

## Bad trip sous Walser

« Schneewittchen » de Heinz Holliger (Theater Basel, 6 avril 2014)



Mark Milhofer, Anu Komsí, Maria Riccarda Wesseling, Christopher Bolduc, dans la mise en scène d'Achim Freyer.  
 © Monika Rittershaus

Œuvre majeure de l'écrivain suisse Robert Walser, *Schneewittchen* (Blanche-Neige) appartient à la catégorie des « dramolets » — néologisme de l'auteur pour désigner des textes « musclés » comme une pièce de théâtre et « effilés » comme un poème. À très peu de distance paraissent *Cendrillon* (1901) et *Blanche-Neige* (publiée en revue entre 1900 et 1902), deux variations sur les contes populaires éponymes des frères Grimm. L'ironie que l'on saisit au premier abord tient évidemment au souvenir que l'on garde de ce conte pour enfants. Progressivement, on découvre un jeu de faux-semblants et de cruauté dont le fonctionnement pourrait laisser croire à une destruction méthodique du monde de l'enfance par le cynisme de personnages raisonnant en adultes. La narration commence là où le conte finissait, sauf qu'en lieu et place du mariage heureux et des nombreux enfants, la Reine, Blanche-Neige, le Prince et le Chasseur se réunissent pour rebattre les cartes et réorganiser radicalement le conte. Walser procède à des prélèvements mémoriels qu'il place en incise dans la trame de l'action, si bien que de la matrice originelle, il ne reste plus grand-chose. Le

schéma thématique et actanciel est disloqué au point que les personnages s'interrogent l'un l'autre pour trouver un sens à une action qui verse dans l'absurde et le sinistre. Une incessante mise en abîme se construit en spirale, multipliant à l'infini les perspectives de ce conte sur un conte. La prolifération verbale vise à rejouer et déjouer l'énigme à travers une langue mi-prose, mi-poésie — langue haletante, repliée sur elle-même et qui se regarde écrire en développant une instabilité irrésistible et épuisante. La pièce de Walser ouvre une brèche dans le conte et remet en question le retour de l'ordre social qui est toujours la fin des contes. Il n'y a pas ici de Prince viril pour emporter Blanche-Neige loin des conflits levés par le conte. Elle reste prisonnière du conte, littéralement écartelée entre l'amour et la haine, parce que la « vérité », celle du meurtre de Blanche-Neige par la Reine qui est le fondement du conte initial, devient décidable : le meurtre a-t-il vraiment eu lieu ? Et on peut penser que quand la vérité devient décidable, on entre dans la folie. Alors, bonne ou mauvaise mère ? Mère pour la haine ou mère pour l'amour ? « Parle à ma place, toi. Dis donc à cette

folle et triste fille que je l'aime et que je la hais », dit La Reine au Chasseur pour finir... C'est un jeu sans fin, un cercle fou et implacable dont les personnages semblent ne pouvoir s'échapper à moins de le briser net : « Oh, taisez-vous. Seul le conte a dit ces mots — vous, non, moi, jamais. Un jour, j'ai dit, une fois, oui — c'est fini ».

Extraire de cet apparent bavardage walsérien suffisamment de matière théâtrale tiendrait déjà de la prouesse. Peut-on alors imaginer transformer en livret d'opéra ce mille-feuille qui menace à tout moment de verser dans la schizophrénie ? En sortant de la salle, cette question demeure en suspens, si bien que de la musique de Heinz Holliger ou de la mise en scène d'Achim Freyer, on ignore au juste laquelle a le plus contribué à ce profond sentiment d'insatisfaction. La laideur visuelle ne fait que souligner les imperfections d'une musique qui ressasse des figures épidermiques, matière impossible à agréger à travers une écoute cohérente. Les deux heures s'étirent sans que rien, de la fosse ou de la scène, ne vienne nous sortir d'une torpeur délétère. À trop vouloir coller aux infimes brisures de la syntaxe de Walser, la musique tourne en rond et multiplie les figures imitatives, comme dévorée par un livret si proluxe. Le flux musical obsessionnel vient doubler la présence agitée et hystérique des personnages. La scénographie et les costumes manient une épaisseur de trait phénoménale, au point que l'on hésite entre le rire et le dépit. Plombées par la durée excessive de l'ouvrage, les scènes loufoques s'enchaînent dans une suite de fausses pistes à l'humour décalé et la grossièreté des amalgames. Pour l'occasion, on recycle les hideuses et énormes têtes de carnaval d'*Alice in Wonderland* d'Unsuk Chin, en y adjoignant des lapins priapiques lutinant un chasseur en costume de tigre. Entre une reine qui mâchonne des fœtus

## Naissances, Renaissances

Festival Archipel (Genève, 21 au 30 mars 2014)

sanguinolents et un prince sous ecstasy qui parcourt la scène en mouvements épileptiques, on en vient à douter des intentions véritables d'une telle entreprise. Le jeu de miroir entre les marionnettes sur le proscenium et l'action en arrière-plan ne parvient pas à s'imposer comme idée d'ensemble, si bien que l'on reste très vite sur un entre-deux très inconfortable qui s'étire jusqu'à la conclusion. Pour se convaincre, il faudra fermer les yeux et tendre l'oreille vers la performance absolument remarquable du Sinfonieorchester Basel. Heinz Holliger obtient des musiciens une qualité de timbre et une justesse d'intonation qui fait miroiter les éclats translucides d'un matériau explicitement ductile et fuyant. La performance des rôles titres mérite tous les éloges, à commencer par la Blanche-Neige d'Anu Komsî — d'une virtuosité d'équilibriste dans les aigus, elle rivalise aisément avec les faux airs d'adolescente de la voix de Juliane Banse, créatrice du rôle. Maria Riccarda Wesseling (La Reine) négocie les changements insensés de registres avec un naturel confondant et une maîtrise assez proche de l'art de la déclamation chantée. Mark Milhofer est un Prince qui joue avec des qualités de projection et d'abattage qui font rapidement oublier les turpitudes auxquelles il est contraint sur la scène. Mention spéciale au Chasseur de Christopher Bolduc et aux interventions discrètes et efficaces du Roi de Pavel Kudinov. Autant de réussites individuelles qui font regretter les incongruités et les incohérences de l'entreprise...

David Verdier



« Germination Genève », performance herbagère et polyphonique de Jean-Luc Hervé (musique) et Astrid Verspieren (plantations). © Raphaëlle Mueller

### Germes musicaux

Des coupelles, agencées sur le sol en suivant le dessin de la mosaïque tricolore du large couloir dans lesquelles étaient plantés des germes de brocolis en devenir : telle est la première image qui nous parvenait en entrant dans le hall jouxtant la grande salle de la maison communale de Plainpalais à l'occasion du premier concert de la mouture 2014 du festival Archipel à Genève. Premier symbole visible de la thématique particulière de cette édition, pour laquelle les questionnements sur le génome de la musique contemporaine étaient au centre des préoccupations. Cet ovni récurrent qu'était la « Performance herbagère et musicale » a rythmé ce festival avec plus d'une demi-douzaine d'exécutions, dans une adaptation d'un projet initialement réalisé à Paris sur la place Igor-Stravinsky, située directement au dessus de l'Ircam. Astrid Verspieren, pour la partie herbagère, et Jean-Luc Hervé, pour la composition, ont savamment su occuper l'espace de ces galeries, pour nous offrir une œuvre complètement réfléchie en fonction du lieu

dans lequel elle était réalisée, dans une composition herbagère et musicale dont les pans interdépendants n'ont pu que réussir leur pari.

Le concert d'ouverture, « Chronos et Thanatos » nous amenait à apprécier deux œuvres d'assez large envergure, le *Chronos-Aion* de Brian Ferneyhough pour 18 musiciens ainsi que les *Quatre chants pour franchir le seuil* pour 15 instruments et voix de soprano de Gérard Grisey. Si Chronos a ce soir-là peut-être moins convaincu avec ces multiples tableaux, il a néanmoins gardé une franchise formelle qui fait mouche à l'exécution. Cette clarté tenait, grâce à Michael Wendeborg à la baguette, l'auditeur en haleine, mais cette attention n'était pas suffisante pour captiver un public nombreux, présent, mais prenant encore ses marques dans le festival. Thanatos en revanche a tenu ses promesses au-delà de toute espérance. Solaire et sombre, la soprano Mélody Louledjian nous a fait franchir le seuil grâce à une finesse et un talent extrêmes. Durant les quatre mouvements, la tension tenue des interludes nous a fait parcourir ces quatre civilisations qui composent les différents mouvements sans une seule minute d'inattention. Le regard inlassablement fixé à la scène, les notes lourdes de l'ensemble s'opposaient à une soprano claire, telle la dame blanche qui nous conduit sur ce chemin qui mène à la mort et au-delà. Coup de maître pour cette exécution de Gérard Grisey.

Un piano accordé selon des principes différents : retour à une sorte de genèse. Des intervalles étranges pour un piano moderne, tel est l'annonce originelle de « La nuit désaccordée ». Prenant place dans la petite salle de la maison communale, le *Well-Tuned Piano* de La Monte Young aura trouvé son public, allant et venant au gré de ses six heures d'exécution, malheureusement dans le non respect du dress code mentionné au pro-