LA LEÇON

d'Eugène Ionesco

Aide pour les professeurs

de Mag. Almuth Etz

EUGÈNE IONESCO

Eugène Ionesco 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'attirance 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, L*es 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, I973, 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 20e 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 classifier, systématiser, cataloguer des oeuvres 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.
L'objectif de cette initiation est de vous faire «déguster» Ionesco pour vous donner le goût de lire -ou de regarder d'autres de ses pièces.

LA LEÇON (1951)
DRAME COMIQUE

POUR MIEUX COMPRENDRE LA PIÈCE

p. 1	1	le titre: A quoi vous fait penser le titre? Qui seront les personnages? Quel peut être le contenu d'une pièce intitulée «La Leçon»?
p. 2	2	Après avoir lu jusqu'à «....un sourire frais sur les lèvres»: Vous faites le portrait _ de la bonne _ de la jeune fille Quant au professeur, vous connaissez seulement son âge et un tout petit détail. Essayez quand même d'inventer son portrait. Comment le voyez-vous? (tenue, vêtements, sa façon de parler)
p. 3	4	«Le professeur entre...» «...dans les yeux, vite réprimée.» Voilà donc le «vrai» portrait du professeur. Est-il très différent de ce que vous aviez imaginé?
	5	Vous jouez, sans l'avoir lue, la première entrevue entre le professeur et l'élève. (elle: très ouverte, un peu bavarde; lui: timide, il bégaye un peu, ne sachant pas trop de quoi parler)
p. 4	6	LECTURE : «Bonjour, Mademoiselle» « ...il ne neige pas non plus.» Le professeur essaye de mettre en marche la conversation - par quels moyens? (Quels sont leurs sujets de conversation?) ligne 15 - 16: Par quel élément l'énumération devient-elle comique? Expliquez pourquoi.
	7	La réaction de l'élève «Ce serait bien étonnant, car nous sommes en été» fait preuve d'un certain manque de sensibilité. Pourquoi?
p. 5	8	Le professeur dit qu'elle sera une bonne élève, qu'elle est intelligente, qu'elle lui paraît instruite et qu'elle a bonne mémoire. Qu'en pensez-vous? Pourquoi le dit-il?
	9	Pourquoi la jeune fille prend-elle des leçons? (3 raisons)
p. 5-6	10	Comment trouvez-vous les idées que la jeune fille se fait de sa carrière intellectuelle?
p. 6	11	Quel inconvénient pourrait-elle voir dans le fait que le professeur s'assoie en face d'elle? Qu'est-ce que cette question peut vous dire sur le professeur? (A quoi pense-t-il?)
	12	Et à quoi pense-t-il en répétant «à ma disposition»?
	13	Essayez de trouver le ton qu'il faut pour le «Oh, Monsieur» que la jeune fille prononce en réaction à la remarque du professeur «Je ne suis que votre serviteur».
	14	Apparemment, en dehors de l'action visible (et audible), il y en a encore une autre, sous-jacente, qui était d'ailleurs présente dès le début - laquelle?
p. 6-7	15	LECTURE: «Il se frotte les mains.» ... «C'est comme Monsieur veut.» La petite dispute entre le Professeur et la Bonne permet de supposer qu'il y a déjà eu des situations semblables à celle-ci. Interprétez, dans ce sens, la remarque de la Bonne «Monsieur, faites attention, je vous recommande le calme.» Du calme par rapport à quoi? Le professeur dit «Sa peur est stupide.» Il va donc aussi loin que d'appeler «peur» les interventions de la Bonne. Peur de quoi alors?

p. 7-8 p. 9	16	«Arithmétisons...» ... «Comptez donc, s'il vous plaît, je vous en prie.» Comment trouvez-vous ce cours de mathématiques? «Quel nombre est plus grand? Trois ou quatre? ..... il y a des groupes, il y a des tas, des tas de choses.» Dans les mathématiques supérieures, il n'est pas automatiquement admis que quatre soit plus grand que trois, il n'est pas non plus évident que un plus un fassent deux. Ces «vérités» qui nous paraissent banales sont sujettes à de longues preuves mathématiques. Le professeur ne voulait donc pas se moquer en disant, tout à l'heure, à l'élève qu'elle était magnifique parce qu'elle savait faire les additions qu'il lui demandait. C'est plutôt Ionesco qui se moque des procédés compliqués utilisés dans les mathématiques supérieures pour prouver des phénomènes, qui, à première vue, semblent être absolument simples. «Supposons»: C'est ainsi que commencent en mathématiques les définitions pour préciser les conditions d'une preuve. L'élève dit au professeur qu'il identifie «la qualité à la quantité». Un peu plus loin, elle lui répond qu'il n'y a pas d'unités de trois à quatre. Elle n'est donc pas bête mais assez précise.
p. 7- p 11	17	LECTURE: Le Professeur «Bon. Arithmétisons donc un peu.» ... Le Professeur «L'exemple n'est pas convaincant.» Comment trouvez-vous le professeur? (Cherchez des adjectifs pour le caractériser). Il y a un changement de ton assez abrupt dans ce passage. Où? (Avec quel mot?) Caractérisez aussi la jeune fille - comment trouvez-vous le ton de ses réponses _ au cours de cette petite «scène» _ à la fin du passage?
p. 11 - p. 12	18	Vous lisez/jouez, à rôles partagés, le passage suivant en essayant de bien rendre l'ambiance un peu échauffée. Le Professeur: «Ecoutez-moi.» ... L'Elève: «Qu'est-ce que je viens de dire?» Comment trouvez-vous la dernière réponse de l'élève?
p. 12	19	L'Elève dit: «Oui, Monsieur. Bien, Monsieur. Merci, Monsieur.» Qu'est-ce que cette réponse peut vous dire sur son état d'âme? (Comment se sent-elle pour réagir de cette façon?)
p. 13	20	Le Professeur: «Ça ne s'explique pas. Ça se comprend par un raisonnement mathématique intérieur. On l'a ou on ne l'a pas.» Vous est-il déjà arrivé qu'un professeur vous dise que quelque chose ne s'expliquait pas? Si vous étiez à la place de l'élève, comment vous sentiriez-vous? Quelle est la réaction de l'élève?
	21	Le Professeur: «Non. Je ne pense pas.» ... L'Elève: «Non, Monsieur» Quoique l'élève ait, en toute rapidité, trouvé le résultat d'un calcul compliqué, le professeur n'est pas content. Pour quelle raison? Que pensez-vous de son argument?
	22	«En mathématiques et en arithmétique tout spécialement, ce qui compte - car en arithmétique il faut toujours compter - ce qui compte, c'est surtout de comprendre». Vous traduisez cette phrase en allemand tout tenant compte du jeu de mots.
p. 14	23	Discutez la phrase «Les mathématiques sont les ennemis acharnés de la mémoire.» Etes-vous du même avis? Si oui, pourquoi? / Si non, pourquoi pas?
	24	La Bonne entre au moment précis où le Professeur propose de passer à un autre genre d'exercices. Par la suite, elle importune le Professeur en le tirant par la manche à plusieurs reprises. Ce n'était donc pas un pur hasard qu'elle soit entrée à ce moment-là. _ Comment a-t-elle fait pour savoir à quel moment il fallait intervenir? _ Qu'est-ce qu'elle veut pour se comporter d'une façon si étrange?

p. 14 - p. 18	25	Vous lisez uniquement les réponses de l'élève depuis le moment où le Professeur dit qu'il n'est pas content du tout (p. 14) jusqu'au moment où elle prononce le mot «phonèmes» (p. 18) Parmi ces réponses, il y en a deux qui se distinguent nettement des autres et qui vous en disent long sur ce qui va se passer. Lesquelles? Et qu'est-ce qui va donc se passer? (Voir aussi p. 18: Le Professeur «Nous y reviendrons plus tard ... à moins que ce ne soit plus du tout»)
p. 14 - p. 19	26	LECTURE: Le Professeur «Continuons, Mademoiselle.» ... Le Professeur «Qu'avez-vous donc?» Si vous comparez ce passage à celui de la note 17 (première partie), vous pouvez constater que le ton a nettement changé. _ Comment est le professeur maintenant? * _ Comment est l'élève? (* traduisez: Le Professeur «N'étalez donc pas votre savoir. Ecoutez, plutôt.» (p. 18)) «Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas.» (p. 18))
p. 19	27	Pourquoi, à votre avis, ne permet-il pas que l'Elève l'interrompe? (Si vous n'avez pas d'idées, relisez le passage à la p. 15 juste après que la Bonne est partie)
	28	Après maints «Oui, Monsieur» de l'Elève et des interventions assez rudes de la part du Professeur pour la faire taire, l'Elève trouve un nouveau moyen pour exprimer son malaise. Lequel? Pourquoi se sent-elle si mal? Que pensez-vous de la réaction du Professeur? (Traduisez!) Après cette première réaction pas très polie au mal de l'Elève, le Professeur ne réagit plus que par «Continuons» sans tenir compte du malaise de l'Elève. Il va vers un but précis comme une machine, et rien ne peut plus l'arrêter.
p. 18 - p. 21	29	Le Professeur «Les sons, Mademoiselle,...» L'Elève «Les racines des mots sont-elles carrées?» Ne vous inquiétez pas si vous ne comprenez pas grand-chose au monologue du Professeur. Ce qui importe ici, c'est l'interaction entre les deux personnages. Essayez, en lisant ou mieux encore, en écoutant, d'en saisir l'évolution. Après avoir dit au professeur à maintes reprises qu'elle a mal aux dents sans rien ajouter d'autre, l'élève est à nouveau fascinée par le sujet entamé et elle essaye d' interrompre le professeur pour communiquer avec lui.
p. 21	30	L'Elève «Les racines des mots sont-elles carrées?» Le Professeur «Carrées ou cubiques. C'est selon.» Vous essayez de traduire ce jeu de mots en allemand.
	31	Malgré les tentatives de l'Elève d'attirer l'attention du Professeur avec des idées originales (Le Professeur «Prenez le mot front» L'Elève «Avec quoi le prendre?»), celui-ci retourne aussitôt à son éternel «Continuons», tout en se fâchant de plus en plus.
p. 22	32	A un moment, il ajoute même qu'il faut continuer «vite». Qu'est-ce qui le presse donc de la sorte? Pourquoi est-il si énervé?
p. 21 - p. 23 p. 23	33	L'Elève arrive quand même, en posant des questions, à détendre un peu la situation et à inciter le Professeur à entrer en conversation avec elle - jusqu'à finir sa phrase: L'Elève «J'ai mal» Le Professeur «Aux dents» Mais c'est comme un dernier suspense. Car, à partir du moment où il dit nettement et clairement qu'il va se fâcher et où il se met à jurer («Nom d'un caniche à barbe»), il n'y a plus de dialogue entre les deux.
p. 23 - p. 25	34	LECTURE: Le Professeur «M'écoutez-vous, Mademoiselle?»... L'Elève «Crâneur!»
p. 25	35	Les voilà arrivés au point d' en venir aux mains. Le Professeur «Silence! Ou je vous fracasse le crâne!» L'Elève «Crâneur!» Comment trouvez-vous la réponse de l'Elève?

p. 25 p. 26	36	Pourquoi le Professeur dit-il à L'Elève qu'elle a eu de la chance? Le ton du Professeur devient de plus en plus insolent. Traduisez: «Pas d'insolence, mignonne, ou gare à toi.»
p. 26 - p. 27	37	Le Professeur «Pas d'insolence, ...» .....*Il sort* Vous relevez dans le discours du professeur tous les passages où il s'adresse personnellement à l'Elève pour les traduire.
p. 26	38	Nouveau jeu de mots: L'Elève «Mal aux dents» Le Professeur «Mal élevée» Si vous deviez traduire la pièce pour la faire jouer en allemand, comment feriez-vous pour rendre ce jeu de mots?
p. 27	39	La Bonne «Ça vous mènera loin tout ça.» Le Professeur «Je saurai m'arrêter à temps.» Il saura s'arrêter avant de faire quoi?
	40	La Bonne «Ne comptez pas sur moi.» Qu'est-ce que la Bonne refuse de faire?
p. 28	41	Le Professeur «Ça n'a plus d'importance» «Ça ne vous regarde pas» Qu'est-ce qui n'a plus d'importance? Pourquoi pas? Qu'est-ce qui ne la regarde pas?
p. 27	42	Le Professeur: «Alors: dites, *cou*, comme *cou*, *teau*, comme *teau* ... Et regardez, regardez, fixez bien ...» En pensant au mot couteau, coupé en deux syllabes, le professeur pense - on peut aisément le supposer - aussi aux deux mots suivants: cou / tôt. Commentez cette association du professeur.
p. 28	43	Le Professeur «...mais dépêchez-vous ... nous n'avons pas le temps...» Commentez cette remarque du Professeur.
p. 28 - p. 29	44	LECTURE: Le Professeur «Ça n'a plus d'importance» ..... «Aaah! tiens!» Qu'est-ce qui a excité le Professeur à ce point ? (Revoir, là-dessus, la note 14)
p. 30	45	PRODUCTION Après coup: La Bonne entre et voit ce qui s'est passé. Qu'est-ce qu'elle va dire au Professeur? Qu'est-ce qu'il va lui raconter? Vous inventez ce dialogue (avec une fin pour la pièce)
	46	Vous choisissez deux passages que vous trouvez spécialement surprenants ou choquants pour les commenter.

	47	Pour interpréter une pièce de Ionesco, il est de première importance de bien saisir l'idée de départ, la vision de l'auteur autour de laquelle il a pour ainsi dire «groupé» son texte. Quelle est, selon vous, cette idée d'origine dans «La Leçon»? (cf. p. 3 «Au cours du drame ..... ininterrompue»; p. 31 «Je n'ai pas fait exprès de la tuer») EXTRAIT DE L'APPENDICE de l'édition qui a servi de base pour votre livret: 7. Le théâtre de Ionesco: un théâtre de l'incommunicabilité? Claude Bonnefoy - A propos de votre théâtre et surtout à propos de vos premières pièces on a beaucoup parle d'incommunicabilité. On disait que vos personnages étaient des gens qui essayaient de se comprendre mais qui n'y parvenaient pas, qui ne recevaient pas ce que les autres avaient à leur dire, qui donc, finalement, parlaient dans le vide. [...] J'aimerais que nous abordions cette question plus en détail. Votre théâtre est-il ou non un théâtre de l'incommunicabilité? Eugène Ionesco - Je crois que non. On parlait beaucoup d'incommunicabilité il y a quelque temps. On parlait de la solitude, de l'absurde. C'étaient des mots à la mode en 1950 comme avant 1940 «authenticité» ou «expérience». En ce qui concerne l'incommunicabilité, je n'y crois pas. L'incommunicabilité n'existe pas. [...] En ce qui concerne les personnages de mes premières pièces, ils ne veulent pas, ils ne désirent pas communiquer. Ils sont vidés de toute psychologie. Ils sont tout simplement des mécaniques. Etant des mécaniques, s'ils ne peuvent pas communiquer, c'est avec eux-mêmes qu'ils ne le peuvent. Ils ne pensent pas. Ils sont séparés d'eux-mêmes. [...] Bref, les personnages des mes pièces sont des gens qui prononcent des slogans ce qui leur épargne la peine de penser. Si je croyais vraiment à l'incommunicabilité absolue je n'écrirais pas. Un auteur, par définition, est quelqu'un qui croit à l'expression. (Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco,* Paris: Pierre Belfond, pp. 131 - 133)