

L'Européenne



Texte et mise en scène
de David Lescot

au Théâtre de la Ville - Les Abbesses
du 22 septembre 2009 au 7 octobre 2009

© PHILIPPE DELACROIX

Édito

C'est avec beaucoup d'humour que David Lescot, auteur et metteur en scène de cette pièce, nous parle de la question très politique de L'Europe. Pour la mettre en scène, il a choisi la mise en abyme du théâtre dans le théâtre. Il donne à voir les artistes eux-mêmes en prise avec cette Europe à la fois si présente et si indéfinissable. Ce sera l'occasion pour l'auteur et metteur en scène d'interroger notre rapport à cette chose qu'est l'Europe par-delà la question du « pour » ou « contre ».

Ils sont plusieurs artistes, de nationalités et disciplines différentes, à avoir répondu à l'appel à projet de l'Union Européenne visant à créer une œuvre qui représenterait l'Europe. Rassemblés dans une résidence artistique, ils expérimentent sous les yeux des spectateurs ce qu'est l'Europe : multilinguisme, institutions, internationalisme... Il en sort de nombreuses situations cocasses, peut-être même absurdes où la question du dialogue et de l'identité, mais aussi de la machine européenne est une source sans fin d'exploration des paradoxes, ambiguïtés et tensions de l'Europe. Proche de la comédie musicale – langage universel ? –, cette pièce devient une symphonie qui met l'Europe à l'honneur.

Dans ce nouveau dossier, nous vous proposons d'aborder avec les élèves certaines des grandes questions qui traversent l'Europe à travers leur mise en scène.



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Découvrir : le texte
d'entrée de jeu [page 2]

Analyser : une pièce politique
[page 5]

Pour aller plus loin : entendre
une symphonie [page 9]

Après la représentation :
pistes de travail

Les surprises de la mise en
scène : la parole en liberté
[page 12]

Le décor, la lumière,
les costumes : la tension entre
l'institution administrative
et la vie artistique [page 14]

Le texte, la représentation :
comparaisons [page 15]

Rebonds et résonances
[page 17]

Annexes

Notes d'intention de l'auteur
[page 18]

Note d'intention
de Charlie Degotte [page 19]

Trois versions
d'un même extrait [page 20]

Résumé de la pièce [page 21]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

DÉCOUVRIR : LE TEXTE D'ENTRÉE DE JEU

Le titre

→ Demander aux élèves ce que leur inspire le titre et ce à quoi ils s'attendent à sa simple lecture.

L'Européenne, comme son titre l'indique, place l'Europe au centre : on peut donc s'attendre à une réflexion sur la pluralité culturelle de l'Europe.

Une pièce multiculturelle

→ Quelles peuvent être les caractéristiques d'une pièce qui s'intéresse à la rencontre des cultures ?

Cette question invite à une séance de *brainstorming* où les élèves peuvent laisser libre cours à leur imagination. Les réponses données peuvent inclure : une réflexion sur les problèmes liés à la communication, une utilisation de plusieurs langues, la présence d'acteurs de différentes nationalités, une réflexion sur les modalités d'un « vivre ensemble », etc.

Une pièce musicale

→ Faire entendre aux élèves le début de *L'Arlésienne* de Bizet, et à partir de là, leur demander d'essayer d'établir un lien avec le titre *L'Européenne*.

La musique joue un rôle central dans l'œuvre de David Lescot. C'est d'ailleurs lui qui a écrit la musique de *L'Européenne*, « y compris le nouvel hymne européen », dont il avoue non sans ironie dans une note d'intention ne pas être « sûr d'avoir fait mieux que Beethoven ». *L'Européenne* ne manque pas d'évoquer *L'Arlésienne*, musique de scène composée par Bizet pour la pièce d'Alphonse Daudet du même nom. C'est d'ailleurs Gérard-Denis Pelletier, le compositeur, qui est désigné comme « l'Européen » dans la pièce (« Ah tiens voilà l'Européen » scène 16). *L'Européenne*, c'est donc à la fois le nouvel hymne européen que Gérard-Denis Pelletier tente de composer, et qui accompagne toute la pièce, et c'est aussi la symphonie qu'est la pièce.

Une rencontre entre deux communautés à construire : la communauté théâtrale et la communauté européenne

→ Faire lire les notes d'intention de David Lescot reproduite en annexe 1.

On pourra s'attarder sur l'expression de son projet : « représenter l'Europe » de manière intime, c'est-à-dire témoigner de l'Europe qui est « en nous » ; en chacun de nous, individuellement (d'où la co-existence et le jeu de plusieurs figures de l'artiste), mais aussi collectivement : l'Europe est un immense projet commun, porté par un art de la communauté : le théâtre.

Théâtre de la Ville
PARIS

2 spectacles de
DAVID LESCOT
AUTEUR - METTEUR EN SCÈNE ASSOCIÉ

DU 22 SEPTEMBRE AU 7 OCTOBRE
CRÉATION THÉÂTRE DE LA VILLE

texte, musique, mise en scène DAVID LESCOT
avec 9 COMÉDIENS et 3 MUSICIENS

L'Européenne

25, 26, 29, 30 SEPT. & 1^{er}, 2 OCT. 18H30

La Commission
centrale
de l'enfance

texte et interprétation DAVID LESCOT

AUX ABBESSES 31 RUE DES ABBESSES PARIS 18
www.theatredelaville-paris.com • 01 42 74 22 77

n.p.o.l.
t-tro
f-st'v.l
t.l.

Les personnages

→ Proposer aux élèves d'analyser la liste des personnages.

Norma Gette, sous-déléguée à la Direction générale des Affaires culturelles de l'Union Européenne
Albine Degryse, linguiste belge
Jutta N., installatrice allemande
Gérard-Denis Pelletier, compositeur français
Jean Moire, poète francophone
Calisto Quim, performeur portugais
Janka Stupakova, jeune femme slovaque
Musicien 1
Musicien 2
Musicien 3, polonais
Les interprètes des langues officielles de l'UE sont représentés par le public.
Les passages en italiques sont chantés.

Différentes nationalités

→ Les nationalités des personnages sont très souvent indiquées. Pourquoi David Lescot a-t-il pris la peine de donner ces précisions ? Quelles sont les implications pratiques de ces indications ?

La perspective de *L'Européenne* est résolument multiculturelle (et multilingue). On peut imaginer que les acteurs, à l'image des personnages, seront issus de différents pays et parleront différentes langues. D'où un travail de communication au sein de l'équipe qui reflète concrètement la réflexion sur la communication et les langues menée dans la pièce.

Les fonctions des personnages

→ Comment les fonctions des personnages nous permettent-elles d'imaginer l'action ?

Les fonctions des personnages peuvent permettre d'imaginer une confrontation entre deux mondes : celui des institutions, représenté par Norma Gette et Albine Degryse, et celui de l'art, représenté par les autres personnages. Les termes « installatrice » et « performeur » peuvent faire l'objet d'une explication.

L'onomastique

→ Demander aux élèves ce qu'ils pensent du choix des noms des personnages. Que révèlent ces noms ?

On peut en particulier s'intéresser aux noms suivants. Les connotations proposées ne sont mentionnées qu'à titre indicatif.

- Norma Gette : on peut imaginer qu'elle porte la voix de la norme, de la machine administrative. L'association de son prénom et de son nom semble résonner du militantisme des suffragettes.
- Albine Degryse : son nom peut évoquer deux couleurs assez neutres, voire ternes, le blanc et le gris.
- Gérard-Denis Pelletier : son nom à la fois sophistiqué (prénom composé peu commun) et banal (Pelletier) peut traduire son statut inconfortable : compositeur peu renommé, il s'atèle à la redéfinition de l'hymne européen.
- Jean Moire : son nom semble évoquer un tissu précieux (la moire) et un certain égocentrisme (moi).

Des personnages hors du commun

→ Proposer aux élèves de réfléchir aux implications pratiques de la phrase suivante : « Les interprètes des langues officielles de l'Union européenne sont représentés par le public ».



Lire et improviser la première scène en classe

Repérer une pièce politique

→ **Le public est acteur (il joue les interprètes) : quelles sont les implications de cette distribution ?**

Politiquement, il s'agit de redonner la main aux citoyens. N'y a-t-il pas d'autres éléments dans cette scène qui vont dans le même sens ? Tel est le cas de la réplique finale de Norma Gette.

« Les citoyens de l'Europe ça ne leur convient plus. Ils veulent savoir. Ils veulent participer. »

Norma Gette, dans *L'Européenne*

Ici, le théâtre ne se contente pas de diffuser un message politique, il constitue aussi une réponse politique ; le dispositif théâtral (et en particulier la présence frontale du public et son implication dans la pièce) valant comme action politique.

→ **Proposer une recherche plus générale sur les liens entre théâtre et politique.**

Imaginer la mise en scène

→ **Comment gérer l'« entrée » du public ? Interroger les élèves sur les différentes modalités d'entrée des spectateurs (l'entrée fait-elle partie du spectacle ou le spectacle commence seulement une fois le public assis ?) et leur proposer une lecture active du début de la pièce en testant les diverses configurations.**

Voici une façon de sensibiliser les élèves aux questions de mise en scène, dès la première lecture. Est-ce que les élèves choisissent de faire « entrer » la classe, ou parlent-ils à la classe déjà assise ?

Percevoir des intentions et des tonalités

La liste que déroule Norma Gette dès la scène 1 est particulièrement frappante par sa longueur et par sa structure.

→ **Étudier ses effets sur le spectateur, sa force comique et satyrique ainsi que sa capacité à poser une véritable question : celle de la communication.**

→ **Comparer avec d'autres occurrences de la liste dans le théâtre contemporain, par exemple dans *L'origine rouge* de Valère Novarina.**

Pour aller plus loin : les conditions de la création de l'œuvre au Théâtre de la Ville

Une pièce de commande

L'Européenne est née d'une commande du Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher, du Centre dramatique de Thionville Lorraine et du Théâtre de la Place de Liège dans le cadre de « Luxembourg et Grande Région, Capitale européenne de la culture 2007 ». Mais c'est dès les lendemains du référendum sur la Constitution de 2005 que David Lescot a commencé à réfléchir à *L'Européenne* (dont le titre provisoire est alors *Europe réanimation*). La pièce est écrite en 2006 et créée en 2007 par le metteur en scène belge Charlie Degotte. En 2009, *L'Européenne* est mise en scène par son auteur, d'abord à La Comédie de Reims, puis au Théâtre de la Ville à Paris. Le texte de la pièce a été publié en 2007 chez Actes Sud. L'année suivante, elle a reçu le Grand Prix de Littérature dramatique.

→ ***L'Européenne* est une œuvre de commande issue d'un projet européen et portant sur l'Europe. Comment cette situation peut-elle être représentée dans la pièce ? Que faut-il en déduire quant au statut de *L'Européenne* ?**

Il existe un jeu de miroir, voire de mise en abyme, entre *L'Européenne* et les différentes productions artistiques représentées dans la pièce.

« Pour (...) écrire le texte de la pièce, je crois avoir eu besoin de me démultiplier, c'est-à-dire de me projeter ou de me scinder en plusieurs figures [de l'artiste] ».

David Lescot, note d'intention, annexe 1

L'Européenne peut donc être lue, partiellement du moins, au même titre que l'une de ces productions, que David Lescot nous présente dans sa note d'intention avec tendresse mais aussi avec une bonne dose de moquerie. Dans *L'Européenne*, dérision et autodérision forment un couple inséparable.

→ **Au CDI ou sur internet, demander aux élèves de faire une recherche sur ce théâtre ainsi que sur d'autres théâtres ou événements à l'histoire singulière (Festival d'Avignon par exemple).**

Le Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher est un théâtre mythique à bien des égards. Non seulement son fond de scène s'ouvre sur la forêt vosgienne, mais, plus essentiellement, ce théâtre en bois construit en 1895 est né d'un grand projet populaire imaginé par Maurice Pottecher

et mêlant amateurs et professionnels. Le site internet du théâtre (www.theatredupeuple.com) consacre une page à son histoire.

Une pièce de la réécriture

À la fois témoin et fruit d'un monde mouvant, en construction, *L'Européenne*, à l'image de ce monde, est une pièce de la réécriture. Il existe trois versions de *L'Européenne* : celle publiée en 2007, et qui correspond au texte de sa première mise en scène, la version que l'on entend dans la mise en scène de David Lescot à la Comédie de Reims et au Théâtre de la Ville, et enfin le texte repris par David Lescot pour le Napoli Teatro Festival Italia en juin 2009. Le texte original a donc été retravaillé dans deux directions différentes :

- d'une part, à l'occasion d'une nouvelle

mise en scène. Le metteur en scène, qui se trouve être aussi l'auteur, jouit de la liberté d'altérer le texte initial en fonction des propositions nées de sa mise en voix et de sa mise en espace ;

- d'autre part, à l'occasion d'une adaptation de la pièce à un autre contexte culturel et linguistique. Lors des représentations à Naples, la langue et la culture italiennes et napolitaines (crise des ordures, éruptions du Vésuve) devaient prendre davantage de place pour que *L'Européenne* rencontre son public.

→ **Proposer aux élèves de comparer les trois versions sur un court passage, d'abord à la lecture, puis à la mise en voix (cf. annexe n° 3).**

ANALYSER : UNE PIÈCE POLITIQUE

Les activités proposées dans cette partie invitent à se pencher sur deux thèmes essentiels de la pièce : la communication et les langues d'une part, la « machine » administrative et ses lourdeurs d'autre part.

Travail préliminaire

→ **Quelle(s) image(s) de l'Europe se dégage(nt) de la pièce ?**

Seuls ou par groupes, les élèves peuvent relever dans le texte une ou deux répliques qui leur permettent de répondre à cette question. Après avoir mis en commun les propositions de chacun, on demande à la classe d'en faire une synthèse afin de faire apparaître quelques grandes thématiques.

Pour aider les élèves à répondre à cette question, on peut leur demander quel personnage est le plus susceptible de produire un discours sur l'Europe (Norma Gette). Les répliques de ce personnage seront particulièrement scrutées, même si elles ne forment pas à elles seules, loin s'en faut, l'image complexe de l'Europe dessinée par David Lescot.

→ **Individuellement ou en groupe (en attribuant une scène à un ou deux élèves par exemple), les élèves relèvent dans la pièce tous ses points d'ancrage dans la réalité : inter-compréhension passive, année du dialogue, référendum sur la Constitution, entrée de la Croatie dans l'Europe, l'AGCS (scène 15), histoire de l'hymne européen, etc. Quels peuvent être les intérêts de ces ancrages ?**

- information : rôle de l'AGCS par exemple

- dénonciation/mise en garde : langage technocrate (inter-compréhension passive) ou absurde (année du dialogue)

- intégration d'événements récents de l'actualité à une expérience personnelle et à un patrimoine historique et culturel commun à travers le théâtre (référendum sur la Constitution, entrée de la Croatie dans l'Europe, histoire de l'hymne européen). Cette démarche constitue une dimension essentielle du propos politique de *L'Européenne*, qui ne se limite pas à une dénonciation des dysfonctionnements de la « machine » européenne, comme le reproche Norma Gette aux artistes en résidence (voir scène 15 notamment), mais offre de véritables propositions.

« Nous sommes européens puisque nous sommes dans l'Europe. Mais l'Europe est-elle en nous ? Qu'éprouvons-nous d'elle intérieurement ? Quelle représentation, individuelle ou collective, sommes-nous capable d'en donner ? »

David Lescot, note d'intention, annexe 1

La communication et les langues

Communiquer : un problème de langue ou de langage ?

→ **Quels problèmes de communication se posent dans la deuxième scène ? Est-ce qu'ils s'expliquent par le fait que les personnages parlent des langues différentes ?**

En fait, la non-communication vient soit d'un problème individuel (les musiciens ne terminent pas leurs phrases), soit d'un retrait de chacun « dans son monde » (Jutta N. et musicien 2 ; Jutta N. et Albine Degryse ; cependant dans le cas de Calisto Quim et de Jutta N., le dialogue s'établit au-delà de cette barrière).

→ **Du coup, que penser de l'intervention d'Albine Degryse à la fin de la scène ?**

L'intervention d'Albine Degryse reflète un point de vue largement diffusé sur le recours à l'anglais comme langue de communication internationale.

L'anglais, langue de communication internationale

→ **Organiser un débat sur les avantages et les inconvénients que présente l'utilisation d'une langue commune unique.**

Le débat pourra avoir lieu successivement dans toutes les langues connues des élèves (sauf le français) et en anglais, afin de « tester » concrètement les arguments avancés. La scène 5 peut servir de base au débat, aussi bien pour le groupe qui prendra en charge la position d'Albine que pour celui qui s'y opposera (ce qui demande une prise de distance critique par rapport aux propos d'Albine). Cette activité peut être complétée par une recherche au CDI et sur internet.

→ **Demander aux élèves de réagir à la stigmatisation de l'anglais et des Anglais par Norma Gette et Albine Degryse.**

Il peut être bon de rappeler que le français a été la langue de la diplomatie internationale jusque dans les années 1920.

L'« inter-compréhension passive »

→ **En quoi consiste l'« inter-compréhension passive » ? (scène 5) Quelles sont ses limites ? Où apparaissent-elles dans la pièce (voir notamment scène 13) ?**

→ **Demander aux élèves de tester l'« inter-compréhension passive » avec les langues qu'ils apprennent en classe (si tous n'apprennent pas les mêmes langues) ou celles qu'ils possèdent en plus.**

Ils peuvent par exemple se mettre dans la peau de certains des personnages et improviser un

échange, à l'image de celui qui se produit entre Calisto Quim et Janka Stupakova, scène 9.

Ouvrir le débat plutôt qu'apporter une réponse définitive

David Lescot ne donne pas de réponse au débat sur la représentation institutionnelle des langues européennes : il pose avant tout une question complexe, afin de faire réfléchir le spectateur. Plus généralement, la pièce ne donne pas de réponses tranchées, mais aide le spectateur à se poser des questions. Comme l'explique David Lescot dans sa note d'intention, il s'agit de se prononcer sur l'Europe de manière non binaire. Lorsqu'il commence à écrire sa pièce, il « n'avai[t] jusqu'alors, comme la plupart des gens, été amené à [s]e prononcer sur l'Europe que sous la forme d'une réponse binaire (oui ou non). » Jutta N. fait figure de contre-point à cette démarche avec ses « oui non » que leur litanie finit par vider de leur sens.

Cette démarche d'ouverture apparaît clairement à travers la longue série de questions posées dans la scène 13.

→ **Travailler la lecture voire la mise en scène de ce passage en classe. Comment proposer cette série de questions ?**

On peut encourager les élèves à multiplier les propositions, par exemple en formulant les questions de manière neutre et sans variation d'une question à l'autre, ou au contraire en introduisant différentes variations (intonation, timbre de la voix, vitesse, ton, etc.).

Concrètement, la diversité des modalités de communication entre personnages témoigne de cette ouverture. Parfois, les personnages ont recours à l'« inter-compréhension passive » (scène 9), avec plus ou moins de succès (Janka Stupakova et Calisto Quim y parviennent, les musiciens et Calisto Quim beaucoup moins). Parfois, ils choisissent une seule langue, dont ils changent occasionnellement (Calisto Quim et Janka Stupakova dans la scène 10 passent du portugais, langue de Calisto Quim, au français, qui n'est la langue maternelle ni de l'un ni de l'autre). Les expériences linguistiques peuvent donner lieu à une poésie de l'inter-linguistique (scène 4).

On peut sensibiliser les étudiants à la littérature multilingue produite par les modernistes dans la première moitié du XX^e siècle (*Finnegans Wake* de Joyce, mais aussi des poèmes de Edward Estlin Cummings ou de

William Carlos Williams, par exemple) ou par des écrivains d'origine étrangère (spanglish d'écrivains nord-américains d'origine latino-américaine, par exemple).

Le multilinguisme à l'épreuve de la mise en scène

Plusieurs scènes comprennent d'importants passages en langues étrangères (début des scènes 7, 9 et 11 par exemple).

→ **Quel est l'intérêt d'avoir recours à des langues étrangères ? Quelles sont les conséquences pour le spectateur français ? Doit-il absolument comprendre ce qui est dit ? Dans ce cas, à quels procédés peut-on faire appel pour assurer la compréhension ?**

On peut penser au sous-titrage lumineux, géré par la régie, ou aux panneaux manuscrits, manipulés par les acteurs.

→ **Pourquoi peut-il être intéressant de n'avoir recours à aucun procédé de traduction ?**

Ce choix permet de confronter radicalement le

spectateur au problème de l'altérité linguistique, et, dans une certaine mesure, de l'« inter-compréhension passive ».

→ **Proposer aux élèves de produire du « gromelot » en « langue étrangère » (de façon à ce que le « gromelot » sonne anglais, portugais, slovaque, etc.).**

→ **Ces scènes peuvent aussi être traduites dans des langues qu'ils pratiquent puis jouées devant la classe.**

La classe peut alors faire part de ses réactions selon la situation linguistique de chacun (les deux langues étrangères sont comprises, une seule l'est, aucune ne l'est). En binôme, les élèves peuvent ensuite proposer à la classe la traduction d'un court passage de la pièce (élève A) ainsi que sa traduction simultanée dans une autre langue (élève B). L'exercice peut être d'autant plus réussi si l'élève B ne comprend pas la langue de l'élève A, ou si la classe, ou une partie de la classe, ne comprend pas l'une ou les deux langues utilisées.

La « machine » européenne



© PHILIPPE DELACROIX

Les interprétations personnelles du sentiment européen que proposent les artistes en résidence se heurtent aux lourdeurs administratives, voire aux absurdités, de la « machine » européenne. L'Europe administrative est présentée comme une institution lancée dans une quête ambivalente de « transparence » (le terme revient de nombreuses fois, par exemple scène 1, scène 5 ou scène 7 sous les traits de « la maison de verre », mais n'est pas nécessairement connoté positivement), d'immédiateté (« Tout se fait dans l'instant », scène 3) et de démocratie (les citoyens « veulent participer », scène 1) mais elle manifeste constamment son opacité (« c'est au-dessus de nous », scène 15), sa lenteur (« le temps ne passe pas ici », scène 11) et sa rigidité (Norma Gette donne constamment des « ordres », scène 5 et 13, et cherche à « forcer les uns et les autres, contre leur gré parfois, à entrer en dialogue », scène 13).

La « machine » européenne dans l'espace scénique

En l'absence de toute indication concernant l'espace scénique et les objets qui y sont associés, se pose la question de la représentation sur scène de la « machine » européenne, qui a pour caractéristique d'être à la fois invisible et omniprésente.

→ **Demander aux élèves d'imaginer globalement la scénographie de la pièce. Optent-ils pour l'absence de tout objet ? S'ils introduisent des objets, quels sont-ils ? Pourquoi ? Comment imaginent-ils les costumes des acteurs ?**

Ce travail peut avoir lieu seul ou en groupe, et passer par différentes formes d'expression (gestuelle, verbale, graphique ou écrite par exemple).

→ **Demander aux élèves de s'intéresser plus particulièrement à la représentation de la « machine » européenne. Choissent-ils de la représenter en tant que telle ? Est-elle portée par un ou plusieurs personnages ? Quels sont ses attributs ?**

→ **Inciter la classe à réfléchir à la représentation d'entités abstraites à travers la notion d'emblème. Quels sont les emblèmes de l'Europe ? Quelle place pourraient-ils avoir sur scène ? Comment représenter scéniquement les caractérisations textuelles de l'Europe (transparence/opacité) ?**

La dénonciation par l'humour

Les lourdeurs voire les incohérences de la « machine » européenne sont le plus souvent désamorçées par l'humour... un humour qui dénonce les failles du système en procédant à une remise en question du langage. Cette remise en question peut se traduire par une rupture de ton, lorsque le langage technocrate et officiel est

désamorçé par la simplicité de la question posée par Norma Gette : « Comment on va faire ? » (scène 13). Ailleurs, c'est un procédé de répétition qui aboutit au même résultat (« projet », scène 11). Souvent, le recours à l'humour prend la forme de l'absurde, que ce soit pour dénoncer le langage autoritaire de Norma Gette qui cherche à « forcer les uns et les autres, contre leur gré parfois, à entrer en dialogue » (scène 13), pour mettre en lumière les incohérences du système (Norma Gette « jetant » les artistes en résidence pour les remplacer par d'autres, scène 15) ou encore pour stigmatiser la vacuité du discours normatif (« Il y a en effet très peu de chances pour que vous viviez assez vieux pour assister à votre propre disparition », scène 13).

→ **Après avoir analysé avec les élèves les ressorts textuels de l'humour et les mécanismes de l'absurde, on peut travailler la mise en voix de ces passages.**

L'humour provient d'un décalage entre le propos « sérieux » du personnage qui endosse ce discours, et la réception de ce même discours par un auditoire. Il s'agira donc, à force de tâtonner, de sensibiliser les élèves à la difficulté de trouver « le ton juste », qui permette à l'acteur à la fois de « coller » à son personnage et de faire un clin d'œil au public. Par la suite, on peut inscrire cette mise en voix dans une mise en scène impliquant également pour les élèves une réflexion sur la place du corps, des gestes, du décor, des accessoires scéniques.



POUR ALLER PLUS LOIN = ENTENDRE UNE SYMPHONIE



© PHILIPPE DELACROIX

Les activités proposées dans cette partie supposent une lecture plus détaillée de la pièce. Elles pourront faire l'objet d'un travail complémentaire pour les classes désireuses d'aller plus loin.

Dès avant le début de la pièce, à la fin de la liste des personnages, une place de choix est réservée à la musique : « Les passages en italiques sont chantés ». Et en effet, dès le début de la deuxième scène, les musiciens et le compositeur font leur entrée, avant que ne résonnent le chant de Gérard-Denis Pelletier et *l'Ode à la Joie* sifflé par Norma Gette. Une première allusion à la forme « totale », symphonique de la pièce transparait dans le choix du terme « épopée européenne » (scène 2), bientôt amplifié par l'évocation d'un orchestre « philharmonique » ou « symphonique » (scène 3), puis d'un « hymne », d'un « ensemble » et d'un « chœur » (scène 3). À travers l'éclatement de la figure de l'artiste en différents avatars représentant autant de formes artistiques, à travers la réflexion menée tout

au long de la pièce sur le dialogue mais aussi à travers la polyphonie linguistique et musicale, émerge une forme dynamique qui serait celle d'une « symphonie » théâtrale.

« Ce sera je crois comme une cacophonie minutieuse, ou mieux, une harmonie débridée. »

David Lescot, note d'intention, annexe 1

La forme symphonique permet de faire entendre différentes voix qui se conjuguent au sein d'un grand tout (touchant par là même au plus profond de l'identité européenne). Elle permet également de travailler, sur le mode de l'expansion joyeuse, la dynamique du poids et du contre-poids – chaque proposition venant faire contre-poids à celle qui la précède. Sujet grave et forme légère, localisme et internationalisme, ancrage dans la réalité et émergence du poétique se superposent et se mélangent pour créer cet objet théâtral symphonique qu'est *L'Européenne*.

L'Européenne : une structure symphonique

La structure de la pièce semble mimer la création d'une symphonie. D'abord les instruments tentent de s'accorder, dans une cacophonie assourdissante : les premières répliques des artistes en résidence au début de la scène 2 en témoignent. Tout au long de la pièce, tous tentent de communiquer, mais la tâche est complexe et chacun est mis à rude épreuve :

Norma Gette et Albine Degryse ont du mal à faire passer leurs théories ; les tensions sont légion entre Calisto Quim et Jutta N., entre Jean Moire et tous les autres qu'il méprise et dont il n'est pas compris ; sans parler de G-D Pelletier qui n'a pas à disposition l'ensemble et le chœur qu'il réclame : « Je suis contrarié. C'est très insuffisant. Pour un hymne, il faut un ensemble. »

À la fin de la scène 8, la situation a progressé : « L'orchestre est en train de s'étoffer » annonce Norma Gette. Mais la tension reste forte jusqu'à la fin de la scène 15, et tout semble perdu lorsque Norma Gette s'emporte : « On vous a dit du dialogue. Ca va être l'année du dialogue. C'est du dialogue ce que vous faites ? (...) on est bien obligé de conclure que non. » Pourtant le dialogue finit par s'instaurer, ce dont témoigne l'intermède de la scène 16, qui s'apparente à la coda ou lieu de rendez-vous signalé par le musicien 2 scène 7 (« bon ben rendez-vous à la coda »). Comme en témoigne la didascalie, un « changement d'ambiance » s'opère, et presque miraculeusement, la logique du dialogue l'emporte : chacun y va de sa réplique, l'une

s'enchaînant sur l'autre, et se complétant dans une symphonie qui enfin s'établit. Un chœur surgit. L'hymne de G-D Pelletier prend vie, au terme d'une large boucle cocasse dont la circularité évoque l'harmonie. Finalement la musique débouche sur la danse, qui donne vie au corps symbolique de Maritza W, figure de l'Europe.

→ Pour aider les élèves à visualiser l'évolution harmonique qui s'opère tout au long de la pièce, leur demander d'en comparer quelques passages préalablement choisis par le professeur (début de la scène 2 et début de la scène 16, didascalies initiales de la scène 2 et didascalies initiales de la scène 17 notamment).

« Voir la réalité en farce »

C'est par cette jolie expression que Charlie Degotte fait allusion au traitement dans *L'Européenne* d'un sujet grave dans une tonalité plutôt légère.

→ Afin de sensibiliser les élèves à cette question, proposer de jouer une scène ou un extrait de scène dans la tonalité suggérée par le texte : par exemple le début de la scène 15 (jusqu'à « autochtones »), dont la tension est fortement contrebalancée par

l'humour. Leur demander ensuite de jouer la même scène dans la tonalité opposée (dans le cas mentionné, une tonalité dramatique). Quelle tonalité convient le mieux ?

On peut ainsi faire dire aux élèves que l'aspect comique de ce début de scène est inscrit dans son écriture, avant de leur proposer une analyse des procédés comiques à l'œuvre. Enfin, on peut les inviter à réécrire ce début de scène de manière à supprimer ces procédés et à créer un texte « tragique ».

Internationalisme et localisme : faire vivre la partie et le tout

La tension entre localisme et internationalisme est bien mise en exergue par G-D Pelletier dans la scène 12, lorsqu'à propos de *Ode* de Schiller, il explique : « C'est très universel, c'est sûr. Mais justement, c'est tellement universel qu'à la fin ce n'est plus vraiment européen. » La même problématique surgit de façon comique lorsque Pelletier remplace les paroles de Schiller par les simples mots « Europa » et « Pan-Europa », sans se douter d'ailleurs qu'il ne fait qu'aller vers plus d'universalisme, avant de finalement s'en tenir à un « Ah-a-ah » qui provoque les sarcasmes de Jean Moire (scène 15). À cette entreprise noble, mais vouée à l'extinction (le discours disparaissant progressivement dans un simple son), David Lescot adjoint une vision complémentaire de l'Europe comme présence du tout dans la partie : c'est ainsi que « sans crier gare les Musiciens lancent un morceau d'Europe de l'Est très enjoué. » (scène 12). Ce qui se joue ici, c'est bien sûr la complémentation de l'universalisme par le localisme, mais aussi le rappel des fondements historiques de l'Union Européenne, et en particulier le retour sur son histoire juive.

→ Faire faire une recherche sur le sens des références historiques qui parsèment le texte, par exemple « Les Balkans c'est un problème bien plus complexe que vous ne l'imaginez ! » (scène 12), ou encore « Varsovie 43, Budapest 56, Prague 68, Sarajevo 92 et Paris 42 », au début de la scène 14.

→ Inviter les élèves à s'interroger sur le personnage de Maritza W., dans la dernière scène. Que représente-t-elle ? Quel est le sens de cette « réanimation » ?

« Comme j'ai besoin d'inventer un titre avant d'écrire une pièce, je l'avais intitulée *Europe réanimation*. J'avais alors l'idée d'un vieux corps malade, mais aussi d'un Nouveau Monde, à construire, qui était tout aussi bien un monde très ancien, et dont de toute façon personne ne voulait. »

David Lescot, note d'intention, annexe 1

L'émergence du poétique

La poésie du texte de David Lescot n'est pas évidente dans la mesure où elle ne correspond peut-être pas à l'idée que l'on peut se faire d'un texte poétique. Parce qu'il est largement question de « réel » ici, traité de manière très frontale, la poésie émerge souvent au détour d'une phrase, comme par surprise.

→ **Demander aux élèves de repérer un passage de la pièce qu'ils jugent particulièrement poétique. Leur demander pourquoi, et comparer les réponses de chacun pour tenter de donner des définitions du poétique.**

Le professeur peut également suggérer certains passages, comme le jeu de « No/Si » de Jutta N. et Calisto Quim dans la scène 2. La poésie ici naît de la rencontre de deux logiques différentes qui produisent l'espace de quelques mots une « troisième voix » inattendue et fragile.

→ **Faire travailler les élèves sur une poétique du rythme.**

Pour mieux mettre en valeur cette dynamique, on peut demander aux étudiants de remplacer le texte par du « gromelot », et d'essayer d'accélérer progressivement l'échange. Toujours pour travailler sur le rythme et l'échange, on peut réaliser le même type de travail sur la scène 16, en proposant aux élèves de produire un « gromelot » succinct, ou même un simple « mmh » qui ne corresponde pas à la longueur des phrases prononcées par les personnages, mais « résume » très brièvement, grâce à son intonation (dubitative, assertive, exclamative, oppositionnelle, etc.), le propos principal de la phrase.

Le texte de David Lescot est très rythmé, ce dont on peut s'apercevoir lors de la lecture à haute voix de nombreux passages, par exemple le jeu de ping-pong entre Albine Degryse et Norma Gette dans la scène 13.



Après la représentation

Pistes de travail

LES SURPRISES DE LA MISE EN SCÈNE : LA PAROLE EN LIBERTÉ

Proposer un spectacle polyglotte et interculturel, comme le fait David Lescot, c'est poser un geste politique fort, surtout dans le contexte de repli identitaire que traversent actuellement les institutions culturelles. Perceptible dès la lecture, ce parti pris politique et esthétique se déploie avec beaucoup de vigueur dans la mise en scène, qui n'hésite pas à revenir sur le texte pour en renforcer le sens. Le résultat, c'est l'émergence de surprises : l'introduction de deux nouveaux personnages, le recours à l'interprétariat, la réécriture partielle du texte de départ. Ces

surprises ont une histoire : la représentation de la pièce à Naples en juin a nécessité des ajustements, que l'on retrouve en partie dans le spectacle proposé au Théâtre de la Ville. Mais bien sûr, parce que l'auteur-metteur en scène a bien fait son travail, les contraintes formelles se transforment en options esthétiques qui viennent renforcer la cohérence du projet initial.

→ **De retour en classe, commencer par demander aux élèves ce qui les a le plus surpris dans cette mise en scène.**

Deux nouveaux personnages



© PHILIPPE DELACROIX

Une des grandes surprises du spectacle, c'est bien sûr l'introduction de deux nouveaux personnages. Qui sont-ils ? Un interprète italien et une chanteuse italienne. Cette présence de l'Italie n'est pas un hasard, puisque la pièce a été jouée à Naples, essentiellement en langue italienne. L'interprète « traduisait » vers l'italien, pour la compréhension du public, et la chanteuse assurait avec lui la présence sur scène de la langue du public. Mais pourquoi conserver ces « trouvailles » dans la version « française » du spectacle ? Qu'apportent ces personnages / comédiens ? Telle est la question que l'on pourra soumettre aux élèves.

→ **En classe entière, ou en groupes, inviter les élèves à se remémorer le rôle de la chanteuse et de l'interprète.**

La chanteuse

Son rôle est particulièrement frappant, puisque sa première intervention consiste à chanter en italien, de manière très rythmée, très poétique et très sensuelle. On est séduit non seulement par le jeu de l'actrice (qui danse au son de son chant et s'inscrit résolument dans un jeu de séduction – elle est habillée d'une robe rouge moulante, chante et danse de manière sensuelle) – mais aussi par la beauté de ce qu'elle chante – le spectateur est placé face à la poésie brute d'une langue étrangère, et qui le reste, puisque l'interprète,

dans un jeu de détachement comique (il est occupé à draguer Jutta N.), ne nous résume que très grossièrement le propos de la chanteuse. La raison d'être de ce personnage est cette performance qu'elle nous offre : la preuve en est qu'elle la répète plusieurs fois, et que son intervention individuelle dans le spectacle s'y limite pratiquement.

L'interprète

Son rôle consiste à représenter, souvent de manière comique, différents aspects de la communication polyglotte. Ainsi, assis dans le public, interprète parmi les interprètes que nous sommes, en tant que spectateurs, censés représenter, il traduit en italien l'échange initial entre Albine et Norma, couvrant leur voix, et causant leur irritation ; plus tard, il traduit en

français avec Jutta N. l'échange hostile entre Calisto Quim et Janka Stupakova : cette hostilité est en décalage avec l'attraction qui s'opère entre l'interprète et Jutta N., d'où une ironie subtile dont jouit le spectateur. Autre exemple : c'est l'interprète qui propose le concept d'« interlocution passive », en contrepoint à l'« intercompréhension passive » d'Albine. Dans un renversement ironique, qui génère également une réflexion sur l'activité de l'interprète, l'italien traduit en italien les propos qu'échangent en français les musiciens d'une part et Albine et Norma d'autre part. L'implication sous-jacente est claire : ce n'est pas parce que l'on parle la même langue que l'on se comprend.

En résumé, les personnages de la chanteuse et de l'interprète renforcent la réflexion que la pièce propose sur les langues.

L'interprétariat

Autre surprise du texte : contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer (voir « avant » p. 7), la mise en scène n'a pas recours au sous-titrage. C'est l'interprète, aidé ponctuellement par d'autres personnages, qui s'en charge. Parfois, nous sommes livrés au matériau brut d'une langue étrangère, sans traduction (pensons par exemple à certains échanges entre Calisto Quim et Janka Stupakova).

→ Quelle différence y a-t-il pour le spectateur entre le recours au sous-titrage d'une part, et le recours à l'interprétariat d'autre part ?

C'est un débat que l'on peut proposer aux élèves, en le complétant éventuellement par une comparaison pratique (on peut alors s'appuyer sur des traductions réalisées auparavant cf. « avant » p. 7).

On s'aperçoit que l'interprétariat, réalisé par un personnage de la pièce, permet beaucoup plus de souplesse, de jeu, puisqu'il fait intervenir un deuxième « interprète » (au sens de comédien) qui entre en jeu avec le premier. La parole circule. L'interprétariat en ce sens fonctionne dans la sphère d'interaction entre plurilinguisme et théâtre. Le théâtre, parce qu'il permet l'incarnation d'une voix, d'une langue, est aux avant-postes de la représentation de l'interculturel et du plurilinguisme. Parti d'une contrainte formelle (on lui avait demandé à Naples de faire tout son possible pour que le spectacle soit au maximum en langue italienne), David Lescot crée une pratique théâtrale au carrefour d'un positionnement esthétique et politique.

La réécriture du texte

La mise en scène prend le parti de la circulation de la parole, d'une liberté qui rejillit sur le texte. Le spectacle que l'on voit au Théâtre de la Ville correspond ainsi à une troisième version de *L'Européenne* : ce n'est ni le texte publié chez Actes sud, ni le texte adapté pour la scène italienne, mais un troisième état de l'écriture, qui intègre la vie de la pièce.

→ On peut demander aux élèves s'ils ont perçu des nouveautés par rapport au texte étudié avant la représentation, en faire la liste, et tenter de percevoir le sens de ces modifications.

Une première réécriture de taille, c'est la tarentelle de l'italienne, qui a pour thème l'éruption du Vésuve, et est importée de la représentation italienne de la pièce. On peut penser aussi à l'introduction par l'interprète du concept d'« interlocution active » qui fait pendant à l'idée d'« intercompréhension passive » défendue par Albine. Autre introduction dans le texte, celle des origines bulgares d'Albine, qui la rendent suspecte auprès de Norma, et dont elle ne sait se « défendre », comme le montre la scène onirique qui bientôt se transforme en cauchemar lorsque tous lui demandent « Pourquoi êtes-vous bulgare ? ».

LE DÉCOR, LA LUMIÈRE, LES COSTUMES = LA TENSION ENTRE L'INSTITUTION ADMINISTRATIVE ET LA VIE ARTISTIQUE

Une fois les grandes surprises de la pièce évoquées, on peut orienter le débat sur le sens créé par l'utilisation du décor, de la lumière ou encore des costumes.

Le décor

→ Demander aux élèves de décrire ou de dessiner le décor. Quelles sont leurs premières impressions ? Correspondent-elles à leurs attentes ? Quels aspects de la pièce le décor

met-il en valeur ? Aurait-on pu imaginer d'autres emphases, et sous quelles formes ?

Le décor choisi par David Lescot semble renvoyer à une vision institutionnelle de l'Europe : les structures grises, sobres et géométriques rappellent notamment l'architecture du bâtiment du Parlement européen à Strasbourg. Les colonnes peuvent évoquer l'agora de la démocratie grecque. Allumées, de couleur verte, elles font penser à des bambous, et l'introduction d'une connotation végétale atténue l'aspect purement institutionnel de l'ensemble. De nombreuses parois vitrées illustrent la réflexion menée dans le texte sur la transparence des institutions.

→ Quelle utilisation est faite de ces parois sur scène ?

On note que Jutta N. les utilise pour dépouiller les bulletins de vote qui lui sont confiées : les résultats du référendum sont donc transparents... mais ne correspondent pas à la réalité puisque tous les bulletins ne sont pas pris en compte !

→ Les élèves ont-ils été sensibles à la beauté de certaines images scéniques ?

On peut en particulier revenir sur l'impression créée par les bulletins qui jonchent progressivement le sol (une sorte de débordement métaphorique ?), sur leur danse, à la fin, dans le souffle des ventilateurs, en accompagnement de la valse folle dans laquelle Calisto Quim entraîne Maritza W. ; ou encore l'image finale de leur projection dans le public lorsque la principale paroi vitrée tombe de sa hauteur sur scène. Par la discussion, on peut inciter les élèves à articuler la poésie de ces images avec leur(s) valeur(s) métaphorique(s).



© PHILIPPE DELACROIX

Les costumes

Mais ce sont sans doute les costumes qui expriment le mieux la tension entre la vie de l'institution et celle de l'artiste. L'évocation du terme « costumes » peut faire réagir les élèves : en effet les vêtements portés par les acteurs font partie de notre quotidien (tailleurs, pantalons de toile droits, tee-shirts, chemises...).

→ Interroger les élèves sur l'idée du costume. Qu'attendent-ils lorsqu'ils entendent le mot costume ? Qu'est-ce qu'un costume ?

→ En se limitant à la question du costume, demander aux élèves de répartir les personnages en différents groupes. Cette répartition

recoupe-t-elle des analyses déjà menées sur la caractérisation des personnages ?

Le contraste est fort entre les tailleurs de Norma Gette et d'Albin Degryse d'une part, et les vêtements confortables (pantalon en toile et tee-shirt), voire le look contestataire des artistes invités (Jutta N en particulier porte un short sur des leggings et des chaussures de sécurité). On peut aussi s'interroger sur le statut de la couleur : si Norma Gette et Albin Degryse ressemblent à des sœurs jumelles dans leur tailleur, on remarque une différence fondamentale entre les deux femmes : Norma porte un tailleur gris, Albin un tailleur rose, or l'une est représentée de manière beaucoup plus sympathique que l'autre, plus encore d'ailleurs sur scène que dans le texte. La couleur crée également une ligne de partage entre les artistes : tandis que les plus sympathiques d'entre eux (et notamment les musiciens) portent des couleurs vives, les plus rébarbatifs



© PHILIPPE DELACROIX

(Jean Moire et Gérard-Denis Pelletier en particulier) se distinguent par des couleurs sombres.

LE TEXTE, LA REPRÉSENTATION = COMPARAISONS

L'objectif de ces activités est d'amener les élèves à réfléchir de manière plus approfondie sur le traitement d'un aspect particulier de la pièce, dont on comparera la/les version(s) écrite(s) et la version représentée, avant de les inciter à en

proposer eux-mêmes une autre représentation. Seuls ou en groupes, les élèves peuvent décider de se concentrer sur un thème de leur choix, ou choisir parmi une liste de suggestions celui qui lui convient le mieux.

L'humour du texte, l'humour sur scène

→ **Demander aux élèves de comparer l'impact de l'humour du texte et de la scène sur le spectateur. Ont-ils perçu davantage d'humour dans le texte ou sur scène ? Pourquoi ?**

L'incarnation d'une situation comique tend à renforcer le comique déjà présent dans le texte.

→ **Qu'est-ce qui dans la mise en scène et le jeu des comédiens tire la pièce vers le comique ?**

On peut remarquer qu'à la satisfaction du public, les personnages désagréables sont « punis » par la mise en scène (par exemple Jean Moire, dont la hargne et la condescendance sont écrasées dès le début par les musiciens qui couvrent sa déclamation) ; le comique peut aussi venir d'un décalage de situation entre les personnages : par exemple lorsqu'Albin interrompt Calisto Quim qui s'est jeté sur Jutta N. en lui demandant « Vous parlez anglais ? » ; les mimiques des acteurs contribuent aussi au comique, pensons par exemple au duo comique

Albin-Norma, où Norma reste impassible tandis qu'Albin est beaucoup plus expressive.

→ **À partir des remarques des élèves, leur proposer de choisir un passage du texte qui leur a semblé particulièrement comique sur scène (par exemple la liste de la première scène), et d'en jouer plusieurs interprétations (plusieurs groupes d'élèves peuvent s'exercer, ou un seul groupe peut s'essayer à différentes interprétations). Quelles interprétations leur semblent le plus comiques ? Pourquoi ?**

→ **Faire faire une liste des moments de la représentation qui leur ont semblé particulièrement comiques, puis les situer dans le texte. Le texte leur avait-il déjà semblé comique à la lecture ? Rétrospectivement, voient-ils dans le texte des éléments de comique qui leur avaient échappé à la lecture ?**

La place de la musique

La musique prend visiblement une place importante dans le texte, mais la représentation actualise et renforce sa présence.

→ Inviter les élèves à nommer les instruments (accordéon, saxophone, contrebasse).

→ Demander aux élèves de se remémorer les styles de musique joués sur scène. D'où viennent-ils ? À quelles cultures appartiennent-ils ?

On relèvera par exemple la musique klezmer (musique juive d'Europe centrale), l'accompagnement ponctuel du texte, les versions techno, la fanfare et le jingle de l'hymne de Gérard-Denis Pelletier ainsi que la valse finale.

→ Quels sont les rôles de la musique sur scène ?

Beaucoup plus encore que dans le texte, la musique joue sur scène un rôle contestataire. C'est très net lorsque les musiciens couvrent la voix de Jean Moire, ou encore lorsqu'ils entonnent une danse klezmer à la barbe de Norma Gette. Mais la musique joue aussi d'autres

rôles, et participe à la réflexion du spectateur sur la langue. C'est d'abord une voix à part entière : en témoigne sa place au sein d'un échange polyphonique impliquant également Jean Moire qui décline ses vers au public, l'interprète qui traduit ce que dit Jean Moire et Albine qui s'en prend à Calisto Quim. De plus, le chant très rythmé de l'Italienne établit un lien fort entre la langue et la musique, tandis que les différentes versions de l'hymne européen de Gérard-Denis Pelletier (hymne national, rythme techno, jingle de supermarché) introduisent une réflexion sur la variation linguistique. La musique permet également de rassembler le groupe, ce qui est particulièrement frappant au moment des répétitions de l'hymne de Pelletier, ainsi que lors de la conclusion de la scène 16 (« Intermède : ce qu'est devenu l'hymne de Gérard-Denis Pelletier), où tous chantent, alignés, face ou dos aux spectateurs. L'union Européenne apparaît ainsi comme une union musicale.

→ Si certains élèves sont musiciens, on peut leur proposer de créer l'interprétation musicale d'une scène (par exemple la fin de la scène 7).



© PHILIPPE DELACROIX

Norma Gette

Tandis que Norma Gette et Albine Degryse sont relativement peu différenciées dans le texte, elles forment sur scène un duo qui fonctionne en opposition aux autres personnages (la première

scène le montre bien) mais aussi, en interne, sur le mode du contrepoint. Leur costume, un tailleur pour chacune, mais gris pour Norma et rose pour Albine, pointe cette dualité.

→ **Qu'est-ce qui différencie les deux femmes ? Comment ces différences sont-elles exacerbées sur scène ? Pourquoi choisir d'accentuer leurs différences sur scène ?**

Outre le choix des couleurs de costumes, Norma Gette et Albine Degryse se différencient par leur attitude : tandis qu'Albine est conciliante (ce qui se traduit par son expression corporelle : elle sourit beaucoup notamment), Norma est davantage dans la confrontation, et oppose aux artistes un visage impassible et un ton assez froid. Une scène en particulier permet de mesurer le chemin parcouru entre le texte et la représentation : celle où Norma reproche à Albine de ne lui avoir jamais avoué ses origines

bulgares. Cette scène, qui n'existe pas dans le texte, est la seule qui confronte explicitement les deux personnages ; dans le reste du texte, Norma est plus agressive qu'Albine (scènes 12 et 15), mais Albine soutient constamment Norma (« Vous, vous feriez bien de ne pas trop la ramener... » scène 12).

→ **Afin d'aider les élèves à prendre conscience de ces différences de caractérisation, on peut leur proposer de jouer, en binôme, l'un puis l'autre personnage (par exemple de : « Qu'est-ce qu'il y a encore ? » à « Vous, vous feriez bien de ne pas trop la ramener... » scène 12).**

REBONDS ET RÉSONANCES

Parallèlement à *L'Européenne*, est jouée au Théâtre de la Ville du 29 septembre au 2 octobre 2009, une autre pièce écrite, mise en scène et jouée par David Lescot, *La Commission centrale de l'enfance* (Molière 2009 de la révélation théâtrale de l'année, texte et DVD disponibles dans le commerce). On y retrouve une esthétique et des thèmes présents dans *L'Européenne*, en particulier la question juive,

la musique, ou encore l'articulation entre humour et mélancolie.

En fonction du temps dont on dispose, on peut enrichir la discussion par le visionnage d'extraits de *La Commission centrale de l'enfance*. Des activités transversales peuvent être organisées en partenariat avec les professeurs de musique et d'histoire.

Nos chaleureux remerciements à Charlotte Lagrange, ainsi qu'à Basilia Mannoni du Théâtre de la Ville qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres-Théâtre (Versailles)

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,

Chargée de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Céline MANSANTI, enseignante d'anglais, MCF à l'Université de Picardie

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET,

CRDP de l'académie de Paris

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

Annexes

ANNEXE 1 : NOTES D'INTENTION DE L'AUTEUR

Note n°1

Représenter l'Europe. Voilà ce que l'on demande aux personnages de *L'Européenne*, artistes de tous horizons rassemblés en résidence. Telle est leur situation, mais telle est aussi la mienne, moi qui n'avais jusqu'alors, comme la plupart des gens, été amené à me prononcer sur l'Europe que sous la forme d'une réponse binaire (oui ou non).

Nous sommes européens puisque nous sommes dans l'Europe. Mais l'Europe est-elle en nous ? Qu'éprouvons-nous d'elle intérieurement ? Quelle représentation, individuelle ou collective, sommes-nous capable d'en donner ?

Pour répondre à des questions pareilles, et donc écrire le texte de la pièce, je crois avoir eu besoin de me démultiplier, c'est-à-dire de me projeter ou de me scinder en plusieurs figures :

- un compositeur persuadé de pouvoir faire mieux que Beethoven et proposant à la Commission un nouvel hymne européen ;
- un poète lointainement inspiré par Walt Whitman et qui se sentirait de taille à coucher la première épopée de l'Europe ;
- une linguiste belge adepte d'une méthode pleine d'avenir nommée « inter-compréhension passive » ;
- une installatrice allemande qui rejouerait indéfiniment le référendum ;

- un *performer* portugais révolté ;
- une jeune femme slovaque accompagnée de la plus vieille Européenne encore vivante ;
- une sous-déléguée à la Direction générale des affaires culturelles de la Commission européenne (ou quelque chose comme ça) chargée d'encadrer les précédents.

Les imaginer, donc, puis m'incarner en eux, c'est-à-dire imaginer ce qu'ils auraient fait à ma place. Et le faire.

J'ai toujours pensé (et je sais que Charlie Degotte, le metteur en scène belge de cette affaire, le pense aussi) que les sujets les plus graves, les plus politiques, pouvaient s'accommoder d'une forme légère, comme celle de la revue ou de la comédie musicale, qui n'empêchent en rien la profondeur, l'émotion et la pensée. Car il y a une sorte d'émotion politique attachée à l'Europe, monde ancien, mais monde à construire, ou à reconstruire. Le paradoxe de l'auteur de théâtre, c'est qu'il a fini avant que tout ne commence. Voilà où j'en suis. C'est maintenant le tour de Charlie Degotte. Pour ma part je me sens animé d'une grande confiance transfrontalière. Même si je n'ai pas encore de réponses à mes questions, mais plutôt de nouvelles questions, juste un peu plus aiguës. Et quand même une certitude, une seule : il est absolument impossible de faire mieux que Beethoven.

Note n°2

J'ai commencé à réfléchir à *L'Européenne* aux lendemains du référendum sur la Constitution de 2005. Comme j'ai besoin d'inventer un titre avant d'écrire une pièce, je l'avais intitulée *Europe réanimation*. J'avais alors l'idée d'un vieux corps malade, mais aussi d'un Nouveau Monde, à construire, qui était tout aussi bien un monde très ancien, et dont de toute façon personne ne voulait. Déjà les représentations se mêlaient, comiques et morbides, celle d'une machine très compliquée, au fonctionnement paradoxal. Alors j'ai projeté ma situation, celle de devoir représenter l'Europe, à l'intérieur de la pièce elle-même. De l'Europe, jusqu'alors, je n'avais été amené à formuler qu'une réponse

un peu lapidaire, un peu binaire (oui ou non). Mais depuis quelque temps il nous faut être plus européens qu'auparavant. Nous sommes dans l'Europe. Mais l'Europe est-elle en nous ? Quelle représentation, individuelle ou collective, sommes-nous capable d'en donner ? Serons-nous à la hauteur de « l'année européenne du dialogue » dont on nous a prévenus qu'elle aurait lieu l'an prochain ? Pour répondre à ces questions, et écrire le texte de la pièce, j'ai cru bon de me scinder en plusieurs figures : une linguiste wallonne adepte de l'« inter-compréhension passive » ; un compositeur désireux de raviver les symboles usés de l'Europe ; un poète qui planche sur la première épopée européenne ;

un *performer* portugais révolté ; une installatrice berlinoise qui redépouille indéfiniment le référendum ; trois musiciens en quête d'orchestre ; une sous-déléguée à la Direction générale des affaires culturelles de la Commission européenne chargée d'encadrer les précédents ; la plus vieille

Européenne encore vivante, escortée par une fantomatique jeune femme slovaque. Il y aura donc sur la scène les rythmes, les souffles, les mots, les musiques et les langues de l'Europe. Ce sera je crois comme une cacophonie minutieuse, ou mieux, une harmonie débridée.

Note n°3

J'ai relu ou revu les œuvres du « dérèglement », celles où les machines sociales dysfonctionnent au point de se mettre à fumer (*Le Révizor* de Gogol, *Le Mandat* de N. Erdman, *Playtime* de J. Tati). Je pense que les sujets les plus politiques, les plus graves, peuvent se nicher dans une forme légère, qui n'empêche en rien la profondeur, l'émotion et la pensée. Car il y a une sorte d'émotion politique assez particulière attachée à l'Europe, monde ancien, mais monde à construire, ou à reconstruire. J'ai voulu faire de *L'Européenne* une sorte de revue ou de comédie musicale,

car c'est aussi par la musique, et notamment la musique politique, que je suis entré dans mon sujet. J'en ai écrit la musique (y compris le nouvel hymne européen, et je ne suis pas sûr d'avoir fait mieux que Beethoven mais tant pis). Mes premiers spectacles rassemblaient une vaste troupe et jouaient sur le passage du parlé au chanté, du théâtral au musical. Cette fois-ci je veux prolonger cette recherche, ce mélange, à la rencontre d'une question brûlante, actuelle, commune à tous.

David Lescot

ANNEXE 2 : NOTE D'INTENTION DE CHARLIE DEGOTTE (PREMIER METTEUR EN SCÈNE DE LA PIÈCE EN 2007)

Allez ! c'en est fini de la 9^e de Beethoven comme hymne européen. Symphonie de joie du III^e Reich et de la Rhodésie, elle est usée la pauvre. Heureusement la commission de Bruxelles veille au grain. Elle a convoqué des artistes de toute l'Europe pour nous en composer une nouvelle avec le poème épique qui va avec et l'œuvre d'art à mettre autour. Les pieds dans l'administration, la tête dans les étoiles d'or, nos artistes vont donner le meilleur d'eux-mêmes, mais cela suffira-t-il

à faire oublier Ludwig Von ? Quand on sait que les gens ne savent même pas qui a composé la 9^e de Beethoven, on s'imagine l'ampleur de la tâche. Il faut voir la réalité en farce. L'Europe est en route et *L'Européenne* aussi. Avec sa distribution multi-idiomatique et son texte de David Lescot aux saveurs tragi-burlesques du plus européen acabit. Et *Hop-la Hop-la* l'Europe des planches.

Charlie Degotte

ANNEXE 4 = RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Suite à un appel à propositions artistiques lancé par l'Union Européenne, plusieurs artistes venus de différents pays et disciplines se rencontrent : Jutta N., installatrice allemande, Gérard-Denis Pelletier, compositeur français, Jean Moire, poète francophone, Calisto Quim, performeur portugais, ainsi que trois musiciens, dont un polonais. Ensemble, ils apprennent à cohabiter et à communiquer : tâche d'autant plus ardue que leur résidence est encadrée par deux représentantes de la « machine »

européenne : Norma Gette, sous-déléguée à la Direction générale des Affaires culturelles de l'Union Européenne, et Albine Degryse, linguiste belge. Pourtant, au terme de cette aventure parfois difficile mais souvent comique, chacun aura appris de l'autre, l'Europe aura gagné un nouveau souffle dans une « danse réanimation », et les spectateurs partiront riches de nouvelles questions et de l'espoir que l'aventure est non seulement possible, mais encore réellement en route.