée sur la fonction artistique et/ou sociale de l'acteur. Ainsi, on comprend mieux Sartre lorsqu'il dit de l'acteur qui jouera Kean, qu'il s'incarnera lui-même, et qu'il sera « l'acteur qui se joue, qui joue sa vie »². Pourtant, comme précise Sylvain Ledda, « on voit peu le génie artistique [de Kean] à l'œuvre »³, ce que l'on voit c'est comment l'acteur vit sa condition artistique, sociale et humaine. Le rôle ne se limite pas à jouer un acteur comme un autre, il s'agit aussi de jouer « le patron des acteurs »⁴, une figure mythique et emblématique du métier, autant pour ses attitudes de jeu « que l'on en admises 50ans plus tard »⁵, que parce qu'il questionne la question du vedettariat tel que nous le connaissons encore aujourd'hui.

En se rappelant l'importance de Lemaître et Brasseur dans la création de la pièce en 1836

1 Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir*, Paris, l'Harmattan, 2006

2 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972, p.328

3 Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, p.17

4 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972, p.336

5 Ibid.

comme en 1953, et dans la conscience de ce que nous venons d'évoquer, il est fort probable que les metteurs en scène qui souhaitent mettre en scène *Kean*, se confrontent à ce qu'on appellera, en écho à Patrice Pavis, l'effet Kean. C'est-à-dire, que dans la même logique que « l'effet classique »¹, mettre en scène *Kean*, c'est mettre en scène une pièce à acteurs, et cela suppose de s'interroger, plus profondément encore que de coutume, sur le choix et la direction d'acteurs. Nous allons maintenant observer comment chacun se confronte à ces questions, et comment leurs réponses s'inscrivent dans la démarche artistique qu'ils adoptent.

1) Le sacre d'Alexander Scheer

Alexander Scheer est initialement un musicien, qui par le hasard de rencontres fortuites a été amené à faire du cinéma, avant d'entamer une carrière théâtrale notamment aux côtés de Frank Castorf et Stefan Pucher. Au moment de créer *Kean*, Alexander Scheer n'était pas un acteur populaire dans son pays, bien qu'il jouissait déjà d'une certaine visibilité. En France, en 2010, il ne devait être familier que d'un cercle restreint de spectateurs friands de mises en scène allemandes². Frank Castorf n'a donc pas choisi son acteur principal pour sa popularité. D'ailleurs, la popularité de *Kean* n'est qu'une caractéristique parmi d'autres, et les metteurs en scène, peuvent faire des parallèles entre le personnage et l'acteur par d'autres biais que celui de la popularité de ce dernier. Ce n'est pas spécialement l'aspect social qui unit Alexander Scheer et Edmund Kean, mais ce serait peut être, selon nous, sur le plan artistique que l'on pourrait observer la proximité entre cet acteur et le personnage.

Toutefois, si Scheer n'était pas un acteur célèbre au moment où il jouait, on peut dire que *Kean* a marqué un tournant dans sa carrière : il a été élu « acteur de l'année » en 2009 par la prestigieuse revue d'actualité théâtrale *Theater Heute* pour son rôle dans *Kean*. Pour ce que nous en savons, il est le seul acteur à avoir été récompensé pour avoir interprété ce rôle. Depuis, sa carrière théâtrale suit la même courbe, il travaille toujours avec les mêmes metteurs en scène, par contre, sa carrière cinématographique a pris une envergure internationale. Aussi, du côté des critiques de presse parisiennes, on constate, qu'à l'unanimité ou presque, la prestation de Scheer a été appréciée. Toutes, sauf celle de C. Giolito³, manifestent leur engouement à l'égard de l'interprète allemand. De plus, Julie Valero, a

1 Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2011, 2ème édition, 2019 – P.216

2 Voir sur le site *les archives du spectacle*

3 C. GIOLITO, « La création, c'était pour hier », dans *lelitteraire.com*, Paris, 04/2010

commencé par nous dire lors de notre entretien, qu'elle ne se souvenait de rien si ce n'est du jeu d'Alexander Scheer¹. Sa performance d'acteur semble avoir été magistrale pour susciter autant de reconnaissance dans les deux pays. S'il n'était pas un acteur populaire, et qu'il ne l'est peut être toujours pas, Scheer est tout de même parvenu à se faire reconnaître comme un artiste d'exception et de qualité aux yeux d'une certaine société. Ce qui dans un sens, constitue déjà un premier parallèle avec Edmund Kean.

Cette prestation aurait été appréciée principalement pour la vigueur dont aurait fait preuve Alexander Scheer au cours des représentations. Cet aspect ressort sur l'ensemble des critiques que nous avons trouvées, et en voici deux exemples significatifs :

« Il y a de ces engagements physiques que l'on oublie pas. Et, celui du comédien allemand est entier. Scheer, court, saute, chante, crie et saigne. Un investissement physique digne d'une réelle performance. S'y ajoutent les silences où l'on perçoit l'énergie également nécessaire au comédien pour transmettre sans les mots. Scheer multiplie les regards envers le public, joue et donne. L'engagement est généreux ! On dirait qu'il ne s'arrêtera pas. Et c'est jouissif. »²

« Dès lors, la machine est lancée, les vieux lits métalliques grincent, un corps fait tout sauter, un corps délirant-désirant. Un corps qui se tord, et explose : à corps perdu. Alternance de chansons, de culbutes, d'acrobaties, de galipettes, de coups de poing, de gifles, de coups de fusil, de combats de boxe et de coq. Tel est le jeu multiforme, et acrobatique, du comédien jouant Kean, Alexander Scheer. »³

On peut d'abord être surpris d'une telle raison, étant donné que le jeu des acteurs allemands est réputé pour les extravagances corporelles qu'il convoque assez couramment. Et comme l'indique Philippe Chevillet, on semblait déjà le considérer ainsi en 2010 : « le théâtre allemand, depuis plusieurs décennies, a une longueur d'avance de par sa radicalité et sa force explosive »⁴. Selon nous, cet « investissement physique » a été si bien reçu, car il est particulièrement bienvenu pour le rôle de Kean. En effet, « les culbutes, les acrobaties, les galipettes, les coups de poing », tout ce qu'exécute Alexander Scheer fait écho à ce que pouvait être la vie d'Edmund Kean. La volupté corporelle, sorte de tradition de jeu des acteurs allemands des dernières années, est dans le cas de *Kean*, au service d'une cohérence à la fois historique et dramaturgique.

1 Annexe 2 – Extraits d'interviews

2 Bettina JACQUEMIN, « Aucun commentaire sur « Kean ou Désordre et Génie » d'Alexandre Dumas, mise en scène par Frank Castorf », dans *Un Fauteuil pour l'Orchestre*, Paris, 13/04/2010

3 Guy SAMANA, « Kean the King ou Désordre et Dérision sur scène », dans *Les Trois Coups*, Paris, 13/04/2010

4 Philippe CHEVILLET, « « Rock'n'Roll Circus » », dans *Les Échos*, Paris, 15/04/2010

Cette vigueur démontrerait aussi de la capacité de Scheer à afficher un jeu contrasté, qu'il serait en mesure de passer d'un registre à un autre et de changer l'atmosphère générale de la scène. Il serait capable de jouer des attitudes extrêmement opposées, et cela serait sans doute une des manières dont Castorf entendrait nous faire percevoir un certain mélange des genres. Scheer se serait caractérisé pour son « jeu multiforme »¹, pouvant alterner entre un jeu des plus farcesques, à un tragique des plus violents. Il parviendrait à adopter des postures et attitudes opposées, en mobilisant tout son potentiel corporel. Vocalement que ce soit en chantant ou en criant, ou bien physiquement en présentant au public « un corps qui se tord, et explose »². On comprend alors mieux l'engouement qu'a suscité son interprétation, car il est rare de trouver des acteurs réellement en mesure de jouer avec autant de contraste. C'était déjà une des problématiques majeures des auteurs romantiques en leur temps que de trouver de tels acteurs pour jouer leurs drames³, et sans doute cela n'a-t-il pas changé aujourd'hui.

Sylvain Ledda constate que « l'on voit peu le génie artistique [de Kean] à l'œuvre »⁴ dans la pièce telle que Dumas l'a écrite. Pourtant, il semble que la seule chose que l'on retienne et apprécie unanimement dans le spectacle de Castorf, c'est le génie d'Alexander Scheer. Étant donné que Castorf ne cherche pas à restituer la trame, il est probable que ce ne soit pas non plus la vie du célèbre acteur anglais du 19^{ème} qui l'intéressait, mais plutôt ce que ce personnage représente d'intemporel : un acteur de désordre et de génie. En se désintéressant ainsi de la fable, il ne reste du personnage de Kean, que le concept. Ce personnage-concept, serait le prétexte pour qu'Alexander Scheer se livre corps et âme à tous les excès sur scène. Alexander Scheer ne jouerait pas Kean, mais il incarnerait et représenterait matériellement un acteur inspiré de l'acteur romantique idéal envisagé par Dumas. L'identité dramatique première de Kean s'effacerait, au profit d'une nouvelle identité scénique qu'elle aurait inspiré : celle de l'acteur allemand de génie.

On peut le justifier d'une part grâce aux textes choisis par Castorf. Car en tant que metteur en scène allemand, il ne s'est pas contenté de mettre en scène l'auteur français Alexandre Dumas : il a germanisé *Kean* en créant une nouvelle partition à base d'auteurs allemands contemporains à Dumas et à lui-même. D'une autre part, il n'a pas orienté ses

1 Guy SAMANA, « Kean the King ou Désordre et Dérision sur scène », dans *Les Trois Coups*, Paris, 13/04/2010

2 Ibid.

3 On peut penser à l'exemple des répétitions d'Hernani en 1830, au cours desquelles Mlle Mars ne parvenait pas à comprendre (et/ou à accepter) les propositions de Victor Hugo.

4 Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017, p.17

acteurs vers un jeu emprunt d'une tradition du 19ème, ni même française. Au contraire, ceux-ci jouent selon leur actuelle tradition de jeu. Il ne s'agit pas non plus de dire qu'Alexander Scheer s'efface dans la tradition de jeu allemande. Il adopte tout du long du spectacle des attitudes qui lui sont propres et qui l'amènent à incarner pleinement cette identité scénique d'acteur allemand génial. Frank Castorf sollicite les talents particuliers de Scheer, notamment le fait qu'il soit musicien. Ce qui participe d'abord à rendre toujours plus unique et extraordinaire la performance de l'acteur, et qui ensuite permet de servir le propos de la partition de Castorf.

Durant ces interludes musicaux, Alexander Scheer se transforme en rock-star des années 1970 : on le constate à la musique, au chant, à l'attitude corporelle ainsi qu'aux vêtements. Dans un premier temps, on a dit que cela faisait un lien avec la RDA à laquelle Castorf fait allusion, parce que la rock-star dans ces années là symbolise une sorte de contestation envers la société capitaliste, alors même qu'elle doit son existence à cette même société. Dans un second, on peut aussi penser que cela témoigne de l'évolution du vedettariat. En effet, le vedettariat théâtral comme Edmund Kean l'a vécu, n'existe plus vraiment. Il s'est transposé aux industries musicales et cinématographiques. Dorénavant, ce serait uniquement par leur biais que l'on pourrait accéder à une célébrité ultime comme celle de Kean, c'est-à-dire, pour reprendre l'idée de Florence Filippi¹, une « célébrité internationale ». Alexander Scheer, en se faisant rock-star au milieu de ce spectacle, témoigne de l'actualité du vedettariat et de l'impossibilité qu'il y aurait pour un acteur de théâtre, aussi génial fût-il, de parvenir à la popularité par le seul biais du théâtre.

2) Le rite de passage de Jean-Paul Belmondo

Bien que mondialement reconnu pour sa filmographie, Jean-Paul Belmondo est un acteur issu du théâtre qui s'est formé au sein du conservatoire national supérieur d'arts dramatiques. Il mène une vie de bohème jusqu'en 1960, où il sera instantanément érigé en vedette pour son rôle dans *A bout de Souffle*². Il est ensuite sollicité de plus en plus pour faire des films en tout genre, et se laisse happé dans un tourbillon de succès. il a délaissé petit

1 Florence FILIPPI, Sara M. HARVEY et Sophie MARCHAND (dir.), *Le sacre de l'acteur: Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, U:Lettres, 2017, p.161

2 Jean-Luc Godard, *A bout de Souffle*, 1960

à petit le théâtre jusqu'à ne plus en faire. C'est après 27 ans consacrés exclusivement au cinéma, qu'il remonte sur des planches pour jouer Kean en 1987. Jean-Paul Belmondo est un exemple caractéristique du vedettariat poussé à son paroxysme. Premièrement, il n'a pas choisi son succès, et il est parfaitement incapable de l'expliquer. C'est le public, ainsi que les médias qui ont contribué à donner une telle ampleur à sa popularité. Aussi, la doit-il aux choix artistiques qu'il a fait au cours de sa carrière : en jouant dans des films aux registres variés, il a pu atteindre un large public. En tant que vedette, ce qu'il représente va bien au de-là du cadre purement professionnel. En plus d'être un artiste reconnu, il est un visage familier et sympathique aux Français. Sa vie privée et son opinion sont des sujets qui manifestent autant d'intérêt que son travail. Aussi, certains journalistes, à force de l'inviter, se mettent à l'appeler simplement par son prénom, ce qui témoigne de la proximité et de la sympathie que suscite Belmondo. Selon nous, Hossein, dans sa logique de faire un spectacle populaire et humaniste, ne peut que souhaiter la participation de Belmondo, au vu de la qualité de ses performance et de la sympathie qu'il inspire.

A la différence de Kean, Belmondo ne semble pas être une personne d'excès en tout genre, en tout cas lors des représentations au théâtre Marigny il confie avoir « une vie monacale »¹. En cela, sa vie privée ne suscite pas de scandales et il n'a pas été victime de sa popularité comme a pu l'être le comédien britannique. Néanmoins, il n'échappe pas pour autant aux affres de la célébrité. En tant que vedette, il se retrouve « statufié »², comme dirait Florence Filippi, et en cela il perd en liberté artistique : « le public adoube l'acteur dans un rôle et lui dénie le droit d'en faire un trop opposé »³. En effet, il est contraint de porter une grande attention à ses choix artistiques, car il est toujours soumis au jugement d'un « public prompt à brûler ce qu'il adore »⁴. Une trop grande popularité a donc quelque chose de paralysant pour l'artiste, voir d'effrayant pour l'homme. Dans une interview qu'il accorde dans sa loge à Marigny, quelques heures avant d'aller jouer Kean, Belmondo confie qu'il entretenait depuis longtemps le désir de refaire du théâtre. S'il a tardé à le faire, il confesse sans honte que c'était parce qu'il avait des appréhensions quant à sa capacité à assurer une prestation théâtrale. Et on comprend au fil de l'interview que si il a de telles craintes, c'est en grande partie à cause de la pression médiatique. Finalement, Hossein, de par son « enthousiasme » a

1 Christian DEFAYE, « Gros plan sur Jean-Paul Belmondo (1987) », dans *Les archives de la RTS*, Youtube

2 Florence FILIPPI, Sara M. HARVEY et Sophie MARCHAND (dir.), *Le sacre de l'acteur: Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, U:Lettres, 2017, p.156

3 Ibid.

4 Ibid. P.157

réussi à le convaincre, non sans difficultés, de remonter sur les planches.

Sartre émet l'idée que Kean, n'est pas simplement une pièce à acteurs, mais plutôt une pièce à vedettes. Il pense que « cette pièce permet tous les 25ans à un grand d'acteur de se jouer lui même, de faire le point sur son art et sa vie »¹. Il est fort probable qu'Hossein et Belmondo ont eu connaissance de ces propos et qu'ils ont constitué une motivation et un encouragement supplémentaire pour redonner sa confiance à Belmondo. Bien qu'il affiche toujours une humilité et une distance quant à ses talents, il est conscient de l'ampleur de sa carrière en ces instants. La presse, sans doute en connaissance des propos de Sartre, n'a pas manqué de rappeler à Belmondo l'interprétation de Brasseur en 1953, alors même que la première n'avait pas encore eu lieu. C'est dire à quel point Belmondo, est sondé et jugé avant même d'avoir pu montrer son travail. Ces multiples pressions ne l'empêcheront pas de monter sur scène et de retrouver un plaisir oublié. En retournant au théâtre pour interpréter un rôle tel que Kean, Belmondo s'oppose, avec humour et courage, aux préjugés qui lui collent à la peau. Cette fois, ce qui rapprocherait Belmondo d'Edmund Kean, ce ne serait pas tant les compétences artistiques, mais bien ce rapport conflictuel et difficile à la célébrité.

La célébrité de Belmondo demeure l'atout clef de cette mise en scène que propose Robert Hossein. Même si l'entreprise fait courir un risque important à l'image de Belmondo, son statut de vedette constitue un atout médiatique capable de projeter l'existence du spectacle, à notre avis d'une façon inégalée en France. Tout le pays a très vite pu savoir que Belmondo s'apprêtait à marquer son retour au théâtre, puisque le moindre de ses faits et gestes faisait la une des médias. Les objectifs de Robert Hossein, qui consistent à faire découvrir au plus grand nombre des pièces de répertoire ne pouvaient pas être mieux comblés qu'avec la présence de « La » tête d'affiche du pays. D'autant plus que cette stratégie de communication, finalement assez indirecte, n'est pas sans cohérence avec l'œuvre que les spectateurs découvriront. Hossein et Belmondo auraient profité de l'image que les médias ont créée et entretenue de Belmondo, pour attiser la curiosité mais aussi pour tenter de rompre avec cette image d'acteur commercial en proposant au public « un beau texte »² littéraire qui expose justement la face sombre du vedettariat.

1 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972, p.336

2 Christian DEFAYE, « Gros plan sur Jean-Paul Belmondo (1987) », dans *Les archives de la RTS*, Youtube

Les appréhensions de Belmondo se manifestent aussi dans le travail de répétition, et Hossein semble avoir tout fait pour le mettre à l'aise. Par exemple, il lui laisse le soin d'organiser le recrutement des autres acteurs. Ce qui a constitué un autre événement médiatique, apparemment « tout Paris a défilé »¹ au casting pour tenter sa chance. Belmondo souhaitait avoir à ses côtés des comédiens de théâtre expérimentés, pour que cela le rassure et le pousse davantage à se « surpasser »². Ensuite, dans l'idée que les spectateurs viendraient avant tout attirés par l'acteur, Hossein, dans ses choix dramatico-scéniques, a offert à Belmondo des instants de jeu où il pourrait exhiber ses talents les plus célèbres : les cascades et les pugilats. Ces choix participent à une cohérence entre l'espace scénique et l'espace fictionnel, entre l'acteur présent et l'acteur passé. Toutefois, on peut se demander si le public aura vraiment su capter le sérieux de la pièce s'il voit Belmondo dans des attitudes et postures aussi familières, et issues de sa filmographie la moins sérieuse justement.

Selon nous, dans ce spectacle, Belmondo ne manifeste aucune attitude corporelle, oratoire, ni même psychologique, qui soit nouvelle et/ou que l'on ignorait de lui. On retrouve pleinement la vedette telle qu'on la connaît. Il ne jouerait pas Kean, il ne tenterait pas non plus d'incarner le personnage ; il se contenterait, sans forcément en avoir conscience, d'être lui-même en action, en train de prendre sa place dans la trame tracée par Dumas/Sartre. Florence Filippi pense que « le texte s'efface avec la vedette »³. D'après nous, ce ne serait que le personnage qui s'effacerait au contact de la vedette. Ce qu'il représente dans l'imaginaire du public se confond avec le texte. Il joue selon sa nature, sans chercher à être autre que lui-même. Une vedette, ce serait finalement un acteur à la personnalité si dense qu'il ne pourrait l'effacer, mais qui en tant qu'acteur néanmoins, serait capable de s'insérer naturellement dans n'importe quel scénario. Comme Kean, qui en est finalement la définition, la vedette serait constamment en train de jouer, ou bien alors ne joue-t-elle peut être jamais. Et dans ce cas, c'est simplement que l'on considère que sa personnalité multiforme est à elle seule un élément artistique et inspirant pour la scène et l'écran.

L'usage de la vedette dans le cas de *Kean* peut être considéré comme un raccourci et une facilité d'interprétation, mais cela ne porterait pas atteinte à la morale de la pièce, au contraire. Grâce à Kean, Belmondo retrouve le goût et le plaisir du théâtre. A l'inverse des

1 Ibid.

2 Ibid.

3 Florence FILIPPI, Sara M. HARVEY et Sophie MARCHAND (dir.), *Le sacre de l'acteur: Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, U:Lettres, 2017, p.182

débuts de sa carrière, il délaisse le cinéma de plus en plus, pour se consacrer davantage à la scène. En 1991, il devient le directeur du Théâtre des Variétés, là où a été créée la pièce originale en 1836. Après les représentations, un lien symbolique très fort persiste entre lui et cette pièce. Interpréter Kean a été décisif autant pour sa carrière que pour sa vie, cela a été une source d'épanouissement personnel. Pour la vedette, jouer Kean, cela revient à « se jouer soi-même »¹ comme disait Sartre, et de par les réflexions que la pièce suscite, autant sur les conditions de vie de l'acteur que sur son art, cela constituerait presque une sorte de thérapie de l'acteur.

3) Alexis Desseaux, un comédien jouant un acteur

Sans être une vedette, Alexis Desseaux représente une autre facette de ce que peut être un acteur populaire. Comme Alain Sachs, sa carrière s'inscrit principalement dans le secteur privé et du divertissement. C'est dans ce milieu là précisément qu'il jouit d'une certaine notoriété et qu'il a un public qui lui est fidèle. On pourrait parler d'une célébrité plus localisée. Il est aussi connu du grand public pour des rôles notables dans des séries télévisées comme *Julie Lescaut* ou *Plus belle la vie*. Au vu de ce profil, il semble qu'Alexis Desseaux n'a pas été choisi au motif d'une ressemblance sociale ou artistique avec le personnage de Kean. Alain Sachs confie l'avoir choisi par instinct, par confiance spontanée, que lorsqu'il l'a vu jouer, il a voulu lui proposer le rôle. Alain Sachs explique que dans sa quête d'acteurs, il a commencé par penser à faire jouer la pièce à un acteur « bankable »², comme cela se fait souvent dans le théâtre privé. Après avoir reçu quelques refus de la part des actuelles têtes d'affiche parisiennes et après avoir assisté aux performances d'Alexis Desseaux, il a revu son jugement. Il lui fallait, non plus un acteur « bankable », mais un acteur « capable »³ d'assurer une telle performance, qui soit en mesure de convoquer toutes les émotions nécessaires et de tenir son rôle deux heures d'affilées. *Kean*, en tant que pièce à acteurs, est un défi technique que seuls certains comédiens seraient à-mêmes de relever.

Selon nous, le fait d'avoir créé une adaptation allégée de la pièce, n'est pas sans

1 Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972, p.336

2 Annexe 2 – Extraits d'interviews

3 Ibid.

conséquences sur le personnage de Kean, et par extension sur l'expérience que vivra son interprète. Edmund Kean est non seulement un personnage historique, mais plus encore, il est devenu grâce à Dumas une véritable légende dans le milieu théâtral. C'est dorénavant un personnage mythique, emblématique du milieu dans lequel il s'inscrit, et en cela il a quelque chose d'inquiétant et d'impressionnant¹. A notre avis, les choix de mise en scène d'Alain Sachs ont contribué à démystifier l'acteur Kean. Ne serait-ce qu'en confiant le rôle à Alexis Desseaux, Sachs refuse de faire un parallèle trop prononcé entre l'acteur et le rôle, entre le mythe et la réalité. En effet, en se rappelant les caractéristiques principales de Kean, il ne nous semble pas qu'Alexis Desseaux affiche un caractère outrancier ou hors norme comme Alexander Scheer, et il ne jouit pas non plus d'une immense célébrité comme Belmondo. A première vue, il serait donc difficile pour les spectateurs d'identifier Desseaux comme un « simili-Kean ». Pour Alexis Desseaux le défi ne serait plus tant d'incarner le Kean-idéal, ni même de démontrer en quoi il est en tout point similaire au personnage mythique, mais de s'inscrire avec justesse dans la nouvelle lecture d'Alain Sachs.

Cette lecture est caractérisée principalement par les coupes qui ont été effectuées dans le texte de Jean-Paul Sartre. Elles seraient, selon nous, le principal vecteur de la désacralisation d'Edmund Kean, car elles réajustent la part de texte distribuée à chaque comédien. Bien qu'il demeure central et qu'il est présent à tous les actes, le personnage de Kean devient moins imposant au sein de cette adaptation, ce qui permet de présenter un spectacle plus homogène en terme de présence d'acteurs sur le plateau. Les seconds rôles gagnent en consistance, et de fait, l'hégémonie de l'acteur interprétant Kean s'atténue. D'ailleurs, précisons que concernant les acteurs, seuls ceux tenant les rôles secondaires ont été nominés pour les Molières 2019. C'est qu'ils ont bien été remarqués, contrairement à ceux qui accompagnaient Belmondo et Scheer, que les critiques ne mentionnaient que dans de rares et brèves allusions, préférant s'attarder sur le travail des interprètes de Kean. Alors que dans ce cas là, nous avons notamment pu trouver de nombreuses éloges à l'égard de Justine Thibaudat qui interprétait Anna Damby². Grâce à ses coupes, Alain Sachs parvient selon son

1 On peut penser notamment à Constantin Stanislavski qui était exaspéré à l'idée que les jeunes comédiens adulent le personnage de Dumas au point d'en faire un modèle : « *Ah! ce Kean théâtral! Que de mal causé par son exemple! Et était-il seulement tel que le mélodrame l'a dépeint, ce Kean? [...] Prenez exemple sur Salvini vivant plutôt que sur ce Kean tiré d'un mauvais mélodrame. Mais non, le petit génie de quartier copiera toujours Kean, et non Salvini. Il arrivera toujours cinq minutes avant le début du spectacle et non trois heures avant comme Salvini.* » - Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, tr. D. Yoccoz, Paris, L'âge de l'homme, 1980 – Vu dans : Anne-Françoise BENHAMOU, « Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ? », dans « *Opéra, Théâtre, une mémoire imaginaire* », Paris, l'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1990

2 Par exemple :

souhait à ce « que tout le monde ait sa place »¹ à l'inverse des autres metteurs en scène, qui mettent Kean sur un piédestal, seul au dessus de tous. Ce geste relève d'une sorte d'humanisme professionnel vis à vis des acteurs, mais cela ne manque pas pour autant de faire écho aux souhaits du personnage de Dumas, qui regrette son ascension et éprouve le manque de sa troupe de saltimbanques. Ici, au contraire, par le biais de ce processus de désacralisation, on assiste justement à un travail de troupe où personne n'est laissé pour compte.

Cependant, il nous semble que faire descendre Kean de son piédestal biaiserait la perception que le public aurait du personnage. En désacralisant ainsi un « monstre sacré », ne risque-t-on pas de tourner en dérision le mythe, et de peut être perdre tout ce qu'il représente ? Il faut préciser que dans la version de Sartre encore plus que dans celle de Dumas, Kean parle énormément, et comme le dit Alain Sachs, il se livre sans cesse à des « logorrhées »², car Kean, dans sa quête de vérité et d'identité, comble sa sensation de manque d'être par un besoin de parole irrépressible. Et ce sont justement ses longues tirades, du fait qu'elles soient jugées trop « verbeuses »³ et peut être aussi trop sombres, qui ont été enlevées. En attaquant ainsi l'égalité du mélange des genres, en privilégiant le comique et en faisant quasiment disparaître la dimension tragique de la pièce comme du personnage, on ne ressentirait plus autant ce passage dans l'univers mythique d'un monstre sacré, le personnage de Kean perdrait de sa mystique, perdrait en tension, et risquerait de devenir aux yeux des spectateurs tout ce qu'il revendique ne pas être : un simple amuseur capricieux.

Enfin, la tentative pirandellienne, qui consiste à donner l'impression que les comédiens jouent une troupe d'acteurs en train de jouer *Kean*, creuserait un fossé entre les acteurs et leur rôle. Leur rôle, qui dans un sens, serait en fait leur rôle dans leur rôle. Alexis Desseaux ne joue pas Kean, il joue un comédien qui joue Kean. A notre avis, la distance prise avec la pièce ne permettrait pas au mythe d'exercer son plein pouvoir que cela soit sur l'acteur ou sur les spectateurs. Cette prise de distance se caractérise et se remarque principalement via le type de jeu que les comédiens adoptent, qui selon nous, serait à la limite de la caricature : lors des

« Seule, peut-être, Justine Thibaudat s'en sort par son charme et son absence de distance. » - vu dans Jean-Luc JEENER, « Kean, Dumas laborieux au Théâtre 14 », dans *Le Figaro*, Paris, 24/01/2019

« Et que Justine Thibaudat, piquante et précise, la seule à jouer sans affectation, incarne Anna comme il le faut. » - vu dans Christophe BARBIER, « Dumas n'est pas Wilde », dans *L'Express*, Paris, 18/02/2019

« (...) Alexis Desseaux dans la rôle titre et qui [le spectacle] révèle la jeune comédienne Justine Thibaudat. » - vu dans « KEAN – THEATRE 14 », dans *Coup de Théâtre !*, Paris, 23/01/2019

1 Annexe 2 – Extraits d'interviews

2 Ibid.

3 Ibid.

changements de décors, où ils sont dans leur rôle de troupe, ils affichent sérieux et calme ; alors qu'une fois qu'ils relancent la pièce, selon nous, ils joueraient avec une dose d'exagération, en modifiant leur voix et leurs intonations. Cette prise de distance avec le rôle de Kean, c'est ce qui conduirait à cette caricature, c'est-à-dire que l'accent est mis sur certains traits : en l'occurrence ce serait ses défauts qui seraient exagérés, notamment son désordre, et ses qualités tournées en dérision, son génie essentiellement. Desseaux en jouant Kean selon cette méthode parviendrait bel et bien à s'inscrire dans cette logique de la comédie divertissante, mais en respectant ainsi tant de codes, même si on se renouvelle chaque soir, il semble difficile de pouvoir ressentir pleinement l'idée, intrinsèque à la pièce et au mythe, du génie artistique de l'acteur anglais.

4) Conclusion

Les trois metteurs en scènes étudiés, choisissent avant tout des acteurs qui présentent des caractéristiques et des styles de jeu en accord avec leurs propres démarches artistiques. Frank Castorf, artiste postdramatique, trouve en Alexander Scheer un acteur hors norme, sans formation initiale d'acteur, et donc apte à briser des codes et à incarner le désordre ; Robert Hossein, en tant que metteur en scène aux idéaux populaires se penche vers l'acteur préféré des Français, capable de susciter la passion des spectateurs par sa seule présence ; et Alain Sachs dans sa rencontre avec Alexis Desseaux, tous deux en tant qu'artistes des boulevards parisiens, nous proposent un Kean plus comique où sont exposées clairement toutes les fêlures du personnage mythique.

Robert Hossein et Frank Castorf, dans leur direction d'acteurs, ont taché de mettre le plus en valeur possible leur acteur principal. A l'inverse d'Alain Sachs, qui en donnant plus d'importance aux autres rôles, a démystifié celui de Kean et a préféré valoriser le travail de l'ensemble de ses comédiens.

Dans leurs prestations, les trois acteurs auraient chacun mis en exergue le trait caractéristique de Kean qui fait le plus écho à leur propre démarche artistique : l'artiste, l'homme, et le comédien.

Conclusion Générale

Ce mémoire avait pour ambition d'observer le potentiel du théâtre d'Alexandre Dumas père en se demandant, comment trois metteurs en scène aux profils variés, Frank Castorf, Robert Hossein et Alain Sachs, parviennent à actualiser la pièce la plus jouée du répertoire dumassien, *Kean ou Désordre et Génie*.

Après avoir défini les enjeux propres à la mise en scène contemporaine d'un drame romantique, nous avons remarqué au cours de notre analyse, que chacun des trois artistes rencontre un certain succès dans sa mise en scène de *Kean*, tout en étant resté fidèle à ses idéaux artistiques. Nous en avons conclu, que si *Kean* a inspiré à Frank Castorf un spectacle d'expérimentation postdramatique, à Robert Hossein un drame édifiant, et à Alain Sachs une comédie divertissante, c'est que cette pièce est dotée d'un riche potentiel dramatique et scénique. Un potentiel qu'elle tiendrait non seulement du fait d'être un archétype du drame romantique, mais également et plus simplement, parce qu'il s'agit d'une pièce à acteurs.

En nous interrogeant sur l'origine de chaque collaboration acteur/metteur en scène, nous avons constaté à quel point l'identité artistique du metteur en scène et celle de l'acteur sont en parfaite adéquation l'une avec l'autre. Autrement dit, le metteur en scène retrouverait d'emblée dans son acteur la vision qu'il se fait du personnage de Kean. Enfin, nous avons constaté que cette pièce permet à son acteur principal, selon les directives qu'il reçoit, de se mettre à l'épreuve, de se jouer lui-même, d'affirmer pleinement son identité artistique et d'être éventuellement consacré pour tout cela.

Grâce à cette recherche, on apprend que *Kean* est une pièce du répertoire dumassien qui parvient à s'actualiser encore aujourd'hui par le biais d'artistes venus d'horizons divers. En cela, elle fait figure d'exception sur l'ensemble de sa production. Il s'agirait dorénavant, d'étendre la recherche vers d'autres pièces de Dumas père, pour déterminer si parmi toutes les pièces oubliées, il n'y en aurait pas d'autres qui présentent un potentiel similaire. La dramaturgie dumassienne a quelque chose à voir dans l'actualité que rencontre *Kean* sur les scènes contemporaines, mais si nous n'étudions pas d'autres pièces, nous ne pouvons pas

établir dans quelle mesure cette dramaturgie intervient véritablement. Après une première approche littéraire, qui sera rendue possible par la publication future du théâtre complet d'Alexandre Dumas (vraiment complet cette fois-ci), il faudrait porter à la scène d'autres drames dumassiens pour en apprendre davantage sur le potentiel scénique contemporain de ce théâtre.

Annexe 1

-

Liste indicative de mises en scène théâtrales et cinématographiques de *Kean*

Mises en scène de *Kean* depuis 1953 :

>>> année, metteur en scène, acteur principal, lieu de création (dans la mesure des informations trouvées)

- 1953, Pierre Brasseur, Pierre Brasseur, Paris, Théâtre Sarah Bernard
- 1976, Pierre Hatet, Liège
- 1978, Jean-Pierre Bisson, Jean-pierre Bisson, Nice, Théâtre de Nice
- 1979, Mario Franceschi, Jean Paul Zehnacker, Strasbourg
- 1980, Jean-claude Drouot, Jean-Claude Drouot, Paris, Théâtre Marigny
- 1984, Daniel Scahaise, Bernard Sens, Bruxelles, Théâtre Royal du Parc
- 1987, Robert Hossein, Jean-Paul Belmondo, Paris, Théâtre Marigny
- 2002, René-Daniel Dubois, Jean Asselin, Montréal, Théâtre du Nouveau Monde
- 2008, Frank Castorf, Alexander Scheer, Berlin, Volksbühne
- 2010, Carlo Boso, Lelio Nacari, Paris, Academie Internationale Des Arts du Spectacle, Cinéma municipal Georges Méliès
- 2013, Julien di Tommaso, Alain Veron, Aix-en-Provence, Théâtre du Jeu de Paume
- 2014, Loïc Joyez, George Daudignon, Pithviers, Théâtre du donjon
- 2016, Antonio Labati, Antonio Labati, Paris, Théâtre de Nesles
- 2018, Isabelle Blondeau, Versailles, La Rotonde
- 2018, Emilie Gruat, Agen, Théâtre école d'Aquitaine, Théâtre du jour
- 2019, Alain Sachs, Alexis Desseaux, Paris, Théâtre 14

Adaptations filmiques et télévisées :

- 1910, Holger Rasmussen, August Blom, Danemark
- 1919, Alfred Halm, Frederic Zelnic, Allemagne
- 1921, Rudolph Biebrach, Alexander Moissi, Danemark
- 1924, Alexandre Volkoff, Ivan Mozhukhin, France
- 1940, Guido Brignone, Rossano Brazzi, Italie
- 1956, José Castellar, Waldir Guedes, Brésil
- 1956, Vittorio Gassman, Vittorio Gassman, Italie
- 1962, non renseigné, non renseigné, Portugal
- 1963, Gerhard Klingenberg, Karl Paryla, RFA
- 1975, non renseigné, avec Ladislav Chudik, Tchécoslovaquie
- 1978, James Cellan Jones, Anthony Hopkins, Angleterre
- 1983, Raymund Fitzsimons, Ben Kingsley, États-Unis

Annexe 2

-

Extraits d'interviews

Entretien avec Alain Sachs le 26/01/2019 au Théâtre 14, propos recueillis et retranscrits par Alexandre Benomar :

Comment en êtes-vous venu à monter Kean ?

Alors l'histoire est incroyable. Je voulais monter Cyrano de Bergerac. Je devais le faire avec Francis Perrin, qui n'a évidemment plus du tout l'âge de Cyrano de Bergerac. Je voulais faire une mise en scène d'un vieil acteur qui joue Cyrano de Bergerac beaucoup trop tard. Où il était amoureux de la jeune première de la troupe, je faisais tout un travail de paramètre avec Capitaine Fracasse, et d'autres qui sont tout à fait cohérents, puisque Edmond Rostand s'en est inspiré aussi. Et ne voilà pas qu'arrive au théâtre, puis au cinéma, le "Edmond" de Michalik. Alors je vais le voir et je découvre, qu'il n'a pas monté Cyrano, mais qu'il a fait exactement ce même travail. Je me suis dit qu'on ne pouvait plus monter Cyrano pendant un petit moment. Surtout, que mon esthétique était extrêmement proche de la sienne, et d'ailleurs j'ai fait extrêmement attention dans ce spectacle là, de m'éloigner de l'esthétique de Michalik. Qu'on ne vienne pas m'embêter après ! Parce que c'est tellement drôle, Michalik, lui, il a vu mes spectacles, on est copain. Il a vu des spectacles qui lui ont inspiré des choses. Donc, j'ai fait attention à ce que les gens ne puisse pas penser à lui en voyant le spectacle. Mais j'étais complètement désemparé. A l'époque, c'était pour Francis Perrin, j'ai dit "il faut que je trouve une autre pièce", et c'est ma collaboratrice qui s'appelle Coline Jahier qui m'a dit "est-ce que tu connais *Kean* ?" - Je ne connaissais pas *Kean*, je savais que Belmondo l'avait jouée, je savais même qu'il avait commencé par jouer ça avant de jouer Cyrano. Mais moi qui n'ai pas loupé grand chose dans mes jeunes années, parce que j'allais tout voir, je ne sais pas, ça devait être trop cher, ou il ne devait pas y avoir de place, je n'en sais rien, bref je ne l'ai pas vu jouer *Kean*.

Quand j'ai lu *Kean*, je me suis dit que, quelque part, c'était encore plus intéressant que Cyrano. Même si c'est incroyable Cyrano, là on a beaucoup plus de diversité, de variété, surtout dans l'adaptation de Sartre. Sartre a mis des choses incroyables, nous on pensait souvent, quand on

répétait, que Simone de Beauvoir était derrière sur certaines répliques. J'ai trouvé ce texte extraordinaire, mais Francis Perrin n'a pas suivi, pour des raisons X/Y. J'en suis venu à me dire je voulais le monter avec des acteurs, de bons acteurs, les acteurs qu'il faut.

Ce sont des acteurs que vous connaissiez déjà tous d'avant ?

Non, il n'y en a que deux avec qui j'avais déjà travaillé : c'est les deux dames. C'est à dire Justine Thibaudat qui fait Anna, avec qui j'avais travaillé, qui faisait la fille de Gérard Darmon dans une pièce de Didier Van Cauwelaert, que j'avais monté pour la télé.

Par rapport à vos coupes, comment vous y preniez vous pour faire vos choix ?

C'est des réponses organiques d'homme de théâtre que je vais vous donner. C'est-à-dire que les deux actes dans la loge de Kean, sont très longs, ils font environ trente minutes, le tout avec de très longues scènes. Notamment avec Anna, c'est très long, la première scène avec Elena aussi, et avec le Prince. Donc, il fallait alterner les actes qui font du spectacle, pour que les actes copieux puissent être joués sans avoir peur. Par exemple, Sophie Bouilloux, qui joue Elena, il fallait tout le temps que je la freine parce qu'elle jouait trop vite, parce qu'elle avait peur du fait de ces scènes si longues. J'organisais tout pour qu'on puisse jouer sans se précipiter, et pour cela il fallait : d'une part, que l'acte 1 chez le Comte soit juste un prologue qui n'excède pas 15min. C'était très compliqué de raccourcir cette scène parce qu'elle contient plein d'informations à choper pour comprendre tout le reste : Melwill, Anna Damby etc.

Ensuite on est dans la loge pendant 25 minutes donc. Puis l'acte trois dans la taverne, pareil, il fallait que ce soit court car on va encore être trente minutes dans la loge après. Puis, on a Elena, qu'on ne retrouve qu'à l'acte 4, qui comme Godot n'est pas là, mais on ne parle que d'elle alors que pendant une heure, on ne la voit plus. Il fallait que tout ça ne se dilue pas. Mon problème, c'était de garder la tension du public intacte jusqu'à l'acte 5. C'est un acte complètement shakespearien, notamment sur la folie, avec des rebondissements à n'en plus finir, comme la scène avec Elena qui est une véritable montagne russe. Je voulais que les gens soient suspendus jusqu'au bout.

Alors vous le savez mieux que moi - ce qui était à Dumas et ce qui était à Sartre - mais eux, parce que c'était une autre époque de dramaturgie et de théâtre, ils profitaient de tout. C'est-à-

dire, qu'ils font dire des grands discours, des logorrhées en permanence, à tous les personnages dès qu'il y a une ouverture dans la dramaturgie. Et là, je me disais que si on les laissait toutes, elles allaient s'autodétruire.

Mais bon surtout, aujourd'hui, l'attention ne peut plus soutenir les grandes logorrhées... Sauf si on est dans le grand subventionné, si on est à l'odéon on peut faire un spectacle de 4h sans problème, si on est à Nanterre, aucun problème, le public est adapté. Mais ici, où est une petite exploitation, on a un public très varié. C'est une démarche intellectuel d'écouter, de jouir. Et effectivement, Kean fait des discours en permanence, et qui étaient tous magnifiques. Donc c'est des choix, et une heure, c'est énorme. J'ai fait effectivement des choix, qui sont subjectifs et contestables, mais qui sont que des choix d'homme de théâtre, ce n'est pas que je jugeais que ce n'était pas intéressant, au contraire. Il fallait que l'édifice tienne. Aussi, par rapport aux acteurs, je voulais que tout le monde ait sa place.

Oui on remarque en effet que les acteurs étaient très égaux sur la scène, en terme de présence.

Oui, surtout que en filigrane, ce que je raconte, c'est que c'est probablement une troupe qui joue cette scène. Je ne dis pas si c'est une troupe du temps de Kean ou du temps de maintenant, mais ça, les gens le perçoivent parfaitement, que lui-même est chef de troupe, puisqu'il dirige les changements décors.

Comment cela s'est passé entre vous et l'acteur principal ? Dans la proposition, l'acceptation, le travail etc.

Il vous en dira autant que moi. Mais, je l'ai découvert dans un spectacle qui n'avait rien à voir, sur la guerre de 14. Et je ne cherchais ni un Belmondo, ni un Brasseur. Je savais que la première chose était de ne pas essayer une seconde de trouver un ersatz de ceux qui l'avait déjà fait. Même si la plupart des gens n'ont finalement pas vu Belmondo, il y a tout de même un imaginaire collectif. Je ne cherchais pas du tout ça. Je savais qu'il fallait un acteur vraiment capable de le faire, ce qui veut dire que pour des rôles comme ça, il faut quand même avoir une technique, il faut le tenir, c'est comme les grands rôles de Shakespeare, comme Cyrano. On ne peut pas débouler comme ça ! Après, je ne voulais pas non plus un technicien : enfin quelqu'un qui apporte certes sa technique, mais pas pour faire du

grandiloquent, du lyrisme à tout crin, même s'il y a des moments où il le faut un minimum. Il me fallait un acteur qui ait à la fois ce lyrisme et aussi des brisures, des désarrois, des détresses naturalistes !

Je voulais un traitement très moderne, et je pense l'avoir fait dans le sens où les acteurs dans les grandes scènes à deux, il y a autant de lyrisme que de naturalisme, il y a tout un mélange de couleurs. Je pense, par exemple, que ce qui m'a plu dans le couple entre Alexis et Stéphane, c'est que Stéphane ferait une sorte de Sganarelle moderne. J'aurais pu prendre un petit bonhomme rond comme on fait toujours quand on prend les Sganarelle. J'ai voulu un gars qui était profondément dévoué à son maître mais qui n'était pas dans la mythologie donquichottesque.

En tout cas, ils ont pour maître mot de tous les soirs se réinventer. Ils ne sont jamais dans la reproduction, jamais. Aucun d'entre eux. Parce que c'est une pièce sur le théâtre, parce que c'est une pièce sur l'acteur. Donc, ils se démerdent, ils font comme ils veulent mais qu'ils ne cherchent pas à me resservir un plat ! Si un acteur lâche le truc, tout tombe comme un soufflet : soudainement c'est propre, on est au théâtre, au théâtre classique. Alors que les gens peuvent être tellement étonnés par cette pièce.

Comment vous en êtes arrivé à être au théâtre 14 ?

Chaque spectacle à son histoire et c'est très difficile de faire aboutir les projets. Chaque spectacle a sa trajectoire, et ce spectacle a eu une trajectoire insensée : au départ, je voulais monter Cyrano, Je voulais le faire avec Perrin pour avoir un vieil acteur., mais Cyrano est donc tombé à l'eau et j'ai découvert *Kean*. J'ai découvert ce rôle et j'ai imaginé y coller une tête d'affiche, bancable. Mon terrain de jeu, c'est le théâtre privé, par la force des choses. Je finis par aller dans le théâtre subventionné quand je suis en tournée, mais je ne suis pas admis dans le théâtre subventionné. Le théâtre privé, il faut dire que ça passe par les acteurs. J'ai proposé le rôle à tous les acteurs bancable de Paris, ils m'ont tous refusé. Il a même été question un moment que ça fasse la réouverture de Marigny, puisque c'est là que Belmondo avait joué. Le directeur, de l'époque, qui n'est plus le même, s'était dit que ça serait rigolo. Je l'ai proposé à Patrick Bruel, Jean Dujardin, Edouard Baer, Torreton, et personne n'y est allé. Je pense qu'ils n'osaient pas derrière Belmondo.

Et l'on vous disait simplement "non" ? où ils se justifiaient ?

Ho on est habitués, ils donnent toujours des explications qui ne sont la plupart du temps pas les bonnes. Ils sont diplomatiques. Celui qui l'a refusé avec argument à l'appui, c'est Torreton, qui n'était politiquement pas d'accord avec cette pièce. Il n'est absolument pas d'accord avec la vision de l'acteur qu'il y a dans *Kean*. C'est un acteur très engagé, pour lui l'acteur c'est un artiste engagé qui a un regard sur le théâtre pratiqué, sur les rôles, donc ce n'est pas un personnage romanesque, romantique, à fleur de peau, ce n'est pas un fou exacerbé.

Vous avez déjà été abordé par des universitaires ?

Non. Je me dis d'ailleurs que c'est incroyable le nombre de sujets sur lesquels il n'y a rien, et que les gens se ruent toujours sur les mêmes sujets. Par exemple, il me semble qu'il n'y a aucun mémoire ou aucune thèse, sur le off d'Avignon. Alors que rien que sociologiquement déjà, c'est unique au monde. J'en suis un des fondateurs et quand l'on va sur internet il n'y a rien ! Je pourrais le raconter, mais enfin ça perdure depuis 50ans, contre vents et marrées, personne ne peut l'arrêter et ne l'arrêtera jamais. C'est une zone de non droit incroyable à l'échelle planétaire. Toutes les règles qui régissent la sécurité, le droit du travail ne sont pas respectées. Il faut espérer qu'aucun théâtre ne brûle jamais, mais c'est une zone libertaire magnifique. Ceux qui essaient de mettre de l'ordre là-bas n'y arrivent pas. Et il n'y a rien là dessus.

Entretien avec Julie Valero, maître de conférences en arts du spectacle, le 17/04/2019, Campus Saint-Martin-d'Hères, propos recueillis et retranscrits par Alexandre Benomar :

NB : L'intérêt de l'entretien était d'avoir accès aux souvenirs de Julie Valero à propos du spectacle. Neuf années s'étant déjà écoulées, ses souvenirs sont revenus progressivement par fragments, le tout entremêlé dans des discussions d'ordre général. Alors nous avons choisi de ne retranscrire ici que les fragments servant véritablement notre recherche.

« C'est le seul spectacle que je suis allé voir deux fois alors que je n'ai pas travaillé dessus »

« Les deux fois, la salle était pleine »

« J'ai vu plusieurs spectacles de Castorf et il y avait toujours salle comble ! même s'il n'est pas évident d'accès, et que la réception est mitigée »

« Je me souviens d'un monologue où une des comédiennes s'avance - la scénographie est très mobile chez Castorf, et là c'était un moment très statique pour le coup, à jardin, à l'avant scène. Elle disait un texte pendant 15min. »

« Il y a des scènes qui restent imprimées. Le jeu de Scheer aussi. »

« C'était la première fois que j'entendais Müller. Je ne parle pas l'allemand mais j'aime beaucoup la langue, et la vocalité des acteurs allemands est hallucinante ! »

« Depuis, j'ai revu Scheer, il ne m'a pas refait le même effet. Je pense que Kean c'est le rôle de sa vie, sa folie d'acteur correspond à la démesure de ce rôle. Il jouait sur l'androgynie, et ça faisait fantasmer toute la salle.»

« Mobilité collective sur la scène, ils étaient tous ensemble coordonnés et chaotiques. »

« Je me souviens de beaucoup de tableaux différents : les baraques de plage, le lit, le sol qui s'incline. J'ai le souvenir de la couleur rose et de couleurs chaudes. Mais je ne me souviens pas tant du reste de la scénographie. »

« Scheer avait une bonne capacité à passé du farcesque au tragique violent. De beaucoup de désespoir on passait au gag. »

« Au début je me souviens des femmes, très droites, très dignes, et Scheer qui arrive et qui détruit tout. »

« Les écarts de langues entre les textes se ressentaient très vite et étaient clairs. »

« Ça reste un théâtre très mainstream et conventionnel. »

Bibliographie

Corpus :

Textes dramatiques

Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Paris, Dessau, 1836

Alexandre DUMAS père, *Kean ou Désordre et Génie*, Sylvain Ledda (ed.), Paris, Gallimard, 2017

Jean-Paul SARTRE, *Kean*, Paris, Gallimard, 1953

Jean Paul SARTRE, *Kean*, Théâtre complet – La Pléiade, Michel Contat (dir.), Paris, Gallimard, 2005

Spectacles

Frank CASTORF, *Kean ou Désordre et Génie* d'après Alexandre Dumas, Berlin, Volksbühne Theatre, 06/11/2008

Robert HOSSEIN, *Kean* d'après JP. Sartre, Paris, Théâtre Marigny, 24/02/1987

Alain SACHS, *Kean* d'après JP. Sartre, Paris, Théâtre 14, 09/01/2019

A propos de Dumas :

Théâtre de Dumas

Alexandre DUMAS père, *L'Alchimiste*, Paris, 1839

Alexandre DUMAS père, *La Tour de Nesle*, Paris, 1832, Claude Schopp (ed.), Gallimard, 2014

Alexandre DUMAS père, *Antony*, Paris, 1831, Pierre-Louis Rey (ed.), Gallimard, 2002

Alexandre DUMAS père, *Henri III et sa cour*, Paris, 1829, La Bibliothèque électronique du Québec

Ouvrages et articles sur le Théâtre de Dumas

Michel CADOT, « Un drame méconnu : L'Alchimiste », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presse universitaire de France, n°104, 2004

Anne-Marie CALLET-BIANCO et Sylvain LEDDA (dir.), *Le Théâtre de Dumas père entre héritage et renouvellement*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, « Interférence », 2018

Najla MIHDI, *Lire le théâtre d'Alexandre Dumas*, Thèse soutenue le 13/12/2016 à Montpellier 3 sous la direction de Pierre Citti

Sarah MONBERT, « Rôles et Jeu Social dans le théâtre historique d'Alexandre Dumas », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presse universitaire de France, n°104, 2004

Truong QUANG-DÊ, « Alexandre Dumas père et la littérature spectacle », dans *Synergies - Pays riverains du Mékong*, Roubaix, N°6, 2014

Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN (dir.), *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas*

à la croisée des genres, Lausanne, Classiques Garnier, « Rencontres » n°356, 2018

Émissions radiophoniques sur Dumas :

Matthieu GARRIGOU-LAGRANGE, *Alexandre Dumas : Dumas ou le théâtre dans le théâtre (2/4) avec Sylvain Ledda, La compagnie des Auteurs de France Culture, 31/10/2017*

Philippe GARBIT, *Nuit Alexandre Dumas 1/2 – Entretien 2/3 avec Clara Hédouin et Romain Becdelièvre, Les Nuits de France Culture, 30/12/2018*

Sites internet sur Dumas :

www.dumaspere.com/

amisdumas.com/

www.cadytech.com/dumas/ (seul site trouvé référençant toute l'œuvre de Dumas père)

A propos de Sartre :

Théâtre de Sartre

Jean-Paul SARTRE, *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1948

Jean-Paul SARTRE, *Huit Clos*, Paris, Gallimard, 1947

Ouvrages et articles sur le théâtre de Sartre

Margareta GYURCSIK, « Jean-Paul Sartre ou le paradoxe du comédien », dans *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Frank Wilhelm (dir.), Luxembourg, Lansman Editeur, 1998

John IRELAND, *Sartre, un art déloyal théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place, 1994

Jean-François LOUETTE, « Sartre : un théâtre d'idées sans idées de théâtre ? », dans *Les Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n°632, 2005

Christophe MERCIER, « Ce qui reste du théâtre de Sartre », dans *Commentaire*, Paris, n°110, 2005

Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1972

A propos de Kean :

Autres adaptations cinématographiques et radiophoniques de Kean

Pierre BRASSEUR, *Kean ou Désordre et Génie*, Paris, 1949 (Pièce radiophonique disponible sur FranceCulture.fr)

Francesco ROSI et Vittorio GASSMAN, *Kean - Genio e Sregolatezza*, Italie, 1956 (disponible sur Youtube)

Alexandre VOLKOFF, *Kean*, Paris, 1924 (disponible sur Youtube)

Ouvrages et articles sur Kean

Étienne BOURDAGE, « Désordre et Génie ? : Kean », dans *Jeu*, Montréal, Cahiers de Théâtre, n°105, 2002

Jeffrey KAHAN, *The cult of Kean*, Farnham, Ashgate Publishing, 2006

Micheline B.SEVIRIN, « Des russes, quelques leurres et des vérités », dans *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, n°658-659, 2010

John IRELAND, « Le Kean de Sartre, personnage ou concept ? », dans *Genesis*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, n°25, 2005

Critiques à propos du Kean d'Alain Sachs au Théâtre 14 en 2019 (voir aussi sur la page facebook du spectacle « Kean Théâtre ») :

Christophe BARBIER, « Dumas n'est pas Wilde », dans *L'Express*, Paris, 18/02/2019

Sylvie CAMET, « « Kean », au Théâtre 14. », dans *La Galerie du Spectacle*, Paris, 26/01/2019

Marguerite DORNIER, « « Kean » : Mais, Dumas est drôle ! Sartre est drôle ! », dans *Le Bruit du Off Tribune*, Paris, 14/01/2019

Jean-Luc JEENER, « Kean, Dumas laborieux au Théâtre 14 », dans *Le Figaro*, Paris, 24/01/2019

Françoise KRIEF, « « Kean » d'Alexandre Dumas », dans *Planète Campus*, Paris, 21/05/2019

Danielle MATHIEU-BOUILLON, « Du Théâtre Champagne », dans *Culture-Tops*, Paris, 23/01/2019

David ROFE-SARFATI, « Kean mise en scène par Alain Sachs au Théâtre 14 », dans *Toute la Culture.*, Paris, 13/01/2019

Florence YEREMIAN, « Mais qui est KEAN ? », dans *SYMA news*, Paris, 04/02/2019

« KEAN – THEATRE 14 », dans *Coup de Théâtre !*, Paris, 23/01/2019

Critiques à propos du Kean de Frank Castorf à l'Odéon en 2010 :

Philippe CHEVILLET, « « Rock'n'Roll Circus » », dans *Les Échos*, Paris, 15/04/2010

Philippe DU VIGNAL, « Kean », dans *Théâtre du Blog*, Paris, 14/04/2010

C. GIOLITO, « La création, c'était pour hier », dans *lelitteraire.com*, Paris, 04/2010

Bettina JACQUEMIN, « Aucun commentaire sur « Kean ou Désordre et Génie » d'Alexandre Dumas, mise en scène par Frank Castorf », dans *Un Fauteuil pour l'Orchestre*, Paris, 13/04/2010

Fabienne PASCAUD, « Chronique Théâtre : « Kean ou Désordre et Génie » d'Alexandre Dumas et quelques textes d'Heiner Müller », dans *Télérama*, Paris, 28/01/2010

Manuel PIOLAT-SOLEIMAT, « De Kean à Hamlet ou de Hamlet à Kean... », dans *La Terrasse*, Paris, 10/04/2010

Brigitte SALINO, « Frank Castorf revisite Alexandre Dumas », dans *Le Monde*, Paris, 10/04/2010

Guy SAMANA, « Kean the King ou Désordre et Dérision sur scène », dans *Les Trois Coups*, Paris, 13/04/2010

« Castorf : La vitalité désespérée », dans *L'Humanité*, Paris, 19/04/2010

Vidéos et audios

Georges BEGOU, *BELMONDO – KEAN : interview*, Antenne 2, Paris, ina.fr, 20/02/1987

Laurent BIGNOLAS, *Télématin Spectacle – Sur les planches*, France 2, Paris, france.tv,

20/05/2019

Jean-Claude DARRIGAUD et Daniel BILALIAN, *BELMONDO*, Antenne 2, Paris, ina.fr, 03/01/1988

Gilles DAUDE, « Robert Hossein et le théâtre populaire », dans *Le cercle de minuit*, France 2, Paris, ina.fr

Jean-Alphonse RICHARD, « ARCHIVES RTL - En 1987, « Jean-Paul Belmondo fait son come-back dans "Kean" », dans *Les Trésors RTL*, Paris, rtl.fr, 19/07/2016

Nicole SALERNE, « Robert Hossein, l'intégrale en cinq entretiens (1995) », dans *A voix nue*, Paris, France Culture, 13/04/1995

Mémoire de recherche sur "Kean" - Interviews de Jean-Paul Belmondo, Robert Hossein, Alexander Scheer, Alain Sach, Playlist Youtube de Beno Beno, 2019

Mémoire de recherche sur "Kean" - Trailers, extraits et films divers, Playlist Youtube de Beno Beno, 2019

Sur le Théâtre :

Ouvrages généraux

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991

Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre Post-Dramatique*, Paris, L'Arche, 2002

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1987

Le romantisme

Marie-André BEAUDET (dir.), *Les oubliés du Romantisme*, Montréal, Nota Bene, 2004

Victor HUGO, *Préface de Cromwell*, Paris, 1827, Larousse, 2009

Florence NAUGRETTE, *Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001

Anne UBERSFELD (dir.), *Galions engloutis*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, « Le Spectaculaire arts de la scène », 2011

Georges ZARAGOZA, *Faire Jouer l'espace dans le théâtre romantique européen*, Paris, Honoré Champion, 1999

Le personnage (de l'acteur)

Anne-Françoise BENHAMOU, « Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ? », dans « *Opéra, Théâtre, une mémoire imaginaire* », Paris, l'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1990

Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir*, Paris, l'Harmattan, 2006

Elisabeth RALLO DITCHE, *Le misanthrope dans l'imaginaire européen: la misanthropie au théâtre*, Paris, Desjonquères, 2007

Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, « Sur le théâtre », 2006

Question de mise en scène

Robert ABIRACHED, « Le théâtre en mutation : la scène et le texte », dans *Débats*, Paris, Galimard, n°56, 1989

Michel BATAILLON, *Un défi en province, Planchon... Chroniques d'une aventure théâtrale*, Paris, Marval, 2005

Laurent BAZIN, « Robert Hossein : un Théâtre Œcuménique ? », dans *Études Théâtrales*, Paris, L'Harmattan, N°40, 2007

Bénédictine BOISSON, Alice FOLCO et Ariane MARTINEZ, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010

Étienne BOURDAGE, « Mettre en scène les classiques pour les jeunes (et les moins jeunes) », dans *Jeu*, Montréal, Cahiers de Théâtre, n°116, 2005

Gérard NOIRIEL, « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », dans *Revue Internationale de philosophie*, Paris, Association Revue Internationale de philosophie, n°255, 2011

Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2011, 2ème édition, 2019

Didier PLASSARD et Brigitte PROST, « La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène », dans *Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire*, Québec, « L'Annuaire théâtrale », n°39, 2006

Brigitte PROST, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010

« L'ère de la mise en scène », dans *Théâtre Aujourd'hui*, Paris, CNDP, n°10, 2010

L'acteur

Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre - Le mythe de l'acteur possédé*, Paris, Seuil, 1970

Denis GUENOUN, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2002

Florence FILIPPI, Sara M. HARVEY et Sophie MARCHAND (dir.), *Le sacre de l'acteur: Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, U:Lettres, 2017

Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1936

La scène Allemande contemporaine

Florence BAILLET, *L'utopie en jeu, Critique de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS édition, 2003

Charlotte BOMY, *Théâtralité et intermédialité dans les théâtres de Frank Castorf, Einar Schleef et Heiner Goebbels*, thèse soutenue en 2008 à Strasbourg 2 sous la direction de Gabriele Brandstetter

Didier PLASSARD (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS édition, 2013

Autres :

Textes Dramatiques

Maxime GORKI, *Les Bas-fonds*, 1902, André Marcowicz (trad.), Paris, Les Solitaires intempestifs, 2016

Raymund FITZSIMONS, *Edmund Kean, Fire From Heaven*, Hardcover, 1976

Victor HUGO, *Ruy Blas*, Paris, 1838

Victor HUGO, *Hernani*, 1830, Gerard Sablayrolles (ed.), Paris, Larousse , « Nouveaux Classiques Larousse », 1971

Heiner MÜLLER, *Die Hamletmaschine*, 1999
Luigi PIRANDELLO, *Six personnages en quête d'auteur*, 1921
William SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1606
William SHAKESPEARE, *Othello ou le Maure de Venise*, 1604
William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, 1603
William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1601
William SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette*, 1597
William SHAKESPEARE, *Richard III*, 1592

Films (à propos du vedettariat)

Sophia COPPOLA, *Lost in Translation*, 2003
Ari FOLMAN, *The Congress*, 2013
Alejandro GONZALES INARRITU, *Birdman or the Unexpected Virtue of Ignorance*, 2014
Satoshi KON, *Millennium Actress*, 2002

Articles et ouvrages divers

Brigitte PATZOLD, « Heiner Müller: la mort d'un homme de théâtre que l'Allemagne réunifiée n'a plus inspiré », dans *l'Humanité*, Paris, 19/01/1996

Sites internet

www.theatre-contemporain.net
www.lesarchivesduspectacle.net
www.bnf.fr
www.ina.fr
www.theatre-odeon.eu
www.volksbuehne.berlin
www.alainsachs.com
Kean Théâtre, Page Facebook du Kean d'Alain Sachs
www.cnrtl.fr
fr.wikipedia.org
www.franceculture.fr
www.babelio.com
www.imdb.com
www.lettresvolees.fr/index.html