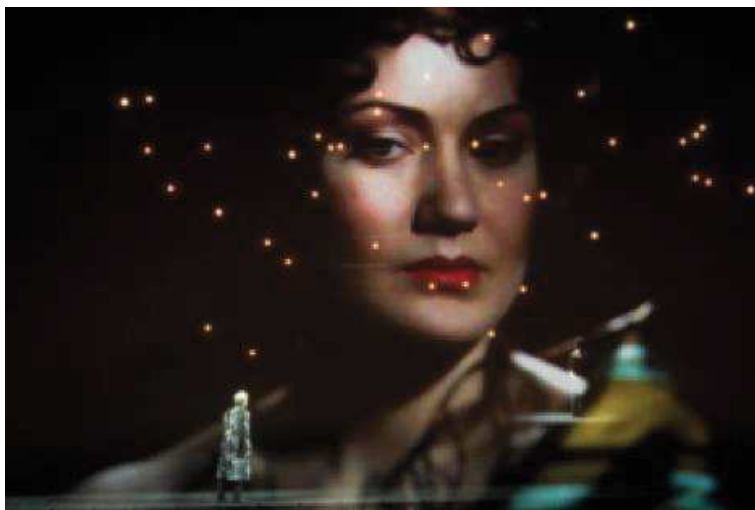


Trompe-la-Mort

Publié par Jean-Pierre Robert

Luca FRANCESCONI : **Trompe-La-Mort** Opéra en deux actes. Livret du compositeur d'après Honoré de Balzac, Laurent Naouri, Cyrille Dubois, Julie Fuchs, Marc Labonnette, Ildikó Komlósi, Philippe Talbot, Béatrice Uria-Monzon, Chiara Skerath, Christian Helmer, Laurent Alvaro, François Piolino, Rodolphe Briand. Orchestre et Chœurs de l'Opéra national de Paris, dir. Susanna Mälkki. Mise en scène: Guy Cassiers. OnP au Palais Garnier.



Julie Fuchs © Kurt Van Der Elst / OnP

Inaugurant un cycle de créations à partir de grands textes littéraires français, l'Opéra de Paris a confié au compositeur italien Luca Francesconi (*1956) une adaptation opératique de *La Comédie Humaine* de Balzac, autour d'un des ses personnages principaux, Vautrin, alias Jacques Collin, alias Carlos Herrera, alias Trompe-la-Mort. Si la réussite est aussi éclatante, à peu de réserves près, c'est avant tout en raison d'une symbiose particulièrement efficace entre livret et musique. Déjà auteur de plusieurs opéras dont *Quartett* sur le texte de la pièce de Heiner Müller, Francesconi a lui-même effectué le découpage en choisissant parmi les romans « Splendeurs et misères des courtisanes » et « Illusions perdues ». « Je prends le risque de raconter une histoire », confesse-t-il. Sa démarche consiste à définir quatre strates d'étude de la société bourgeoise dépravée scrutée sans concession par Balzac, pour « une mise en abîme des niveaux de vérité » : le niveau de la vie sociale des salons, savoir l'apparence, la pure façade ; le niveau des machinations inavouables, là où se tirent les ficelles, la coulisse en somme ; le niveau de la rencontre de Carlos Herrera et de Lucien de Rubempré, sorte de temps suspendu, qui s'insère périodiquement dans la narration à chaque fois que les deux protagonistes cheminent ensemble ; enfin, le niveau des bas-fonds, des sous-sols inquiétants ou la face cachée des choses, les forces sous-jacentes. Ce schéma qui présente la particularité de fonctionner de manière discontinue (les scènes afférant à un même niveau ne se suivant pas nécessairement), au fil de courts tableaux s'enchaînant pourtant sans solution de continuité, permet d'appréhender le récit de manière simultanée comme un feuilleton. Il le rend extrêmement fluide et gomme ce qu'il peut comporter de fragilité en termes d'action au sens où on le conçoit habituellement dans un opéra. Ainsi sont scrutées ces trois formes de pouvoir au cœur de *La Comédie Humaine* que sont le contrat social, l'argent et la manipulation. Le procédé du flash-back, emprunté au cinéma, introduit un élément de permanence à partir du premier échange entre l'abbé Herrera et Lucien dès lors qu'ils se retrouvent dans le même environnement, hors temps, à chacune de leurs discussions. Car c'est de pacte faustien qu'il s'agit : Herrera promet à son protégé l'amour et la richesse à la condition d'obtenir sa soumission. « Je suis l'auteur, tu seras le drame », lance le premier au second au début de l'acte II. Avec des marques de vraie-fausse affection qui font penser aux vils desseins de Mime vis à vis de Siegfried chez Wagner. Las, la rue tourne, et Esther, l'aimée de Lucien, se suicide, et lui-même se pend dans la

cellule où il a été emprisonné. Reste Herrera qui révélant sa véritable identité, monnaie sa respectabilité auprès du Procureur général en échange de sa discrétion quant à des lettres d'amour embarrassantes. « Allons, la haine fait vivre », lâchera-t-il in fine.



© Kurt Van Der Elst / OnP

Épousant ce schéma dramaturgique, la musique de Luca Francesconi prend diverses formes selon qu'elle irrigue les divers niveaux susmentionnés, autant de visions sonores bien différenciées. Si le langage est ardu, il reste toujours lisible et s'attache à tracer l'identité musicale de chaque personnage et son énergie propre : véhémence et diabolisation pour ce qui concerne Herrera, fausse naïveté du côté d'Esther, excitation chez des personnages comme le banquier Nucingen ou l'entremetteuse Asie qui sait le faire chanter. Car conçue intimement sur et à partir du texte, elle s'appuie sur le récit. Avec une montée en puissance dans la deuxième partie et quelques beaux intermèdes purement symphoniques. Les contrastes peuvent être extrêmes et l'on passe instantanément du plus impressionnant *forte* de tout un orchestre déchainé rehaussé d'aplots de cuivres à un répit pianissimo des seules cordes, apportant une quiétude insoupçonnée dans cet univers tourmenté. La place des percussions est importante - au point de déborder de la fosse dans les quatre loges d'avant-scène. Mais ce qui frappe c'est le travail sur les cordes, empruntant à diverses techniques tels que frottements, notes filées. Le chant se voit réserver un sort enviable comparé à bien des auteurs actuels, George Benjamin ou Pascal Dusapin mis à part, car ne frayant pas avec le commode *sprechgesang*, au profit d'une ligne réellement écrite. Au point que la partition indique des arias à proprement parler pour le personnage d'Esther par exemple ou celui du rôle-titre (aria final dit « de la soutane »). Les chœurs ont une partie elle aussi subtilement ouvragée : murmures, voire chuchotements en coulisses ou chant choral "normal" sur le plateau.

La production est à l'aune de cette intense réflexion sur le théâtre du monde, si bien romancée par Balzac. Guy Cassiers, à qui l'on doit, au théâtre, un « Triptyque du pouvoir » à Anvers, et, à l'opéra, le *Ring* de Wagner (monté à Berlin et à la Scala), aborde l'œuvre avec des images fortes dans un souci de clarté de la dialectique entre mouvement et immobilisme. Entre ce qui ressort du mouvant d'une société qu'agite l'argent et ce qui a trait à la manipulation des uns par les autres. Alternent pour ce faire un immense graphique avec abscisse et ordonnée géantes pour ce qui est des rencontres des deux hommes (le niveau 3), et pour les trois autres niveaux, un système de projections sur des lamelles se mouvant de bas en haut en autant de figures géométriques variables, laissant apparaître des bribes du Palais Garnier, censé représenter le Paris de l'époque balzacienne. Sont ainsi visualisés foyers, grand escalier, plafond de Chagall, et dessous de scène avec leurs cabestans inquiétants. D'immenses portraits peuvent aussi apparaître sur écran en ouverture de scène. Ce procédé illustratif, outre qu'il est d'un esthétisme certain, métamorphose l'atmosphère en un clin d'œil au fil des multiples rebondissements du récit. Parfois les personnages semblent glisser, au propre et au figuré, car Cassiers, tout comme Luca Ronconi naguère, use du parquet mobile pour les disperser, comme lors de l'ébauche du bal de l'Opéra.

La direction d'acteurs est précise, même si quelque froideur peut çà et là s'emparer des caractères sur le vaste plateau de Garnier qu'aucun élément de décor construit ne limite.



© Laurent Naouri / OnPComment

§Laurent Naouri © Kurt Van Der Elst / OnPComment mieux servir cette musique qu'en la confiant à celle qui la connaît sans doute le mieux : Susanna Mälkki. La cheffe finlandaise, qui avait déjà dirigé la création de *Quartett* à Milan, nous immerge dans ce monde sonore fascinant avec une maîtrise et une conviction étonnantes. L'orchestre de l'Opéra de Paris, confronté à cette création, mais qui a pu bénéficier de la présence - et donc des conseils – du compositeur pendant tout le temps des répétitions, déploie des sonorités enthousiasmantes, quels que soient les registres sollicités. Le plateau vocal ne se voit pas toujours ménagé par Francesconi et certains interprètes doivent se mesurer à un orchestre quelquefois débordant d'énergie. Ainsi du ténor Cyrille Dubois, Lucien de Rubempré, en début de spectacle du moins. Car ce merveilleux artiste qui possède un timbre et une élocution attachants comme une technique irréprochable, se coule vite dans la peau du jeune dandy ambitieux. Et lui apporte une aura de grâce qu'on croyait réservée au répertoire bel cantiste ou au baroque. Son Esther, Julie Fuchs - pour sa première création – dispense un chant dont la pureté égale l'assurance. On sait gré à Francesconi de ne pas avoir nanti son personnage principal féminin d'aigus stratosphériques comme souvent. Le soprano lyrique se teinte d'aigus filés dans le dernier monologue, et cela est bien suffisant. Il fallait l'autorité, la présence et surtout la formidable diction de Laurent Naouri pour incarner le bagnard devenu prêtre et qui finit par se faire nommer chef de la police. Il y a quelque chose de méphistophélique dans l'incarnation de l'individu hors norme, protéiforme, jusque dans l'intonation ou la différence de prononciation, notamment à l'espagnole. Et la puissance vocale est stupéfiante. Les autres rôles sont distribués à des voix qui comptent (Béatrice Uria-Monzon, en Comtesse de Sérsy), ou ont compté (Ildikó Komlósi, en Asie). Si Chiara Skerath, Clotilde, a tendance à quelque stridence, Marc Labonnette, dans le banquier véreux Nucingen, à la limite du grotesque, donne le change. Ovation méritée aux rideaux finaux.

Prochaines représentations : Palais Garnier, les 25, 30 mars 2017 à 20H30, 2 avril à 14H30 & 5 avril à 19H30