

## DOSSIER PEDAGOGIQUE



Mise en scène : Gérard Savoisien

avec

Adeline Belloc

Charles Deng Pheng

Gérard Savoisien

SSB production

THÉÂTRE DU COTEAU

Jeudi 19, vendredi 20 et samedi 21 novembre 2009 à 20H30

## NOTE D'INTENTION DE MISE EN SCÈNE



A propos de LA LEÇON d'Eugène Ionesco

J'ai rencontré Eugène Ionesco à plusieurs reprises. J'ai été étonné de son étonnement. Il portait sur les gens et les choses un regard d'enfant. Ni béat, ni grave. Curieux. Il semblait découvrir le monde. Sans doute le voyait-il différent de nous, puisqu'il s'en amusait, comme d'un jouet neuf. Je l'écoutais parler, de cette voix un peu empâtée, comme s'il mâchait les mots. Il parlait de tout et de rien avec simplicité. Il paraissait surpris qu'on l'écoute.

Je ne songeais pas alors à monter ses pièces. C'est Jacques Mauclair - qui avait créé "le Roi se meurt" et "Macbett" qui m'a fait pénétrer dans l'univers si cocasse d'Ionesco. Il m'a fait comprendre que nous tenions là ni un auteur que l'Académie française avait figé, ni un auteur d'avant-garde, mais un auteur classique. Qui défie le temps, les époques et les modes. Un auteur de toujours, qui nous surprendra toujours. Etonné et étonnant.

J'ai eu le rare privilège d'avoir l'autorisation des ayant-droits de monter LA LEÇON, et je suis heureux de pouvoir proposer ce spectacle à tous les publics et plus particulièrement à des adolescents.

LA LEÇON d'Eugène Ionesco est avant tout une leçon sur le langage, et une leçon sur la logique absurde. Mais la pièce est aussi une leçon d'art dramatique. En effet sa structure en boucle, où la fin est le recommencement du début, apparaît toujours comme une nouveauté et demeure un cas de figure scénographique original. L'opposition frontale des deux personnages principaux d'autre part autorise un jeu d'acteurs en finesse et en précision.

Cinquante-sept ans après sa création, la pièce est jouée dans le monde entier. Outre mon souhait de mettre en valeur la tension progressive entre le professeur et l'élève ainsi que les rapports ambigus avec la bonne, je désire montrer, par la modernité du jeu, que LA LEÇON est toujours d'actualité.

Tout en privilégiant la force comique de l'écriture - et mon profond respect pour celle-ci -, la mise en scène s'attache à mettre en valeur également la qualité et la pertinence de la situation.

Après une cinquantaine de mises en scène professionnelles, je me réjouis d'aborder ce théâtre, moins absurde qu'il n'y paraît, plus féroce et plus drôle qu'on ne le croit souvent.

Gérard Savoisien

*Cette étude est proposée à la fin du 2<sup>o</sup> trimestre à une bonne classe de 3<sup>o</sup>. On prépare les questions à la maison (environ 5-6 questions par séance, selon le niveau de la classe). On complète la séquence par une dictée-réécriture (par exemple à partir d'un extrait des didascalies de début). La leçon de grammaire peut porter sur la logique argumentative, cause-conséquence, but, opposition, voire hypothèse.*

## LA LEÇON

Ionesco, 1951

### Programme de travail

- 1- Travail de prise de notes à partir d'un document biographique sur Ionesco.
- 2- Etude de la pièce.
- 3- Expression écrite (voir fiche annexe).
- 4- Jeu théâtral (voir fiche annexe).

En classe :

Observation du titre, du sous-titre, du générique. Comparaison avec le générique d'une pièce classique.

### **I - Une pièce de théâtre**

1. Cette pièce se présente sans découpage scénique. (voir annexe 1 le découpage proposé pour la commodité de l'étude) Quel est l'effet produit ?
2. Les personnages ont-ils une identité ? Si oui, laquelle ? Pourquoi, selon vous, l'auteur a-t-il fait un tel choix ? Comment ce choix peut-il avoir de l'influence sur la signification d'ensemble de la pièce ?
3. Une situation conventionnelle : scènes 1 à 3 :
  - a/ Qui sont les personnages en présence ? Dans quelle situation se trouve chacun d'eux ? Le spectateur se trouve-t-il dans un univers banal ou étonnant ? Justifiez votre réponse.
  - b/ Pourquoi peut-on dire que ces trois premières scènes constituent les scènes d'exposition\* ?
4.
  - a/ Citez le passage qui vient rompre l'équilibre établi dans les trois premières scènes.
  - b/ Pourquoi le spectateur peut-il se sentir mal à l'aise ?
5. Comparez la scène 5 à la scène 3 :
  - a/ Comment évolue le personnage de l'élève ?
  - b/ Comment évolue le personnage du professeur ?
  - c/ A partir de quel moment précis le professeur prend-il l'avantage ? Justifiez votre réponse.
6. Comparez la scène 6 à la scène 4 :
  - a/ Quels sont les points communs ?
  - b/ La scène 6 est-elle une simple répétition de la scène 4 ? Justifiez votre réponse. Etudiez en particulier l'évolution dans les propos de la bonne.
    - c/ Quel effet produit sur le spectateur cette quasi-répétition de scènes ?
7.
  - a/ Comparez la scènes 7 à la scène 3, en ce qui concerne les points suivants :
    - le contenu de l'apprentissage (quelles remarques pouvez-vous faire ?)
    - le comportement de l'élève, celui du professeur

- b/ Quel est l'effet sur l'élève des longues tirades confuses du professeur ?
- c/ scène 7 : A quel moment le professeur franchit-il une nouvelle étape dans son entreprise de destruction de l'élève ? Justifiez votre réponse.
- d/ Comment pouvez-vous expliquer qu'en de telles circonstances la bonne n'intervienne pas ?
8. Comment comprenez-vous le rôle joué par la bonne dans la scène 8 ?
9. a/ Récapitulez les différentes façons dont s'exprime la violence du professeur dans cette scène (au moins deux, suffisamment commentées).
- b/ pp142-143 / pp.180-182, dialogue et didascalies\* : Quel rôle joue finalement le langage dans la fin de cette scène 9 ?
- c/ Relevez les passages de la pièce qui annonçaient le geste final ? Quel personnage prononçait ces prophéties ?
- d/ Comment le professeur réagit-il après son geste fatal ? Quelle impression le geste du professeur produit-il sur le spectateur ? Quelle impression la réaction du professeur produit-elle sur le spectateur ?
10. a/ Quels changements peut-on constater entre l'atmosphère de la scène 9 et celle de la scène 10 ?
- b/ Quel est le comportement de la bonne vis-à-vis du professeur ? face à la situation ?
- c/ Quelles sont les deux informations importantes données par la bonne au spectateur au cours de cette scène ?
- d/ Comment le spectateur réagit-il à ces informations ? Pourquoi ?
11. a/ La scène 11, les informations données dans la scène 10 (voir question 10c/), les retours de situations semblables (scènes 4 et 6 par exemple) donnent à cette pièce une structure particulière. Caractériser cette structure par un adjectif ou une périphrase.
- b/ La scène 11 constitue-t-elle le dénouement\* de la pièce ? Justifiez votre réponse.

## II - Une pièce « politique » : la satire \* du pouvoir

### A - Une caricature de l'enseignement

- Relevez les éléments physiques qui font du professeur un personnage ridicule.
- Comment le professeur est-il dévalorisé à travers son comportement scène 3 ? scène 10 ?
- Comment le système de l'enseignement est-il dévalorisé à travers l'élève ? (Etudiez en particulier les diplômes qu'elle possède, ceux qu'elle vise, ses prétentions professionnelles, ses capacités intellectuelles, scène 5.)
- La pédagogie : a/ Citez au moins deux qualités de bon pédagogue du professeur, dans la scène 5 et commentez-les.  
b/ Que deviennent ces qualités dans la scène 7 (cours de philologie) ? Donnez deux exemples avec commentaires.
- Au fond, quel est le principal objectif du professeur ?

### B - Le plaisir de faire souffrir, le pouvoir d'anéantir

- Relevez, pp.89-90 / pp.110-111 les didascalies qui expriment la prise de pouvoir du professeur sur l'élève.
- a/ Relevez p.92 (deux citations), p.106, p.120 / p.114, p.115, p.133, p.150, p.151 les passages qui peuvent se révéler comme des menaces de la part du professeur. Remplacez chaque citation dans son contexte par rapport à l'évolution de l'intrigue\*.  
b/ Relevez, dans la scène 5, deux manifestations explicites de la violence du professeur pendant son cours d'arithmétique.

3. a/ A partir de quel moment, et à quelle fréquence, l'élève exprime-t-elle sa souffrance ? Comment cette souffrance se manifeste-t-elle ?  
b/ Quelle conséquence l'expression de cette souffrance a-t-elle sur le comportement du professeur ?
4. a/ Les différentes manifestations de la souffrance de l'élève ont-elles une relation logique cohérente avec le comportement du professeur ?  
b/ Comment peut-on expliquer ces manifestations ?
5. Quelle est l'expression absolue et définitive du pouvoir du professeur sur l'élève ?
6. Scène 10, p.148 / p.188, note \* et didascalie concernant la bonne : pourquoi les deux répliques et le brassard ont-ils été supprimés à la représentation ? Quelle conséquence ces suppressions peuvent-elles avoir sur la portée générale et symbolique de la pièce ?
7. a/ Citez un ou deux domaines, autres que l'enseignement, au(x)quel(s) peut s'appliquer le symbole du meurtre de l'élève par son maître.  
b/ Quelle pourrait être dans ce cas la signification « politique » de la pièce ?

### C - L'absurde\*

1. Le spectateur peut-il s'identifier à l'un ou l'autre des personnages ? Pourquoi ?
2. Pourquoi, en dehors de raisons purement morales, le spectateur ne peut-il absolument pas admettre la violence du professeur ?
3. L'absurde dans le contenu des cours : Comparez le niveau du cours d'arithmétique et celui du cours de philologie et commentez.
4. Le langage perverti :  
a/ Observez la description de la ville, scène 3 (p.91 / pp.112-113). Quelle est l'impression globale produite ? Quel est l'intrus parmi les éléments descriptifs ? Pourquoi à votre avis le professeur ne remarque-t-il pas cette anomalie ?  
b/ Expliquez pourquoi le cours d'arithmétique se termine sur un échec.  
c/ En quoi réside l'absurde dans les passages suivants ?  
-p.122 / p.154 : les exemples de modifications des consonnes  
-p.124 / p.156 : l'anecdote du camarade de régiment  
-p.139 / p.176 : la prononciation du mot couteau  
d/ Dans l'appendice qui suit son roman de science-fiction 1984, George Orwell explique les ravages que peut occasionner une langue qui vise à l'anéantissement de l'esprit :  
« Les mots du vocabulaire B gagnaient même en force, du fait qu'ils étaient presque tous semblables. [...] Le but était de rendre l'élocution autant que possible indépendante de la conscience. » (cité dans Michel Bigot et Marie-France Savéan commentent La Cantatrice chauve et La Leçon d'Eugène Ionesco, Foliothèque n°3, Folio).  
Dans la pièce La Leçon à quoi aboutit en fait le cours de traduction ? (p.127 / p.160 : « Comment dites-vous, par exemple en français... » jusqu'à p.131 / p.165 : « je ne saisis pas la différence. ») Quelle est l'utilité des langues dans ces conditions ? A quoi sert le langage ? (Développez et justifiez vos réponses.)

### **CONCLUSION**

- a/ Résumez le plus clairement possible l'intrigue de la pièce
- b/ Une pièce de théâtre est avant tout un échange de paroles. A quoi sert le langage dans cette pièce ?  
c/ Quelle impression générale cette pièce laisse-t-elle au spectateur ? Pourquoi ?

## FICHE ANNEXE

### Annexe 1

Proposition de découpage en scènes de la pièce La Leçon.

Dans le théâtre classique, une pièce est découpée en actes, qui sont eux-mêmes divisés en scènes. Ce découpage permet de baliser le schéma narratif.

Une scène est limitée par l'entrée en scène ou la sortie d'un ou plusieurs personnages.

On peut donc proposer, dans l'objectif d'une plus grande commodité de l'étude de la pièce, le découpage suivant :

**scène 1** : pp.87-88 / pp.107-108 jusqu'à « *Votre élève est arrivée.* »

**scène 2** : pp.88-89 / pp.108-111 de « *Merci. Je descends.* » jusqu'à la fin de la longue didascalie.

**scène 3** : pp.90-97 / pp.111-120 de « *Bonjour, Mademoiselle* » jusqu'à « *Bon, nous allons voir ça.* » *Il se frotte les mains.* »

**scène 4** : pp.97-98 / pp.120-122 : de « *La Bonne entre.* » jusqu'à « *Elle sort.* »

**scène 5** : pp.99-115 / pp.123-144.

Premier mouvement : pp.99-106 / pp.123-132 de « *Excusez-moi, Mademoiselle* » jusqu'à « *la faute est mienne.* »

Deuxième mouvement : pp.106-115 / pp.132/144 de « *Tenez. Voici trois allumettes.* » jusqu'à « *Oui, Monsieur.* »

**scène 6** : pp.115-117 / pp.144-147 de « *La Bonne, entrant* » jusqu'à « *Elle sort.* »

**scène 7** : pp.117-138 / pp.147-174 de « *Continuons, Mademoiselle.* » jusqu'à « *L'Elève reste seule quelques instants.* » (La leçon de linguistique)

**scène 8** : pp.138-139 / pp.174-176 de « *Le Professeur, [...] dehors* » jusqu'à « *Elle s'en va.* »

**scène 9** : pp.139- 144 / pp.176-183 de « *Le Professeur, geste, il veut protester* » jusqu'à « *La porte à droite s'entrouvre. Marie apparaît.* »

**scène 10** : pp.144-149 / pp.183-189 de « *Non... ne venez pas...* » jusqu'à « *Ils sortent. Scène vide, pendant quelques instants.* »

**scène 11** : p.149 / p.189 de « *On entend sonner à la porte de gauche* » jusqu'à la fin.

### Annexe 2

Mémorisation et jeu de l'un des passages suivants au choix :

-**scène 3** : pp.90-97 / pp.111-120 jusqu'à « *Nous allons voir ça.* »

-**scène 5** : -pp.98-103 / pp.123-129 : de « *Excusez-moi, Mademoiselle, pour cette sottise intervention* » jusqu'à « *Cela suffit. Il faut savoir se limiter.* »

-pp.103-108 / pp.129-135 : de « *Comptez donc s'il vous plaît, je vous en prie* »

jusqu'à

« -- *J'en enlève une...Il vous reste... combien d'oreilles ? - Deux.* »

-pp.108-113 / pp.134-141 : de « *Supposez que vous n'avez qu'une seule oreille* »

jusqu'à « *Tant pis.* »

-**scène 10** : pp.144-147 / pp.183-187 : de « *Qu'est-ce que j'ai fait ?* » jusqu'à « *Oui, Marie, merci bien.* »

### Annexe 3

Expression écrite : Travail d'équipe : Ecriture de la scène 12 (et des suivantes... ?)

L'écolière suivante déjoue les pièges du professeur et le démasque.

Dialogue à deux personnages, pour commencer, puis intervention de la bonne, que l'écolière démasque aussi. La fin est le triomphe de l'écolière qui a enfin réussi à vaincre le monstre.

Cette suite de scènes comporte des dialogues et des didascalies précises. Elle doit être une suite logique à la pièce originale (elle doit tenir compte de tout ce que sait déjà le spectateur).

Le ton de la pièce originale doit être respecté, ainsi que l'absurde. (Attention à garder une cohérence dans l'absurde...)

Il faut avoir réfléchi aux éléments suivants :

- Qui est la nouvelle écolière ? (liens de parenté éventuels, statut social, politique...)
- Comment peut-elle avoir eu connaissance des faits (si elle en a eu connaissance...) alors que tout le monde les ignore dans la ville ?
- Quelles sont ses armes pour venir à bout du professeur ? A-t-elle recours à d'autres personnages intervenants (par exemple policiers, à la fin de votre scène) ?
- A quel moment intervient la bonne ? Comment (ré)agit-elle ? Est-elle un allié du professeur ? de l'élève ?

## EUGÈNE IONESCO



Eugène Ionesco (1912 - 1994) est né en 1912 à Slatina, en Roumanie. Son père avait fait la connaissance de sa mère, une Française, pendant ses études de droit, à Paris. En 1913, Eugène Ionesco vient en France avec ses parents. Il y vivra jusqu'en 1925, date à laquelle il repart en Roumanie avec sa mère. (Entre-temps, ses parents ont divorcé et son père est retourné dans son pays d'origine.)

Ionesco entreprend, en 1929, des études de français à l'université de Bucarest. Il résiste à l'attraction qu'exerce à l'époque, en Roumanie, le mouvement fasciste de la Garde de fer sur les intellectuels. C'est probablement à ce moment-là que naît son refus absolu de toute idéologie et de tout totalitarisme, qu'ils soient de droite de gauche.

Après avoir terminé sa licence de français et enseigné cette langue pendant un an dans un lycée de Bucarest, Ionesco obtient, en 1938, une bourse du gouvernement roumain pour aller faire une thèse à Paris sur les thèmes du péché et de la mort dans la poésie moderne. Mais cette thèse restera à l'état de projet. En 1939, en effet, il décide de s'installer définitivement en France. Les premières années, il travaillera comme correcteur dans une maison d'édition parisienne.

C'est en 1950, avec la première représentation de *La Cantatrice Chauve*, que commence la carrière théâtrale de Ionesco. Mais l'accueil fait par le public à ses premières pièces est mauvais. Ionesco devra attendre 1956 pour connaître le succès, après avoir publié et fait représenter neuf de ses ouvrages dramatiques. Dans les années qui suivent, *Les Chaises* (1952), *Rhinocéros* (1959) et *Le Roi se meurt* (1962) sont, parmi ses pièces, celles qui ont le plus la faveur des metteurs en scène et du public.

A partir de la fin des années cinquante, Ionesco - avec, pour ne citer que les plus connus, Arthur Adamov (d'origine russe) et Samuel Beckett (d'origine irlandaise) - fait partie d'un groupe d'auteurs dramatiques qu'on appelle «l'avant-garde» et qui représente, en France, le «théâtre de l'absurde». Gabriel Marcel, philosophe chrétien et auteur de nombreuses pièces de théâtre, fait, à propos de cette avant-garde, la remarque suivante:

« C'est à mon avis un fait très significatif que les principaux représentants de cette avant-garde soient des étrangers déracinés dont on pourrait dire que la pensée se meut dans une sorte de no man's land. Un Beckett, un Adamov, un Ionesco vivent en réalité en marge de toute vie nationale quelle qu'elle soit. » (G. Marcel, «La Crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme », dans R. Laubreaux (éd.), *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris: Gamier-Frères, 1973, pp. 21 et suiv.)

Pour Ionesco, comme pour les autres représentants du «théâtre de l'absurde», les moyens du théâtre traditionnel sont devenus inutilisables. Aussi, rompant avec la tradition, ils cherchent à réaliser une expression théâtrale nouvelle. Avant eux, le spectateur était habitué à voir se dérouler une action qui mettait en relief la vie d'un être exceptionnel, d'un héros. Cet être agissait librement, selon ses propres projets, exprimait ses propres sentiments, ses propres idées. Il essayait de réaliser ses projets et ses idées. De là naissait un conflit qui se résolvait à la fin de la pièce.

Or, selon Ionesco, l'homme moderne vit dans «le monde de l'impersonnel, dans le monde de la collectivité», (Ionesco, dans C. Bonnefoy, «Entretiens avec Eugène Ionesco», Paris: Pierre Belfond, 1966, p. 133), dans un monde où l'homme qui prend des décisions et qui agit librement n'existe plus. Par conséquent, les personnages du théâtre nouveau, et notamment ceux de Ionesco, ne représentent plus des caractères bien définis ni des êtres exceptionnels. Ce sont des personnages qui mènent une vie banale et conformiste, qui manquent d'âme et de personnalité. A la limite, ils ressemblent plus à des marionnettes qu'à des êtres humains. Ces «robots parlants», pour reprendre l'expression employée à leur propos par M. Seipel («Personnages», dans R. Laubreaux (éd.), *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris: Garnier-Frères, 1973, P. 75) utilisent une langue qui, dans la mesure où elle est faite exclusivement de clichés, de slogans, a cessé d'être un instrument effectif de communication entre les hommes. Ainsi, ces derniers n'arrivent plus à se comprendre. Aussi la critique de Ionesco porte-t-elle tout particulièrement sur le langage.

La langue n'assumant plus sa fonction de communication, ce sont les moyens d'expression non-linguistiques qui prennent sa place. Mime, geste, pantomime et décor qui, dans le théâtre traditionnel, ne servent généralement qu'à souligner le message, prennent, dans le théâtre de Ionesco, une valeur autonome. Ils ont même, parfois, une fonction dramatique importante. Dans *Les Chaises*, par exemple, un couple attend des invités qui n'arrivent pas. Des chaises les remplacent, devenant ainsi de véritables acteurs.

En outre, Ionesco n'observe plus la distinction traditionnelle entre tragédie et comédie. A preuve, les sous-titres de ses pièces: «anti-pièce», «drame comique», «pseudo-drame», ou encore «farce tragique».

Bien entendu, les innovations apportées par le théâtre de Ionesco et le «théâtre de l'absurde» en général, provoquèrent, du moins au début, des réactions violentes de la part du public. Combien de fois le spectateur n'est-il pas sorti, scandalisé, du théâtre! A la fin de la première représentation de *La Leçon* en Belgique, le public a exigé le remboursement des billets. Le choc est voulu et prévu: le but de Ionesco, c'est d'ébranler le confort intellectuel du spectateur et d'amener ainsi ce dernier à prendre conscience de sa propre situation.

## A PROPOS DE L'ANTI-THÉÂTRE

Si Ionesco est d'accord d'être désigné comme représentant du théâtre d'avant-garde et s'il choisit lui-même, pour «*La Cantatrice Chauve*» le sous-titre «anti-pièce», on doit se demander ce que signifie cette rupture apparente avec la tradition théâtrale. «Tout est permis au théâtre: incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures.»

(Expérience du théâtre, 1958)

Il veut donc, pour sa création artistique, se libérer de toute contrainte traditionnelle, de forme aussi bien que de fond. Ceci n'est pas étonnant. Dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, cette libération totale se fait sentir dans tous les domaines, qu'il s'agisse de la poésie, du roman, de la peinture, jusqu'à la dissolution des valeurs traditionnelles dans la société. L'anti-théâtre n'est donc rien d'autre que la porte par laquelle le théâtre s'achemine vers les temps modernes.

En effet, avec la dé-couverte (au sens propre du mot) de maintes contraintes auxquelles est soumise la soi-disante volonté libre de l'homme, le vieux schéma de l'évolution d'un «héros» (cf. introduction p. 6) dans une pièce perd tout son sens. Or, un théâtre qui veut jeter un regard sur l'homme sous ces nouvelles conditions ne peut certainement pas se laisser imposer des contraintes dans le choix des sujets ou dans la façon de les traiter.

Pour pouvoir profiter de ce théâtre nouveau, libéré de toute contrainte littéraire, on doit faire preuve d'une sorte d'ascèse: s'abstenir de toute tentation de vouloir classier, systématiser, cataloguer des œuvres qui, selon leur définition même, avaient été conçues comme des «individus», l'une à côté de l'autre, parfois sans cohérence apparente. On doit les déguster une à une, comme des plats qu'on vous sert dans l'intention de vous faire connaître toute la gamme des goûts les plus divers.