

entre les scènes, la fonction et le nombre des intrigues, etc. Il essaie aussi (pp. 65 et 83) de trouver un facteur capable de « mesurer » le degré de tension des diverses scènes. Le problème est capital; si St. J. ne me paraît guère ici apporter de nouvelles lumières, c'est probablement qu'il s'attache à trouver la mesure d'une *quantité*, ce qui est impossible en termes structuraux.

Le dernier chapitre ne laisse pas de déconcerter quelque peu: St. J. y soutient que l'œuvre littéraire n'a pas de sens – ou plutôt qu'elle en a plusieurs, et de contradictoires. De plus, elle ne garderait de valeur que tant qu'une postérité daignerait la lire dans une perspective autre qu'historique. Un tel point de vue ne rend-il pas l'analyse du formaliste parfaitement futile? Il me semble que St. J. confond ici un scepticisme méthodique salutaire avec un scepticisme philosophique pour le moins mal placé.

En conclusion, cette étude ébauche un système intéressant d'analyse dramatique, partant d'un principe sain, celui de fonder la description tout entière sur des éléments formels, et écartant les idées de l'œuvre et l'évaluation esthétique. Au rebours de certaines critiques publiées dans des journaux danois à la parution du livre, ce qu'il faut finalement reprocher à l'auteur, ce n'est pas de s'être placé d'un point de vue trop formel, mais de ne pas avoir été jusqu'au bout de cette attitude et d'obscurcir, d'affaiblir même, les résultats réels de l'enquête, en confondant histoire, artiste individuel, et immanence esthétique dans une même opération analytique.

Morten Nøjgaard  
ODENSE

PETER RONGE: *Polemik, Parodie und Satire bei Ionesco*.  
Berlin-Zurich, Verlag Gehlen, 1967, 232 p.

Peter Ronge s'est proposé un examen approfondi de la position critique de Ionesco envers l'art théâtral auquel il s'est consacré depuis 1948. Son étude se divise en trois parties:

Dans la première, Peter Ronge résume la conception qu'a Ionesco du théâtre, telle qu'elle apparaît dans ses *Notes et contre-notes*, ouvrage sur lequel Peter Ronge s'appuie. Ionesco s'est fait homme de théâtre, parce que, pour lui, la scène est le seul lieu où absolument rien ne se passe. Aussi attaque-t-il d'autant plus les tenants du théâtre engagé, lesquels répandent leurs théories idéologiques au nom de l'art. Une œuvre d'art est une œuvre d'art, rien d'autre.

L'auteur analyse, dans la seconde partie de son étude, les deux premières pièces de Ionesco avec les données de son examen préliminaire comme point de départ. Il choisit *La Cantatrice chauve*, car de son opinion cette œuvre est une parodie de tout théâtre. Peter Ronge montre que ce qui est nouveau dans ce théâtre n'est pas tant sa forme anti-réaliste que l'intention, ici réalisée, d'écrire une parodie sur la structure logique du théâtre traditionnel. Et comme Ionesco n'a pu poursuivre dans cette voie, qui, selon Peter Ronge, se clôt sur *La Cantatrice chauve*, il s'est tourné vers une autre esthétique, celle de *La Leçon*. Malgré les incohérences et l'espérance

toujours avortée de trouver des raisons d'agir, *La Leçon* n'est pas la parodie d'une structure logique. On y trouve, en effet, les éléments du théâtre conventionnel, mais ceux-ci ne servent que de soutien à la tension dramatique, en créant la progression d'une passion sans objet.

Pour ce qui est de l'interprétation même de *La Cantatrice chauve*, il me semble que Peter Ronge attribue trop d'importance à certaines allégations de Ionesco à propos de sa pièce. Quand Ionesco dit :

(cette pièce est devenue) une anti-pièce, c'est-à-dire une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie. (*Notes et contre-notes*, Gallimard 1962, p. 159.)

il ne veut pas entendre par là que son intention ait été de parodier le théâtre traditionnel. Au contraire, l'auteur nous avoue que, fortuitement, ces mots qui pour lui ne sont que « des écorces sonores, dénués de sens » (ib. 159), sont devenus une pièce, une anti-pièce. Néanmoins, fidèle à son principe, Ionesco ne trouve aucun inconvénient à ce que ses spectateurs interprètent la pièce à leur gré, mais pour lui

il s'agit, surtout, d'une sorte de petite bourgeoisie universelle, le petit-bourgeois étant l'homme des idées reçues, des slogans, le conformiste de partout. (ib. 159)

En ce qui concerne l'opposition que Peter Ronge fait entre *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, Ionesco n'est pas du même avis, écrivant notamment :

*La Cantatrice chauve* aussi bien que *La Leçon* : ... Toute intrigue, toute action particulière est dénuée d'intérêt. Elle peut être accessoire, elle doit n'être que la canalisation d'une tension dramatique, son appui, ses paliers, ses étapes. Il faut arriver à libérer la tension dramatique sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier. (ib. 160)

Dans la troisième partie, Peter Ronge démontre comment Ionesco, avec *L'Impromptu de l'Alma*, rompt avec ses propres prétentions. Lui qui insiste sur ce qu'une pièce de théâtre doit naître d'un état affectif et surgir des profondeurs de l'âme (cf. ib. 126), compose lui-même une œuvre traitant un thème purement intellectuel. Ionesco y attaque les prosélytes et les partisans d'autres formes théâtrales que la sienne, et tombe ainsi dans son propre piège. Ce qu'il reproche aux « Brechtiens », c'est précisément d'être des terroristes en ne reconnaissant qu'une seule et unique forme de théâtre : le théâtre didactique. A la fin de sa pièce, Ionesco doit se rendre à l'évidence et admettre que « ne pas être docteur, c'est encore être docteur. » (*L'Impromptu*, Théâtre II, Gallimard 1959, p. 57). Peter Ronge examine soigneusement cette œuvre et nous révèle comment Ionesco a copié presque entièrement son texte sur des articles de trois critiques : Bernard Dort, Roland Barthes et J.-J. Gautier (dans la pièce *Bartholoméus I, II et III*). Cette partie de l'étude de Ronge est la plus intéressante, car l'auteur y confronte le texte de Ionesco à « l'original ». Ce qui prouve que Ionesco n'a pas tort de dire dans sa pièce « que le texte en très grande partie est puisé dans les écrits des docteurs ici présents. » (ib. 55). Vers la fin de *L'Impromptu*, l'auteur vient lui-même sur scène prendre la parole : les critiques prétendent diriger ou tyranniser la création artistique, alors qu'ils devraient tout apprendre du créateur et ne juger une pièce que selon les lois mêmes de l'expression artistique.

Il est difficile de dégager les intentions de Peter Ronge dans son livre: ou bien il a voulu nous exposer la querelle entre Ionesco et les critiques, ou bien il s'est attaché à approfondir la dramaturgie de l'auteur. Il n'est pas possible d'aboutir à une conclusion précise en partant de données aussi disparates, dont les éléments ne puissent servir qu'à l'élucidation de *L'Impromptu de l'Alma*. Cette pièce occupant une place tout à fait à part dans la production de Ionesco, je ne pense pas que le livre de Peter Ronge puisse intéresser beaucoup de monde. Ionesco a exposé les mêmes idées – et cela avec beaucoup plus de clarté – dans ses *Notes et contre-notes* et c'est peut-être pourquoi les critiques français ne montrent que peu d'intérêt pour *L'Impromptu*, qu'ils doivent juger peu attachant du point de vue de l'art théâtral. L'étude de Peter Ronge ne contribue pas à éclairer les rapports de Ionesco avec la critique, car tout ce qui peut être dit là-dessus se trouve déjà dans *Notes et contre-notes*. Voilà pourquoi il me paraît difficile de comprendre ce qui a amené Peter Ronge à entreprendre cette analyse, qui, pour détaillée qu'elle soit, traite d'un sujet qui ne méritait pas des recherches aussi approfondies. A plus forte raison quand on sait que *L'Impromptu de l'Alma* est qualifié par son auteur de «mauvaise plaisanterie» (*Notes et contre-notes*, p. 108)!

Anita Garde  
COPENHAGUE

LEIF SLETSJØE: *Le Mystère d'Adam. Edition diplomatique accompagnée d'une reproduction photographique du manuscrit de Tours et des leçons des éditions critiques.* Bibliothèque française et romane. Série D: Initiation, textes et documents, n° 2. Paris, Klincksieck, 1968, xii + 89 p.

Le texte du *Mystère d'Adam* n'a pas été délaissé par les médiévistes: depuis 1854 huit éditions ont vu le jour, et nous voici en présence de la neuvième édition qui est tout à fait différente des précédentes: elle ne veut pas donner un texte «lisible», mais bel et bien la teneur du manuscrit unique (Tours, Bibl. mun., n° 927). Elle comprend une reproduction photographique des feuillets 20 à 40, qui contiennent le plus ancien drame religieux français, une transcription du texte et une liste de toutes les leçons dans toutes les éditions antérieures qui s'écartent du texte du manuscrit; c'est un relevé extrêmement minutieux qui tient compte des moindres détails (division de la *scriptura continua*, emploi des signes diacritiques, de l'apostrophe, de certains signes de ponctuation, etc.); on est très impressionné par cette accumulation de leçons qui doit être propre surtout à imprégner les étudiants d'un certain scepticisme à l'égard des éditions qu'ils utilisent. Sous ce point de vue elle n'est certes pas inutile: nous avons toujours fait crédit à l'édition récente de M. Paul Aebischer<sup>1</sup>, et cela d'autant plus que le critique déclare avec emphase dans l'introduction, en faisant le procès des éditeurs précédents, qu'il a préféré s'en tenir au texte du manuscrit de Tours qu'il a examiné et collationné quatre fois sur place (p. 9-10). Or la liste de M. Sletsjøe permet de découvrir que, même si on laisse de côté les détails de présentation et les émendations commentées dans les notes en

1: «Textes littéraires français», n° 99 (1963).