
ARTICLE DE RECHERCHE

De la révolte à la déconstruction : Étude comparative des pensées absurdes dans *La Peste* d'Albert Camus et *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco

Cheng WU

Collège des Études Étrangères, Université Jinan, Guangzhou, Chine

RÉSUMÉ

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'absurde devient un thème majeur de la littérature française. Cet article propose une étude comparative de *La Peste* d'Albert Camus et de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco afin d'analyser leurs conceptions respectives de l'absurde ainsi que les réponses existentielles et esthétiques qu'ils élaborent. Chez Camus, l'absurde se manifeste sous une forme extérieure et concrète à travers l'allégorie de l'épidémie de peste : un fléau aveugle et dépourvu de sens frappe la ville d'Oran. Face à cette catastrophe, les personnages optent pour une révolte collective et solidaire, sans recourir à toute consolation métaphysique. L'écriture adopte une esthétique de la sobriété et du réalisme allégorique. À l'inverse, chez Ionesco, l'absurde tire son origine de l'intérieur de l'être humain, incarné par la rhinocérisation progressive des citoyens, symbole de l'aliénation collective, du conformisme et de la montée des totalitarismes. La résistance n'est plus collective mais solitaire, portée par l'anti-héros Béranger, qui refuse instinctivement la déshumanisation. Sur le plan formel, le dramaturge recourt à la déconstruction du langage, au grotesque et à l'hyperbole théâtrale. Si leurs approches philosophiques et esthétiques divergent profondément, les deux œuvres rejettent le nihilisme : elles défendent la dignité humaine dans un monde dépourvu de sens, offrant deux voies complémentaires de la littérature absurde française.

MOTS-CLÉS

Absurde ; Albert Camus ; *La Peste* ; Eugène Ionesco ; *Rhinocéros* ; révolte ; déconstruction ; théâtre de l'absurde

ARTICLE INFORMATION

ACCEPTED: 01 August 2026

PUBLISHED: 27 September 2026

DOI: 10.32996/ijllt.2026.9.10.1

Introduction

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la littérature française se trouve traversée par une interrogation radicale sur le sens de l'existence humaine. Les horreurs du conflit, les camps d'extermination, la bombe atomique ont fait voler en éclats les certitudes rationalistes héritées des Lumières. Dans ce contexte de désillusion profonde, deux œuvres majeures se détachent comme des réponses littéraires à l'absurdité de la condition humaine : *La Peste* d'Albert Camus, publiée en 1947, et *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, créée en 1959. Si ces deux textes partagent une même conscience de l'absurde, ils en proposent des traitements radicalement différents, tant sur le plan philosophique que sur le plan esthétique.

La notion d'absurde, telle que Camus la définit dans *Le Mythe de Sisyphe* en 1942, désigne la confrontation entre l'aspiration humaine à la clarté et au sens, et le silence déraisonnable du monde (Camus, 1985). L'absurde n'est ni dans l'homme seul ni dans le monde seul, mais dans leur présence commune : c'est, selon la formule célèbre, un « divorce » entre l'homme et le monde. Ionesco, pour sa part, envisage l'absurde moins comme un concept philosophique que comme une expérience esthétique et existentielle : l'effondrement du langage, la mécanisation des comportements, la désintégration de l'identité sous la pression du conformisme. Comme le souligne Simon Chemama dans son étude sur la relation entre Camus et le théâtre, la question de la transposition d'une philosophie de l'absurde en œuvre littéraire ou théâtrale constitue un enjeu majeur de la littérature du XX^e siècle (Chemama, 2013, pp. 857-867).

Camus, dans *La Peste*, choisit la forme du récit réaliste et allégorique : une épidémie s'abat sur la ville d'Oran et contraint ses habitants à faire face à un fléau qui n'a ni sens ni justification. L'absurde y prend la forme concrète d'une

catastrophe naturelle, et c'est par la révolte collective, par l'action solidaire que les personnages tentent de lui résister. Ionesco, dans *Rhinocéros*, opte au contraire pour la déconstruction théâtrale : la métamorphose progressive des habitants d'une ville en rhinocéros constitue une allégorie de l'aliénation collective et du totalitarisme (Ionesco, 1972). L'absurde ne se combat plus par l'action mais se révèle par la décomposition même du langage et de la logique dramatique.

Dès lors, la problématique qui guide cette étude peut se formuler ainsi : de quelles manières Albert Camus et Eugène Ionesco construisent-ils respectivement l'expérience de l'absurde dans *La Peste* et *Rhinocéros*, et comment ces deux approches — la révolte par l'action chez Camus, la révélation par la déconstruction chez Ionesco — reflètent-elles la diversité intellectuelle et esthétique au sein de la littérature absurde française ?

Pour répondre à cette question, nous procéderons en trois temps. Dans une première partie, nous analyserons la construction de l'absurde dans chacune des deux œuvres, en montrant comment la peste et la rhinocérisation fonctionnent comme des figures allégoriques de l'absurdité. Dans une deuxième partie, nous comparerons les réponses que les deux auteurs proposent face à l'absurde, en opposant la révolte camusienne à la résistance solitaire ionescienne. Enfin, dans une troisième partie, nous examinerons les formes d'expression textuelles et les enjeux esthétiques de chaque œuvre, afin de dégager ce que ces deux voies révèlent de la condition humaine face au non-sens.

A. Chapter 1: La construction de l'absurde : deux allégories du non-sens

1. La peste comme figure concrète de l'absurde chez Camus

Dans *La Peste*, l'absurde ne se présente pas comme une abstraction philosophique mais comme une réalité tangible et brutale. L'épidémie qui frappe Oran surgit sans raison, sans avertissement, et impose aux habitants une condition d'enfermement et de souffrance qui n'obéit à aucune logique. Le docteur Rieux, narrateur et protagoniste, le constate dès les premières pages : les rats meurent par milliers dans les rues, et les autorités refusent longtemps d'admettre la réalité du fléau. Cette résistance au réel constitue déjà une première manifestation de l'absurde : l'homme refuse de voir ce qui est, parce que ce qui est n'a pas de sens.

La peste fonctionne à un double niveau symbolique. Sur le plan littéral, elle représente le mal physique, la maladie qui décime les corps sans discrimination. Sur le plan allégorique, elle figure tout ce qui, dans la condition humaine, relève de l'irrationnel et de l'injustifiable : la guerre, le totalitarisme, la souffrance des innocents. Camus lui-même a confirmé la dimension allégorique de son roman, qui peut se lire comme une chronique de l'Occupation et de la Résistance. Mais l'allégorie dépasse le cadre historique : la peste est l'image de tout fléau absurde, de toute situation où l'homme se trouve confronté à une force aveugle et dépourvue de sens.

L'absurde camusien se manifeste particulièrement dans la mort de l'enfant, fils du juge Othon. Cette scène constitue le cœur émotionnel et philosophique du roman. Face à l'agonie d'un innocent, le père Paneloux, qui avait d'abord interprété la peste comme un châtiment divin, vacille dans sa foi. Rieux, lui, refuse toute justification métaphysique : la souffrance d'un enfant ne peut pas avoir de sens. Cette scène résume la pensée absurde de Camus telle qu'elle apparaît dans *Le Mythe de Sisyphe* : le monde est déraisonnable, et c'est précisément parce qu'il l'est que l'homme doit s'y confronter sans détournement.

L'absurde chez Camus est donc extérieur, objectif, concret. Il s'incarne dans un phénomène naturel dépourvu d'intention et de finalité. C'est un absurde du monde, qui interpelle l'homme et l'oblige à réagir. Comme le note Chemama, Camus était à la recherche d'une méthode plutôt que d'une doctrine, pratiquant le doute méthodique et cherchant à faire table rase pour reconstruire (Chemama, 2013, pp. 857-867). Cette démarche se retrouve dans la posture de Rieux, qui ne cherche pas à comprendre le pourquoi de la peste mais s'acharne à la combattre.

2. La rhinocérisation comme déconstruction de l'humain chez Ionesco

Dans *Rhinocéros*, l'absurde prend une forme radicalement différente. Il ne vient pas du dehors mais du dedans : ce n'est pas le monde qui agresse l'homme, c'est l'homme lui-même qui se transforme, qui renonce à son humanité. La métamorphose des habitants en rhinocéros constitue une allégorie de l'aliénation collective, du conformisme de masse et de la montée des totalitarismes. Ionesco s'est expliqué sur la genèse de cette pièce : il avait été profondément marqué par la montée du fascisme en Roumanie dans les années 1930, et par la rapidité avec laquelle ses amis intellectuels avaient cédé à la contagion idéologique.

La rhinocérisation s'opère progressivement, et c'est cette progressivité qui fait toute l'horreur de la pièce. Au premier acte, un rhinocéros traverse la place : les habitants s'étonnent, débattent, puis oublient. Au deuxième acte, les transformations se multiplient ; Boeuf, le collègue de Béranger, apparaît lui-même métamorphosé. Au troisième acte, Béranger se retrouve seul humain, tandis que même Daisy, la femme qu'il aime, cède à la tentation. Cette montée en puissance reproduit le mécanisme de tout phénomène totalitaire : d'abord l'indifférence, puis l'acceptation, enfin l'adhésion.

L'absurde ionescien réside dans la dissolution du langage et de la pensée logique. Les personnages qui se transforment cessent progressivement de parler : leurs arguments en faveur de la rhinocérisation deviennent de plus en plus incohérents avant de se réduire à des barrissements. Jean, l'ami de Béranger, incarne ce processus de manière saisissante : alors même qu'il se transforme physiquement, il continue à justifier rationnellement sa métamorphose, créant un décalage grotesque entre le discours et le corps. Martin Esslin, dans son ouvrage fondateur sur le théâtre de l'absurde, a montré que la déconstruction radicale du langage constituait précisément ce qui distinguait le théâtre de l'absurde de la philosophie absurde de Camus (Esslin, 1971).

L'absurde de *Rhinocéros* est donc intérieur, subjectif, et lié à la nature même de l'homme. Il ne s'agit plus d'un monde dépourvu de sens, mais d'une humanité qui choisit de renoncer au sens, de préférer la puissance brute du rhinocéros à la fragilité de la conscience. Tandis que la peste frappe indistinctement, la rhinocérisation est un acte de consentement : chacun choisit, plus ou moins consciemment, de céder à la transformation.

Chapter 2: Les réponses à l'absurde : révolte collective et résistance solitaire

1. La révolte solidaire dans *La Peste*

Face à l'absurde de la peste, les personnages de Camus ne sombrent ni dans le désespoir ni dans la résignation. Ils choisissent la révolte, et cette révolte prend la forme d'une action collective, d'une solidarité concrète face au fléau. Le docteur Rieux incarne cette posture : il soigne les malades sans illusion sur l'issue, sans espoir métaphysique, mais avec la conviction que le refus de la résignation constitue en soi une valeur. « Il s'agit d'honnêteté », déclare-t-il : le seul moyen de lutter contre la peste, c'est l'honnêteté, qu'il définit comme le fait de faire son métier.

Cette révolte est résolument collective. Tarrou, Grand, Rambert, et même le père Paneloux, chacun à sa manière, rejoint le combat contre l'épidémie. Les formations sanitaires organisées par Tarrou constituent l'expression la plus concrète de cette solidarité. Tarrou, dont le parcours philosophique est marqué par le refus de la peine de mort et de toute forme de violence légitime, aspire à être un « saint sans Dieu ». Sa démarche illustre le passage de l'absurde à la révolte tel que Camus le théorise dans *L'Homme révolté* : de la conscience de l'absurdité naît l'exigence de la solidarité et de la justice (Camus, 1985).

Rambert, le journaliste parisien piégé dans Oran, offre un parcours significatif. Il cherche d'abord à s'enfuir pour retrouver la femme qu'il aime, au nom du bonheur individuel. Mais il finit par renoncer à sa fuite et rejoint les équipes sanitaires. Ce renversement illustre une idée chère à Camus : face à l'absurde, le bonheur privé ne suffit plus, et la solidarité avec les hommes devient une nécessité morale. L'absurde, loin de conduire au nihilisme, fonde une éthique de la responsabilité partagée. Camus, dans ses correspondances avec des jeunes écrivains comme Michel Vinaver, insistait précisément sur cette idée : l'écrivain est responsable envers la société, même s'il ne connaît pas d'avance les conditions de son engagement (Camus et Vinaver, 2012).

La révolte camusienne se caractérise également par sa modestie. Elle ne prétend pas vaincre le mal de manière définitive. Rieux sait que le bacille de la peste ne meurt jamais, qu'il peut rester endormi pendant des décennies avant de ressurgir. La fin du roman, loin d'être triomphale, est empreinte de vigilance. Le bonheur des Oranais retrouvant leur liberté est assombri par cette certitude : le fléau peut toujours revenir. L'homme absurde camusien est donc un Sisyphe lucide, qui pousse son rocher en sachant qu'il retombera, mais qui trouve dans cet effort même la mesure de sa dignité.

2. La résistance solitaire de Béranger dans *Rhinocéros*

La réponse de Béranger à la rhinocérisation se situe aux antipodes de la révolte collective de Rieux. Béranger est un anti-héros : alcoolique, désordonné, marginal, il ne possède ni le savoir du médecin ni l'énergie de l'organisateur. Pourtant, c'est lui, et lui seul, qui résiste à la métamorphose. Sa résistance n'est pas fondée sur une philosophie articulée ni sur un programme d'action : elle est instinctive, presque organique. Béranger refuse de devenir rhinocéros parce qu'il ne peut pas le devenir, parce que quelque chose en lui répugne à cette dissolution de l'humain.

Cette résistance solitaire confère à la pièce une tonalité radicalement différente de celle de *La Peste*. Là où Camus propose la solidarité comme réponse à l'absurde, Ionesco montre un individu abandonné, privé de tout soutien, réduit à ses seules ressources intérieures. Le monologue final de Béranger est à cet égard bouleversant. Seul dans sa chambre, entouré de rhinocéros, il hésite, se compare à eux, envie même un instant leur beauté brute : il voudrait pouvoir barrir, avoir une peau dure et verte. Puis il se reprend et s'écrie : « Je suis le dernier homme, je le resterai ! Je ne capitule pas ! » (Ionesco, 1972)

Ce cri final est ambigu. Il exprime à la fois la détermination et le désespoir, la fierté et la solitude. Béranger ne sait pas pourquoi il résiste ; il n'a aucune garantie que sa résistance ait un sens. Contrairement à Rieux, il ne peut pas s'appuyer sur la communauté des hommes, car les hommes ont disparu. Ionesco refuse délibérément la consolation de la solidarité : l'individu est radicalement seul face à l'absurde. Cette solitude constitue peut-être la différence la plus profonde entre les deux auteurs..

Chez Ionesco, la résistance à l'absurde ne fonde pas une éthique collective. Elle est un acte purement individuel, dont la valeur reste incertaine. L'absence de résolution de la pièce — Béranger reste seul, les rhinocéros continuent de barrir — traduit cette impossibilité de dépasser l'absurde par l'action. Là où Camus, même dans le doute, maintient l'horizon de la solidarité humaine, Ionesco laisse son personnage suspendu dans le vide d'une résistance sans issue apparente. Comme le soulève Chemama à propos des dramaturges de l'absurde, ceux-ci seraient à égale distance de l'esprit absurde camusien, où le monde n'est ni rationnel ni irrationnel, mais simplement déraisonnable.

Chapter 3: Formes d'expression et enjeux esthétiques : récit réaliste et théâtre de la déconstruction

1. L'écriture de la sobriété dans *La Peste*

Le style de *La Peste* est marqué par une sobriété délibérée. Camus adopte la forme de la chronique, confiée à un narrateur qui se révèle tardivement être le docteur Rieux lui-même. Ce choix narratif n'est pas anodin : en masquant l'identité du narrateur, Camus inscrit le récit dans une perspective objective, quasi documentaire. Le ton est neutre, clinique, presque détaché, ce qui

renforce paradoxalement la puissance émotionnelle du récit. L'horreur de la peste est d'autant plus frappante qu'elle est rapportée sans pathos.

Cette écriture du « dire moins », selon la formule que Camus emploie dans *Le Mythe de Sisyphe*, s'inscrit dans une esthétique de la retenue qui est fondamentale pour l'œuvre absurde. L'œuvre absurde, selon Camus, est essentiellement celle qui dit le moins. Cette sobriété stylistique trouve son expression la plus aboutie dans *L'Étranger*, mais elle irrigue également *La Peste*. Les phrases courtes, la précision des détails concrets, l'absence d'effusions lyriques composent un style qui refuse l'explication pour s'en tenir à la description. Cette approche, comme le note Simon Chemama dans son analyse de la relation Camus-Vinaver, correspond à une ambition d'explorer le réel dans sa littéralité, de décrire sans expliquer (Chemama, 2013, pp. 857-867).

Le réalisme de *La Peste* n'est cependant pas un réalisme ordinaire. C'est un réalisme symbolique, où chaque détail concret est porteur d'une signification universelle. La description d'Oran au début du roman — une ville laide, commerciale, tournée vers les affaires et non vers la mer — préfigure la fermeture morale de ses habitants face au fléau. Les scènes de quarantaine, les files d'attente devant les hôpitaux, les séparations forcées des familles : chacun de ces tableaux fonctionne à la fois comme un morceau de chronique réaliste et comme une métaphore de la condition humaine. L'absurde camusien s'exprime ainsi à travers le concret, le quotidien, le littéral, et non à travers la déformation ou l'hyperbole.

2. Le théâtre de la déformation dans *Rhinocéros*

L'esthétique de *Rhinocéros* est aux antipodes de cette sobriété camusienne. Ionesco choisit la déformation, l'hyperbole, le grotesque comme modes d'expression de l'absurde. La métamorphose physique des personnages en rhinocéros constitue en elle-même un procédé de déconstruction de la représentation réaliste. Sur scène, cette transformation pose un défi de mise en scène considérable : comment montrer un homme devenant rhinocéros ? Ce défi est précisément le moteur esthétique de la pièce. L'impossibilité de représenter adéquatement la métamorphose est le signe même de l'absurde.

Le langage, chez Ionesco, est lui-même un objet de déconstruction. Les dialogues de *Rhinocéros* sont traversés par des absurdités logiques, des répétitions mécaniques, des raisonnements circulaires. La scène d'ouverture, avec le débat sur le nombre de cornes du rhinocéros qui a traversé la place, est exemplairement absurde : le Logicien, personnage comique, démontre avec une rigueur fallacieuse que les rhinocéros sont des chats. Ce détournement du raisonnement logique illustre la thèse centrale d'Ionesco : le langage, instrument de la raison, peut devenir l'instrument de la déraison. Là où Camus maintenait une confiance minimale dans la capacité du langage à nommer le réel, Ionesco montre un langage qui se retourne contre lui-même.

Cette différence esthétique recouvre une différence philosophique fondamentale. Camus, comme il l'expliquait dans une lettre de 1943 citée par Chemama, estimait qu'il n'y avait pas d'expression sans un minimum de logique et que l'absurdité parfaite serait le silence (Chemama, 2013, pp. 857-867). Pour Camus, le langage reste le lieu de la révolte : c'est par le langage que l'homme nomme le monde, même quand celui-ci n'a pas de sens. Ionesco, en revanche, pousse l'absurde jusqu'à la décomposition du langage lui-même, comme si l'absurdité ne pouvait se dire que par sa propre négation.

Il convient également de noter la dimension comique de *Rhinocéros*, qui contraste avec la gravité de *La Peste*. Ionesco a toujours revendiqué le rire comme arme contre l'absurde. Le comique de *Rhinocéros* est un comique de l'énorme, du grotesque, qui tient à l'écart entre le caractère extraordinaire de la situation et la banalité des réactions des personnages. Ce sens du comique est d'autant plus significatif que Vinaver, selon le témoignage recueilli par Chemama, reprochait précisément à Camus d'avoir perdu le sens du comique dans ses œuvres tardives. La dimension comique constitue peut-être, dans la littérature de l'absurde, un élément essentiel que le théâtre de Ionesco a su préserver, offrant une autre voie pour affronter le non-sens sans céder au désespoir.

3. Deux voies pour une même quête existentielle

Au-delà de leurs divergences, *La Peste* et *Rhinocéros* partagent une même interrogation fondamentale : que signifie être humain dans un monde dépourvu de sens ? Camus répond par l'action et la solidarité. Le bonheur de Sisyphe, qu'il faut imaginer poussant son rocher, réside dans la conscience lucide de l'absurde et dans le refus de toute évasion. Ionesco répond par le refus individuel de la déshumanisation, un refus qui n'est pas fondé sur une doctrine mais sur un instinct vital.

Ces deux réponses ne sont pas contradictoires mais complémentaires. Elles dessinent les deux pôles de la pensée absurde française : d'un côté, une tradition humaniste et engagée, héritière des Lumières jusque dans sa contestation de la raison ; de l'autre, une tradition plus radicale, qui met en question les fondements mêmes du langage et de la représentation. L'une et l'autre, cependant, refusent le « saut », pour reprendre le terme de Camus : ni Rieux ni Béranger ne cherchent refuge dans une transcendance ou dans une idéologie. Ils restent, chacun à leur manière, fidèles à la terre.

Conclusion

Au terme de cette étude comparative, il apparaît clairement que *La Peste* de Camus et *Rhinocéros* d'Ionesco constituent deux réponses majeures, mais radicalement différentes, à la question de l'absurde. Camus construit un absurde extérieur, concret, incarné dans le fléau de la peste, auquel l'homme répond par la révolte collective et la solidarité. Son écriture sobre, chronicle, refuse l'explication pour s'en tenir à la description et à l'action. Ionesco, de son côté, construit un absurde intérieur, né de la dissolution de l'humain dans le conformisme de masse, auquel seul un individu isolé résiste par un instinct vital indéfinissable. Son

théâtre de la déformation et du grotesque pousse la déconstruction du langage jusqu'à ses limites.

Ces deux voies révèlent la richesse et la complexité de la pensée absurde française. L'une, héritière du doute méthodique cartésien revisité par Camus, maintient la possibilité d'une éthique fondée sur la conscience de l'absurde. L'autre, plus radicale, met en crise le langage et la représentation mêmes, et pose la question de savoir si l'absurde peut encore se dire. Mais l'une et l'autre refusent le nihilisme : Rieux continue de soigner, Béranger continue de résister. Dans les deux cas, l'homme absurde est celui qui, sans illusion et sans espoir métaphysique, choisit de rester humain.

Cette étude ouvre des perspectives plus larges. À l'heure où les sociétés contemporaines sont confrontées à de nouvelles formes d'absurdité — montée des populismes, crise écologique —, la leçon de Camus et d'Ionesco n'a rien perdu de son actualité : face au non-sens, l'homme peut choisir la révolte ou la résistance, l'action collective ou le refus solitaire, mais il ne doit jamais céder à la résignation ni renoncer à sa conscience.

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Publisher's Note: All claims expressed in this article are solely those of the authors and do not necessarily represent those of their affiliated organizations, or those of the publisher, the editors and the reviewers.

Bibliographie

- [1] Agwu P A. L'Absurdité comme thème dans *L'Étranger* et *La Peste* d'Albert Camus[J]. Calabar Journal of Liberal Studies (An interdisciplinary Journal) vol, 2018, 20: 392-403.
- [2] BENNETT Michael Y. Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- [3] BRADBY David. « *L'Étranger* and L'Objecteur », in Adele King (dir.), *Camus's L'Étranger Fifty Years On*, Londres, Macmillan, 1992.
- [4] CAMUS Albert, VINAVER Michel. S'engager ? Correspondance (1946-1957), Simon Chemama éd., Paris, L'Arche, 2012.
- [5] CAMUS Albert. *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- [6] CAMUS Albert. *Le Mythe de Sisyphe* [1942], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.
- [7] CAMUS Albert. *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.
- [8] CAMUS Albert. Œuvres complètes, 4 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006-2008.
- [9] CHEMAMA Simon. « Camus, Vinaver et l'absurde », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 113e année, n° 4, octobre-décembre 2013, pp. 857-867.
- [10] ESSLIN Martin. Théâtre de l'absurde [1961], Paris, Buchet-Chastel, 1971.
- [11] Heydari M, Rafiei S. Etude Comparative de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco et du roman *L'Aveuglement* de José Saramago[J]. *Revue des Études de la Langue Française*, 2017, 9(1): 27-38.
- [12] IONESCO Eugène. Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991.
- [13] IONESCO Eugène. *Rhinocéros* [1959], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- [14] Kianidust M. Palimpsestes et contagiosité dans *La Peste* d'Albert Camus et *L'Aveuglement* de José Saramago, intertextualité comme métamorphose et/ou métaphore?[J]. *Revue des Études de la Langue Française*, 2025, 17(1): 31-46.
- [15] Lévy C. Albert Camus entre scepticisme et humanisme[J]. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2002, 1(3): 352-362.
- [16] REY Pierre-Louis. « Philosophie de l'absurde, théâtre de l'absurde ? », in S. Bastien, G. F. Montgomery et M. Orme (dir.), *La Passion du théâtre. Camus à la scène*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011.
- [17] Schuessler J, Collington T. Les éléments de l'existentialisme dans les pièces d'Eugène Ionesco, dramaturge du Théâtre de l'Absurde[J]. University of Waterloo, 2012.