

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2018

Perceptions concurrentes de la liberté chez Sartre et Camus dans le théâtre existentialiste

Kendall Hall

Trinity College, Hartford Connecticut, katherine.hall@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Hall, Kendall, "Perceptions concurrentes de la liberté chez Sartre et Camus dans le théâtre existentialiste". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2018.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/706>

**Perceptions concurrentes de la liberté chez
Sartre et Camus dans le théâtre
existentialiste**

Kendall Hall

2018

Introduction

La définition de la liberté pour l'homme est un sujet qui est souvent discuté chez les existentialistes, et Sartre et Camus certainement ne sont pas des exceptions. J'ai choisi d'étudier des pièces de théâtre de ces deux écrivains parce qu'ils sont fréquemment mis dans la même catégorie « existentialiste, » mais les différences entre leurs idéologies et leurs styles sont nombreuses. D'abord, les deux philosophes sont comparés parce qu'ils travaillent sur des sujets similaires : la liberté, l'absurde, et surtout, l'existence. Une autre raison que ces deux écrivains sont souvent réunis est parce qu'ils écrivaient pendant la même période dans l'histoire : pendant et après la Seconde Guerre mondiale. *Huis Clos* de Sartre et *Caligula* de Camus ont été écrites vers 1944 et ce contexte historique est un élément central dans la comparaison entre ces deux pièces. Camus et Sartre étaient des copains qui ont fréquenté des cafés ensemble à Saint-Germain-des-Prés, en discutant de leurs théories. Malgré tout, leurs perspectives politique et philosophique ont écarté ces deux camarades, arrivant à une rivalité opposante. Une idée centrale de leur débat est la liberté— quels moyens de l'atteindre sont justifiés, et lesquels ne sont pas acceptables. L'utilisation du théâtre pour montrer leur position sur la liberté est un moyen de créer des situations hypothétiques qui sont vraisemblables à la vie quotidienne dans quelques aspects, mais aussi absurdes dans d'autres.

En ce qui concerne le théâtre existentialiste, les théories de « la liberté » chez Sartre s'appuient sur les aspects d'action dans les situations et suggère que chaque homme a une liberté absolue d'agir dans ces situations ; au contraire, la notion de la liberté chez Camus s'appuie sur l'absurdité dans la mise en scène et la voix directe de l'acteur, illustrant que la liberté n'est pas absolue pour tout le monde. En somme, le contraste stylistique entre ces deux écrivains et leur manière d'exposer la liberté sur scène dépendent des aspects techniques du théâtre utilisées.

La question de la liberté en 1944 était cruciale après les événements de l'Occupation, qui a duré de juin 1940 jusqu'en août 1944. Le mouvement existentialiste s'est inspiré de la guerre et Sartre, Camus et d'autres intellectuels sont devenus connus par le public. D'abord, j'ai choisi d'écrire sur les perceptions de la liberté chez les existentialistes à cause de la signification de l'Occupation à l'époque. Sartre et Camus se sont rencontrés pendant l'Occupation à l'ouverture de *Les mouches* (1943), une autre pièce de Sartre. En août 1944, en plus d'écrire des pièces et des essais, Albert Camus était l'éditeur d'un journal clandestin de La Résistance, *Combat*. Pendant les derniers mois de la guerre, Sartre et Simone de Beauvoir ont rendu visite à Camus et ont contribué quelques articles dans *Combat*.¹ Le cycle de l'Occupation, La Résistance et la libération de France a bien sûr influencé les positions de Sartre et Camus, et même si *Huis Clos* et *Caligula* ne font pas référence explicite aux événements de la Seconde Guerre mondiale, certains thèmes décrits sont trop évidents d'être là par hasard.

Même si les événements de la Seconde Guerre mondiale a unifié Sartre et Camus, c'était aussi leurs positions politiques qui les ont séparés. Le rapport entre Sartre et Camus, qui a commencé comme une fraternité et a terminé avec une querelle, est un point de comparaison qui expose aussi l'évolution de leurs idéologies. Au début, l'amitié entre ces deux camarades était exposée dans leurs œuvres, par exemple avec leur engagement avec *Combat*. Quand il a terminé *Huis Clos*, Sartre a même proposé à Camus d'assurer la mise en scène et de jouer le rôle de Garcin. Camus a accepté et les premières répétitions se sont passées dans la chambre d'hôtel de Simone de Beauvoir. Le projet a échoué à cause de « difficultés matérielles ». ² La querelle entre

¹ Aronson, *Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It*. p. 24

² Sartre, *Situations*, p. 15

ces deux existentialistes a éclaté en été 1952 devant le public, incité par la publication de Camus : *l'Homme révolté*. Le point de contention dans la séparation est la différence entre révolution et révolte. Sartre, qui a accepté le régime communiste, a soutenu le coté « révolution » où la violence est justifiée pour atteindre la justice et la liberté ; Camus, au contraire, a défendu la révolte et n'a pas pardonné la violence. La situation politique a stimulé la séparation de ces camarades, mais aussi la définition de la liberté chez eux. *Huis Clos* et *Caligula* sont deux pièces qui révèlent des traces de la formation de ces deux définitions opposantes, mais plus précisément les pièces exposent comment leurs styles uniques du théâtre contribuent à ces définitions contradictoires.

Chapitre I : *Huis Clos*

Huis Clos, écrit à l'automne 1943, est une pièce de théâtre de Jean-Paul Sartre d'un acte et cinq scènes, qui a été jouée pour la première fois au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris en mai 1944. Parue une première fois sous le titre « Les Autres, » la pièce est située dans un salon Seconde Empire qui fonctionne comme un enfer. Trois personnages, damnés à l'enfer pour l'éternité, Joseph Garcin, Inès Serrano, et Estelle Rigault, découvrent dans cette chambre par leurs interactions qu'on n'a pas besoin ni de pals ni de grils pour torturer. Selon le texte, le jugement des autres, aussi décrit comme le « regard » des autres, a la capacité de nous définir et de nous torturer. On peut diviser le théâtre de Sartre illustré dans *Huis Clos* en trois parties pour analyser les liaisons entre le monde théâtral et le monde existentialiste : la mise en scène, la didascalie et les paroles directes des personnages. Chacun de ces aspects du théâtre joue un rôle précis qui distingue le rôle du théâtre dans l'existentialisme, comparés aux autres formes de littérature. La mise en scène évoque l'homme dans un monde enclos sur scène dans un état de « *en-soi* », la voix des personnages illustre la conscience d'homme dans un état de « *pour-soi* »,

et l'action dans la didascalie évoque le moment de choix dans les situations. Sartre s'appuie sur tous ces aspects du théâtre pour montrer la liberté—et aussi la contradiction de la liberté —mais c'est par la représentation des situations qu'il évoque sa perspective que l'homme possède une liberté absolue, une position qui contredit celle de son contemporain, Albert Camus.

I. En soi

L'intention de la mise en scène dans le théâtre de Sartre est d'être perçu dans une entité complète, de montrer un monde enfermé qui se présente comme une réelle construction des situations rencontrées dans la vie quotidienne où le public observe par une distance absolue. L'atmosphère du théâtre est un aspect important qui fonctionne comme un guide pour les spectateurs et qui possède un élément de contrôle sur la perception du public. Ce qui distingue la mise en scène des acteurs—ou les humains en général — c'est leur état de conscience. Dans la mise en scène de Sartre, il y a une forte liaison à la définition de l'état d'être *en-soi*, un terme qui est fréquemment opposé au *pour-soi*. Les objets sur la scène, dans un sens existentialiste, sont dans un état d'être, ils ne sont ni actifs ni conscients. Sartre explique dans *Un théâtre de situations* qu'un objet qui fait partie de la scène existe seulement par les actions des personnages.³ Dans le théâtre Sartre n'observe pas l'objet individuellement parce que, dans son monde, c'est un objet artificiel qui n'a pas la même importance que la perception de l'objet qui fait partie de l'entité de la scène. En ce qui concerne les objets dans un sens existentiel, Sartre croit que les objets sont dans un état d'être *en-soi*—au contraire des humains qui sont *pour-soi*. La distinction entre ces deux concepts est illustrée dans *L'être et le néant*, et tourne autour du concept de la conscience. Sartre écrit dans cet essai, « La conscience est un être pour lequel il est

³ Sartre, *Un théâtre de situations*, p.23

dans son être conscience du néant de son être. »⁴ Les objets sur la scène sont considérés en-soi parce qu'ils n'ont pas la capacité de changer, sont inconscients, et ne créent pas son être. En conséquence, ils n'évoquent pas la liberté comme l'état des humains : d'être pour-soi. En somme, la mise en scène que le dramaturge représente dans le théâtre fait partie d'une entité unifiée pour créer une atmosphère où les objets sont individuellement dans un état d'impuissance : l'état de « en-soi. »

La mise en scène créée par Sartre dans *Huis Clos* illustre un monde qui d'abord semble comme une scène vraisemblable sur terre, mais qui devient de plus en plus abstraite au cours de la pièce, jusqu'au moment qu'on découvre qu'on est en fait en enfer. Dans l'introduction, on découvre immédiatement que la pièce se situe dans « Un salon style Second Empire » avec « Un bronze sur la cheminée. »⁵ Cette image n'est pas l'enfer typique, donnant un effet presque réel avant que l'on découvre que nous sommes en enfer. La notion que les trois personnages sont enclos dans cette chambre pendant toute la pièce montre un parallèle entre la théorie de Sartre que le théâtre est un monde dans lequel le public ne peut pas s'engager, mais seulement observer à une distance absolue. Au contraire de la réalité, l'observation par le public fonctionne uniquement dans une direction ; les personnages ne sont pas capables de voir le public, et vice versa, parce qu'ils appartiennent à deux univers uniques : l'univers du théâtre et l'univers du spectateur. Sartre écrit dans *Un théâtre de situations*, « Au théâtre, « l'autre » ne me regarde jamais ou si par hasard il me regarde, c'est qu'alors l'acteur, l'imaginaire disparaît, Hamlet ou Volpone disparaît, c'est Barrault ou c'est Dullin qui est en train de me regarder. »⁶ De même, dans *Huis Clos*, Garcin, Inès, et Estelle sont coupés du monde extérieur pas seulement dans un

⁴ Sartre, *L'être et le néant*, p. 85

⁵ Sartre, *Huis Clos*, p. 13

⁶ Sartre, *Un théâtre de Situations*, p. 25

sens théâtral, mais aussi explicitement par la mise en scène d'une chambre écartée du reste du monde. Le choix de situer la pièce dans la vie après la mort et dans une chambre fermée avec aucune possibilité d'échapper suggère que Sartre essaie de construire une contre-réalité, où les personnages sont damnés dans un monde limité avec aucune liberté d'agir.

En plus du décor de la chambre de Seconde Empire, un autre aspect de la mise en scène est important dans la théorie de Sartre : les objets. Comme cette chambre, les objets et accessoires de la scène n'appartiennent pas à la représentation de l'enfer traditionnel. Même Garcin demande où sont « Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir ? »⁷ De plus, les références aux objets qui manquent dans la chambre, comme un miroir, illustrent aussi quelques idées conceptuelles dans sa théorie. D'abord, pour exemplifier, le bronze, le premier objet décrit au début de l'histoire, est un objet qui devient un symbole central dans la pièce. Robert Champigny écrit dans son livre *Sartre and Drama*, « In the setting of *No Exit*, there is only an unmanageable bronze statue, the emblem of a frozen past.»⁸ L'importance du bronze est un sujet de débat et il est aussi décrit par d'autres écrivains comme un symbole de l'éternité. Pourtant, c'est Garcin qui mentionne sa pertinence. Sartre écrit dans la dernière scène de la pièce, « Le bronze... (Il le caresse.) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer... Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru. »⁹ Selon Sartre, cet objet existe seulement par les gestes des personnages et le symbolisme du bronze est évident avec cette interaction avec Garcin. C'est dans cet extrait que l'énorme poids du bronze fait écho aux mauvaises actions qui suivent les personnages en enfer. Finalement, l'absence de quelques accessoires sur la scène est un sujet qui contribue à cet enfer, même s'il ne fait pas vraiment

⁷ Sartre, *Huis Clos*, p. 15

⁸ Champigny, *Sartre and Drama*, p. 53

⁹ Sartre, *Huis Clos*, p. 93

partie de la mise en scène. L'absence des miroirs, par exemple, est une forme de torture pour Estelle, un personnage représenté comme narcissique quand elle dit, « Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien. »¹⁰ Sans miroir et sans glace, Estelle est forcée d'être dépendante des regards des autres qui la définissent, un état déterminé qui suggère une impuissance. Dans la signification des objets, le bronze symbolisant l'éternité et l'absence des miroirs montrant la dépendance de jugement des autres, Sartre évoque le manque de liberté des personnages, utilisant la mise en scène pour illustrer une contre-réalité.

II. *Pour-soi*

En outre de la mise en scène, la parole—ou la voix du personnage—est utile pour l'auteur existentialiste parce qu'il peut montrer la conscience et comment il utilise la logique pour justifier les actions dans ces moments de situation, montrant un caractère intérieur. Comparé à la mise en scène, où les objets sont « en-soi, » les acteurs sont dans un espace d'être *pour-soi* à cause de leur niveau de conscience. L'homme est pour-soi, par exemple, parce qu'il est conscient de son existence et il possède la capacité de réagir dans le monde comme il voudrait. Dans *L'être et le néant*, Sartre définit la conscience ainsi, « La conscience est un être pour lequel il est dans son être conscience du néant de son être. »¹¹ Dans d'autres termes, l'homme est dans un état de conscience s'il peut noter ce qu'il est, mais aussi, plus important, ce qu'il n'est pas. Sartre avoue dans *Un théâtre de situations* que la conscience des personnages et la psychologie ne sont pas aussi importantes dans ses pièces que les actions des personnages ; c'est le choix et pas les paroles du personnage qui détermine son caractère. Il écrit, « Les personnages de nos pièces différeront les uns des autres non pas comme un lâche diffère d'un avare ou un avare d'un

¹⁰ Sartre, *Huis Clos*, p. 48

¹¹ Sartre, *L'Être et le néant*, p. 85

homme courageux, mais plutôt comme les actes divergent ou se heurtent, comme le droit peut entrer en conflit avec le droit. »¹² Chez Sartre, c'est évident par cet extrait que la conscience et le caractère des personnages, montré par des monologues et la voix intérieure, n'est pas aussi important que leurs actions ; les actions et paroles sont indépendantes. Il continue cette notion en disant, « Le discours théâtral n'offre pas de prise aux actes verbaux ; la parole apprise s'écoule sans pouvoir ni les susciter ni les accueillir. »¹³ En somme, la voix des personnages n'est pas un élément centrale de la pièce comparé à l'action, mais les paroles ne sont pas complètement inutiles. Même si la psychologie du personnage est moins importante que l'action, d'après Sartre, la voix du personnage est utile dans un sens pour illustrer un autre thème existentiel : l'absurde. Dans l'existentialisme, l'absurdité chez les êtres humains est qu'on pense que nos actions et nos êtres ont une signification. Notre existence n'a aucune importance à part l'importance que nous lui attribuons parce qu'il n'y a pas un être qui nous juge.

Dans *Huis Clos*, c'est évident par le style que ce n'est pas l'intention de Sartre d'avoir la parole qui domine la pièce. Son style court et direct invite l'hypothèse que l'importance de la pièce demeure dans l'action et les événements qui se passent. Les conversations entre les personnages sont construites dans des récits courts et simples, et aussi il y a peu de monologue marquant dans la pièce qui illustre la conscience dans un monologue intérieur— sauf celui de Garcin à la fin où il déclare « l'enfer, c'est les autres. » Pour montrer ce style, dans la première scène entre Garcin et Le Garçon, la simplicité des paroles n'égale pas ce qui se passe vraiment :

¹² Sartre, *Un Théâtre de Situations*, p. 59

¹³ *Ibid*, p. 197

Dans cet échange entre ces deux personnages, les phrases courtes et simples en première instance apparaissent comme négligeables, mais en fait elle font référence à une idée fondamentale de l'existentialisme.¹⁵ L'acte de soulever le coupe-papier et de décrire son fonction fait référence à la théorie Sartrienne que l'existence précède l'essence. Même si les paroles « n'offrent pas de prise » et « s'écoulent sans pouvoir, » Sartre souligne la conscience de Garcin comme un être qui est conscient de son existence dans un état de *pour-soi*, comparé au coupe-papier qui est un objet qui est *en-soi*, dépendant du besoin et de l'utilité de sa fonction. Comme résultat, c'est la conscience de Garcin qui souligne sa liberté, et l'absence de conscience d'objet qui fortifie ce contraste.

Même si la signification du style des paroles est négligeable, elles peuvent révéler pas seulement la conscience, mais aussi le manque de conscience des personnages, mettant ces personnages dans un état d'impuissance. Un personnage qui exemplifie un manque de conscience—et peut-être aussi une absurde logique—est Estelle. Ses paroles manifestent un ton qui permet au spectateur de comprendre son niveau de conscience et la justification de ses actions. Cette absurdité surgit au premier moment qu'Estelle entre en scène et son manque de compréhension, évoquant un ton comique. Par exemple, au lieu d'avouer qu'elle est morte, elle dit qu'elle est « absente » de terre. De plus, quand Estelle entre dans la chambre de l'enfer, elle s'attend à une atmosphère différente de l'atmosphère imaginée par Garcin. Elle annonce d'abord,

¹⁴ Sartre, *Huis Clos*, 21

¹⁵ Dans l'enfer de Sartre, l'utilité du coupe-papier détermine son existence, et sans livres, c'est complètement inutile. Selon Sartre, le coupe papier dépend des autres et comment ils perçoivent son utilité, alors il tombe sous la catégorie de « l'essence. »

« Mais ces canapés sont si laids. Et voyer comme on les a disposés, il me semble que c'est le premier de l'an et que je suis en visite chez ma tante Marie »¹⁶. Les observations par Estelle, d'utiliser la logique de sa vie sur terre en enfer fonctionnent comme un aspect comique dans la pièce à cause de l'absurdité de ses valeurs superficielles. Elle essaie de comparer deux mondes qui sont complètement séparés, mais selon Estelle, il n'y a aucune différence. Finalement, au moment qu'Inès admire Estelle, en disant qu'elle est si belle et lui demandant si elle voudrait des fleurs, Estelle répond, « Des fleurs ? Oui. J'aimais beaucoup les fleurs. Elles se faneraient ici : il fait trop chaud. Bah ! L'essentiel, n'est-ce pas »¹⁷. Le manque d'acceptation de sa situation est évoqué par ces citations d'Estelle. Dans ces trois exemples, elle utilise la logique qu'elle avait sur terre dans la vie après la mort, une notion qui amplifie l'absurdité de son personnage par ses paroles.

III. *La situation*

Comparé à la mise en scène et les paroles des personnages, la situation représentée dans l'action des personnages domine le théâtre de Sartre en ce qui concerne la liberté. La didascalie dans le théâtre est une manière pour l'auteur ou le metteur en scène de communiquer uniquement par les gestes, de *montrer* à travers l'action au lieu de *dire* à travers les paroles. C'est une forme unique pour le dramaturge de narrer par les gestes, créant un effet qui est seulement possible de communiquer par l'action. Sartre écrit dans *Un théâtre de situation* sur cette tension entre l'action et la parole, expliquant, « Dès alors, l'aliment central d'une pièce, ce n'est pas le caractère qu'on exprime avec de savants "mots de théâtre" et qui n'est rien d'autre que l'ensemble de nos serments (serment de se montrer irritable, intransigeant, fidèle, etc.), c'est la

¹⁶ Sartre, *Huis Clos*, p. 128

¹⁷ *Ibid*, p. 30

situation. »¹⁸ La construction des situations qui ressemblent aux conflits dans la vie quotidienne—aussi appelées des *situations-limites*—est une façon de provoquer et d’encourager un choix définitif chez l’acteur, qui encourage l’engagement du public. Dans un chapitre sur *Huis Clos* dans *Un théâtre de situations*, il écrit, « De sorte, en vérité comme nous sommes vivants, j’ai voulu montrer par l’absurde l’importance chez nous de la liberté, c’est-à-dire l’importance de changer les actes par d’autres actes. Quel que soit le cercle d’enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. »¹⁹ Les situations sont précises, mais aussi applicables au public. Pour illustrer la nature de ces situations, John Gillespie écrit dans son article "Sartre and Theatrical Ambiguity, « Their choices are significant, difficult, and definitive, made within a particular situation, but with a universal application. »²⁰ L’action qui représente la totalité de l’homme est la base du sujet de *la littérature engagée*, un concept popularisé par Sartre. Ce type d’écriture est utile parce que c’est par ce moyen qu’on peut montrer l’homme dans un état libre : l’état de choix. Sartre continue dans *Un Théâtre de Situations* à décrire ces moments poignants dans ses pièces, « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment de choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel. »²¹ C’est par ce rapport entre la liberté et la situation que le théâtre imaginé par Sartre encourage l’engagement et la responsabilité du public.

La situation présentée dans *Huis Clos* est unique—et peut-être absurde— parce que les circonstances contredisent ses croyances existentielles qui sont basées sur l’idée que l’homme est libre. Dans l’enfer de Garcin, Inès et Estelle, leur situation est prédéterminée par leur damnation

¹⁸ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 19-20

¹⁹ Ibid, p. 239

²⁰ Gillespie, "Sartre and Theatrical Ambiguity," p. 57.

²¹ Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 20

et manque de contrôle. Ils n'ont pas la liberté que Sartre croit que tous les êtres humains possèdent et illustre fréquemment dans ses autres pièces. Il écrit dans *Un Théâtre de Situations*, « Mais s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut monter au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent du choix, sa sclérose. »²² Au contraire, dans *Huis Clos*, les choix des personnages sont déjà pris; l'état dans la vie après la mort dans l'enfer, c'est après coup. Les événements prédéterminés qui se passent dans *Huis Clos* sont les répercussions de leurs actions sur terre et dans cet état leur liberté est évidemment limitée. Par exemple, quand Garcin découvre qu'il n'est pas capable de dormir dans cette chambre parce qu'il n'a pas de paupières et la lampe électrique ne s'éteindrait jamais, il demande « Et si je balançais le bronze sur la lampe électrique, est-ce que qu'elle s'éteindrait ? » Le garçon répond que c'est trop lourd, mais Garcin essaie de le soulever, en admettant finalement, « Vous avez raison. Il est trop lourd. »²³ Cet exemple montre comment les personnages sont dans un état où leurs choix ne peuvent pas changer leur destin et de plus, tout est prévu. Cette position est illustrée aussi vers la fin de l'histoire où Garcin dit, en train de caresser le bronze, « Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi. »²⁴ La didascalie dans ce monologue montre une progression de cette révélation. « Le bronze... (*Il le caresse*) » évoque un moment de contemplation. « Tous ces regards qui me mangent... (*Il se retourne brusquement*) » montre un instant de choc et une réalisation. Finalement, « Ha ! Vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (*Il rit*) » révèle un instant de comédie —peut-être par l'absurdité des circonstances—où Garcin réfléchit

Sartre, *Un théâtre de situations*, p. 20

²³ Sartre, *Huis Clos*, p. 93

²⁴ Ibid. 93.

sur les évènements du texte.²⁵ En somme, comparées aux autres pièces de Sartre, la situation et la didascalie ne sont pas utilisées dans ce texte pour montrer le moment de choix à cause des limites en enfer. Elles montrent un contre-exemple qui est illustré par l'absurdité des circonstances. Par conséquent, ce texte révèle un élément ironique parce que ces personnages sont dans une contre-réalité dans leur état d'impuissance avec aucune liberté de choix, un état qui est infernal chez Sartre.

Dans la littérature de Sartre, l'utilisation de la contradiction est absolument nécessaire pour définir et pour soutenir ses théories. Souvent ses idées sont décrites en binarités : en-soi et pour-soi, être et devenir, la révolution et la révolte, l'existence et l'essence. C'est par ces dualismes qu'il introduit des tensions et des ironies qu'il construit sa perspective sur des sujets, comme par exemple la liberté. Les contradictions fonctionnent comme un contre-exemple pour l'autre et aide à le définir par le non-être, le néant. Dans *Huis Clos*, il souligne et fortifie la définition de la liberté par ce moyen de tension entre deux concepts opposés. Un autre écrivain qui expose plusieurs contradictions et tensions par des idées opposantes est Albert Camus. Comparé à Sartre qui s'appuie sur la création des situations pour exemplifier la liberté, Camus utilise le théâtre d'une autre manière pour montrer sa perspective sur la liberté.

Chapitre II : *Caligula*

Une autre pièce qui est souvent décrite comme une pièce existentialiste est *Caligula*, publiée en mai 1944, par le philosophe et écrivain, Albert Camus. *Caligula* a été joué pour la première fois le 26 septembre 1945 au Théâtre Hébertot avec le metteur en scène Paul Cettly. La pièce est suivie d'une autre pièce de Camus, *Le Malentendu*, et les deux sont souvent jouées

²⁵ Sartre, *Huis Clos*, p. 93

ensemble. Néanmoins, de nombreuses critiques à l'époque ont trouvé *Le Malentendu* comme un travail supérieur.²⁶ *Caligula* fait partie d'un ensemble d'œuvres que Camus a appelé « Le cycle de l'absurde » en plus de *L'Étranger* (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (1942), et *Le Malentendu* (1944). Dans la pièce, il s'agit d'un empereur puissant—Caligula, basé sur une figure historique dans l'histoire romaine. Dans la pièce de Camus, Caligula est représenté comme un empereur tyrannique qui est poussé à l'extrême après la mort de son amante et sœur, Drusilla. Après sa mort, Caligula demande l'impossible de ses patriciens et tente de devenir omnipotent par des moyens immoraux. Son pouvoir et sa liberté absolue—qui contrastent avec ceux de ses patriciens—sont justifiés par lui-même en recourant à une logique absurde. La pièce est décrite comme un « suicide supérieur » par Camus parce que Caligula continue consciemment ses actions, en connaissant les plans des patriciens pour son assassinat, et il manipule délibérément sa propre mort. Trois concepts d'existentialisme de Camus illustrés dans cette pièce sont la solitude, la révolte, et l'absurde. La mise en scène illustre la solitude de Caligula, l'action et la didascalie créent un contre-exemple de la révolte, et la voix des personnages évoque l'absurdité de la logique de Caligula. En somme, en ce qui concerne la liberté, ces trois aspects du théâtre renforcent l'absurdité dans la pièce, montrant que la liberté absolue n'existe pas, un argument qui distingue largement Camus de Sartre.

i. *La Solitude*

Dans la mise en scène de *Caligula*, une théorie existentialiste qui est illustrée est le concept de la solitude. Pour Camus, sa théorie sur la solitude est fortement liée à la conscience parce qu'elle nous permet de trouver l'absurde dans le monde. De plus, c'est cette prise de

²⁶ Gay-Crossier, *le théâtre d'Albert Camus*, p. 55

conscience qui permet aussi l'existence. André Nicolas écrit sur cette idée en disant, « L'indispensable point de départ est la prise de conscience. Prendre conscience c'est exister au sens existentialiste, sortir de, se détacher de, ne plus se soumettre et en conséquence, pénétrer dans la solitude. »²⁷ L'homme solitaire n'est pas un concept nouveau pour Camus, et souvent ses personnages sont, d'une façon ou une autre, dans un état de solitude ou d'exil. Par exemple, *L'Exil et le royaume*, écrit en 1957 par Camus, est un recueil de nouvelles sur l'isolement en société. Un homme contre une grande force en société et qui ne conforme pas aux croyances est un sujet commun pour Camus. La solitude pour Camus est un thème souvent utilisé et *Caligula* n'est pas une exception. Plus précisément dans la mise en scène de la pièce, la solitude est illustrée d'abord par le choix de la scène avec un lien historique et aussi par l'objet central sur la scène : le miroir de Caligula.

C'est évident d'abord par le titre que *Caligula* se tourne autour du personnage central, Caligula, et sa propre solitude est sous-tend par la scène et les objets. La mise en scène soutient l'absurdité dans la pièce, mais ce n'est pas l'aspect le plus important du théâtre pour communiquer ses théories. Camus décrit la liberté que le metteur en scène est accordé quand il explique que le décor « n'a pas d'importance. Tout est permis, sauf le genre romain. »²⁸ Le choix de baser cette pièce sur une figure historique, Caius Caesar Augustus Germanicus, appelé Caligula, suggère que Camus essaie de créer et de personnifier un caractère précis pour son personnage principal dans son œuvre. Le Caligula historique est né 12 ans après Jésus-Christ et il est devenu l'empereur à l'âge de 25 ans. Chez Camus, la liaison à l'Empire Romain est importante, mais c'est le caractère de cet empereur historique qui fortifie le caractère dans la

²⁷ Nicolas, *Une philosophie de l'existence* : Albert Camus, p. 2

²⁸ Albert Camus, *Caligula* – version de 1941, éd, L. Arnold, p.13

pièce. Raymond Gay-Crossier illustre cette idée dans *Le théâtre d'Albert Camus*, en disant, « C'est Caligula en tant que personnage excentrique, en tant que fou lucide qui intéresse Camus et non les circonstances historiques. »²⁹ Ce caractère « excentrique » avec un « fou lucide » est exactement la figure présentée dans cette pièce par les paroles et les gestes, mais c'est accentué par la notion qu'elle est basée sur un empereur historique. Camus s'appuie sur ce personnage historique pour créer un semblant d'un nouveau monde absurde dans la pièce. Camus confirme l'infériorité du contexte historique quand il écrit dans une note qui apparaît dans la première version de la pièce, « En dehors des « fantaisies » de Caligula, rien ici n'est historique. Ses mots sont authentiques, leur exploitation ne l'est pas. »³⁰ C'est donc un point de contention ici que le seul aspect que Camus voulait préserver dans la mise en scène est « le genre romain ». Par cette association avec l'histoire de cette figure excentrique, la notion qu'il est le seul personnage qui est défini par une connotation historique montre sa solitude. Même s'il y a d'autres personnages historiques, comme Drusilla— la vraie sœur de Caligula—qui portent les noms historiques, c'est évident par leurs caractères que ces liaisons sont beaucoup moins importantes que la signification historique de Caligula. Cette individualité de Caligula dans la pièce, évoquant un sens de solitude, exagère sa liberté complète, montrée par son caractère absurde.

En outre du choix géographique et historique de la scène, les objets présentés dans la mise en scène ont un symbolisme qui soutient l'argument que Caligula est dans un état de solitude. Il y a plusieurs objets qui sont présentés dans la didascalie qui exagèrent la révérence de Caligula. Par exemple, dans l'introduction de l'acte III, Camus décrit des cymbales et des tambours qui annoncent l'empereur. Cependant, l'objet qui est central dans la pièce est le miroir

²⁹ Gay-Crossier, *Le theater d'Albert Camus*, p. 65

³⁰ Albert Camus, *Oeuvres complètes*, p.1745

de Caligula. Gay-Crossier écrit dans son travail sur Camus, « En revanche, Camus élargit l'importance du miroir qui passe dans la pièce pour le symbole du narcissisme intellectuel. »³¹ De plus, ce symbole dans la pièce est utilisé par Caligula pour justifier ses propres actions. Par exemple, dans le texte il contemple son visage plusieurs fois, parlant à lui-même, créant un rapport enclos qui évoque la solitude. Mais vers la fin de l'histoire, ce miroir porte une nouvelle importance : la prise de conscience dans ce monde de solitude. En regardant dans le miroir, Caligula dit,

Caligula ! Toi aussi, toi aussi, tu es coupable ! Mais qui oserait me condamner dans ce monde sans juge, où personne n'est innocent ! Tu le vois bien, Hélicon n'est pas venu. Je n'aurai pas la lune. Mais qu'il est d'avoir raison et de devoir aller jusqu'à la consommation. Car, j'ai peur. Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme. Mais cela ne fait rien.³²

Cet extrait évoque un moment de révélation pour Caligula qui est découvert par sa propre réflexion et pas tous les avertissements et des menaces par ses patriciens pendant toute la pièce. Selon Camus, cette prise de conscience plonge Caligula dans un état plus renfermé dans sa solitude. Maintenant qu'il est conscient, Caligula a la capacité d'identifier l'absurde dans le monde et même sa propre absurdité. La notion que le miroir se brise quand Caligula est assassiné montre un parallèle entre cet objet réflexif et sa vie. En effet, la solitude suggérée par le miroir situe Caligula dans une position radicale avec une complète liberté parce qu'il n'est pas dépendant des regards des autres, mais seulement de son propre regard. En somme, c'est la solitude illustrée par la mise en scène qui exagère l'omnipotence de Caligula. Au contraire, les autres personnages de la pièce n'ont pas ces libertés, rejetant la liberté absolue et montrant les limites de la puissance.

³¹ Gay-Crossier, *Le theater d'Albert Camus*, p. 67-68

³² Camus, *Caligula*, p. 92

II. La révolte

Dans la didascalie et l'action de *Caligula*, une théorie d'existentialisme illustrée est le concept de la révolte. Pour Camus, la notion de la révolte est développée et définie dans son œuvre *L'Homme révolté* (1951), montrant une grande différence entre l'engagement chez Sartre et Camus. D'abord, Sartre s'identifiait aux communistes avec une forte croyance sur l'action révolutionnaire. Au contraire, Camus pensait que c'est les moyens de révolte qui comptent. Dans un chapitre qui s'appelle « Violence and Communisme » de son ouvrage *Camus et Sartre*, Ronald Aronson souligne la différence entre la révolution et la révolte en écrivant, « The healthy posture revolt, was about respect and solidarity. The unhealthy one, revolution, was about attempting too much and killing to achieve it. The Communists did the latter. »³³ Comme résultat, leurs perspectives sur la violence se distinguent aussi. Camus écrit contre la violence, mais Sartre accepte la violence si c'est pour des raisons révolutionnaires. Pour montrer ces différences, on pourrait comparer les situations présentées par l'action des personnages. *Caligula* est la première pièce écrite par Camus et c'est la création des situations et l'action qui était la plus grande différence stylistique, comparé à ses romans et ses essais. Dans une lettre de Camus du 19 juillet 1939 à Jean Grenier, son ancien prof de philo, il écrit:

En ce moment je termine ma pièce sur *Caligula*. C'est la première fois que j'écris pour le théâtre et c'est une technique très différente : des idées simples – ou plutôt une idée simple, toujours la même, des situations qui frappent, des contrastes élémentaires, des artifices assez grossiers mais entraînants et quand c'est possible des brèves et des longues dans le récit, une sorte de halètement perpétuel de l'action.³⁴

La situation présentée dans la didascalie et l'action du personnage suivent une histoire de suicide—décrit comme « suicide supérieur » par Camus dans un récit publié dans *Albert Camus* :

³³Aronson, Ronald. *Camus et Sartre*. Violence and Communism. The University of Chicago Press. P. 116-117

³⁴ Grenier, J. (1981). *Correspondance, 1932-1960*. Gallimard.: p 35

Théâtre, récits, nouvelles— de Caligula. C'est dans cette situation où Camus évoque sa théorie de révolte par la contradiction. Plus précisément, ce « suicide supérieur » montre que la prise de conscience de l'absurde interdit le suicide et fonde la liberté.

Dans *Caligula*, la violence et le suicide sont des thèmes répétés par Caligula qui condamne les peuples de son royaume à mort et le soumettent à sa propre mort. Camus écrit sur la situation présentée dans le texte :

Si [la] vérité [de Caligula] est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes. On ne peut tout détruire dans se détruire soi-même. C'est pourquoi Caligula dépeuple le monde autour de lui et, fidèle à sa logique, fait ce qu'il faut pour armer contre lui ceux qui finiront par le tuer. Caligula est l'histoire d'un suicide supérieur. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. Infidèle à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes.³⁵

Chez Camus, l'absurde dans le monde ne justifie pas le suicide, mais la révolte. Au contraire, la mort de Caligula est considérée un suicide parce qu'il est conscient des plans de son propre meurtre par les infidèles patriciens et il ignore les avertissements de ses fidèles patriciens. Camus explique dans *L'homme révolté*, « Si notre temps admet aisément que le meurtre ait ses justifications, c'est à cause de cette indifférence qui est la marque du nihilisme. »³⁶ Pour Camus, c'est l'indifférence de Caligula par rapport à sa propre mort qui est le centre du problème. Par la didascalie et l'action, Camus peut montrer au lieu d'expliquer un personnage dans un moment de choix ou d'action. Il continue dans ce récit, « La passion de l'impossible est, pour le dramaturge, un objet d'études aussi valable que la cupidité ou l'adultère. La montrer dans sa fureur, en illustrer les ravages, en faire éclater l'échec, voilà quel était mon projet. »³⁷ L'action montrée

³⁵ Camus, *Albert Camus : Théâtre, récits, nouvelles, Pléiade*, (1962) : p. 1727-1728

³⁶ Camus, *L'Homme révolté*, p. 17

³⁷ Camus, *Albert Camus : Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1727-1728

par la didascalie dans les situations présentées dans la pièce permet à Camus d'illustrer le suicide de Caligula comme un contre-exemple de comment il faut vraiment agir. Au moment où on se rend compte de l'absurdité dans le monde, c'est la révolte qui assure et affirme la liberté.

Un exemple dans le texte où Caligula fonctionne comme un contre-exemple d'un homme idéal est dans la didascalie de la dernière scène. Quand Caligula découvre qu'il n'est pas capable de réaliser l'impossible et il accepte sa culpabilité dans les meurtres et les injustices, il est conscient de l'absurdité qu'il a créée. Mais au lieu de se révolter, il se soumet à son propre suicide qu'il inflige indirectement sur lui-même. Camus décrit la scène du meurtre de Caligula en disant, « *Le miroir se brise et, dans le même moment, par toutes les issues, entrent les conjurés en armes. Caligula leur fait face, avec un rire fou. Le vieux patricien le frappe dans le dos, Cherea en pleine figure. Le rire de Caligula se transforme en hoquets. Tous frappent. Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant, hurle : Je suis encore vivant !* »³⁸ Cet extrait renforce l'indifférence de Caligula face à sa mort à cause de la répétition de son rire. Cette réaction inattendue fortifie la notion que son meurtre est la conséquence que Caligula voulait créer, un effet qui incite Camus à décrire les événements comme un « suicide supérieur ». Avant sa mort, Caligula déclare, « *Ma liberté n'est pas la bonne.* »³⁹ Cet extrait évoque, d'abord, que la liberté n'est pas absolue pour tout le monde. De plus, il montre que la liberté absolue basée sur la violence est problématique selon Camus et donc, la liberté de Caligula est un contre-exemple de ce que l'homme devrait essayer d'atteindre.

³⁸ Ibid., 93

³⁹ Camus, *Caligula*, p. 93

III. Absurde logique

Même si la nature d'absurdité est évoquée par la mise en scène et la didascalie, c'est la voix des acteurs qui permet le public de trouver la logique dans la conscience des personnages. Pour définir la liaison entre l'absurde et le conscience, Camus écrit dans *L'Homme révolté*, « Pour dire que la vie est absurde, la conscience a besoin d'être vivante »⁴⁰. En d'autres termes, pour trouver des contradictions et des ironies dans l'univers, il faut avoir un niveau de conscience pour juger. Dans *Caligula*, une théorie qui est illustrée par ce moyen est le concept de la logique absurde. L'absurdité évoquée dans la pièce montre le pouvoir absolu de Caligula et la liberté qui l'accompagne. André Nicolas dans *Une Philosophie de L'Existence* décrit la nature de Caligula et son caractère absurde en disant, « La raison, avons-nous dit, refuse...c'est que le héros n'est pas classable dans ses catégories communes : il n'est ni bon, ni mauvais ; ni intelligent, ni idiot ; ni innocent, ni coupable. Il est l'expression de l'homme absurde. »⁴¹ Chez Camus, la représentation de l'absurde est souvent utilisée dans ses œuvres, dans plusieurs styles qui comprennent non seulement les pièces mais aussi les romans et les essais. Une œuvre qui clarifie la définition de l'absurdité de Camus est *Le mythe de Sisyphe*, un essai publié en 1942 qui fait partie aussi du cycle de l'absurde avec *Caligula*. Dans cet essai, Camus approfondit sa perspective sur l'absurde quand il écrit, « Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable. »⁴² Par conséquent, la notion de l'homme qui cherche la raison, la logique et le sens dans le monde crée une base pour ce rapport « absurde ».

Dans *Caligula*, l'importance de la vérité, précisément la tension entre le « possible » et l'« impossible », pour fonder l'absurde contribue à la liberté représentée dans le texte. Les cinq

⁴⁰ Camus, *L'homme révolté*, p. 19

⁴¹ Nicolas, *Une Philosophie de l'Existence: Albert Camus*, p. 2

⁴² Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p. 37

personnages représentés dans la pièce peuvent être mis dans deux catégories : les idéalistes et les réalistes. Caligula, Scipion, et Caesonia représentent les idéalistes et Cherea et Hélicon forment le groupe réaliste. Cette tension entre les personnages exagère l'absurdité des idéalistes et montre vraiment une logique sans raison. Les deux types de personnages sont complètement basés sur la vérité qu'ils suivent. B. F Stoltzfus décrit ce rapport dans *Caligula's Mirrors*, « He is the ideological representative of order, yet his actions represent disorder. In this context he plays a doubly privileged role: as emperor he speaks the truth, since all truth by decree, emanates from him ; but since he is mad, his words and actions are perceived as false and therefore, suspect. »⁴³ C'est la vérité que Caligula a créée qui lui permet de montrer une logique et un ordre de ses arguments, que « les réalistes » et aussi le public perçoivent comme absurde.

Un exemple dans la pièce où Caligula montre sa logique absurde est au moment où Caligula est poussé à l'extrême après la mort de sa sœur (et amante) et demande les services impossibles à réaliser. Il dit, « Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immoralité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. »⁴⁴ Hélicon, un des « réalistes » répond à cette demande en disant, « C'est un raisonnement qui se tient. Mais, en général, on ne peut pas le tenir jusqu'au bout. »⁴⁵ Caligula continue avec exaspération, « Tu n'en sais rien. C'est parce qu'on ne le tient jamais jusqu'au bout que rien n'est obtenu... Cette mort n'est rien, je te le jure ; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire. C'est une vérité toute simple et

⁴³ Stoltzfus, *Caligula's Mirrors*, p. 77-78

⁴⁴ Ibid, p.15

⁴⁵ Ibid, p.15

toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter. »⁴⁶ Ses explications de pourquoi il faut avoir la lune et les choses impossibles ne sont pas linéaires, mais seulement basées sur sa propre vérité qu'il commande aux autres. Dans un moment de révélation vers la fin du texte, Caligula note en regardant le miroir, « Tu avais décidé d'être logique, idiot... Si l'on t'apportait la lune, tout serait changé, n'est-ce pas ? Ce qui est impossible deviendrait possible et du même coup, en une fois, tout serait transfiguré. Pourquoi pas Caligula ? ... La logique, Caligula, il faut poursuivre la logique. »⁴⁷ D'abord, la notion que Caligula commence ce monologue avec une critique de la logique et termine avec l'intention de le « poursuivre » montre un manque de linéarité dans sa position sur la logique. De plus, son absurdité est approfondie quand il mélange l'impossible et le possible, en insinuant que l'impossible pouvait être « transfiguré » à un état possible. Avec cette logique, Caligula est dans un état de pouvoir complet, renforcé par la notion qu'il crée la vérité que lui et tous les peuples de son empire doivent suivre. Sa puissance et sa liberté ne dépassent pas seulement ses patriciens, mais celle des hommes en général, tant qu'ils veulent atteindre un niveau de pouvoir comparable à Dieu. L'impuissance des autres autour de lui souligne leur impuissance quand ils obéissent aux ordres de Caligula et le révèrent comme un dieu. Dans l'introduction d'acte III, Hélicon présente Caligula en disant :

Approchez ! Approchez ! (*Cymbales*) Une fois de plus, les dieux sont descendus sur terre. Caius, César et dieu, surnommé Caligula, leur a prêté sa forme tout humaine. Approchez, grossiers mortels, le miracle sacré s'opère devant nos yeux. Par une faveur particulière au règne béni de Caligula, les secrets divins sont offerts à tous les yeux.⁴⁸

⁴⁶ Ibid, p.16

⁴⁷ Camus, *Caligula*, p. 65

⁴⁸ Ibid. p. 53

Cet extrait souligne le contraste entre Caligula, « le miracle sacré » et ses peuples, « grossiers mortels ». La notion que Caligula non seulement se comporte comme un dieu, mais que son patricien Hélicon annonce la divinité de Caligula souligne la notion que Caligula est omnipotent. Camus critique l'aspiration de Caligula d'atteindre un pouvoir et une liberté absolue et montre enfin que c'est impossible. Comme résultat, le pouvoir de Caligula, montré par une logique absurde qui dérange la vérité et mélange l'impossible et le possible n'est pas égales aux autres patriciens, soutenant l'argument que la liberté n'est pas absolue pour tous.

Conclusion

Ces deux pièces de théâtre de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, écrites à la fin de la Seconde Guerre mondiale, utilisent le théâtre comme moyen de présenter leurs idées sur un sujet primordial en 1944 : la liberté. Pour chacun de ces « existentialistes » la définition de la liberté et les circonstances nécessaires pour l'atteindre sont enfin des points de contestation entre leurs théories. Plus précisément, leur style d'utiliser les aspects techniques du théâtre révèle de nombreuses distinctions.

D'un côté, Sartre expose sa définition par l'action, en utilisant la didascalie plus que les paroles et la mise en scène. Pour lui, la liberté est égale pour chaque humain et cette liberté est absolue ; l'homme a le pouvoir d'agir et de s'engager dans les situations présentées sur la scène comme il voudrait. Sartre utilise un contre-exemple de la réalité où les personnages n'ont aucune liberté. Ce qui est marquant dans ce plan est l'égalité entre les personnages. Leur pouvoir est toujours atténué. Dans un sens, cette contradiction est aussi révélée dans un article « La

République du Silence » où Sartre conteste que l'Occupation apportait ironiquement un niveau de liberté. Dans l'introduction de l'article il écrit :

Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler ; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire ; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques ; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes : à cause de tout cela nous étions libres.⁴⁹

Il soutient son argument en disant que même en face d'emprisonnement, de déportation, et de mort, on a surtout le choix de s'engager. C'est comparable à *Huis Clos*, où leur destin est déjà prévu et leur choix sont déjà pris, mais même dans ces limites, il y a toujours une capacité d'agir.

De l'autre côté, Albert Camus utilise des moyens uniques pour définir la liberté dans *Caligula*. Il exagère les éléments de la mise en scène et les paroles pour créer une pièce absurde, et la situation présentée est moins importante que les aspects esthétiques. Par cette exagération, Camus expose des divergences entre la liberté égale et absolue de Sartre. B. F Stoltzfus décrit dans *Caligula's Mirrors* ce rapport en disant, « Camus's play *Caligula*, which may be situated somewhere between existentialism and the Theater of the Absurd, contains Camus's unequivocal answer to Sartre's belief that all freedoms are necessary equal »⁵⁰. L'omnipotence de Caligula dans la pièce suggère que peut-être la liberté n'est pas également réglée, mais vient dans plusieurs formes et niveaux.

⁴⁹ Sartre, *La République du silence*, 9 septembre 1944 in *Situations, III*, Paris 1964, pp. 11-14

⁵⁰ Stoltzfus, *Caligula's Mirrors: Camus's Reflexive Dramatization of Play*, p. 75

Réunir Sartre et Camus dans une catégorie « existentialiste » pour certains intellectuels est une évidence à cause de leur points communs. Les deux étaient des journalistes, des essayistes, des dramaturges, des critiques, des gagnants de la Prix Nobel pour la littérature, et des philosophes. Au lieu de les lier ensemble pour leurs similarités, c'est plus marquant de les mettre ensemble pour souligner leur différences—les deux fonctionnent comme un contre-exemple pour l'autre. Comme la plupart des débats existentialistes, la dualité est commune pour définir les théories ; on ne peut pas avoir une essence sans existence, un en-soi sans pour soi et la violence sans la non-violence. Pareillement, on ne peut pas soutenir une idée sartrienne sans Camus et une idée camusienne sans Sartre.

Bibliographie

Camus, Albert. *Caligula/Le Malentendu*. Editions Gallimard, 1944.

Champigny, Robert. *Sartre and Drama*. French Literature Publications Company, 1982 : 49-56.

Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*. Vintage, 1961: 11-28.

Gay-Crosier, Raymond. *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Vol. 10. *Lettres modernes*, 1967 : 55-78.

Gillespie, John. "Sartre and Theatrical Ambiguity." *Sartre Studies International* 18.2, 2012 : 49-58.

Hall, H. Gaston. *Aspects of the Absurd*. *Yale French Studies*, No. 25: 26-32.

Nicolas, André. *Une philosophie de l'existence : Albert Camus*. Vol 1. Presses Universitaire de France, 1964: 183-191.

Sartre, Jean-Paul. *Huis clos. Suivi de Les mouches*. Editions Gallimard, 1947.

Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Vol. 14. Paris: Gallimard, 1943: 85-108.

Sartre, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Editions Gallimard, 1973 : 7-109.

Sartre, Jean-Paul. "Qu'est-ce que la littérature?" *Situations II*. Editions Gallimard, 1948.

Stoltzfus, B. F. "Caligula's mirrors : Camus's reflexive dramatization of play." *French Forum*. Vol. 8. No. 1. University of Nebraska Press, 1983: 75-86.

Van Den Hoven, Adrian. "Sartre's Conception of Theater: Theory and Practice." *Sartre Studies International* 18.2, 2012: 59-71.