

# CALIGULA D'ALBERT CAMUS, OU UN DRAME SUR RIEN

## Contribution à une étude de la représentation théâtrale de la folie

*PREMIER PATRICIEN — J'étais là aussi et je lui ai demandé ce qu'il avait.*

*DEUXIÈME PATRICIEN — A-t-il répondu?*

*PREMIER PATRICIEN — Un seul mot. Rien. Acte I, scène 1*

Albert a cru pouvoir opposer la tragédie et le drame. Dans une conférence prononcée à Athènes en 1955 sur l'avenir de la tragédie, il distinguait la tragédie, qui est "d'abord tension, puisqu'elle est l'opposition, dans une immobilité forcenée, de deux puissances, couvertes chacune des doubles masques du bien et du mal" et le drame, qui est au contraire "d'abord mouvement et action puisqu'il figure la lutte du bien contre le mal et les péripéties de cette lutte" (1).

Sa préférence, il ne le cache pas, va à la tragédie (2), et il a défini **Caligula** comme une "tragédie de l'intelligence" (3). Mais peut-on concevoir une tragédie sans drame? Si le drame est l'imitation de personnages agissants (4), ou simplement s'il est action, la pièce a quelque chose de dramatique. Camus écrit même, dans le Prière d'insérer de 1944, que "rien n'est plus 'dramatique' que **Caligula**, qui semble n'emprunter ses prestiges qu'à l'histoire" (5). Il a reconnu dans la pièce la présence d'un mouvement, mais d'un "mouvement insensible" (6).

Tel pourrait être le paradoxe: un drame, mais un drame sur rien. Pour rien. Pour saisir ce mouvement insaisissable et comprendre comment il s'abolit, on peut suivre la folie de **Caligula** depuis sa naissance, à travers ses actes et jusqu'au dénouement.

### 1. Naissance de la folie

L'essence du drame, selon Hegel, c'est la volonté du personnage. "Dans le drame, écrit-il, les situations n'ont de sens et de valeur que par le caractère individuel et par les fins qu'il poursuit et dont il fait le contenu pratique de sa personnalité. (...) L'action est cette volonté même mise à exécution et ayant conscience de son origine ainsi que du résultat final" (7). Mais on conçoit d'ordinaire la folie, ou ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, comme un état passif, soit que le dément soit la proie d'une puissance supérieure (conception antique de la **mania**), soit qu'il soit la victime d'une

maladie (conception moderne de la maladie mentale). Or Camus a choisi de présenter la conduite de Caligula comme la conséquence d'une décision, l'arrachant à une folie que le personnage d'ailleurs refuse.

Qu'en était-il chez Suétone? La lecture des *Iles* de Jean Grenier, des **Fontaines du désir** de Montherlant a pu orienter Camus vers la **Vie des douze Césars**; il a lui-même reconnu sa dette à l'égard de l'historien latin (8); mais son imitation est libre. Suétone présentait Caligula comme une manière de **Janus bifrons**. La formule didactique du § XXII ne doit pas nous tromper ("Jusqu'ici nous avons parlé d'un prince; il nous reste à parler d'un monstre"). La folie criminelle de Caligula n'a rien d'accidentel. Sa nature était "cruelle et vicieuse" (§ XI).

Au contraire, Camus a ménagé une évolution, un drame. Caligula était un "prince relativement aimable jusque là" (9). Le premier projet, celui de janvier 1937, commençait par "son accession. Joie. Discours vertueux (cf. Suétone)" (10). Dans la première scène de la pièce définitive, les patriciens chantent ses louanges. Tout se passe donc comme si Camus avait introduit dans le portrait de Caligula par Suétone le schéma dramatique du **Britannicus** de Racine: un "monstre naissant", comme Néron. Et il est remarquable que Racine ait procédé à la même transformation. Comme il l'écrit dans la Première Préface de sa tragédie, "il ne faut qu'avoir lu Tacite pour savoir que, s'il a été quelque temps un bon empereur, il (Néron) a toujours été un très méchant homme".

Le rapprochement avec Racine s'impose d'autant plus que, dans la première version de la pièce, Caligula, entrant en scène, se parle à lui-même, et ses premiers mots sont: "Monstre Caligula. Monstre pour avoir trop aimé" (11). Roger Quilliot note à juste titre que "l'ombre de Drusilla, la soeur-amante, y tient une place considérable: c'est sa mort qui est cause, et non occasion, du délire de Caligula" (12). Dans la version définitive, Camus a substitué à ce monologue et à cette confidence une scène muette (I, 3, p. 23) (13). Plus de vision de la bien-aimée morte, confondue avec cette campagne à travers laquelle Caligula vient d'errer, plus de constat de déception et d'échec, plus de projet de "contrat avec la solitude". Mais le silence ne fait qu'amplifier les signes extérieurs du délire ("Il grommelle des paroles indistinctes, puis va s'asseoir, à droite, les bras pendants entre les genoux écartés").

L'explication donnée par le premier patricien dans la scène 1 est maintenant repoussée par Caligula lui-même. Il l'écarte devant Hélicon (I, 4, p. 26), devant Caesonia (I, 11, p. 39). Camus élimine le mélodrame, qu'il n'aime pas (14). Mais cela ne signifie qu'il élimine le drame. Au contraire, la correction semble aller dans le sens de la définition hégélienne du drame: "quand les accidents s'introduisent dans le cours de l'action et paraissent en déterminer le dénouement, ils doivent encore trouver leur principe et leur

justification dans le caractère intime et les buts des personnages, aussi bien que dans les conflits et leur dénouement nécessaire" (15). La décision de Caligula, née à l'occasion d'un accident qu'il ne considère que comme "le signe d'une vérité" (p. 26), résulte d'un acte libre de sa volonté.

Quelle que soit la version considérée, Caligula était avant le début de la pièce, un empereur, et même un bon empereur:

*CHEREA. — (...) tout allait trop bien. Cet empereur était parfait.*

*DEUXIÈME PATRICIEN. — Oui, il était comme il faut: scrupuleux et sans expérience" (I, 1, p. 18).*

Que devient-il à son entrée en scène? Un "monstre", comme il le disait dans la première version? — le mot n'apparaît plus. Un "fou", comme le diraient volontiers les autres, les patriciens et même Caesonia? — Caligula ne se voit pas comme tel: "Je ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable" (I, 4, p. 25). Il devient Caligula, non plus ce "pantin sucré" que "tout Rome a aimé" et qu'il déclare "bien mort" (16), mais un empereur au sens plein du terme. Un empereur qui fasse vivre ses sujets "dans la vérité" (I, 4, p. 27). Il a compris ce que c'était que "la vertu d'un empereur" (I, 9, p. 36, et c'est ce que Scipion prenait pour "la récréation d'un fou"). Il se croit capable désormais d'enseigner à Rome la liberté (I, 10, p. 38). La fin de l'acte I nous laisse sur cette image saisissante: Caligula montrant à Caesonia dans le miroir celui qui est enfin Caligula.

Devenir Caligula quand on était Caligula, devenir empereur quand on était empereur, est-ce là vraiment évoluer? Le mouvement paraît d'autant plus "insensible", pour reprendre l'expression de Camus, que les contradictions abondent. "C'était un enfant", dit Caesonia (I, 6, p. 30); mais ne l'est-il plus, lui qui veut l'impossible, lui qui veut la lune? Il a le sentiment d'être devenu un homme (I, 11, 40), mais dans la même scène il se place au-dessus des dieux (p. 41). Tout se passe donc comme s'il s'immobilisait dans une tension, qui est bien la tension tragique telle que la définissait Camus et qu'illustre le "Tête-à-tête sombre et limpide / (D) un coeur devenu son miroir" (17).

## 2. Les actes, ou l'exercice du pouvoir

Henri Gouhier reprend, pour définir le drame, le concept bergsonien de "schéma dynamique", et il ajoute que "pour le schéma dynamique d'une action dramatique, on précisera: images de personnages engagés dans certaines relations, jeu qui organise ces relations en scènes; son 'développement' sera cette création continuée par laquelle il se remplira

d'autres personnages et de scènes imprévues jusqu'à la mise en scène finale qu'est la pièce" (18). Caligula a pour caractéristique majeure qu'il conçoit l'exercice du pouvoir comme une représentation dramatique qu'il donne, qu'il se donne et qui n'est peut-être en définitive qu'une représentation de la répétition.

A la fin de l'acte I, Caligula convoque le public, c'est-à-dire ses sujets, pour un spectacle dont il sera le protagoniste:

*"C'est moi qui te le dis, et c'est moi qui t'invite à une fête sans mesure, à un procès général, au plus beau des spectacles. Et il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables. (...) Ah! Caesonia, je leur montrerai ce qu'ils n'ont jamais vu, le seul homme de cet empire!"* (p. 42).

Lui qui promettait la liberté aux Romains semble pour l'instant ne se l'accorder qu'à lui-même. Et, au fur et à mesure que le spectacle se déroulera, l'homme libre exercera son talent d'historien en apparaissant comme une divinité grotesque (Vénus, au début de l'acte III), ou comme une danseuse impalpable (pantomime IV, 5, p. 124). Tout se passe donc comme si la représentation de lui-même qu'il donne était une démonstration de son inexistence. Si, comme l'écrit Henri Gouhier, le schéma dynamique "consiste en une **attente** d'images", c'est ici l'attente d'images néantes dont la dernière sera logiquement la mort, ou plutôt l'effacement de l'empereur.

Au cours de cette représentation, Caligula donne au moins une fois forme dramatique à son rôle. C'est dans le dialogue avec le jeune Scipion:

*"Tu es d'un autre monde. Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal"* (II, 14, p. 81)

On retrouve la lutte du bien contre le mal (ou du mal contre le bien) par laquelle Camus caractérisait le drame. Il y a là quelque chose d'inhabituel. Jusqu'ici Caligula laissait à Caesonia, sans la suivre, le soin de parler en termes de bien et de mal (I, 11, p. 39). Et Camus, dans la première version, plaçait une semblable réplique dans la bouche de Chaerea:

*"Moi aussi, j'ai peur. Mais j'ai peur de ce lyrisme inhumain auprès de quoi ma vie n'est rien. Ce monstre nous dévore, je vous le dis. Qu'un seul être soit pur, dans le mal ou dans le bien, et notre monde est en danger (**Un temps**) — Voilà pourquoi Caligula doit mourir. Caligula doit mourir pour cause de pureté"* (19).

Il n'est pas sûr d'ailleurs que Caligula soit absolument pur dans le mal: tel moment d'attendrissement à l'égard du jeune Scipion, sa clémence à l'égard de Chaerea en font douter. Et ses doutes, au fur et à mesure qu'avance la pièce, prouvent bien qu'il n'a pas cette parfaite conscience dans le mal qui en ferait l'illustration de "L'Irrémédiable" baudelairien.

Il suffit de reprendre la convocation déjà citée (I, 11, p. 42) pour se rendre compte d'une nouvelle ambiguïté. Caligula appelle des spectateurs, mais il appelle aussi des acteurs qu'il va pouvoir manier à sa guise.

La première représentation est la comédie du procès, comparable à celle que montait le roi Lear: des victimes, des coupables, des condamnés à mort parmi lesquels on retrouvera, sans distinction, les juges, les témoins, les accusés. Un procès en folie donc qui ne prend tout son sens que si on se rappelle que dans **Le Mythe de Sisyphe** la liberté suprême est celle du condamné à mort.

*"La divine disponibilité du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine petite aube, cet incroyable désintéressement à l'égard de tout, sauf de la flamme pure de la vie, la mort et l'absurde sont ici, on le sent bien, les principes de la seule liberté raisonnable: celle qu'un coeur humain peut éprouver et vivre" (20).*

La seconde représentation est celle de la veulerie. Les patriciens font office d'esclaves, Mucius n'ose rien dire quand Caligula lui prend sa femme, Lepidus ne se révolte pas quand l'empereur, qui a fait mourir son fils, veut le contraindre à rire. La scène la plus remarquable à cet égard est certainement celle de Caligula-Vénus, qui est aussi celle de la dévotion forcée.

En fait, il s'agit bien là encore d'une entreprise de pureté. La menace de la mort, la souffrance, l'humiliation obligent les humains à lever le masque:

*"Honnêteté, respectabilité, qu'en dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire. Tout disparaît devant la peur. La peur, hein, Caesonia, ce beau sentiment, sans alliage, pur et désintéressé, un des rares qui tire sa noblesse du ventre" (II, 5, p. 60).*

De même que Caligula se trompe sur sa liberté, — Camus l'a lui-même reconnu (21) —, de même il se trompe sur la liberté des autres. Il n'a pratiqué tout au plus qu'une *reductio ad absurdum*.

Caligula a entrepris de lutter contre la répétition. Sa conduite impériable nouvelle rompt avec les habitudes d'autrefois. Le traitement qu'il inflige à ses sujets est une tentative pour les faire "changer de museau", comme le dit Hélicon (I, 1, p. 17). Mais curieusement, il ne combat la répétition que par la répétition: répétition des spoliations (avec établissement d'une liste qui pourrait ne jamais finir), répétition des humiliations (les patriciens se plaignent de ce qu'il leur fait depuis trois ans), répétition des meurtres qui donne l'impression d'un seul meurtre toujours recommencé, ce poème qu'à sa façon Caligula récite tous les jours (IV, 12, p. 137). Le drame mis en oeuvre par Caligula est une démonstration et la logique à laquelle il fait appel est une logique de la répétition.

Caligula se contente de tirer des actes de ce qui est contenu dans les formules toutes faites du langage humain: formules explicites qu'il oblige les autres à appliquer (le deuxième patricien devra verser deux cent mille sesterces, le troisième patricien devra donner sa vie pour Caligula IV, 9, p. 130-131) ou qu'il applique lui-même (vouloir la lune; mais un enfant ne dit pas qu'il veut la lune: ce sont ses parents qui lui en font le reproche), formules implicites dont il donne une brillante, une implacable illustration (gouverner, c'est voler I, 8, p. 33-35). Caligula ne fait que répéter les actes ordinaires de la vie: il tue comme la loi de la vie (scène avec mercia II, 10, p. 73), comme les fléaux naturels (la famine II, 9, p. 66); la peste IV, 9, p. 132). Caligula ne fait que répéter les actes attribués aux dieux: actes de tyrannie sur les humains, captation des offrandes, multiplication des énigmes. S'il suffit pour passer pour un dieu d'être injuste et cruel, intéressé, incompréhensible, Caligula n'aura pas de peine à imiter les puissances supérieures.

Mais cette imitation est aussi une démystification. Vanité du langage, vanité de la vie humaine, vanité des dieux, pour Caligula aussi tout n'est que vanité. C'est pour cela qu'il ne saurait être un véritable tyran; car "un tyran est un homme qui sacrifie des peuples à ses idées ou à son ambition". "Moi", ajoute Caligula devant le jeune Scipion, "je n'ai pas d'idées et je n'ai plus rien à briguer en fait d'honneurs et de pouvoir. Si j'exerce ce pouvoir, c'est par compensation (...) à la bêtise et à la haine des dieux" (III, 2, p. 95). Le drame dont il est l'auteur est bien un drame sur rien.

### 3. Le dénouement: l'abandon de Caligula

Peut-on parler de dénouement quand le schéma dynamique de l'action dramatique tend vers rien? C'est l'une des questions que pose **Caligula**, cette pièce qui s'achève, d'une manière apparemment conventionnelle, sur la mort du "héros". Ce qui est moins conventionnel, c'est que cette mort,

pourtant administrée par des comparses, soit considérée par Camus comme "un suicide supérieur" (22). Ce suicide se situe moins au terme d'un drame qu'au terme d'une série d'abandons: l'abandon du meurtre, l'abandon de l'impossible, l'abandon de la vie.

Le spectateur est las de tant de meurtres. Caligula pourrait l'être aussi. Cette lassitude s'exprime dans l'important monologue devant le miroir (III, 5, p. 105):

*"Il y a de moins en moins de monde autour de moi, c'est curieux. Trop de morts, trop de morts, cela dégarnit".*

Cette lassitude pourrait expliquer que Caligula se contente de renvoyer le vieux patricien (III, 4: en temps normal, il n'aurait pas hésité à le récompenser de ses loyaux services par la mort, et c'est parce qu'il est tenté de le faire exécuter qu'il le renvoie aussi vite) et qu'il manifeste à l'égard de Chaerea une clémence qu'on peut juger tout à fait inattendue (III, 6).

A dire vrai, la série des morts, après cette interruption, reprend et continue dans le dernier acte: condamnation du vieux patricien (IV, 4, p. 124), exécution de Cassius (IV, 9, p. 131), meurtre de Caesonia (IV, 13, p. 148). Tout se passe comme si le mécanisme de la machine à tuer l'emportait et comme si Caligula, au moment même où il s'apprêtait à abandonner le meurtre, s'abandonnait au meurtre. Mais il faut bien comprendre que ces derniers meurtres, et en particulier le dernier, préparent le "suicide supérieur" de Caligula. En continuant à multiplier les morts autour de lui, l'empereur fou menace sa propre existence. Il se prépare une solitude totale, qui ne saurait être qu'une solitude mortelle. C'est pourquoi il considère que Caesonia est de trop, tout en affirmant que "tuer n'est pas la solution" (p. 149).

Dans le même monologue de l'acte III, Camus reconnaît l'échec de sa quête de l'impossible, jadis fièvreusement annoncée à Hélicon (I, 4, p. 25-26):

*(Ironique) "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? Qui peut le savoir?" (p. 105).*

L'accumulation des meurtres par laquelle Caligula avait cru oeuvrer dans le sens de l'impossible lui apparaît maintenant comme un obstacle à cette réalisation même. Car "même si on lui apportait la lune", il ne pourrait pas "revenir en arrière", il ne pourrait pas ressusciter les morts.

Pourtant, là encore, Caligula continue. Il vient d'envoyer Hélicon à la recherche de la lune (III, 3), mais ne se cache pas qu'Hélicon ne viendra pas (IV, 14, p. 150). Il laisse continuer la logique qu'il a décidé de maintenir jusqu'à la fin (I, 4, p. 26) et qu'il veut poursuivre:

*"La logique, Caligula, il faut poursuivre la logique. Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation" (III, 5, p. 105-106).*

Il n'est pas possible d'avoir la lune, de rendre possible l'impossible. Il manque au raisonnement de Caligula un point de départ. C'est pourquoi il ne peut être qu'un raisonnement absurde.

La première partie du **Mythe de Sisyphe** s'intitule aussi "Un raisonnement absurde". Ce raisonnement est le suivant: la vie ne mérite pas d'être vécue, donc on se tue. On serait tenté de dire, comme Hélicon: "C'est un raisonnement qui se tient. Mais, en général, on ne peut pas le tenir jusqu'au bout (I, 4, p. 26). Et d'ailleurs Camus commente ce raisonnement dans des termes analogues: "Il est toujours aisé d'être logique. Il est presque impossible d'être logique jusqu'au bout" (23).

Le raisonnement de Kirilov, dans **Les Démons** de Dostoïevsky, redouble le précédent. Camus le formulait en ces termes:

*"Si Dieu n'existe pas, Kirilov est dieu. Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit se tuer. Kirilov doit donc se tuer pour être dieu" (24).*

Le raisonnement peut cacher une réaction affective (le suicidé se tue parce que, sur le plan métaphysique, il est vexé), un désir (Thanatos). Dans le cas de Kirilov, il s'agit essentiellement d'une idée:

*"L'ingénieur Kirilov déclare quelque part qu'il veut s'ôter la vie parce que "c'est son idée". On entend bien qu'il faut prendre le mot au sens propre. C'est pour une idée, une pensée qu'il se prépare à la mort. C'est le suicide supérieur" (25).*

En reprenant la formule à propos de **Caligula**, Camus éclaire le drame d'un jour nouveau. Caligula est tué parce qu'il s'abandonne à la mort. Cette mort est contenue dans sa proposition initiale, qui est "Rien". Chez Suétone, Caligula était tué par surprise, alors qu'il regardait des acteurs (§ LVIII). Chez Camus, Caligula laisse les conjurés préparer sa mort. Cette



attitude suicidaire, Hélicon l'a comprise très tôt (II, 13, p. 77). Caligula a refusé d'accorder de l'importance aux complots (II, 5, p. 61-62), il a refusé de prêter attention à l'avertissement d'Hélicon (III, 3, p. 98-101), il a renvoyé le vieux patricien trop empressé de dénoncer les conjurés (III, 4, p. 101-104), il a brûlé la tablette qui constituait la seule preuve de l'entreprise de Chaerea (III, 6, p. 112-113). Dans la dernière scène il ne réagit même pas quand il entend les bruits d'armes qui annoncent son meurtre prochain (p. 151).

A partir de cette mort de Caligula il faut reconsidérer le mouvement insensible de la pièce. Avant d'être frappé, Caligula brise son miroir et efface l'image qu'il lui renvoyait de lui-même. Ce détail doit être mis en correspondance avec la fin de l'acte I. A l'intérieur de son existence humaine dont ni le commencement ni la fin ne lui appartiennent, Caligula a dessiné une seconde existence dont il a voulu être entièrement le maître. Sa seconde naissance est celle du nouvel empereur, du vrai Caligula. Sa mort est celle qu'il se donne en détruisant l'image qu'il a voulu donner de lui.

Comme il s'est voulu maître de lui, Caligula s'est voulu maître des autres. Ses actes impériaux, en tout cas, en donnaient l'impression. Mais ce ne sont ni ceux d'un tyran ni ceux d'un fou: Chaerea le dit, Caligula le sait. Marqués par la répétition, ces actes s'abolissent ainsi que l'apparence de drame dont ils étaient les jalons. Pendant ce temps un drame apparemment extérieur se déroule, qui pourrait être le seul drame véritable de la pièce: la conjuration qui ne serait que l'oeuvre de médiocres, de tremblants, si ne se trouvait à sa tête un double positif de Caligula, Chaerea, et si Caligula ne la laissait pas se développer. S'il en devient en quelque sorte l'auteur, c'est pour que rien n'échappe à sa volonté et, une nouvelle fois, pour qu'il soit cause de sa propre mort.

Suétone raconte qu'"étendu à terre, les membres repliés sur eux-mêmes, Caligula ne cessait de crier qu'il vivait encore" (§ LVIII). Camus a conservé ce mot de la fin: "Je suis encore vivant!" (IV, 14, p. 151). Le mot, à dire vrai, est ambigu. L'homme survit, l'éclair d'un instant, à l'empereur dont il vient de briser l'image et qu'il vient de renvoyer à l'histoire. La formule est à la fois démente (dans la contradiction qui s'établit avec la situation) et raisonnable (elle exprime un truisme puisque, quand il la prononce, Caligula n'est effectivement pas encore mort). On peut y voir surtout la confirmation du processus d'abandon que Caligula reconnaissait lui-même. La mécanique du langage, la mécanique de la vie continuent. C'est l'ultime répétition, et la plus absurde.

Pierre Brunel  
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

## NOTES

(1) Albert Camus, **Théâtre, Récits, Nouvelles**, éd. Roger Quilliot, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1962, p. 1705-1706.

(2) *Ibid.*, 1712.

(3) *Ibid.*, p. 1730 (Préface à l'édition américaine du Théâtre).<sup>1</sup>

(4) Aristote, **Poétique**, 1448 a.

(5) Pléiade citée, p. 1745.

(6) *Ibid.*, p. 1748 (interview par Denise Saurel).

(7) **Esthétique** de Hegel, textes choisis par Claude Khodoss, P.U.F., 1958, p. 136.

(8) Voir Pléiade citée, p. 1729.

(9) *Ibid.*, p. 1729.

(10) *Ibid.*, p. 1735.

(11) *Ibid.*, p. 1754.

(12) *Ibid.*, p. 1738.

(13) Les références in texte reprennent la pagination de l'édition publiée dans la collection "Folio", n° 64, **Caligula** suivi de **Le Malentendu**.

(14) Pléiade, p. 1712.

(15) **Esthétique**, éd. cit., p. 126.

(16) Première version, Pléiade, p. 1759.

(17) Baudelaire, "L'Irrémédiable", dans **Les Fleurs du mal**.

(18) Henri Gouhier, **L'Oeuvre théâtrale**, Flammarion, 1958, p. 72-73.

(19) Pléiade, p. 1764.

(20) **Le Mythe de Sisyphe**, coll., Idees-Gallimard, p. 83

(21) Pléiade, p. 1729.

(22) *Ibid.*, p. 1730.

(23) **Le Mythe de Sisyphe**, p. 22.

(24) *Ibid.*, p. 142-143.

(25) *Ibid.*, p. 142)