

Saison 25-26



Tannhäuser

Dossier avant-spectacle

Opéra de Richard Wagner

Direction musicale Mark Elder

Mise en scène Michael Thalheimer

Du 21 septembre au 4 octobre 2025 au Grand Théâtre de Genève



Genève, septembre 2025

Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue – avec ou sans leurs enfants – au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés dossiers avant-spectacle, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse pedagogie@gtg.ch

Tannhäuser

Opéra de Richard Wagner

Livret par le compositeur

Version de Vienne (1875) / Dresde (1845)

Créé le 19 octobre 1845 au Théâtre de la Cour Royale à Dresde et le 13 mars 1861 à l'opéra Le Peletier à Paris

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2005-2006

Nouvelle production

Coproduction avec le Deutsche Oper Berlin

21 septembre 2025 – 17h

23, 26 septembre, 1 et 4 octobre 2025 – 18h

28 septembre 2025 – 15h

Au Grand Théâtre de Genève

Durée : approx. 4h20 avec deux entractes inclus*

Chanté en allemand avec surtitres en français et anglais

DISTRIBUTION

Direction musicale **Mark Elder**

Mise en scène **Michael Thalheimer**

Scénographie **Henrik Ahr**

Costumes **Barbara Drosihn**

Lumières **Stefan Bolliger**

Dramaturgie **Maximilian Enderle**

Direction des chœurs **Mark Biggins**

Tannhäuser **Daniel Johansson** (21, 26 septembre, 1, 4 octobre) | **Samuel**

Sakker (23, 28 septembre)

Elisabeth **Jennifer Davis**

Venus **Victoria Karkacheva**

Herrmann, Landgraf von

Thüringen **Franz-Josef Selig**

Wolfram von Eschenbach **Stéphane**

Degout

Walther von der Vogelweide **Julien**

Henric

Biterolf **Mark Kurmanbayev**

Heinrich der Schreiber **Jason Bridges**

Reinmar von Zweter **Raphaël Hardmeyer**

Ein junger Hirt **Charlotte Bozzi**

Vier Edelknaben **Lorraine Butty, Louna**

Simon, Roxane Macaudière, Anna

Manzoni

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de



UNION BANCAIRE PRIVÉE

Partenaire de l'ouverture de saison

**Durée mentionnée à titre indicatif et susceptible de modification*

Tannhäuser

L'œuvre

***Tannhäuser* de Michael Thalheimer**

Pistes pour la classe



L'œuvre

L'argument

PREMIER ACTE

Tannhäuser a autrefois remporté un franc succès lors des concours de chant organisés à la cour du landgrave Hermann. Cependant, après s'être une fois de plus disputé avec ses collègues chanteurs, qu'il considère comme artistiquement inférieurs, il s'est retiré dans la solitude. Il s'y crée alors un espace où il peut laisser libre cours à son imagination. Au sommet de son délire créatif, la déesse de l'amour Vénus lui apparaît et procure à l'artiste des moments de plaisir et de sécurité.

Alors que Tannhäuser perd de plus en plus la notion de l'espace et du temps, il souhaite retourner dans le monde réel. Au lieu du plaisir, il aspire aux contraintes du quotidien. Vénus tente par tous les moyens d'empêcher Tannhäuser de s'échapper, mais elle ne parvient pas à le retenir. En invoquant Marie, Mère de Dieu, Tannhäuser détruit le pouvoir de la déesse de l'amour et sort à l'air libre.

Une fois dehors, Tannhäuser rencontre un jeune berger qui chante l'arrivée du printemps, ainsi qu'un groupe de pèlerins qui veulent demander pardon pour leurs péchés à Rome. Bouleversé par leur chant, Tannhäuser se tourne vers Dieu et lui jure de consacrer désormais sa vie à la pénitence.

Peu après, le landgrave Hermann et ses chanteurs reviennent de la chasse. Ils découvrent Tannhäuser et, après un scepticisme initial, l'invitent à rejoindre leur cercle. Tannhäuser hésite d'abord, jusqu'à ce que Wolfram von Eschenbach mentionne le nom d'Elisabeth : la nièce du landgrave regrette amèrement Tannhäuser et n'a plus participé à aucune fête des chanteurs depuis sa disparition. Rempli de joie à l'idée de la revoir, Tannhäuser suit ses anciens collègues à la Wartburg.

DEUXIÈME ACTE

Elisabeth entre pour la première fois dans la salle où se déroulent les fêtes des chanteurs. Wolfram conduit Tannhäuser vers elle, et Elisabeth apprend au revenant à quel point ses chansons l'ont touchée. Mais alors que les deux se rapprochent, Tannhäuser se retire soudain.

Le landgrave tente de sonder les sentiments d'Elisabeth, mais celle-ci lui refuse cette faveur. Il souhaite alors profiter du concours de chant qui commence, présidé par Elisabeth, pour résoudre cette énigme.

Une fois les invités arrivés, le landgrave demande aux chanteurs d'explorer la nature de l'amour dans leurs chansons. Il promet au gagnant de la main d'Elisabeth. Alors que Wolfram et Biterolf, conformément à l'opinion publique, louent l'amour platonique, Tannhäuser s'énerve de plus en plus : pour lui, un amour sans plaisir physique est inconcevable. Quand il finit par révéler publiquement sa relation avec Vénus, la déesse de l'amour, il provoque un scandale : la foule s'en prend à Tannhäuser, et seule Elisabeth s'interpose pour le protéger. Elle demande une seconde chance pour son bien-aimé, que le landgrave accorde à contrecœur : Tannhäuser doit se rendre à Rome avec les pèlerins et demander pardon au pape.

TROISIÈME ACTE

Elisabeth attend depuis près d'un an le retour de Tannhäuser. Lorsqu'un groupe de pèlerins revient enfin de Rome, elle constate qu'il n'en fait pas partie. Elisabeth s'en remet alors à la Mère de Dieu afin d'obtenir le pardon de Tannhäuser dans l'au-delà. Wolfram, qui nourrit depuis longtemps des sentiments pour Elisabeth, lui offre son soutien, mais elle le repousse.

Dans sa solitude, Wolfram chante les louanges de l'étoile du soir, qui doit accompagner Elisabeth dans son voyage vers l'éternité. C'est alors que Tannhäuser s'approche soudainement de lui : profondément blessée, il raconte comment il a fait le pèlerinage à Rome avec ferveur, sans toutefois obtenir le pardon du pape.

Alors que Tannhäuser se languit désespérément de la déesse de l'amour Vénus, Wolfram lui révèle qu'Elisabeth est encore là pour le soutenir. Tannhäuser trouvera-t-il finalement sa place dans la société qui l'a rejeté ?



Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

Après trois opéras de jeunesse (*Les Féés, La Défense d'aimer, Rienzi*) puis *Le Vaisseau fantôme, Tannhäuser* est le deuxième « opéra de maturité » du compositeur allemand Richard Wagner (1813-1883). Il est créé à Dresde en 1845. En 1861, pour l'Opéra de Paris, Wagner modifie sa partition et ajoute notamment une « Bacchanale ». Cette version de Paris est modifiée à Vienne en 1875. La production du Grand Théâtre de Genève mêle les versions de Dresde et de Vienne.

Synopsis

Acte I. Séjournant au Vénusberg (le Mont de Vénus), monde surnaturel voué au plaisir, le troubadour Tannhäuser craint pour son salut. Il prononce le nom de Marie. Le Vénusberg s'évanouit, et Tannhäuser se retrouve en pleine campagne. Il croise ses anciens collègues poètes, dont son ami Wolfram, et le Landgrave (souverain) de Thuringe.

Acte II. Elisabeth, fille du Landgrave, retrouve la salle de la Wartburg où se réunissent les troubadours, et son cher Tannhäuser. Secrètement amoureux d'elle, Wolfram entonne un chant vantant l'amour chaste. Tannhäuser répond par un chant glorifiant l'amour charnel. Le scandale est énorme. Banni par le Landgrave, il part en pèlerinage à Rome.

Acte III. Elisabeth guette le retour des pèlerins. Tannhäuser confie à Wolfram que le pape lui a refusé son pardon tant que sa crosse ne fleurirait pas. Il s'apprête à se vouer à Vénus, quand passe le cortège funèbre d'Elisabeth, qui est morte de chagrin. Les pèlerins annoncent que la crosse du pape a fleuri. Soulagé, Tannhäuser meurt rédimé.

Plan du guide

- A. Deux mondes opposés
 - a. L'ouverture
 - b. Le Vénusberg
 - c. La Wartburg
- B. Un opéra romantique
 - a. La rédemption par l'amour
 - b. L'artiste comme héros
 - c. L'individu face à la collectivité

Clés d'écoute : les thèmes principaux

A. Deux mondes opposés

Tannhäuser (ténor) est partagé entre deux mondes opposés :

- le Vénusberg : monde surnaturel, païen, voué aux plaisirs sensuels
- la Wartburg : monde terrestre, chrétien, voué à la quête artistique

L'opposition entre le charnel et le spirituel est un thème cher à Wagner -> voir son dernier opéra : *Parsifal*, 1882, qui oppose le jardin enchanté de Klingsor avec ses Filles-Fleurs, et le royaume de Montsalvat avec les chevaliers du Graal.

a. L'ouverture

L'opposition des deux mondes est résumée dans l'ouverture, en deux groupes de leitmotive :

- L'un solennel : **thème des Pèlerins** + **thème du Repentir**

Thème des Pèlerins

Clars et cors
Bassons

3

3

Detailed description: This musical score is for the 'Thème des Pèlerins'. It is written for Clars et cors (Clarinets and Cor Anglais) and Bassons (Bassoons). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music begins with a rest for the bassoon part, followed by a series of chords and a triplet of eighth notes in the clarinet part.

Repentir :

Tannhäuser : violoncelles

Detailed description: This musical score is for the 'Repentir' section, featuring Tannhäuser on cellos. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music consists of a single melodic line with a long, sweeping slur over several measures, ending with a fermata.

- L'autre nerveux : **thème du Vénusberg** (*mi* majeur), vif, serpentin, ascendant, à l'image du désir conquérant + **Appels du désir** (mouvements contraires comme une morsure qui se referme, chromatisme en boucle) + **Hymne à Vénus** (*si* majeur), triomphant :

Thème du Vénusberg

Altos
pp

Detailed description: This musical score is for the 'Thème du Vénusberg', featuring Altos. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music starts with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a long, sweeping slur over several measures, ending with a fermata.

Appels du désir : (NB. Ils assailleront Tannhäuser à l'acte III, à la fin de son Récit de Rome)

un poco ritenu
fp molto espress.
fp

Detailed description: This musical score is for the 'Appels du désir' section, featuring piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is marked *un poco ritenu* and *fp molto espress.* (fortissimo, molto espressivo). It features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs, and a dynamic marking of *fp* (fortissimo).

Hymne à Vénus

Tutti
f
4 mes.
4 mes.

Detailed description: This musical score is for the 'Hymne à Vénus' section, featuring tutti dynamics. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is marked *Tutti* and *f* (fortissimo). It features a melodic line with a long, sweeping slur over several measures, ending with a fermata. The score is divided into two sections, each marked '4 mes.' (4 measures).

> À noter : en concert, on joue la version en ABA (qui se conclut sur le thème des Pèlerins) ; à l'opéra, on entend généralement la version « prélude » (de Paris), qui omet le retour au thème des Pèlerins et s'enchaîne à la scène du Vénusberg.

b. Le Vénusberg

Le Vénusberg est le domaine de Vénus (soprano), de l'amour sensuel et païen. La référence est mythologique et littéraire : Vénus a envoûté Tannhäuser comme Circé a charmé Ulysse (L'Odyssee) ou Armide, Renaud (La Jérusalem délivrée, Le Tasse).

Dans la version de Paris, une « **Bacchanale** » dansée ouvre l'acte I. Elle use de tous les moyens musicaux associés à la passion : chromatisme, nuances extrêmes, tempo fulgurant, traits mélodiques « fous », dévalant les octaves :



À la fin de la Bacchanale, le **chant des Sirènes** (nouvelle référence à L'Odyssee) tente de retenir Tannhäuser. Le chœur est hypnotique car invisible (en coulisses) et harmoniquement suspendu, donc « attirant » : le phrasé se termine sur une demi-cadence très floutée (sur pédale de tonique, avec dominante évitée) :

Au cours de l'opéra, l'**Hymne à Vénus** est disposé de façon stratégique :

- Tannhäuser le chante une première fois (acte I, sc. 2) en s'adressant à Vénus (« Dir Töne Lob! » : Je chante ta louange) :

La structure strophique (3 strophes) et la forme *Bar* (AA'B) de chaque strophe sont archaïsantes (esprit troubadour). Chaque nouvelle strophe s'accompagne d'une modulation au demi-ton supérieur : après *ré* bémol majeur (strophe I), *ré* (2 : « Dank deiner Huld ! ») puis *mi* bémol (3 : « Stets soll nur dir »).

- Cette ascension harmonique culmine à l'acte II, lors du tournoi de chant, où Tannhäuser laisse exploser le thème en *mi* majeur (« Dir, Göttin der Liebe » : « Toi, déesse de l'amour ») :

TANNHÄUSER (in äusserster Verzückung).
(in the highest ecstasy.)

(♩ = 76.)

Dir, Göttin der Lie - - be,
God - - dess of love, for

c. La Wartburg

La Wartburg (nom d'un château de Thuringe bien réel) est un monde chrétien, paisible (avec un noble souverain, le Landgrave = voix de basse) et vertueux : il renvoie à l'univers médiéval de l'amour courtois (chaste, distant).

On le découvre à la sc. 3 de l'acte I. Wagner accentue l'épure des moyens et l'archaïsme musical pour évoquer une innocence idéalisée, bucolique et antiquisante : le **chant d'un pâtre** (enfant soprano), *a cappella*, en *sol* majeur clair et diatonique, qui « joue » sur scène du cor anglais : (voir en dernière page)

Il fusionne ensuite avec un choral de **Pèlerins** qui passent au loin, en partance pour Rome pour expier leurs fautes. L'orchestre se tait toujours : l'effet de lointain + *a cappella* renvoie à l'acoustique d'église. Ils élèvent le **thème du Repentir** :

p Chœur des Pèlerins

Ach, schwer drückt mich der Sün - den Last,

Elisabeth (soprano), fille du Landgrave, aime Tannhäuser d'un amour chaste : quand son nom retentit à la fin de l'acte I (par Wolfram puis Tannhäuser), il est nimbé de harpe. Son air d'entrée ouvre l'acte II : « **Dich, teure Halle**, grüss ich wieder » (Salle aimée, je te salue à nouveau). C'est un cri de joie (saut de quarte + mode majeur). NB : La chaste Elisabeth adresse son cri d'amour à un lieu (la salle du concours) plutôt qu'à un homme :

Elisabeth ^{4te}

Dich, teu - re Hal - - le, grüss ich wie - der,
froh grüss ich dich, ge-lieb - ter Raum !

Chasteté toujours : le **duo** des retrouvailles avec Tannhäuser (« Gepriesen sei die Stunde » : Je célèbre cette heure...) est homophone et martial, sans trouble : il sonne comme une proclamation officielle plutôt que comme un duo d'amour.

ELISABETH.
TANNHÄUSER.
Ge - prie - - sen sei die
For this glad hour to
Ge - prie - - sen sei die
For this glad hour to

17

Wagner — Tannhäuser (Paris version) — Act II (Part 1)

Stun - de, ge - prie - sen sei die Macht, die
heav - en all praise my heart doth pour, that

Stun - de, ge - prie - sen sei die Macht,
heav - en all praise my heart doth pour,

B. Un opéra romantique

Tannhäuser est un opéra romantique par sa **forme** (les numéros clos disparaissent au profit de scènes enchaînées), son **langage** (tonal chromatique), son **orchestration** (enrichie : clarinette basse, très rare alors ; 3 trombones ; tuba, 2 harpes, etc.), ainsi que par son sujet.

a. La rédemption par l'amour

Chez Wagner, amour et morale sont à la fois conflictuels et indissociables. L'homme maudit pour ses péchés est rédimé (gracié) par une femme qui se sacrifie par amour pour lui (voir déjà *Le Vaisseau fantôme*).

Elisabeth est cette figure rédemptrice :

- À l'acte I, c'est **son nom** qui décide Tannhäuser à rester à la Wartburg.
- À l'acte II, quand il déclenche le scandale en louant Vénus lors du concours de chant, elle intercède en sa faveur, bien que meurtrie : « Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Lebens » (Je vous implore pour lui, laissez-le vivre !). C'est une supplique sereine : adagio, si majeur diatonique, rythme posé). Ce **thème de l'Intercession** sera très important à l'acte suivant.

Elisabeth

Ich fleh für ihn, ich flehe für sein Lebens ;

- À l'acte II, elle élève une **prière** à la Vierge Marie pour le salut de Tannhäuser : « Allmächt'ge Jungfrau » (Vierge toute-puissante). L'air (strophique) est émouvant, avec la présence d'un instrument rare, la clarinette basse :

Elisabeth
(se prosternant devant l'image de la Vierge)

Allmächt' - ge Jungfrau, hör mein
Flehen ! Zu dir, Ge-pries-ne, ru - fe ich !

Puis Elisabeth disparaît au loin, comme pour une transfiguration mystique.

- À la fin de l'acte III, c'est à nouveau **son nom** (prononcé par Wolfram) qui sauve Tannhäuser.

La notion de rédemption est liée à celle de péché. Wagner s'intéresse à l'**univers chrétien**. Ses opéras profanes ont souvent des enjeux sacrés. Deux de ses opéras (*Lohengrin* et *Parsifal*) sont liés au mythe du saint Graal. Deux leitmotive, exposés dès l'ouverture, sont ici clairement liés à la spiritualité chrétienne : le **thème du Repentir**, constitué d'un saut d'octave (= appel, aspiration à la rédemption) + un déclin chromatique / le **thème des Pèlerins**, grand choral majestueux.

> À noter : malgré l'époque historique (XIII^e siècle), Wagner privilégie pour les pèlerins une écriture en choral (plutôt protestant) plutôt que le plain-chant médiéval.

Lié au thème des Pèlerins, le **pèlerinage à Rome** (capitale de la chrétienté) est omniprésent :

- Fin acte I : les pèlerins défilent au loin, avec le thème du Repentir (voir plus haut : la Wartburg)
- Fin acte II : Tannhäuser part pour Rome
- Prélude de l'acte III, sous-titré par Wagner « **Le pèlerinage de Tannhäuser** » ; on y retrouve le thème de l'Intercession, désormais en *mi* bémol majeur (tonalité à trois bémols, « religieuse » (voir *La Flûte enchantée*), opposée au *mi* majeur du Vénusberg) :

Andante assai lento. ♩ = 50.

Outre le Repentir, on y entend deux nouveaux leitmotive : la Souffrance et la Rédemption :

Souffrance :

Rédemption :

Musical score for 'Souffrance' (Acte III, Tannhäuser). It features three staves: Violin II (VI. II), Alto (Altos), and Viola (Vlc (div.)). The music is marked with piano (pp) dynamics.

Musical score for 'Rédemption' (Acte III, Tannhäuser). It features a piano accompaniment with two staves. The music is marked with piano (p) dynamics and includes a 'dim.' (diminuendo) marking.

- Acte III : le long « **Récit de Rome** » de Tannhäuser : « Inbrunst im Herzen » (Le cœur brûlant).

On y retrouve la Souffrance :

Musical score for 'Inbrunst im Herzen' (Acte III, Tannhäuser). It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The lyrics are: 'an! heed! In - brunstim Herzen, Con - trite in spirit,'. The piano accompaniment includes dynamics like p, pp, and ppp.

- Le dernier chœur de pèlerins annonce que la crose papale a fleuri : Tannhäuser est rédimé.

b. L'artiste comme héros

Au XIXe siècle s'invente le concept d'« artiste maudit ». La figure de l'artiste devient figure héroïque de fiction. Quelques exemples : Berlioz, *Benvenuto Cellini*, 1838 (sculpteur de la Renaissance) ; Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* (1881, d'après une pièce de Barbier et Carré, 1851), sur l'auteur allemand E.T.A. Hoffmann ; Giordano, *André Chénier*, 1896 (sur le poète) ; Cilea, *Adriana Lecouvreur* (1902, d'après une pièce de Scribe, 1849), sur l'actrice, etc.

Auteur de ses livrets en vers, Wagner est à la fois compositeur et poète. Tannhäuser aussi : comme Wolfram von Eschenbach, il est troubadour. Tous deux ont existé, comme le tournoi de chant de la Wartburg. Wagner s'inspire de sources médiévales sur les **Minnesänger** (troubadours germaniques). Il y reviendra dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1868).

Wagner associe la **harpe** aux interventions chantées des troubadours, référence archaïsante à la cithare ou au luth des troubadours. Voir par exemple le **Concours de chant** :

- Le chant de concours de Wolfram « Blick ich umher in diesem edlen Kreise » (Quand mon regard parcourt cette noble assemblée), a cappella (autre archaïsme)
- Celui de Tannhäuser, avec le rappel de l'Hymne à Vénus (voir plus haut : le Vénusberg)

Ou la **Romance à l'étoile** de Wolfram (acte III), resté songeur après le départ d'Elisabeth : « O du, mein holder Abendstern » (Ô toi, douce étoile du soir). Son amour s'exprime par une barcarolle ternaire, en sol majeur + déclin chromatique (tristesse), + harpes et violoncelles :

O du mein hol - der A - bend-stern, wohl grüsst'ich
 Oh star of eve, thou wel - come friend, greet - ing to

22

Wagner — Tannhäuser (Paris version) — Act III

im - mer dich so gern; vom Her - zen, das sie
 thee my soul doth send; from my trueheart that

c. L'individu face à la collectivité

L'artiste est souvent seul face au monde. L'opposition de l'individu à la société est un autre thème cher à l'époque romantique. À l'opéra, il isole le protagoniste au sein de grandes scènes collectives : le grand opéra français (Auber, Halévy, Meyerbeer) a influencé Wagner.

L'« **Entrée des chevaliers** » (acte II, sc. 4) fait défiler la société de la Wartburg : les chevaliers, les nobles et leurs femmes, leur suite, sur une longue séquence orchestrale. Wagner combine plusieurs motifs pointés (rythme associé à l'armée, donc à la chevalerie), aux harmonies diatoniques et archaïsantes (pédales, accords parfaits). D'abord à l'orchestre, ils sont repris par le chœur (« Freudig begrüßen wir die edle Halle » : Joyeux, nous saluons cette noble salle) :

- fanfare des trompettes

FROM THE LANGUAGE OF THE TROUBADOUR.

f (Trompeten im Burghofe)
 (Trumpets in the Court yard.) *p*

- Motif I *legato* dans le grave, posé et élégant :



Repris plus loin par les hommes :

Chor der Ritter und Edlen.
Chorus of the knights and nobles. wir die ed-le Hal - le,
bring to thee our greet-ing,

mf Tenor I.

Tenor II. Freu - dig be - grü - ssen wir die Hal - le,
Hail, no-ble hall, we bring thee greet-ing,

Bass I. *mf*

Bass II.
Freu - dig be - grü - ssen wir die Hal - le,
Hail, no-ble hall, we bring thee greet-ing,

- Motif 2 plus tonique :



Repris plus loin par les femmes :

Chor der Edelfrauen.
Chorus of noble Ladies.

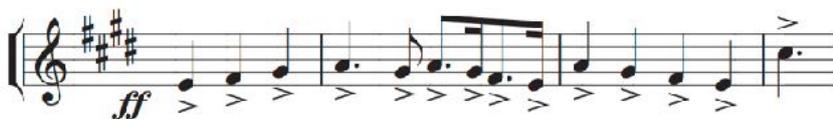
Sopran.

Freu - dig be - grü - ssen wir die ed - le Hal - le,
Hail, no-ble hall, we bring to thee our greet-ing,

Alt.

Freu - dig be - grü - ssen wir die ed - le Hal - le,

- Motif 3 très marqué (repris par tous)



Le **Concours de chant** organise à son tour une alternance entre solistes et chœur : chants de concours des candidats + scandale + imploration d'Elisabeth + jugement du Landgrave + pèlerins au loin / avec multiples interpolations des nobles et des chevaliers.

> À noter : Wagner renouvelle l'opération dans Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg : l'acte III contient une grande procession des guildes + un concours de chant.

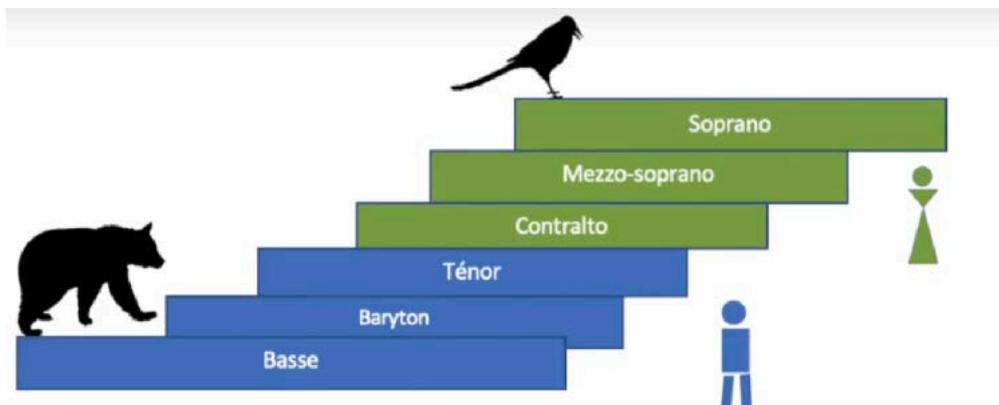
Chantal Cazaux



Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'Etat de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital.
Elle est l'auteur de Verdi, mode d'emploi (2012, rév. 2018), Puccini, mode d'emploi (2017, prix de la Critique du meilleur livre sur la musique, catégorie monographie) et Rossini, mode d'emploi (2020), aux éditions Premières Loges.

Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*).

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/> Une vidéo est consacrée à la tessiture

Les illustrations sont issues des maquettes de costumes de Barbara Drosihn pour la production de Michael Thalheimer au Grand Théâtre.



Tannhäuser
Ténor



Elisabeth
Soprano



Venus
Mezzo-soprano



Herrmann, Landgraf von Thüringen
Basse



Wolfram von Eschenbach
Baryton

Tannhäuser de Michael Thalheimer

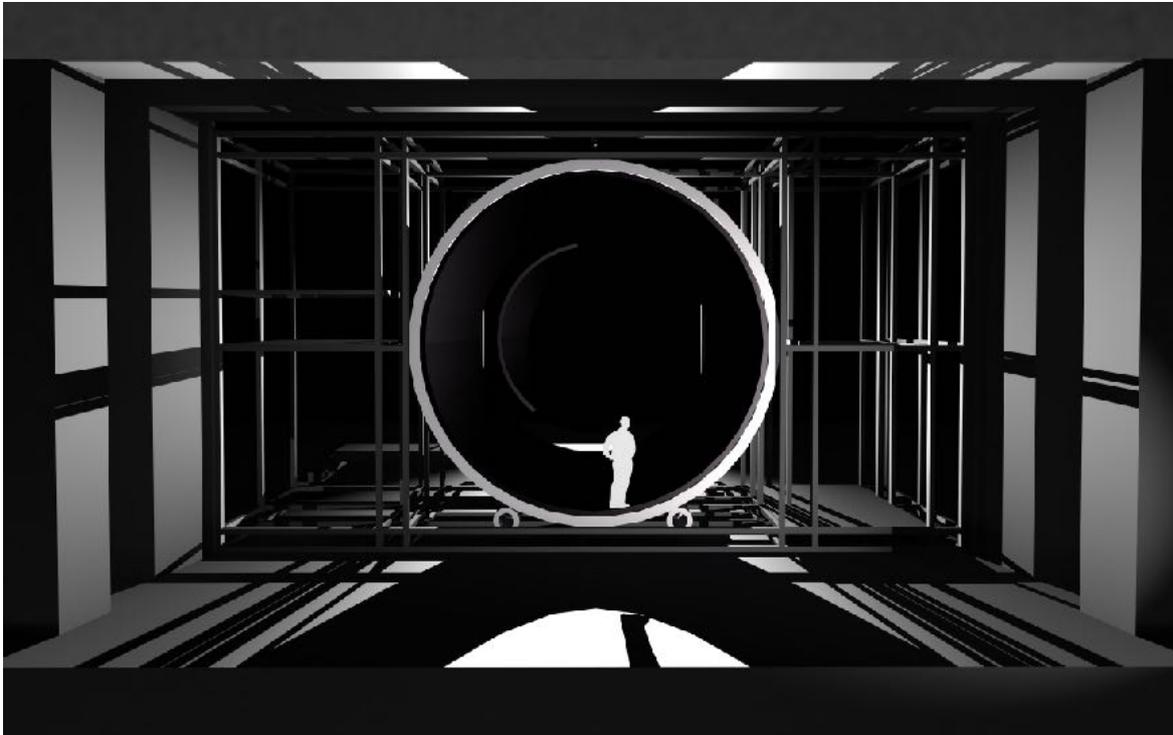
L'univers du spectacle

Sixième opéra de Richard Wagner, *Tannhäuser* est l'une des premières pierres posées par le compositeur avec laquelle il fondera sa nouvelle esthétique du *drame musicale*. L'œuvre a fait de l'antithèse son noyau, élément qui apparaît dès la genèse de l'œuvre et devient sa thématique centrale. Ici, deux mondes s'opposent aussi bien dramatiquement que musicalement : celui de la déesse de l'amour charnel Vénus et de son Venusberg, et celui d'Élisabeth et de la Wartburg, lieu de l'amour noble et chrétien. Par extrapolation, Wagner y insère une lutte plus personnelle de son goût pour les mythologies et les croyances païennes face au christianisme qui est de mise. C'est également la dualité entre deux sources bien distinctes sur lesquelles reposent l'œuvre : d'une part le personnage légendaire de Tannhäuser (tels que Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann et Heinrich Heine la racontait) et d'autre part le personnage historique de Heinrich von Ofterdingen, Minnesänger qui aurait participé au tournoi des chanteurs donné à la Wartburg en 1207. Le compositeur et le poète, s'appuie sur ces deux sources pour construire un protagoniste tiraillé entre pulsion et élévation spirituelle.

Le metteur en scène allemand Michael Thalheimer, maintenant habitué de la scène du Grand Théâtre, continue sa quête autour de la musique du compositeur allemand. Après *Parsifal* (2023) et *Tristan und Isolde* (2024), il s'attaque pour cette rentrée au *Tannhäuser*, avec la tâche périlleuse de reprendre la production à seulement deux mois du début des répétitions, succédant à Tatjana Gurbaca. Il explore ici la quête existentielle du héros et le place dans une odyssée en recherche de sens. Son approche recentre l'attention sur la psychologie de Tannhäuser, un marginal en perpétuelle recherche de sens, confronté à des mondes inconciliables. À travers ce personnage déchiré, Thalheimer met en valeur la tension dramatique et musicale de l'œuvre.



La scénographie abstraite conçue par Henrik Ahr nourrit cette conception et repose sur un grand cylindre en mouvement, symbole de la quête intérieure du héros. Ce dispositif crée un espace dans lequel les personnages se retrouvent en perpétuel mouvement et invite les spectateurs à projeter leurs réflexions et leurs propres questionnements, les plongeant eux-mêmes en quête de leur propre intériorité.



Les costumes de Barbara Drosihn jouent sur des oppositions symboliques, le tout restant très sobre. Vénus vêtue de noir se met en opposition à Élisabeth en blanc, souvent en robe de mariée, image de pureté. Le chœur, quant à lui, arborera des éléments traditionnels bavarois, ancrant volontairement l'action dans l'imaginaire germanique des légendes romantiques.



Elisabeth



Venus

En quête de sens

À quatre semaines de la première, Michael Thalheimer partage ses réflexions autour de *Tannhäuser* lors d'un entretien avec Maximilian Enderle, dramaturge de la production.



Maximilian Enderle : Tu as récemment dit lors d'une répétition qu'il n'existait peut-être que cinq ou sept histoires que l'humanité se racontait sans cesse, à chaque fois sous une forme différente. Est-ce que l'opéra de Richard Wagner, *Tannhäuser*, en fait partie?

Michael Thalheimer : Absolument ! Que ce soit précisément cinq ou sept histoires importe peu. Ce qui compte, c'est qu'il s'agit d'un petit nombre de récits qui nous touchent profondément et posent des questions qui nous sont existentielles, telles

que, qui sommes-nous ? Qu'est-ce qu'une vie pleine de sens ? Notre existence a-t-elle une finalité ? Avec *Tannhäuser*, Wagner nous renvoie directement à nous-mêmes. Au centre de l'intrigue, on trouve un protagoniste qui, en tant qu'individu, remet en cause les codes de notre réalité sociale : quelles possibilités s'offrent à nous dans la vie ? Pourquoi existe-t-il tant de contraintes et d'obstacles ? Quand est-ce que j'agis de mon plein gré et dans quelle mesure mes actes sont dictés par mon environnement ? D'une certaine façon, *Tannhäuser* se met en quête de sens, si bien qu'il est même amené

à se demander s'il est capable d'aimer et d'être aimé. Ce sont toutes des questions qui font de l'opéra de Wagner l'un de ces récits universels.

ME : La préparation de cette production a été très particulière pour toi : alors que Tatjana Gürbaca a dû se retirer du projet pour des raisons de santé, tu as pris le flambeau seulement deux mois avant le début des répétitions – à un moment où les décors et les costumes avaient déjà été imaginés. Comment as-tu réussi à développer ta propre vision de l'opéra dans ce contexte ?

MT : Il m'a déjà été demandé plusieurs fois au cours de ma carrière de remplacer au pied levé des collègues, ce que je refusais toujours. Je n'avais jamais eu le sentiment de pouvoir répondre à mes propres exigences dans un laps de temps aussi court, et je ne voulais pas m'imposer un tel stress. Dans le cas de *Tannhäuser*, le temps était très limité, mais les circonstances étaient différentes, puisque je connaissais très bien l'équipe artistique, Henrik Ahr, Barbara Drosihn et Stefan Bolliger, avec qui j'ai déjà pu travailler. Par ailleurs, j'ai eu l'occasion de collaborer à deux reprises avec l'équipe et le chœur du Grand Théâtre ainsi qu'avec l'Orchestre de la Suisse Romande, avec qui nous avons monté deux opéras de Wagner. Quand Aviël Cahn est venu me voir avec cette situation difficile, j'ai ressenti cela comme un devoir vis-à-vis du Grand Théâtre et de toutes les personnes qui avaient déjà accompli un travail formidable en amont.

Pour me préparer correctement, j'ai dû tout d'abord faire un pas de côté pour comprendre les intentions derrière le décor et les costumes. Bien que leur esthétique m'ait tout de suite beaucoup plu, nous avons apporté quelques modifications, afin que je dispose d'une base sur laquelle je puisse m'exprimer avec mon propre langage artistique. D'une certaine manière, j'ai dû faire abstraction de certaines idées de Tatjana au cours de mon travail afin de trouver mon propre fil conducteur et peut-être, justement grâce à cela, témoigner le plus grand respect à sa conception.

ME : Qu'est-ce qui s'est alors dégagé comme axe central de ta lecture ?

MT : Le voyage que Tannhäuser entreprend à travers diverses situations extrêmes est sans doute le fil conducteur de la mise en scène. Au début, j'étais particulièrement déconcerté par la manière brusque et apparemment arbitraire avec laquelle Tannhäuser réagit au monde, se créant sans cesse de nouvelles réalités et de nouvelles identités qu'il habite ensuite totalement. Au bout d'un moment, je me suis demandé en quoi ma propre vie différait de la sienne. Je me suis rendu compte que l'écart n'était peut-être pas si grand : moi aussi, je joue différents rôles, parfois par choix et d'autres fois par contrainte.

Ce que je trouve également passionnant, c'est l'ardeur avec laquelle Tannhäuser veut donner à sa vie un sens, une direction, une finalité – ce que nous faisons tous, plus ou moins. Par ailleurs, la manière dont les autres personnages, et avant tout la cour de la Wartburg, s'insurgent face à ses actes est tout aussi fascinante : comme souvent, un individu qui s'expose et refuse de se soumettre aux jugements extérieurs est publiquement rejeté. La peur avec laquelle la cour réagit à son supposé statut de marginal me semble d'une brûlante actualité, car une telle peur engendre bien souvent la violence.

ME : Pour cette production, le choix a été fait de prendre la version viennoise de 1875 de la partition, dans laquelle la scène du Venusberg, notamment grâce à la bacchanale, occupe une place bien plus importante que dans la version de Dresde. Où réside pour toi la force, l'aspect utopique de ce monde de Vénus ?

MT : Pour moi, le monde de Vénus est une utopie qui ne peut exister que dans la tête du protagoniste. Au début de notre mise en scène, Tannhäuser s'apparente à un artiste qui construit son atelier pour y créer, et finit par s'enfoncer toujours plus profondément dans sa création et donc dans une forme d'irrationalité. Après une telle ivresse que forme la bacchanale, ses premiers mots chantés « Zu viel ! Zu viel ! » (Trop ! Trop !) paraissent presque inévitables. Finalement,

dans un monde sans limites, même ce qui est imaginaire peut devenir insupportable. Cette liberté absolue de penser, d'agir et de ressentir devient pour lui une cage dorée, dont il cherche à s'évader afin de retrouver une forme de réalité. Pour cela, il a besoin d'autres êtres humains qui lui renvoient son image, afin qu'il puisse se redécouvrir. Dans un monde purement utopique, on ne peut jamais retrouver le sens même de sa propre existence.

ME : À l'opposé de la déesse de l'amour, Vénus, il y a le personnage d'Élisabeth. Qu'est-ce qui forme sa singularité?

MT: Alors que Vénus se situe hors de la réalité et conserve une part de mystère par son caractère insaisissable, Élisabeth est une personne bien réelle. Son évolution n'est pas si éloignée de celle de Tannhäuser puisqu'elle cherche aussi sa propre vérité et son authenticité, si tant est qu'elle existe. Au début du deuxième acte, on la voit s'affirmer progressivement et commencer à dire « Ich » (Je), à prendre au sérieux ses propres désirs et ses aspirations, ainsi qu'à s'émanciper de son père. Lorsque le tournoi des chanteurs dégénère, elle est la seule à défendre la manière d'être et de penser de Tannhäuser, ce qui exige un courage immense! Je pense qu'Élisabeth peut s'apparenter à une figure politique, qui, malgré ses blessures personnelles, ose s'opposer publiquement aux opinions dominantes.

ME: Au troisième acte, Élisabeth s'en remet à la Vierge Marie pour que Tannhäuser soit

délivré de ses présumés péchés. Quelle forme de rédemption Tannhäuser expérimente-t-il dans cette production?

MT : La question de la rédemption est décisive sur presque tous les opéras de Wagner. Dans *Tannhäuser*, le compositeur lui-même ne savait pas exactement comment conclure l'œuvre, ce qui explique ses nombreuses révisions de la scène finale. Je trouve toutefois peu crédible que Tannhäuser soit sauvé par un miracle divin. S'il y a une rédemption, elle doit être acquise de façon bien concrète. Personnellement, la quête vers un salut me semble beaucoup plus intéressante que la simple croyance en sa forme absolue. S'il existe quelque chose comme une rédemption, elle doit toujours rester complexe pour celui qui la recherche et ne doit jamais être univoque.

La mort est bien sûr une forme de salut possible, et en disant cela je ne pense pas forcément à la mort physique ou au suicide. Pour Tannhäuser et Élisabeth, à qui la société empêche de terminer leur quête, cela pourrait aussi signifier d'une manière ou d'une autre un abandon du corps. Dans cette mise en scène, je ne sais pas encore exactement à quoi cela ressemblera, car la scène finale ne prend forme généralement qu'à la fin de la période de répétition et, dans l'idéal, en dialogue avec toute l'équipe. Mais le soir de la première au plus tard, les spectateurs pourront se faire leur propre opinion!

L'équipe de création et les chanteurs



MARK ELDER
Direction musicale

Le chef d'orchestre britannique émérite Sir Mark Elder a été le directeur artistique du Hallé Orchestra de 2000 à 2024 et a été nommé directeur musical du Palau de les Arts, fonction qu'il commencera en septembre 2025. Régulièrement invité par de nombreux orchestres symphoniques de premier plan, dont l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Berlin ou encore l'Orchestre de Londres, il travaille également dans de nombreuses maisons lyriques internationales, comme le Covent Garden de Londres, l'Opéra de Paris, d'Amsterdam, de Zurich ou encore pour le Festival de Bayreuth. Parmi ses récents engagements, il a ouvert la saison du Metropolitan Opera de New York en 2018 avec une nouvelle production de *Samson et Dalila*, il a également dirigé une nouvelle production de *Peter Grimes* (2022), *Aida* (2023) au Covent Garden et *Le Prophète* en version concert avec le LSO au Festival d'Aix en Provence. Sir Mark Elder a été fait chevalier en 2008 et a été nommé membre honoraire de la Royal Philharmonic Society en 2011.



MICHAEL THALHEIMER
Mise en scène

Metteur en scène résident et membre de l'équipe artistique du Berliner Ensemble depuis 2017, ses productions sont fréquemment présentées lors de festivals internationaux tels que le Salzburger Festspiele et le Wiener Festwochen, et ont été récompensées par de nombreuses distinctions. Ses mises en scène d'opéra épurées et expressives ont notamment été acclamées à la Staatsoper de Berlin (*Der Freischütz*), de Hambourg (*Les Troyens*, *Le Vaisseau fantôme*), à la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf (*Macbeth*, *Eugène Onéguine*), à l'Opéra Ballet de Flandre (*Macbeth*) et au Grand Théâtre de Genève (*Parsifal*, *Tristan et Isolde*). Michael Thalheimer poursuivra sa 2e partie de saison 25/26 à la Comédie-Française, où il est attendu pour la mise en scène de *Penthesilée* de Heinrich von Kleist.



HENRIK AHR
Scénographie

Sa première collaboration avec le metteur en scène Michael Thalheimer - *Liebelei* d'Arthur Schnitzler au Thalia Theater de Hambourg - est invitée au Theatertreffen de Berlin. Un certain nombre d'autres œuvres communes dans le théâtre et l'opéra ont suivi à Hambourg, Bâle, Anvers et Düsseldorf. Il travaille en permanence avec Tatjana Gürbaca et Christof Loy ainsi qu'avec la réalisatrice slovène Mateja Koležnik, qui a invité le scénographe à Ljubljana pour des projets autour de Brecht, Mann et Schönherr. Au Komische Oper Berlin, Henrik Ahr et Anisha Bondy ont créé l'opéra de conte de fées *Die Schneekönigin* de Pierangelo Valtinoni, très apprécié par la critique et accueilli avec enthousiasme par le public. La nouvelle production de l'opéra *Gandhi Satyagraha* de Philip Glass en 2017, mise en scène par Sidi Larbi Cherkaoui au Theater Basel, une coproduction avec le Komische Oper de Berlin et le Vlaamse Opera d'Anvers, a également rencontré un grand succès auprès de la presse et du public. Henrik Ahr enseigne la scénographie à l'Université Mozarteum de Salzbourg depuis 2010.



BARBARA DROSIHN

Costumes

À Zurich, elle a notamment conçu les costumes pour les productions d'Andreas Homoki des *Puritains* et de *Fidelio*. Elle entretient également une relation de travail étroite avec Tatjana Gürbaca, qui a débuté en 2011 avec les opéras *Parsifal* et *Le Vaisseau fantôme* à l'Opera d'Anvers. Elle a ensuite conçu les costumes de *La Traviata* au Norske Opera d'Oslo, de *Capriccio* et de la *Tétralogie* au Theater an der Wien, de *La finta giardiniera* et du *Grand Macabre* à l'Opéra de Zurich, de *Kátia Kabanová* au Grand Théâtre de Genève et au Deutsche Oper am Rhein et de *Rusalka* au Staatsoper de Hanovre. Parmi ses productions récentes, citons *La Fiamma* au Deutsche Oper de Berlin et *Manhattan Project* au Burgtheater de Vienne.



DANIEL JOHANSSON

Ténor
Tannhäuser

Au début de sa carrière, il reçoit les Premiers prix au Concours Gösta-Winbergh (2007) et au Concours international de musique Wilhelm Stenhammar (2012). Dès ses débuts, le ténor suédois interprète de nombreux rôles de jeune premier, comme Rodolfo (*La Bohème*), Alfredo Germont (*La traviata*) – qu'il interprète notamment à Genève – ou encore Pinkerton (*Madama Butterfly*) et plus récemment, il s'attaque au répertoire wagnérien dans les rôles de Siegmund (*Die Walküre*) ou Lohengrin (rôle-titre). Au GTG, il interprète Pierre Bézoukhov dans *Guerre et Paix* (22/23) puis le rôle titre de *Parsifal* (22/23). Reconnu pour sa contribution au rayonnement de l'art lyrique suédois, il reçoit le titre honorifique de Hovsångare (chanteur de la cour) en 2018 et en 2021, et il est décoré de la médaille « Litteris et Artibus » par la famille royale de Suède.



SAMUEL SAKKER

Ténor
Tannhäuser

Son répertoire comprend les rôles de Florestan/*Fidelio* (Beethoven), Alfredo/*La traviata* (Verdi), Cavaradossi/*Tosca* (Puccini), Tichon et Boris/*Katja Kabanová* et les rôles-titres de *Lohengrin*, *Tannhäuser* et *Parsifal* (Wagner). Il s'est produit dans des salles d'opéra telles que l'Opéra de Melbourne, Opéra de Oviedo, le Scottish Opera, le Staatstheater Stuttgart, le Deutsche Oper am Rhein, l'Oper Graz et le Festival de Glyndebourne. À l'Opera Ballet Vlaanderen, Sakker a déjà joué le rôle de Tristan dans *Tristan und Isolde* de Wagner (2023).



JENNIFER DAVIS
Soprano
Elisabeth

Au cours de la saison 2023/24, la soprano ajoute plusieurs rôles à son répertoire : le rôle-titre de *Jenůfa* de Janáček à l'English National Opera ou celui de Marguerite dans *Faust* à l'Irish National Opera. Elle se fait remarquer pour son interprétation d'Elsa von Brabant dans *Lohengrin*, qu'elle a chantée au Royal Ballet and Opera, au Deutsche Oper Berlin, à l'Opéra de Stuttgart ainsi qu'à l'Opera Ballet Vlaanderen. Parmi les temps forts de sa saison 2024/25, Jennifer Davis interprète le rôle-titre d'*Arabella* de Strauss à la Deutsche Oper Berlin sous la direction de Sir Donald Runnicles, ainsi que Leonore dans *Fidelio* au Royal Ballet and Opera de Londres sous la direction d'Alexander Soddy. Jennifer Davis fait également ses débuts au Hamburgische Staatsoper dans le rôle de Fiordiligi dans *Così fan tutte*, dirigé par Alexander Joel et se produit avec le National Symphony Orchestra of Ireland lors du concert du Nouvel An sous la direction de Gavin Maloney. Au cours des saisons suivantes, la soprano est notamment attendue au Grand Théâtre de Genève et au New National Theatre de Tokyo.



VICTORIA KARKACHEVA
Mezzo-soprano
Venus

Diplômée du Programme des Jeunes Artistes du Théâtre Bolchoï de Moscou, elle fait ses débuts à l'opéra dans le rôle d'Aglaya (*L'Idiot* de Weinberg). Elle est lauréate du Premier Prix Operalia et du Prix Birgit Nilsson en 2021, et lauréate du Concours Viñas en 2020. Elle a notamment joué Lioubacha (*La Fiancée du tsar*), Olga (*Eugène Onéguine*), la Troisième Dame (*La Flûte enchantée*), Chérubin (*Les Noces de Figaro*) et la Sorcière (*Didon et Énée*). Parmi les temps forts des dernières saisons, citons Charlotte (*Werther*) à La Scala de Milan, Olga au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, Polina (*La Dame de pique*) et Hélène (*Guerre et Paix*) à l'Opéra d'État de Bavière à Munich, et Judith (*Le Château de Barbe-Bleue*) à l'Opéra national de Lyon, enregistrées et diffusées par Medici TV. Au cours de la saison 2024-2025, Victoria Karkacheva chantera Olga au Teatro Real de Madrid, reviendra à l'Opéra d'État de Bavière à Munich dans le rôle de Polina et le rôle-titre de Pénélope, chantera le rôle-titre de Carmen au Teatro di San Carlo de Naples et fera ses débuts au Metropolitan Opera de New York et à l'Opéra d'État de Vienne.



FRANZ-JOSEF SELIG
Basse
Herrmann, Landgraf von Thüringen

Il chante sur les plus importantes scènes lyriques internationales (Royal Opera House Covent Garden de Londres, Staatsoper de Vienne, Bayerische Staatsoper de Munich, Scala de Milan, Teatro Real de Madrid, Opéra national de Paris, Metropolitan Opera de New York, Festivals de Salzbourg, de Baden-Baden et d'Aix-en-Provence) où il interprète les grands rôles de basse comme Sarastro de *La Flûte enchantée*, Osmin de *L'Enlèvement au sérail*, le Commandeur de *Don Giovanni*, Rocco de *Fidelio*, Arkel de *Pelléas et Mélisande*, Gurnemanz de *Parsifal*, Fasolt de *L'Or du Rhin*, Daland du *Vaisseau fantôme*, Hunding de *La Walkyrie*, le Roi Marke de *Tristan et Isolde*.



STÉPHANE DEGOUT

Baryton

Wolfram von Eschenbach

Après des débuts remarquables au sein de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence, le baryton français Stéphane Degout se produit sur les plus grandes scènes internationales : Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Staatsoper de Berlin, La Monnaie de Bruxelles, Theater an der Wien, Royal Opera House ou encore Teatro alla Scala de Milan et le Metropolitan Opera de New York. Outre les grands rôles du répertoire : Chorèbe (*Les Troyens*, 2022) à l'Opéra de Paris, de Rodrigue (*Don Carlos*, 2023) au Grand Théâtre, ainsi que dans les rôles-titre de *Wozzeck* à l'Opéra de Lyon (2024), d'*Eugène Onéguine* au Théâtre du Capitole (2024) et de *Guercœur* à l'Opéra du Rhin (2024), il apporte également un intérêt particulier à la création et apparaît dans les premières d'*Au Monde* et *Pinocchio* de Boesmans ou, plus récemment, dans *Festen* de Turnage au Covent Garden (2025). Il est fait chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2012.

Pistes pour la classe

En cours de français

L'amour courtois



Le Moyen-âge est une période complexe, marqué par de nombreux bouleversements sociaux, religieux et politiques. L'émergence des monarchies nationales et de la société féodale structure et hiérarchise la société. Cette hiérarchie a mis en place des codes d'honneur et des valeurs guerrières qui ont inspirés les récits épiques. Ainsi, le respect envers la Dame noble était de mise. Il s'appuyait sur la courtoisie, sur une profonde dévotion et une grande fidélité. Cet amour était destiné à une Dame qui était déjà mariée et se devait ainsi de rester chaste.

Richard Wagner s'est, dans sa jeunesse, fortement intéressé aux légendes et au récits médiévaux. Il donne, dans ses opéras, une place de choix à la poésie et au personnage du Minnesänger (le chanteur courtois) : on peut citer les *Meistersinger von Nürnberg* et évidemment *Tannhäuser*, dont le deuxième acte

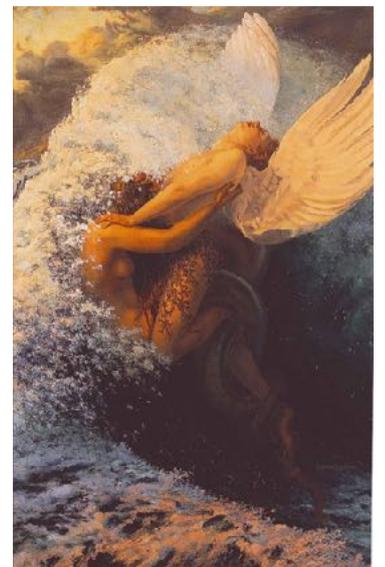
est dédié à un tournoi de chants dans lequel chaque chevalier devra défendre sa vision de l'amour (chaste vs. charnel).

* Dans la littérature du moyen-âge, on compte de nombreux poèmes chantant l'amour courtois. En cours il serait intéressant de lire les poèmes de Chrétien de Troyes et Les Lais de Marie de France que vous pourrez consulter [ce lien](#).

Le spleen

Admirateur de la musique de Richard Wagner, Charles Baudelaire écrit un essai sur le travail du compositeur allemand après avoir assisté à une représentation de *Tannhäuser*. Alors que l'opéra raconte l'histoire d'un homme pris d'ennui dans un monde de plaisir, nous pouvons trouver un écho dans les textes du poète français, qui a fait du terme spleen un symbole de l'insoutenable *ennui*. Ainsi, la section *spleen* des *Fleurs du Mal* peut être une entrée en matière pour ouvrir une discussion sur la figure de Tannhäuser, éternel indécis qui, comme Schopenhauer aurait pu le définir, balance entre l'envie d'un ailleurs et l'ennui de la possession.

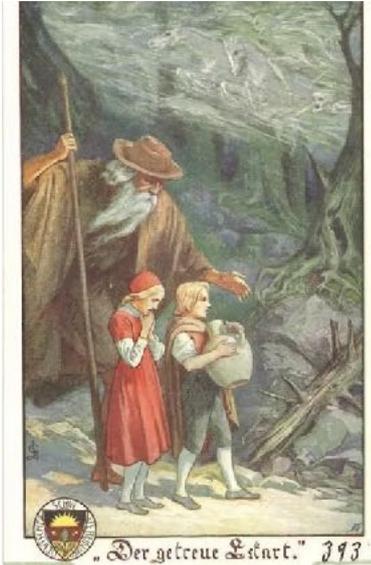
* Il serait intéressant de lire [Spleen - LXXVIII](#) de Charles Baudelaire en cours.



Carlos Schwabe, *Spleen et idéal*, 1907

En cours d'allemand

Le romantisme



La période romantique allemande a remis au goût du jour aussi bien les légendes médiévales que les prouesses des chevaliers de la même période. De nombreux auteurs se sont intéressés à ces récits, comme Novalis, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine. Parmi ces nouvelles on compte de nombreuses versions de la légende du *Tannhäuser*, dont certaines peuvent être lues en classe.

* En cours vous pouvez étudier :

- *Der getreue Eckhart und der Tannhäuser* – Ludwig Tieck
- *Der Tannhäuser* – Heinrich Heine
- *Heinrich von Ofterdingen* – Novalis

La période romantique s'appuie aussi sur la redécouverte des poèmes des Minnesänger. Ainsi, l'observation de l'avènement de la Minne et du chanteurs courtois qui n'est pas complètement égale au troubadour peut faire l'objet d'une leçon. Il permet aussi de mettre en exergue le statu social des chevaliers dans les cours allemandes ainsi que la différence entre la Dame (*die Dame*) et la femme (*die Frouwe*).



En cours d'histoire de l'art

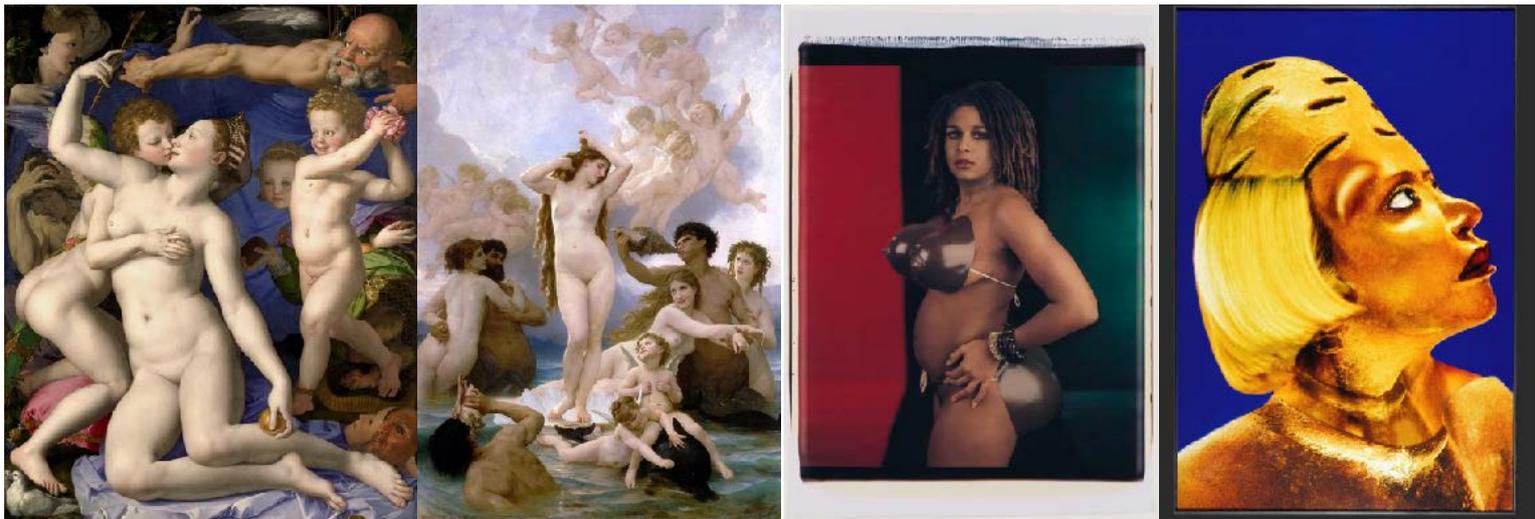
La représentation de Vénus

Faisant du personnage de Vénus un personnage essentiel de son opéra *Tannhäuser*, Richard Wagner raconte la diabolisation des dieux païens autrefois adulé par l'arrivée du christianisme. Ainsi, Holda, alors déesse des moissons dans les légendes germaniques, a été associée par le christianisme à la déesse Vénus, faisant d'elle une sirène qui attire les hommes en quête d'amour sensuel.

Dans l'histoire de l'art, la figure de Vénus est certainement l'une des déesses les plus représentées – parfois également sous son autre nom, Aphrodite. En s'appuyant sur les mythes de Vénus, ainsi que sur l'opéra de Wagner, il est intéressant d'étudier et de comparer différentes représentations, afin d'en déceler, à la fois l'idéalisation de la déesse et son aspect diabolique.

* En cours, comparer ces quatre tableaux se rapportant à la déesse :

- *Allégorie du triomphe de Vénus*, Bronzino, 1545
- *Naissance de Vénus*, Bouguereau, 1879
- *Venus Hottentot*, Renée Cox, 2000
- *Refiguration/Self-Hybridations*, Orlan, 1990-2000



Pour aller plus loin au cinéma

Voici quelques films qui peuvent nourrir la discussion autour de *Tannhäuser* :

- *2001, l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968
- *Meeting Venus (La tentation de Vénus)* de István Szabó, 1991
- *Moonrise Kingdom*, Wes Anderson, 2012

