

HÉROÏNE: CRITICAL RESPONSES

Opéra national de Lorraine (2024)

anthony-almeida.com

LE MONDE | Marie-Aude Roux

Un début de saison à l'Opéra de Nancy autour de la figure de l'Héroïne

Formé par « Sancta Susanna », d'Hindemith, « Le Château de Barbe-Bleue », de Bartok, et « La Danse des morts », d'Honegger, le triptyque mis en scène par Anthony Almeida séduit. Une réussite à la hauteur de la prise de risque.

C'est un concept qui séduit sur le papier, et se révèle, la plupart du temps, décevant, voire erroné. Pas cette fois-ci. En convoquant la figure de l'Héroïne via le truchement d'un triptyque de courts ouvrages lyriques (dont un oratorio) – *Sancta Susanna*, de Paul Hindemith, *Le Château de Barbe-Bleue*, de Bela Bartok, *La Danse des morts*, d'Arthur Honegger –, le directeur artistique de l'Opéra national de Lorraine, Matthieu Dussouillez, frappe fort, assurant à son début de saison, dont la thématique s'enroule autour de l'interdit et de son dépassement, une réussite à la hauteur de la prise de risque.

De la religieuse blasphématoire, brûlant de désir charnel pour le Christ (*Sancta Susanna*), emmurée vivante par ses compagnes, à la jeune épousée (Judith) s'acharnant à l'ouverture des sept portes interdites de *Barbe-Bleue*, dût-elle en mourir, jusqu'à la vieille revenante Catherine (Claire Wauthion en récitante) convoquant avec une rage grinçante et un humour macabre la jubilatoire résurrection des morts.

A 37 ans, le metteur en scène britannique Anthony Almeida, récipiendaire du European Opera Directing Prize en 2022, fait des premiers pas remarquables sur la scène lyrique française. Un travail sensible et rigoureux, résolument ancré dans la musique, qui déploie, au fil des trois œuvres (un peu à la manière d'un retable), le destin d'une femme à travers les âges – éveil érotique, quête absolue de la vérité, renaissance ultime, cette fois par la féminisation d'un rôle, moyennant l'aval des ayants droit du compositeur.

Surélevée sur une tournette, une étouffante boîte noire vide, mimétique de l'enfermement psychique de *Sancta Susanna*, se transformera, pour *Le Château de Barbe-Bleue*, en un vaste cube grillagé sur deux faces. C'est délesté de ses limites que le plateau ouvert et nu révélera le tumultus funéraire d'où sortiront les trépassés, conviés à *La Danse des morts*.

Le noir domine. Les habits des religieuses, le sombre domaine de *Barbe-Bleue*, puis les ténèbres de la fin du monde. Les lumières sont superbes, découpant et démultipliant les silhouettes, projetant des fantasmagories, des mondes invisibles. On se souviendra longtemps de ce *Barbe-Bleue* dansant, seul, au bord du vide, cependant que chaque tour de clé le sépare de celle qu'il aime et l'enferme davantage dans une inexpugnable solitude. Cette danse, écrite dans la musique de Bartok, nous la voyons transcrite scéniquement pour la première fois.

Passionnante sur le plateau, la réalisation ne l'est pas moins dans la fosse, où l'Orchestre de l'Opéra national de Lorraine, sous la direction magistrale de Sora Elisabeth Lee, s'avère un solide vecteur dramaturgique. Que ce soit dans les puissantes montées d'angoisse de *Sancta Susanna* (lascivité des violoncelles, enlacement des vents, simili échos d'orgue), le thriller amoureux du *Château de Barbe-Bleue* (l'orchestre, tour à tour mystérieux et rutilant, inquiétant ou martial, révélera chacun des contenus cachés derrière les portes sans que rien ne soit visible sur scène), ou dans la spatialisation du chœur de *La Danse des morts* psalmodiant le livret de Paul Claudel dans un joyeux mélange de textes bibliques et de chansons révolutionnaires (*Sur le pont d'Avignon*, *La Carmagnole*, *Nous n'irons plus au bois*).

La cohérence et l'équilibre du projet sont encore renforcés par une distribution remarquable, dont les interprètes interviennent dans plusieurs partitions. C'est ainsi que l'incandescente Susanna d'Anaïk Morel, après avoir figuré l'une des épouses muettes de Barbe-Bleue, retrouve dans l'oratorio d'Honegger son mezzo charnel et voluptueux. Ou que Rosie Aldridge, saisissante sœur Klementia revivant, au gré de la chute de sa jeune comparse, la culpabilité d'un traumatisme ancien, incarne dans Bartok une Judith magnifique. Voix puissante et bien projetée, aux aigus péremptoires, la mezzo-soprano britannique se joue des écueils d'un rôle qui réclame autant de sensualité que de farouche détermination.

En face d'elle, le Barbe-Bleue de Joshua Bloom, dont la stature tragique glace, puis émeut, le granit de son baryton s'adoucissant au fur et à mesure qu'il se dépouille de ses douloureux secrets. Domestiques dans *Sancta Susanna*, Apolline Raï-Westphal (également figurante dans Bartok) et Yannis François sont à pied d'œuvre dans Honegger, lui, dessinant un fluide et sobre « *Lamento* », elle, dialoguant gracieusement de sa voix claire avec Anaïk Morel dans « *L'Espérance dans la croix* ». Fil conducteur entre les trois opéras, la fine silhouette de la jeune Salma Faïhrouz Jacquot-Anseur, en robe blanche et bottines de contes de fées, aura illuminé la scène de sa prestesse et de sa grâce.

LE MONDE | Marie-Aude Roux
(in literal translation)

A start to the season at the Nancy Opera around the figure of the Heroine

Formed by “Sancta Susanna” by Hindemith, “Bluebeard’s Castle” by Bartok, and “The Dance of Death” by Honegger, the triptych staged by Anthony Almeida is seductive. A success that lives up to the risk-taking.

It is a concept that is seductive on paper, and turns out to be, most of the time, disappointing, even wrong. Not this time. By summoning the figure of the Heroine via a triptych of short lyrical works (including an oratorio) – *Sancta Susanna*, by Paul Hindemith, *Bluebeard’s Castle*, by Bela Bartok, *The Dance of Dead*, by Arthur Honegger – the artistic director of the Opéra national de Lorraine, Matthieu Dussouillez, strikes hard, ensuring at the start of his season, whose theme revolves around the forbidden and its overcoming, a success at the height of risk-taking.

From the blasphemous nun, burning with carnal desire for Christ (*Sancta Susanna*), walled up alive by her companions, to the young bride (Judith) fiercely determined to open the seven forbidden doors of *Bluebeard*, even if she had to die, to the old ghost Catherine (Claire Wauthion as the narrator) summoning with a grating rage and macabre humour the jubilant resurrection of the dead.

At the age of 37, the British director Anthony Almeida, recipient of the European Opera Directing Prize in 2022, is taking his first remarkable steps on the French lyric stage. A sensitive and rigorous work, resolutely anchored in music, which unfolds, over the course of the three works (a bit like an altarpiece), the destiny of a woman through the ages – erotic awakening, absolute quest for truth, ultimate rebirth, this time through the feminization of a role, with the approval of the composer’s beneficiaries.

Raised on a turntable, a suffocating empty black box, mimetic of the psychic confinement of *Sancta Susanna*, will be transformed, for *Bluebeard’s Castle*, into a vast cube with mesh on two sides. It is relieved of its limits so that the open and bare stage will reveal the funeral mound from which the dead will emerge, invited to *The Dance of the Dead*.

Black dominates. The nuns’ habits, *Bluebeard’s* dark domain, then the darkness of the end of the world. The lights are superb, cutting out and multiplying the silhouettes, projecting phantasmagoria, invisible worlds. We will long remember this *Bluebeard* dancing, alone, on the edge of the void, while each turn of the key separates him from the one he loves and locks him further into an impregnable solitude. This dance, written in Bartok’s music, we see it transcribed scenically for the first time.

Exciting on stage, the production is no less so in the pit, where the Orchestra of the National Opera of Lorraine, under the masterful direction of Sora Elisabeth Lee, proves to be a solid dramaturgical vector. Whether in the powerful surges of anguish of *Sancta Susanna*

(lasciviousness of the cellos, intertwining of the winds, almost echoes of the organ), the romantic thriller of *Bluebeard's Castle* (the orchestra, by turns mysterious and gleaming, disturbing or martial, will reveal each of the contents hidden behind the doors without anything being visible on stage), or in the spatialization of the choir of *The Dance of the Dead* chanting Paul Claudel's libretto in a joyful mix of biblical texts and revolutionary songs (*Sur le pont d'Avignon, La Carmagnole, Nous n'irons plus au bois*).

The coherence and balance of the project are further reinforced by a remarkable cast, whose performers interact in several scores. This is how Anaïk Morel's incandescent Susanna, after having played one of Bluebeard's mute wives, finds her carnal and voluptuous mezzo in Honegger's oratorio. Or how Rosie Aldridge, a striking Sister Klementia reliving, at the whim of her young companion's fall, the guilt of an old trauma, embodies a magnificent Judith in Bartok. A powerful and well-projected voice, with peremptory high notes, the British mezzo-soprano plays with the pitfalls of a role that demands as much sensuality as fierce determination.

Opposite her, Joshua Bloom's Bluebeard, whose tragic stature chills, then moves, the granite of his baritone softening as he sheds his painful secrets. Servants in *Sancta Susanna*, Apolline Raï-Westphal (also an extra in Bartok) and Yannis François are hard at work in Honegger, he, drawing a fluid and sober "*Lamento*", she, gracefully dialoguing in her clear voice with Anaïk Morel in "*L'Espérance dans la croix*". The common thread between the three operas, the slender silhouette of the young Salma Faïhrouz Jacquot-Anseur, in a white dress and fairy tale boots, will have illuminated the stage with her agility and grace.

Drei Mal Leben

Der Musiktheaterabend «Héroïne» an der Opéra national de Lorraine in Nancy verknüpft sehr anschaulich Hindemiths «Sancta Susanna», «Herzog Blaubarts Burg» von Bartók und Honeggers «La Danse des morts»

Das ist doch mal ein Statement: «Ich bin schön.» In diesem dreifach einsilbigen Satz der Sancta Susanna liegt gehöriger Sprengstoff. Da bricht die Energie einer jungen Frau auf, die ihren Körper in der Sittenstrenge des Klosters nicht eine Sekunde lang spüren durfte. Wo die Keuschheit von Schwester Klementia, ihrer einzigen Vertrauten, als gemeinsames Gelübde hochgehalten wird, gerät Susanna in dieser Mainacht in Ekstase.

Das Libretto von August Stramm sieht sogar vor, dass sich die junge Nonne entkleidet, das Lententuch des Gottessohns vom Kruzifix der Klosterkirche reißt und davor auf die Knie sinkt: extreme Entäußerung einer Emanzipierten.

In der Inszenierung von Anthony Almeida an der Opéra national de Lorraine braucht es derlei übersteigerten Realismus mitnichten, der Hindemiths 1922 in Frankfurt aus der Taufe gehobenen Einakter einst zum Skandalstück machte. Das Werk wurde als obszön, pervers und gotteslästerlich wahrgenommen. Jetzt beglaubigt Susanna ihren Akt der Selbsterkenntnis ganz schlicht mit einer enorm wirkungsvollen Geste: Als sie sich ihre Haube vom Kopf reißt, fällt eine lange rote Mähne an ihrem Rücken herab. Anaik Morel würde in dieser Rolle glatt als Liebesgöttin Venus durchgehen. Die Deutlichkeit des Bildes, das Almeida gemeinsam mit seiner Ausstatterin Basia Binkowska gewählt hat (das Entblößen ihres Haars) ist indes auch unmittelbar von der Musik gedeckt, auf die das Regieteam in diesem so noch nie dagewesenen Triptychon überaus feinfühlig zu hören versteht.

Hindemith, später als Apologet einer «Neuen Sachlichkeit» mit dem Label der Nüchternheit und kühlen Distanzierung versehen, steht in «Sancta Susanna» dem beherrschenden deutschen Opernkomponisten seiner Zeit so viel näher, als er das womöglich selbst wahrhaben wollte, wie es das Jahr der Uraufführung aber dennoch nahelegt: Strauss' «Frau ohne Schatten» war nur zweieinhalb Jahre zuvor in Freuds Wien erstmals ins Licht von Alfred Rollers Bühnenbildern gestellt worden. Die Lesart der chinesischen Dirigentin Sora Elisabeth Lee stärkt die vermutete Verwandtschaftsbeziehung sogar noch. Das Charmante und Berührende ihrer Interpretation mit dem Orchester der Opéra national de Lorraine ist freilich, dass sie die Partitur zunächst mit französischer Finesse und Clarté aushört. Man meint, die edlen Klangfarbenspiele eines Debussy, die subkutane Sinnlichkeit des Impressionismus zu vernehmen. Je mehr Susanna durch den aus dem Klostergarten herüberwehenden (durch die lukullischen Holzbläser und seidigen Streicher fürwahr

hörbaren) Fliederduft inspiriert wird, desto krasser bricht ihre verdrängte Sexualität sich Bahn. Die Musik offenbart all ihre freudianischen Tiefenschichten. Von der leidenden Klosterschwester wandelt sich die Titelfigur zu einer ihr Schicksal reflektierenden, in den Mauern des Konvents eingekerkerten Elektra, um schließlich zu einer ihrer Sexualität bewusstwerdenden Salome zu mutieren. Der Expressionismus des Orchesterparts bricht nun so fulminant hervor, wie ihr berückendes Haar auf Susannas Schultern fällt. Musik und Szene lösen einander unmittelbar aus.

Mit präziser Psychologie führt Regisseur Almeida die beiden starken Sängerdarstellerinnen Anaik Morel (Sancta Susanna) und Rosie Aldridge (Klementia). Zumal die Mimik der beiden Mezzosopranistinnen ist ausgereift gearbeitet. Christ-liche Symbole oder große Gesten braucht es nicht, um das sensuelle Fluidum von Text, Musik und Handlung aufregend zu evozieren. Im sich nach hinten verjüngenden leeren schwarzen Kasten, der fast keine Auswege zu kennen scheint, ereignet sich dieses hochintensive Kammerpiel zwischen Askese und Aufbegehren, das nachgerade ins Archetypische drängt, einfach: Sancta Susanna ist viel weniger eine «verrückte» Hysterikerin als eine aufblühende Frau.

Nur wenige Takte später, in Bartóks pausenlos folgendem Einakter «Herzog Blaubarts Burg», der als verwandter Geist nur vier Jahre vor Hindemiths «Sancta Susanna» seine moderne Seelenparabel in Budapest uraufführte, begegnen wir ihr erneut - als ins Spießbürgerliche gereifte, dauerwellendamenhafte Judith. Rosie Aldridge, bei Hindemith die Klementia, übernimmt hier den ungleich dramatischeren Part und verkörpert ihn mit mütterlich geerdeter, gar nicht vordergründig erotischer Vokalwucht. Die Umgangsformen der nun nicht mehr jungen, gleichwohl das Heft des Handelns ergreifenden Frau sind purer Anstand. Ja, sie versucht bald vorsichtig bestimmt, Blaubart zu küssen.

Doch der stocksteife, in sich gekehrte Schlossbesitzer will noch nicht; lange bleibt er passiv, unnahbar. Die fürsorgende Frau muss schon die Türen in seine Seelenkammern öffnen, bevor Blaubart auftaucht, sein Sakko ablegt, es zu einer ersten Umarmung kommen kann und der Mann mit den multiplen Abgründen es wagt zu tanzen, zunächst nur für sich und ziemlich selbstverliebt, dann immer ausgelassener. Eine echte Annäherung und tiefe Begegnung zwischen ihm und Judith scheint möglich, als die beiden sich umkreisenden Liebenden einen Augenblick der ermatteten Ruhe zweier Seelen erleben. Vielleicht sollte die fragende Frau einfach die letzte Tür nicht öffnen, die es auf Basia Binkowskas leergefegter Einheitsdrehbühne mit ihrer phantastischen Fokussierung auf der Figuren Innenleben natürlich nur in den Köpfen der beiden Protagonisten gibt.

Dirigentin Lee legt die psychopolyphonen Schichten der Partitur mit überlegener Disposition der Steigerungszüge und der harmonischen Spannungsverläufe offen. Ihr Expressionismus schwitzt nicht, er packt uns dafür genau wie die Szene in all seinen

Qualitäten eines Psychothrillers, in dem der Mann (leider) immer stärker wird, und die Frau an seiner Seite zu verglühen droht. Joshua Bloom stattet seinen Blaubart weniger mit überwältigendem bassbaritonalem Wotan-Charisma als vielmehr mit spröde unnahbarer Bass-autorität aus. Da hat die weibliche Wärme des Mezzosoprans von Rosie Aldridge am Ende keine Chance auf Verschmelzung

Doch Judith überlebt, schließlich folgt nach der Pause noch Arthur Honeggers «La Danse des morts» als Rundung eines Frauenlebens, das der französische Titel des Triptychons («Héroïne») besser bezeichnet als die deutsche Übersetzung («Heldin»). Fünf sich verbündende Frauen aus allen Lebensaltern finden hier in einer Umarmung im Angesicht der eigenen Endlichkeit zusammen und werden als eine einzige Figur erkennbar: das kleine Mädchen im weißen Kleidchen, welches die drei Werke mit ihrer kindlichen Präsenz initiiert hat; die irisierend lyrische junge Sopransolistin Apolline Rai-Westphal, die Honeggers Oratorium überstrahlt; die jugendliche Susanna des Beginns; die frauliche Judith des Herzstücks; und schließlich die betagte Schauspielerin Claire Wauthion in «La Danse des morts». Erst jetzt lüften sich die starren Wände des schwarzen Bühnenkastens. Ein feministischer Totentanz hinaus ins Offene? In jedem Fall ein grandios konzentrierter Musiktheaterabend zur Eröffnung der Saison an Frankreichs kleinster Staatsoper.

Three times to live

The music theatre evening 'Héroïne' at the Opéra national de Lorraine in Nancy vividly combines Hindemith's 'Sancta Susanna', 'Bluebeard's Castle' by Bartók and Honegger's 'La Danse des morts'

That's quite a statement: 'I am beautiful.' This triple monosyllabic sentence from Sancta Susanna is a real explosive. The energy of a young woman bursts forth, a body that was not allowed to feel for a second in the moral rigour of the convent. Where the chastity of Sister Klementia, her only confidante, is upheld as a common vow, Susanna is thrown into ecstasy on this May night.

August Stramm's libretto even stipulates that the young nun undresses, tears the loincloth of the Son of God from the crucifix in the convent church and sinks to her knees in front of it: an emancipated woman in the extreme.

In Anthony Almeida's production at the Opéra national de Lorraine, there is no need for the kind of exaggerated realism that once made Hindemith's one-act opera, which was premiered in Frankfurt in 1922, a scandalous piece. The work was perceived as obscene, perverse and blasphemous. Now Susanna authenticates her act of self-recognition quite simply with an enormously effective gesture: as she tears her bonnet off her head, a long red mane falls down the back of her head. Anaïk Morel could easily pass for Venus, the goddess of love, in this role. The clarity of the image that Almeida has chosen together with his set designer Basia Binkowska (the uncovering of her hair) is also directly covered by the music, to which the production team knows how to listen extremely sensitively in this unprecedented triptych.

In 'Sancta Susanna', Hindemith, later labelled as an apologist for a 'New Objectivity' with the label of sobriety and cool detachment, is so much closer to the dominant German opera composer of his time than he himself might have wanted to admit, as the year of the premiere nevertheless suggests: Strauss' "Die Frau ohne Schatten" had first been presented in the light of Alfred Roller's stage sets in Freud's Vienna only two and a half years earlier. The reading by Chinese conductor Sora Elisabeth Lee even strengthens the presumed relationship. The charming and touching aspect of her interpretation with the orchestra of the Opéra national de Lorraine is, of course, that she initially interprets the score with French finesse and artistry. One has the impression of hearing the noble play of tone colours of a Debussy, the subcutaneous sensuality of Impressionism. The more Susanna's cloister garden is inspired by the scent of lilacs wafting over (truly audible through the luscious woodwinds and silky strings), the more blatantly her repressed sexuality breaks through. The music reveals all its Freudian depths. The title character transforms from a suffering nun into Elektra, reflecting on her fate and imprisoned within the walls of the convent, before finally mutating into Salome, who realises her sexuality. The expressionism of the orchestral part now bursts forth as brilliantly as her enchanting hair falls onto Susanna's shoulders. Music and scene trigger each other directly.

Director Almeida leads the two strong singers Anaik Morel (Sancta Susanna) and Rosie Aldridge (Klementia) with precise psychology. The facial expressions of the two mezzo-sopranos are particularly well developed. There is no need for Christian symbols or grand gestures to evoke the sensual fluidity of the text, music and plot in an exciting way. In the empty black box, which tapers towards the back and seems to know almost no way out, this highly intense chamber play between asceticism and rebellion, which almost pushes towards the archetypal, simply takes place: Sancta Susanna is much less a 'crazy' hysteric than a blossoming woman.

Only a few bars later, in Bartók's one-act opera 'Bluebeard's Castle', which follows without a break and whose modern parable of the soul premiered in Budapest only four years before Hindemith's 'Sancta Susanna', we encounter her again - as a matured, bourgeois Judith. Rosie Aldridge, Klementia in Hindemith's work, takes on the far more dramatic role here and embodies it with a motherly, grounded vocal force that is not at all overtly erotic. The manners of the woman, who is no longer young but nevertheless takes charge of the action, are pure decency. Yes, she soon tries to kiss Bluebeard with cautious determination.

But the stiff, introverted owner of the castle is not yet willing; he remains passive and unapproachable for a long time. The caring woman has to open the doors to the chambers of his soul before Bluebeard thaws, takes off his jacket, an embrace can take place and the man with the multiple abysses dares to dance, initially only for himself and rather self-absorbedly, more and more exuberantly. A rapprochement and deep encounter between him and Judith seems possible when the two lovers, who are circling each other, experience a moment of weary tranquillity between two souls. Perhaps the questioning woman should simply not open the last door. Basia Binkowska's empty, unified revolving stage with its fantastic focus on the characters' inner lives naturally only exists in the minds of the two protagonists.

Conductor Lee lays bare the psychopolyphonic layers of the score with a superior disposition of the climaxes and harmonic tensions. Her expressionism doesn't ooze, it grips us just like the scene in all its qualities of a psychological thriller, in which the man (unfortunately) becomes stronger and stronger and the woman threatens to burn up at his side. Joshua Bloom endows his Bluebeard less with overwhelming bass-baritone Wotan charisma and more with brittle, unapproachable bass authority. In the end, the feminine warmth of Rosie Aldridge's mezzo-soprano has no chance of merging.

But Judith survives, and after the interval Arthur Honegger's 'La Danse des morts' follows as a rounding off of a woman's life, which the French title of the triptych ('Héroïne') describes better than the German translation ('Heldin'). Five allied ages come together here in an embrace in the face of their own finiteness and become recognisable as a single figure: the little girl in the white dress, who initiated the three works with her childlike presence; the iridescently lyrical young soprano soloist Apolline Raï-Westphal, who outshines Honegger's oratorio; the youthful Susanna of the beginning; the womanly Judith of the centrepiece; and finally the elderly actress Claire Wauthion in 'La Danse des morts'. Only now do the rigid walls of the black stage box open up. A feminist dance of death out into the open? In any

case, a magnificently concentrated evening of music theatre to open the season at France's smallest state opera.