

Some quotations from Damien Hirst were retrieved from the website: www.damienhirst.com

LA CORRESPONDANCE ENTRE ALBERT CAMUS ET
MICHEL VINAVER : ENTRE DRAMATURGIE ET
ENGAGEMENT

Christine ZURBACH
Université d'Évora

Cette réflexion est étroitement liée à ma découverte, en mai 2012, d'une correspondance inédite que l'écrivain Albert Camus (1913-1960) et le dramaturge français Michel Vinaver (1925) ont échangée entre 1946 et 1957. Elle venait d'être publiée par un éditeur prestigieux, L'Arche, dont le soutien à l'édition théâtrale est bien connu, sous le titre *Albert Camus – Michel Vinaver. S'engager ? Correspondance (1946-1957) assortie d'autres documents*, avec un important appareil critique de Michel Chemama (auteur de la première thèse sur le théâtre de Michel Vinaver) accompagnant les lettres.

Vinaver avait gardé celles de Camus : « un peu comme un fétiche : elles étaient dans un coin, mais je ne les relisais pas » (SALINO, 2012 : 3) et celles de Vinaver étaient dans le fond d'archives Albert Camus, à Aix en Provence.

Dans ce petit livre, il est question d'engagement, ou plutôt de divergences sur l'engagement – politique et littéraire –, et aussi d'écriture, ou plus simplement d'écrire, d'écrire pour son temps, pour signifier son époque, celle dans laquelle il nous est donné de vivre, d'écrire pour le théâtre.

Ce livre est aussi le témoignage « d'une amitié réelle » (CHEMAMA, 2012 : 7), que ces 36 lettres ont construite dans un échange qui a duré pendant presque dix ans et dont les formules dites de politesse qui terminent les textes sont la preuve réitérée : « Ne m'oubliez pas en tout cas et tenez-moi au courant de ce que vous faites. J'ai de la sympathie pour vous » (*idem* : 16-17).

Ou encore :

Continuez à m'écrire et ne vous inquiétez pas de mon silence. Je suis débordé par mon travail et mes entreprises, mais vous avez ma fidèle pensée et mon amitié. (*idem* : 24)

Cette relation avec Camus a fondé l'œuvre du dramaturge, ainsi qu'elle a contribué à sa conception de l'engagement en tant qu'écrivain, qui :

consiste à faire prendre aux hommes la conscience de leur situation. À leur faire recouvrer leur "réalité", à vider l'État de sa monstrueuse "réalité". (*apud* SALINO, *ibidem*)

Cette réalité est le pouvoir, la puissance, la capacité d'agir, la force dont les hommes ont abdiqué pour la transférer à l'État.

L'échange de leur correspondance a suivi la rencontre des deux auteurs qui a eu lieu le 22 avril 1946, à New York. Elle est voulue par « Vinaver, jeune Français de dix-neuf ans, d'origine juive, réfugié avec sa famille aux États-Unis depuis 1841 (et) étudiant à Wesleyan University, dans le Connecticut » (*ibidem*), qui se rend en train à New York pour assister à la conférence de Camus sur « la crise de l'homme ». À cette date, Camus a trente-trois ans. Il est déjà un écrivain célèbre et ce séjour aux États-Unis et au Québec, de mars à juin, est le début de sa carrière internationale. Vinaver, lui, voulait devenir écrivain.

La première lettre, datée du lundi 29 avril 1946, est une lettre de Camus, invitant Vinaver à se rendre chez lui, pour

un second rendez-vous. Elle donne le ton de ce qui sera une relation cordiale, sans façons – « Et n'y mettez pas tant de façons, je ne suis pas Greta Garbo » (*ibidem* : 15), écrit-il, et qui ne laisse aucun doute quant à l'intérêt véritable de l'écrivain pour la personnalité intellectuelle de son jeune confrère. Vinaver, à cette date, était l'auteur d'un premier roman, encore inédit, intitulé *Lataume* terminé l'année d'avant, en 1945, et d'un article : « Aspects of France today », publié en octobre de la même année dans la revue de son université, et qu'il venait d'envoyer à Camus qui le commente en ces termes : « Votre article m'a instruit. Et il respire la bonne passion » (*ibidem*). Déjà le maître se montre disponible pour apprendre avec ce nouvel admirateur qui sera bientôt un véritable interlocuteur.

La dernière lettre du recueil est datée du 21 octobre 1957 et est envoyée par Vinaver à Camus. Le prix Nobel vient d'être décerné à l'écrivain, le 16 octobre.

La voici (*ibidem* : 75) :

Cher Camus,

Formidable, et on doit se sentir tout chose. Le Monde paie cher pour essayer de récupérer l'Étranger... N'y a-t-il pas là substance pour une Fable ?

Michel Vinaver

Un dernier geste de complicité avec un écrivain admiré, mais que la célébrité peut fragiliser. Et à nouveau, puisqu'il est question ici de « récupérer l'Étranger », un accent mis sur l'œuvre et le thème qui ont établi le lien depuis le début entre ces deux hommes, et dont Vinaver dira plus tard :

Ce qui me reliait à [Camus], très timidement, c'était le thème de l'étranger : le fait de ne pas appartenir. [...] Ne pas pouvoir adhérer, être toujours étranger, réfractaire, même à ce dont je me sens le plus proche. C'est une espèce d'objection en deçà de la conscience, qui fait que l'on n'en est pas. (*ibidem* : 115)

Ces lettres nous apprennent peut-être ce que nous savons (savions) sur le thème qui structure ce dialogue entre Camus et Vinaver, qui est celui de l'engagement, formulé dans le titre du petit livre sous une forme très représentative de l'enjeu réel qui lui est rattaché : *S'engager ?*, l'emploi du verbe et non pas du concept, formulé comme une interrogation, qui renvoie à la vraie question, celle de l'action individuelle. S'engager, c'est agir, mais de quelle façon ? Mais ici nous sommes autorisés à entrer dans la version plus privée et plus directe de ce qui n'a cessé d'être une question pour Camus : « Le problème n'est pas lointain pour moi » écrit-il en février 1950 dans sa réponse à Vinaver : « Il est même daté : 1940-1945. Et il est à la souche de ce dont nous souffrons aujourd'hui. Enfin une des souches. Et moi, en ce moment, j'arrache mes souches, une à une ». (*ibidem* : 42)

Il se donne trois ans (durée d'une crise d'adolescence, selon lui) pour se libérer de la responsabilité qui le « ligote » et Vinaver sera, par ces lettres, un interlocuteur critique très attentif à la fin de cette crise.

Partons, donc, de la notion, de l'engagement. On sait que le thème a suscité un débat de la plus grande importance dans les années de la guerre et de l'après-guerre, et il est attaché irrémédiablement à Camus et à son œuvre de romancier et de penseur/philosophe, consacré par l'essai *L'Homme révolté*, en 1951. Par contre, Vinaver ne parle d'engagement, en ce qui le concerne en tant qu'écrivain, que pour rejeter toute formule qui prétende définir le monde : il lui oppose son intérêt pour l'immédiat, le quotidien, l'infime.

L'engagement est une nouvelle valeur pour une génération d'écrivains et philosophes issus de la Résistance, nécessairement située « à gauche », sur laquelle se fonde l'opposition sartrienne entre « la littérature engagée » et la littérature dite pure. Le Comité National des Écrivains est

aussi, il ne faut pas l'oublier, une instance régulatrice de la profession, inspiratrice de la notion de « responsabilité » de l'écrivain, sorte de tribunal des Lettres, excommuniant et épurant le champ littéraire, opposant les « indulgents » et les « intransigeants ». L'orientation prise par son organe « Lettres Françaises », mènera Camus à démissionner, en septembre 1944, et l'on connaît l'appui donné à Gide, sa polémique avec Mauriac (« Justice et Charité ») sans parler de la très célèbre rupture avec Sartre.

À propos de cette politisation du champ, on sait que l'engagement, chez Sartre et Camus, signifie, en 1940, la « quête d'un cadre de référence, un système éthique pour penser l'événement en tant qu'écrivains » (SAPIRO, 1999 : 78), complété par une dimension métaphysique.

Dans sa thèse *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, qui est fondée sur le concept de champ ou de vie littéraire selon Bourdieu, Gisèle Sapiro caractérise, en effet, l'engagement, à cette période, comme une prise de position politique en tant qu'écrivain, dépendant de la manière dont il conçoit son métier.

Il s'agit, donc, de s'engager en tant qu'artiste ou intellectuel, mais si l'enjeu pour les écrivains, est le sens de leurs pratiques professionnelles, il concerne aussi leurs choix esthétiques, souvent moins clairement identifiés comme une autre manière de s'engager. Ainsi, *L'Étranger* est refusé par Mauriac à l'Académie Goncourt, en 1942, pour le prix du roman, pour son avant-gardisme littéraire – « L'Amérique m'irrite dans ses imitateurs. L'art le moins concerté devient chez eux une recette » (SAPIRO, 1999 : 310, n. 209). À cette date, toutefois, la NRF défendait un renouveau littéraire, et contestait la domination du roman du XIX^e, de ses techniques. La relation entre prise de position politique et position occupée dans le champ littéraire est, dès 1943, un territoire très sensible (SAPIRO). La responsabilité de l'écrivain est une notion qui s'imposera

elle aussi, en harmonie avec cette vision ou bien surpolitisée ou dépolitisée de la littérature dans le contexte historique de ces années noires.

Quelles sont les limites de l'autonomie du champ littéraire, sous la pression de la demande politique, religieuse et économique ? Quels choix politiques et littéraires peut-on ou doit-on faire dans un univers éclaté par la guerre, l'occupation et l'après-guerre ?

Pour Camus, il s'agit d'être dans la peste ou de lutter contre elle, et il voit dans le refus, entendu comme valeur, le fondement de la liberté humaine. Il s'engage en devenant rédacteur du journal clandestin, *Combat*, et par l'écriture.

Vinaver, de son côté, frustré par cet exil depuis 1941, dans un élan de patriotisme dont il sera vite débarrassé, s'est engagé à dix-sept ans dans l'armée française de libération, mais l'expérience, entre décembre 1944 et décembre 1945, date de sa démobilisation, a été très décevante. Il parle de « l'absurdité du fonctionnement militaire » (ce sont ses propres termes, in SALINO, 2012 : 3) à laquelle il réagit par un « acte d'objection ». Il en donne la description et en fait le récit dans un entretien avec Brigitte Salino, pour *Le Monde* du 5 mai 2012, qui mérite d'être lu ici :

J'ai passé un an de caserne en caserne, sans combattre. J'ai fait moult demandes en ce sens qui n'ont jamais eu d'effet. En fait, l'armée française ne savait pas quoi faire de ce soldat qui venait d'Amérique. Quand je suis arrivé, elle m'a affecté au dépôt liquidateur des FFI (*Forces françaises de l'intérieur*). On ne faisait rien, c'était tout à fait absurde. Un jour où on nous faisait faire un exercice stupide et répété à l'infini, je me suis assis, au milieu de mes camarades, sur le sol. Quand on m'a donné l'ordre de me lever, j'ai dit : « Je ne peux pas ». On m'a soulevé, et on m'a emmené à l'infirmerie. Ça a été mon premier acte d'objection. Il n'était même pas lié à un jugement d'ineptie. Il était de l'ordre d'une objection qui n'a pas de conscience. C'était un acte absolument premier, une objection pure. (*idem*)

Un texte qu'il rédige sur cette absurdité le fait frôler le conseil de guerre, mais le général qui le convoquera l'aidera à sortir de cette affaire en lui demandant d'atténuer certaines expressions avant de le faire parvenir à ses supérieurs.

Sensible à la presse de gauche, il lit à cette époque *Action* (proche du parti communiste dont il est lui-même proche sans toutefois devenir un militant), *Combat* (dont il ne savait pas que les éditoriaux étaient de Camus, déjà antimarxiste à cette époque), *Le Canard enchaîné*... et suit de près l'actualité, essaie de réfléchir.

Je tenterai, à présent, de décrire le lien entre engagement et théâtre que révèle cet échange épistolaire.

Camus a trouvé dans la forme théâtrale un territoire propice à l'expression d'idées, celles de l'après-guerre existentialiste (ou absurde comme on a pu l'affirmer de façon trop rapide), et avec ce « théâtre d'idées », a pu rêver ou même tenter de fonder une « tragédie moderne ».

Au contraire, Vinaver a choisi le théâtre, non pas comme une forme d'engagement liée à un projet, mais pour écrire « des pièces dans lesquelles il y a un combat qui provient d'indignations successives [...] » (*idem*). Et il ajoute :

Ce n'est pas en raison d'un devoir ou d'une mission que je me donnerais. C'est inséparable de mon intérêt pour l'indistinct, et ça ne peut se faire, dans l'écriture, que par le passage par le tout-venant. (*idem*)

Cette forme d'engagement part « de la confiance dans ce qui est écrit, en espérant que ça va agir » (*idem*).

Le jeune écrivain révèle très tôt – et ses lettres le montrent – son choix littéraire, celui de l'écriture théâtrale qui serait plus capable, selon lui, de « déstabiliser les choses » (*idem*) que le roman. Il a lui-même fait l'expérience du genre romanesque, avec deux textes que Camus fera publier chez Gallimard – *Lataume* (1945), en 1950, sans

grand succès cependant, qui porte le nom du personnage principal : « Nom idiot, mais il [le personnage] en est lui-même terriblement conscient » – et *L'Objecteur*, que Camus lit en 1951 et admire immédiatement : « Vous avez réussi votre affaire. Du talent, et même de la virtuosité, mais aussi l'humanité vraie, et la force » (CHEMANA : 53).

Et c'est dans un curieux commentaire de Vinaver que l'on découvre la passion de ce romancier débutant – bientôt ex-romancier – pour le présent, l'écriture au présent, qui le mènera à l'écriture pour le théâtre. À propos de *L'Objecteur*, il écrit :

La difficulté principale du livre était d'empêcher moi-même de trop sensiblement vieillir et le monde de trop sensiblement changer pendant les quinze mois qu'il a fallu pour imaginer deux jours [durée de l'action narrée], ceux-ci devant, tout au long de ces quinze mois, être toujours le moment présent. (*idem* : 54)

Ses premières pièces seront inspirées par des sujets d'actualité : la guerre de Corée, avec *Les Coréens*, la guerre d'Algérie, avec *Les Huissiers*, le capitalisme avec *Par-dessus bord*, et ces œuvres sont l'expression d'un engagement de l'écrivain, de sa personne avec son œuvre, mais qui n'est pas liée à un projet, à une intention, qui s'exprimerait en choisissant une forme, comme celle du théâtre d'idées dans lequel Camus excellera et s'enfermera aussi.

Le corpus des œuvres de Camus pour le théâtre et sa façon d'embrasser la cause du théâtre doivent être rappelés ici, car ils me semblent suffisamment éloquents pour mesurer la distance entre les deux auteurs et dramaturges.

Homme d'action, Camus fonde la troupe du Théâtre du travail en 1936, à Alger, – elle sera ensuite dénommée Théâtre de l'Équipe, puis deviendra l'auteur de la pièce qui pour beaucoup, est un chef d'œuvre théâtral (FAUCONNIER, ML, 2006 : 46), *Caligula* dont la première version de 1941 sera remaniée, puis publiée en mai 1944. Sa relation avec le

milieu théâtral et les artistes, les institutions engagées dans un renouveau du rôle de l'art théâtral dans la vie sociale et culturelle – aussi de l'intervention civique du théâtre à cette époque – est évidente : *L'État de Siège* est un spectacle écrit en collaboration avec Jean-Louis Barrault et créé le 27 octobre 1948 au Théâtre Marigny (« un échec total » ; ML, 453 : 37) ; *Les Justes* est créé en décembre 1949 au Théâtre Hébertot ; suivi de deux adaptations : en 1953, *La Dévotion à la Croix*, d'après Calderón, et *Les Esprits*, d'après Pierre de Larivey, la même année, au Festival d'Angers. Une nouvelle adaptation d'après une nouvelle de Buzatti, sera créée en mars 1955 au Théâtre La Bruyère, l'année de sa conférence à Athènes sur l'avenir de la tragédie. Viendront encore *Requiem pour une nonne*, d'après Faulkner, en septembre 1956 au Théâtre des Mathurins ; *Le Chevalier d'Olmedo*, d'après Lope de Vega, en 1957 au Festival d'Angers ; en 1959, *Les Possédés*, d'après Dostoïevski, au Théâtre Antoine.

La liste est longue et les choix thématiques, ainsi que le procédé récurrent de la réécriture permettent de prévoir une véritable carrière de dramaturge « engagé », au service de créateurs-artistes de la scène qui défendaient un théâtre d'inspiration civique.

Toutefois, on sait aujourd'hui que le théâtre qui s'affirmera dans le dernier quart du XX^e siècle s'accommodera définitivement beaucoup mieux d'autres matériaux, et fera le choix – comme le revendique Vinaver – du tout-venant, du quotidien, allant jusqu'à « l'innommable » aussi, titre d'une pièce de Vinaver ultérieure. Bien plus capable de rendre compte du chaos ou du vide au sein de chaque conscience, comme le constatait déjà le dramaturge en 1950, affirmant après la représentation de la pièce *Les Justes*, qu'il vient de voir, que « la possibilité du drame devient absente ».

La question de l'écriture pour le théâtre occupe une place importante dans le livre dont il est question ici. Mais aussi sa place ou son rôle dans la société de l'après-guerre.

À ce sujet, j'ai retenu deux questions à propos desquelles cet échange épistolaire montre des divergences, certes amicales, mais bien réelles.

Il s'agit, dans le premier cas, de la critique par Vinaver de la pièce, *Les Justes*, de Camus (CHEMANA : 39-41), datée de février 1950, que prolonge une réflexion du même auteur, très structurée, en mars 1950, sorte de « BRAINSTORM » (*idem* : 47) autour de ce qu'il appelle un « mouvement pour l'engagement de l'écrivain (lui-même daté de 40-45, c'est-à-dire un moment où l'espoir était rené très fort) » (*idem* : 44).

Sur la pièce, Michel Vinaver est très sévère, la critiquant pour son « décalage » par rapport à ses préoccupations et à sa réalité, où :

le dialogue a un ton qui ressemble à celui de l'éternité [...], «une pièce nostalgique». (*idem* : 39)

Pièce très éloignée de son temps, qui n'est plus propice à des débats situés entre des choix de valeurs, aujourd'hui sans pertinence. Camus aurait pris le risque de répondre à une attente, liée au fait d'être devenu un écrivain connu, ayant maintenant une « responsabilité ». (*idem* : 41)

Le second cas, très concret, invite Camus à prendre part – à s'engager... – dans ce que Vinaver appelle la « bataille » qui a lieu à Annecy, en 1955 (*idem* : 69). Elle est menée par Jean Monnet, jeune metteur en scène, déjà applaudi pour sa mise en scène de *Hamlet* avec des amateurs, et militant du théâtre décentralisé de l'après-guerre, fondé sur le concept de Jean Vilar notamment, d'un théâtre populaire, de service public, promu par l'État, entendu comme théâtre pour tous. La bataille est menée contre les « Notables d'Annecy » qui « détiennent le Pouvoir et les Crédits » et s'opposent à un projet de Monnet, préparé avec l'organisme « Peuple et

Culture », de réalisation d'une « série de grandes représentations populaires » avec *Ubu Roi*. Vinaver sollicite son opinion, avec un questionnaire que ces notables ont accepté d'envoyer « à plus notables qu'eux et plus avertis en matière de théâtre » (*ibidem*). Camus, à cette date, est lié au milieu théâtral parisien, rappelons-le, mais il répondra favorablement à l'appel de Vinaver, tout en exprimant son peu de goût pour Jarry et *Ubu* en particulier :

Voilà pour la chandelle. J'ai un peu majoré mes réactions. Jarry, selon moi, ne va pas loin. Mais certainement plus loin qu'une municipalité timide. Et votre Monnet, sur ce que j'ai lu à son propos, m'est bien sympathique. (*idem* : 71)

Cette réponse nous renvoie à la question de la responsabilité de l'écrivain, celle de Camus, de l'auteur connu, devenu « phare », une « image » que Vinaver avait justement critiquée à propos des *Justes*, car elle conditionne ses choix d'écriture :

Vous êtes fidèle, maintenant, plus à une image que vous avez de vous (et à laquelle «les autres» ont contribué) qu'à vous-même (et à votre liberté). (*ibidem*)

Contre cette situation, Vinaver est très clair :

Vous avez cessé de crier n'importe quoi. Je voudrais, de nouveau, vous entendre crier «n'importe quoi», sans vous préoccuper d'autre chose que de ce n'importe quoi. Quitte à dérouter ceux qui comptent sur vous. (*idem* : 41)

Le défi est immense, sans doute, et – ce sera mon dernier point – il est indissociable de la question que le jeune Vinaver soulèvera dans une longue lettre, de juin 1952, à propos d'un titre ou sous-titre – *De littérature et de combat* – proposé par son correspondant, et qui est au cœur de l'engagement de tout écrivain qui, bien entendu, se la pose.

« Je croyais la querelle de l'engagement vidée », écrit Vinaver (*idem* : 60). Pour lui, l'attitude de l'écrivain doit se situer de façon à avoir :

de l'espace de part et d'autre de ses coudes, l'écrivain doit éviter de s'engager d'une façon trop étroite, trop immédiate, trop matériellement liante et prenante, avec un mouvement d'action quel qu'il soit. (*ibidem*)

Mais, il ajoute également :

Il vaut mieux, puisqu'on l'est, être embarqué activement que passivement, consciemment qu'inconsciemment, volontairement qu'involontairement. (*ibidem*)

Dans l'urgence, l'écrivain « peut (user de sa signature si elle est prestigieuse) pour pousser un cri d'alarme ou un cri de ralliement » (*idem* : 61). En effet, les circonstances politiques de cette lettre, au niveau mondial, sont très négatives et Vinaver craignant pour la paix et la démocratie parle d'entrer « dans des formes d'action plus directes [...] », lorsqu'il devient difficile « D'écrire [et que l'on veut] crier. » (*ibidem*).

Qui le sait mieux que Camus. Installé à Paris en 1937, il a fait du journalisme une arme et un combat (revue Fontaine, Alger, 1939 ; à Paris-Soir) et se liera à l'édition, autre territoire de luttes idéologiques et politiques chez Gallimard après 1940, dans le groupe de cette avant-garde littéraire née pendant les années 1940, il sera directeur de collection. En tant qu'écrivain, il est en voie de reconnaissance au Comité National des Écrivains dès 1943, intégrant à la Libération, en 1944, une relève générationnelle, de ces cadets nés entre 1900 et 1915, comme Sartre et Vercors, qui ont connu l'expérience de l'Occupation et ont acquis un « capital moral qu'ils font valoir pour redéfinir la notion de responsabilité de l'écrivain ». (SAPIRO, 1999 : 561).

Mais, comme le défend Simon Chemama, dans la préface du livre, « un trop fort sentiment de responsabilité s'avère

fatal à la créativité aussi bien qu'à l'efficacité des textes produits » (CHEMANA, 2013 : 9). Le débat (et sans doute aussi la pression épistolaire de sa part sur Camus) a nourri les choix que fera Vinaver pour son théâtre. Mais l'époque de leur formation à l'écriture a eu sans doute, elle aussi, pour chacun d'eux, un poids indiscutable.

Se pose-t-on encore la question de l'engagement de l'écrivain ou de l'œuvre aujourd'hui ? L'affirmation de l'autonomie du champ littéraire, sur plusieurs plans, confirme la réponse qui est donnée par le philosophe Jacques Rancière. Celui-ci évite le concept d'engagement qu'il considère comme une notion vide en tant que notion esthétique et aussi comme notion politique. On peut, selon lui, parler d'un artiste engagé lorsque celui-ci collabore, personnellement ou par ses œuvres, à un certain type de combat politique, mais non pas d'un art engagé, l'engagement n'étant pas une catégorie de l'art (2010 : 75). Il affirme également que ceci ne signifie pas que l'art soit apolitique, mais qu'il faut inverser la façon dont le problème est posé habituellement :

Cabe às políticas apropriarem-se, para seu uso próprio, dos modos de apresentação das coisas ou dos encadeamentos de razões produzidos pelas práticas artísticas, e não o contrário. (*id.* : 80)

C'est là que se situe, finalement, la source des divergences que nous venons de voir entre Camus et Vinaver. Leur échange épistolaire, pendant une période de l'Histoire fortement marquée par un usage politique des pratiques artistiques, révèle combien leurs projets dramaturgiques et théâtraux étaient opposés : pour le premier, il s'agissait d'un théâtre d'idées, mis au service d'une cause qui conditionnait et inspirait son œuvre, tandis que pour le second, il s'agissait de la mise en œuvre d'un modèle dramaturgique nouveau, inscrit dans une pratique

artistique « engagée » dans la représentation du réel, et sondant de la sorte les possibilités politiques du travail esthétique, un « combat » qu'il n'a cessé de mener comme le montre la cohérence de son parcours de dramaturge et d'artiste-écrivain.

Références bibliographiques

CHEMAMA, Simon (éd.). 2013. *Albert Camus et Michel Vinaver. S'engager ? correspondance (1946-1957)*, Paris, L'Arche.

FAUCONNIER, Bernard, *ML 453*, 2006.

LOTTMAN, Herbert R. 1981. *La Rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Seuil.

LOTTMAN, Herbert R. 2003. *L'Écrivain engagé et ses ambivalences. De Chateaubriand à Malraux*, Paris, Odile Jacob.

RANCIÈRE, Jacques. 2010. *Estética e Política. A partilha do sensível*, Lisbonne, Dafné Editora.

SAPIRO, Gisèle. 1999. *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard.

VINAVER, Michel. 1951. *L'objecteur*, Paris, Gallimard.

VINAVER, Michel, SALINO, Brigitte. 2012. « C'est extraordinaire que Camus ne m'ait pas envoyé au diable », propos recueillis par Brigitte Salino, *Le Monde*, supplément Culture & Idées, samedi 5 mai 2012, p. 3.

CAMUS DRAMATURGE, CAMUS HOMME DE THÉÂTRE. RELIRE L'ÉTAT DE SIÈGE : UN SPECTACLE D'ALBERT CAMUS ET JEAN-LOUIS BARRAULT¹

Vincenzo MAZZA
Université Paris Ouest – Nanterre
EA 4414 Histoire des Arts et des Représentations

La rencontre

Albert Camus et Jean-Louis Barrault se rencontrent à l'occasion de l'arrivée du manuscrit de *Caligula* chez Gallimard. Le metteur en scène cite cet épisode dans son hommage personnel, lors de la disparition de l'écrivain :

En 1943, Gaston Gallimard me fit parvenir un manuscrit qui m'enthousiasma ; c'était *Caligula*. Malheureusement je faisais partie de la Comédie-Française et, malgré mon envie, je ne pus monter la première œuvre dramatique d'Albert Camus. Mais nous fîmes connaissance et j'y gagnai une amitié. Dès que notre Compagnie fut créée, je n'eus qu'un désir : attirer Camus, lui offrir nos services. (BARRAULT, 1960 : 437)

¹ L'article est fortement débiteur d'un chapitre tiré d'une thèse soutenue en avril 2013 à l'université de Paris Ouest-Nanterre dans le cadre d'une cotutelle avec l'université de Roma Tre, thèse sous la direction des MM. Christian Biet et Raimondo Guarino : Vincenzo Mazza, *Jean-Louis Barrault – Albert Camus : L'enjeu de L'État de siège. Entre adaptations et collaborations le travail d'un capocomico français du XX^e siècle*. La thèse est en cours de publication.