Опубликовано на Швейцария: новости на русском языке (https://nashagazeta.ch)

Valentin Uryupin : « Je suis devenu plus sensible à la nostalgie dans la culture russe »

10.11.2026.


Maestro Valentin Uryupin Photo © Daniil Rabovsky

… Il est très grand, près de deux mètres, me semble-t-il. C'est peut-être pour cette raison qu'il se tient légèrement voûté, ou plutôt qu'il se penche vers son interlocuteur. Pendant les représentations, Valentin Uryupin porte évidemment l'« uniforme » noir et blanc du chef d'orchestre, mais si vous le croisiez en ville, en jean et en pull, vous pourriez le prendre pour un étudiant. Il est vrai que l'inscription au dos de son pull donne un indice sur sa profession : « You Cannot Begin Without Me ». Mais je crains que tout le monde ne saisisse pas l'allusion.

Avant notre rencontre à Wexford, je ne connaissais de ce musicien, dont le parcours artistique s'est construit après mon départ de Russie, que ce que j'avais pu apprendre par des sources accessibles au public. Né à Lozovaïa, dans la région de Kharkiv, en Ukraine, il a commencé sa formation musicale comme clarinettiste auprès du professeur Evgueni Petrov, à l'École centrale de musique rattachée au Conservatoire de Moscou, avant de poursuivre ses études au Conservatoire même, puis en troisième cycle. Il a ensuite été primé dans 25 concours de clarinette, obtenant notamment le troisième prix du Concours de Genève en 2007. Après deux années de cours particuliers de direction d'orchestre auprès de Vladimir Neïmer, professeur au Conservatoire de Tachkent, Valentin Uryupin a intégré la classe de Guennadi Rojdestvenski à Moscou. En 2015, il a participé à la dernière masterclass de Kurt Masur et remporté, la même année, le deuxième Concours panrusse de direction d'orchestre (le premier prix n'ayant pas été attribué), où il s'est produit pour la première fois avec l'Orchestre philharmonique de Moscou. En 2016, il a obtenu le troisième prix du Concours international de direction d'orchestre Gustav Mahler à Bamberg, puis, en 2017, le premier prix du Concours de direction d'orchestre Solti à Francfort-sur-le-Main. Pour quiconque possède quelques connaissances musicales, ces éléments suffisent à apprécier le niveau de sa formation professionnelle.

Valentin Uryupin a mené de front deux carrières, celle de clarinettiste soliste et celle de chef d'orchestre, avec le même succès. Il s'est beaucoup produit en Russie comme à l'étranger. Selon sa biographie publiée sur Wikipédia, il a dirigé *Une vie pour le tsar* de Glinka au théâtre moscovite Novaïa Opera en 2019. En septembre 2021, il en est devenu directeur musical et chef principal, avant de démissionner en juillet 2022. Les projets qu'il avait lancés ont néanmoins été maintenus. En janvier 2023, il a enregistré des œuvres de Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn et Nadia Boulanger avec le pianiste William Youn et

l’Orchestre symphonique de la Radio de Berlin pour le label Sony Classical.

Mais le sujet principal de notre conversation, dans la modeste loge réservée au chef d’orchestre, au National Opera House de Wexford, était bien entendu *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev, l’opéra pour lequel Valentin Uryupin était venu pour la première fois au festival irlandais.

En relisant* Le Joueur *de Dostoïevski, j’ai immédiatement été frappée par les correspondances avec* La Dame de pique *de Pouchkine : Baboulenka et la Comtesse, Alexeï et Hermann, Polina et Lisa, la passion du jeu et l’amour. Entendez-vous également des parallèles musicaux entre* Le Joueur *de Prokofiev et* La Dame de pique *de Tchaïkovski ? Ou Prokofiev a-t-il créé un univers musical totalement différent ?

Il me semble que les parallèles musicaux sont tout à fait évidents, mais qu’ils existent sous une forme propre à Prokofiev. Il aimait se mesurer à ses prédécesseurs, les provoquer un peu. Dans la vie aussi, il avait un caractère assez piquant et ressentait très vivement la concurrence, non seulement avec Stravinski ou Chostakovitch, mais aussi avec Tchaïkovski. Il suffit de rappeler qu’il a composé des musiques de scène pour des adaptations théâtrales d’œuvres aussi importantes que *La Dame de pique*, *Eugène Onéguine* et *Boris Godounov*.

Dans *Le Joueur*, on entend également une sorte de joute avec Tchaïkovski, à sens unique, naturellement. Le récit de M. Astley est en quelque sorte l’ombre de la ballade de Tomski. L’un des leitmotivs du Général rappelle, avec un sarcasme évident, un leitmotiv de la scène dans la chambre de la Comtesse.

Bien sûr, il y a là des parallèles à deux niveaux, et j’ignore ce que Dostoïevski avait en tête. Peut-être le thème du jeu est-il si universel qu’il était difficile d’éviter les correspondances avec *La Dame de pique*. Mais chez Prokofiev, je pense qu’il s’agit d’une volonté consciente de taquiner son illustre prédécesseur.

Valentin Uryupin reçoit les applaudissements à l’issue d’une représentation du Joueur au Festival d’opéra de Wexford. © N.Sikorsky

Contrairement à* La Dame de pique, Le Joueur *ne comporte pratiquement pas d’airs traditionnels ni de numéros solistes marquants. La musique se développe comme un dialogue continu, nerveux, parfois même comme une conversation à plusieurs voix. J’ai eu l’impression que cela dessinait le portrait d’une société où tout le monde est obsédé par l’argent et incapable de s’arrêter. Comment comprenez-vous cette particularité de la partition ?

Il n’y a pas beaucoup de place pour l’interprétation sur ce point, car Prokofiev s’est lui-même exprimé assez clairement à ce sujet. Il s’était fixé pour objectif d’écrire un opéra sans la structure traditionnelle en numéros, une sorte d’opéra déclamatoire. Il en parle explicitement dans son journal.

Sergueï Sergueïevitch était un grand pragmatique : presque toujours, il commençait par formuler consciemment son objectif. Par exemple, lorsqu’il travaillait à sa *Symphonie classique*, il s’était donné pour but d’écrire une symphonie agréable à l’oreille et de taquiner un peu les « oies » du Conservatoire, qui attendaient de lui quelque chose de plus moderne, alors qu’il se tournait vers la forme classique. Avec *Le Joueur*, il s’était fixé pour objectif, ni plus ni moins, de créer un nouveau langage opératique.

Pour la Russie de cette époque, c'était une entreprise beaucoup plus novatrice qu'il n'y paraît aujourd'hui. Si l'on considère la première version du *Joueur*, Rimski-Korsakov, qui était alors le dernier grand compositeur d'opéras, venait de mourir. Il existait manifestement une certaine attente d'une révolution du langage opératique. Le *Wozzeck* de Berg n'existait pas encore. Richard Strauss, certes, était déjà un compositeur reconnu et connu en Russie, mais le répertoire des théâtres impériaux demeurait relativement conservateur. Dans ce contexte, Prokofiev était un véritable novateur. Et il agissait en toute connaissance de cause.

Dans la scène de la roulette, on ressent presque physiquement que le héros n'est plus capable de s'arrêter. Comment Prokofiev traduit-il musicalement cette excitation fiévreuse qui ne cesse de croître ? Peut-on expliquer à un auditeur non spécialiste quels principes rythmiques ou orchestraux sont à l'œuvre ici ?

La scène de la roulette est effectivement absolument magnifique. Prokofiev a mis longtemps à l'écrire ; son journal permet de suivre les interruptions et les reprises de son travail. Pour lui, c'était le point culminant de l'opéra.

On y trouve une synthèse étonnante, avant tout dans l'écriture orchestrale. Il est stupéfiant de voir comment il a réussi à rendre la roulette elle-même, à travers des formules purement musicales, d'une précision absolue et pourtant immédiatement reconnaissables. Il utilise et développe également un principe de Moussorgski : des personnages se détachent du chœur, de la foule, et semblent se rapprocher de nous, comme si une caméra de cinéma effectuait un gros plan. Prokofiev porte ce procédé à un degré de maîtrise extraordinaire. Quinze ou seize personnages interviennent dans cette scène, et chacun possède sa propre personnalité, même ceux qui ne chantent littéralement qu'une courte phrase.

Oui, c'est une scène extrêmement difficile, aussi bien pour l'orchestre que pour les chanteurs. Par moments, elle fait penser à un orchestre de cors russes, où chaque musicien ne joue qu'une seule note, mais où tous doivent intervenir avec une précision absolue pour que la mélodie prenne forme. Ici, une mélodie semblable peut être constituée des répliques de sept ou huit personnes. Les choristes doivent faire preuve d'une précision exceptionnelle.

Je pense que Prokofiev lui-même avait conscience d'avoir écrit un chef-d'œuvre. D'ailleurs, il considérait tout particulièrement la scène de la roulette et le personnage de Baboulenka comme les éléments les plus réussis de son opéra.

Qu'est-ce qui s'est révélé le plus difficile dans le travail sur cette production du* Joueur *: le rythme, les changements de tempo, l'équilibre entre l'orchestre et les chanteurs, ou autre chose ? Quelle expérience l'orchestre du festival avait-il de la musique de Prokofiev ?

Je pense que l'orchestre a une expérience limitée de la musique de Prokofiev, puisqu'il s'agit d'un orchestre de festival et non d'une formation permanente. Bien sûr, beaucoup de musiciens avaient déjà joué certaines de ses œuvres, mais nous comptions aussi de nombreux jeunes interprètes. Pour beaucoup d'entre eux, c'était peut-être la première véritable immersion dans la musique de Prokofiev au-delà de *Roméo et Juliette*, de la *Symphonie classique* et d'autres œuvres populaires.

Il y a toujours des difficultés, et ici, nous avons probablement rencontré toutes celles que

vous venez d'énumérer. Mais ce qui aide avant tout, c'est toujours la musique elle-même. Dès qu'elle pénètre dans la conscience des artistes, l'enthousiasme apparaît : c'est le meilleur ferment d'un bon résultat. À un certain moment, une véritable fièvre s'est emparée de tout l'ensemble. Et alors, beaucoup de difficultés se surmontent bien plus vite qu'on ne l'aurait imaginé. C'est la force d'une volonté collective d'accomplir quelque chose. Nous l'avions, et sans elle, il est impossible de bien jouer.

Après le spectacle : Igor Onichtchenko, Valentin Uryupin, Lioubov Orfenova, Katia Deleu, Alexeï Botnartchouk et Taras Prysiajniouk. © N. Sikorsky

Il y a énormément de texte dans cet opéra, et il est extrêmement important. J'ai été agréablement surprise par la prononciation russe tout à fait intelligible des chanteurs étrangers. Dans quelle mesure est-il important pour vous que chaque mot soit compris ?

Les problèmes de prononciation chez les chanteurs non russophones sont parfaitement naturels. Ce sont les difficultés normales que comporte l'interprétation d'un opéra dans sa langue originale. À mon sens, la bonne approche est la suivante : les coachs linguistiques et tous les russophones participant à la production font tout leur possible pour aider les artistes à chanter en russe avec la plus grande précision. La perfection est généralement inaccessible. Mais tout ce que nous avons réussi à obtenir reste acquis. Pour moi, même en tant que simple auditeur, il est important d'entendre que des efforts ont été faits, qu'un véritable travail a été accompli : cela aide souvent à accepter les imperfections inévitables.

À cet égard, *Le Joueur* est un peu plus facile que d'autres opéras russes, car une grande partie des personnages sont étrangers. Une prononciation russe parfaite est nécessaire pour Alexeï, le Général, Polina, Baboulenka et Potapytch. Et c'est tout. Pour les autres, un certain accent est admissible, puisqu'ils sont étrangers. Dans un théâtre russe, l'interprète de M. Astley devrait probablement se composer un accent britannique pour l'occasion. Chez nous, il l'avait déjà. Il en va de même pour le Marquis, Blanche et les participants à la scène de la roulette.

Je crois que grâce à nos efforts communs, notamment au travail de Lioubov Anatolievna Orfenova, nous sommes parvenus à rendre les paroles compréhensibles. Et, plus important encore, les artistes eux-mêmes comprenaient ce qu'ils chantaient.

Chez Dostoïevski, on trouve beaucoup de satire, de grotesque, de stéréotypes nationaux, de situations comiques presque gogoliennes. Mais derrière tout cela se cache la tragédie de la dépendance. Selon vous, qu'est-ce que Prokofiev met au premier plan : la satire, le drame psychologique ou le pouvoir destructeur de l'argent ?

Chez lui, tous ces éléments existent parallèlement. Je ne dirais même pas qu'ils forment une synthèse : ils coexistent véritablement.

Toute grande œuvre d'art a ses défauts. Je réfléchissais récemment au fait qu'aucune adaptation cinématographique du *Maître et Marguerite* n'accorde suffisamment d'attention à l'intrigue de Yeshoua et de Ponce Pilate : ces scènes sont « passées en accéléré ». Moi-même, lorsque j'ai lu le roman pour la première fois, vers quinze ans, je parcourais rapidement ces passages pour revenir au plus vite à l'atmosphère extraordinaire et envoûtante de Moscou.

C’est un peu la même chose ici. D’un côté, Prokofiev réussit admirablement les scènes psychologiques, surtout la scène finale et, dans une moindre mesure, le très long duo du premier acte. C’est en soi quelque chose de remarquable, qui témoigne des multiples facettes du talent de Prokofiev. Il possédait une finesse psychologique extraordinaire, parfois même douloureuse. Mais je dirais que la satire occupe une place plus importante dans cet opéra et que les scènes satiriques restent davantage en mémoire. Du moins, telle était mon impression lorsque j’ai écouté *Le Joueur* pour la première fois.

Cela signifie que nous, les interprètes, devons faire ressortir aussi pleinement que possible la dimension psychologique, qui finit par passer quelque peu au second plan. Il me semble que nous y sommes parvenus dans une large mesure. Et je ne qualifierais pas ces proportions de défaut. Toute grande œuvre contient de l’humour, de la tragédie, du drame et de la satire, simplement dans des proportions différentes. Comme dans la vie.

Il est intéressant de constater que Prokofiev, à sa maturité, prenait parfois conscience de certains déséquilibres dans ses premiers opéras. Un témoignage indique qu’il souhaitait remanier *L’Amour des trois oranges* en développant l’intrigue amoureuse, écrite avec beaucoup de finesse mais relativement peu présente. Il n’en a pas eu le temps. En revanche, dans la deuxième version du *Joueur*, les proportions sont déjà beaucoup plus équilibrées. La première version est, au fond, une autre œuvre.

Dans le roman de Dostoïevski, une dame à l’air maladif qui tente d’empêcher Alexeï de continuer à jouer à la roulette n’apparaît que pendant quelques lignes. Chez Prokofiev, elle se voit confier un épisode vocal distinct. Pourquoi, à votre avis, le compositeur a-t-il choisi de mettre en valeur cette voix qui cherche à le mettre en garde ?

Je ne sais pas. Au cours de son travail, un compositeur n’est pas toujours entièrement maître de ses propres pensées, car la création n’est pas seulement un processus analytique, intellectuel, du genre : « Je vais faire ceci parce que je veux obtenir tel résultat. » Parfois, c’est l’intuition qui suggère une solution.

Mais, d’une manière générale, tous les personnages de la scène de la roulette sont beaucoup plus vivants chez Prokofiev, c’est vrai.

Valentin Uryupin et l’auteure après l’entretien. © N. Sikorsky

Y a-t-il quelque chose que Prokofiev a réussi à exprimer par la musique et que Dostoïevski ne pouvait pas transmettre par les mots ? La partition révèle-t-elle un sens nouveau dans les personnages ou dans ce qui leur arrive ?

Je n’aime pas beaucoup comparer des œuvres appartenant à des formes d’art différentes. Ce sont des choses différentes. Toute adaptation cinématographique ou lyrique est déjà une histoire entièrement nouvelle. C’est pourquoi la distinction entre « avoir réussi » et « ne pas avoir réussi » ne me parle guère. Que signifie « ne pas avoir réussi » ? Cela suppose que le créateur avait une sorte de mission qu’il aurait accomplie ou non. Mais quelle mission un créateur peut-il avoir, sinon celle de s’exprimer aussi pleinement que possible à travers la littérature ou la musique ?

En réalité, ce qui est stupéfiant, c’est que Dostoïevski ait pu écrire dans des conditions d’urgence permanente : il a littéralement composé *Le Joueur* contre la montre. Et pourtant, on n’a pas l’impression d’une œuvre inachevée. Prokofiev, au contraire, a commencé à

travailler sans commande : il avait simplement envie d'écrire un opéra et ce n'est qu'en cours de composition qu'il a commencé à le proposer au Théâtre Mariinsky. Ce sont des histoires complètement différentes. Quand on répète, on doit aussi travailler contre la montre. Comme j'aimerais avoir trois mois devant moi pour répéter… Mais c'est impossible.

Qu'est-ce qui, dans cet opéra de jeunesse, annonce le Prokofiev de la maturité ? Et pourquoi, selon vous,* Le Joueur *est-il relativement rarement représenté ?

On trouve chez Prokofiev de nombreuses correspondances musicales avec ses propres œuvres, aussi bien celles de jeunesse que celles de la maturité. On entend ici des passerelles vers *Roméo et Juliette*, et même vers la Septième Symphonie, bien que ce dernier exemple ne concerne qu'un passage très bref. Il a toujours établi de tels liens au sein de sa propre création.

Je n'ai jamais tout à fait compris pourquoi certains opéras deviennent populaires et d'autres non. Ici, au festival, on joue par exemple *Iris* de Mascagni. Pourquoi cet opéra est-il moins populaire que *Cavalleria rusticana* ? J'ai une théorie selon laquelle beaucoup dépend du parcours scénique initial d'une œuvre. Celui du *Joueur* a été très embrouillé, compliqué et, en fin de compte, malheureux. Peut-être cela a-t-il créé une inertie qui a empêché l'opéra d'entrer plus largement au répertoire.

En outre, Prokofiev utilise ici un langage musical très moderniste. C'est précisément ainsi qu'il l'avait conçu. De fréquents éloignements de la tonalité, une abondance de dissonances qui brouillent les attractions tonales, relativement peu de longues lignes mélodiques : une approche en quelque sorte antiwagnérienne. Tout cela est inscrit dans l'ADN de l'œuvre.

Mais nous, les interprètes, ne nous préoccupons guère de savoir pourquoi cet opéra n'est pas devenu populaire. Nous l'aimons, sinon nous n'aurions pas accepté de le jouer. Et dès que nous commençons à travailler, les questions de popularité disparaissent tout simplement.

Votre rapport au* Joueur *a-t-il changé au cours du travail sur cette production ? Avez-vous découvert quelque chose d'inattendu ?

Je dirais que mon rapport à cet opéra n'a pas tant changé qu'il ne s'est formé. Avant d'être invité à Wexford, je l'avais écouté deux ou trois fois, plutôt pour enrichir ma culture musicale. Pour moi, c'est très peu : on ne se fait qu'une première impression. Je peux vraiment dire que je connais une œuvre, je crois, lorsque je l'ai moi-même interprétée, lorsque je l'ai vécue de l'intérieur. Je partais donc, dans une large mesure, d'une page blanche. Et peu à peu, cet opéra m'a captivé.

Vous dirigez un opéra russe inspiré de Dostoïevski dans un festival irlandais, dans une mise en scène d'Ivan Popovski, qui vit et travaille à Moscou, avec une distribution internationale. Depuis 2022, votre perception de la culture musicale russe et de votre propre rôle dans sa présentation au public hors de Russie a-t-elle changé ?

Ma perception a changé sur certains points particuliers, mais très peu. Je pense qu'une grande culture n'est pas soumise aux circonstances du moment, aussi sombres soient-elles, comme celles que nous traversons depuis bientôt cinq ans et qui ont changé nos vies à bien des égards. La culture est quelque chose de très profond, enraciné notamment dans le

passé, et elle n’est donc pas sujette à la corrosion.

Quant à ces changements particuliers, le fait de passer, à mon grand regret, la majeure partie de mon temps géographiquement éloigné de mon pays m’a rendu plus sensible aux nuances de nostalgie présentes dans la culture russe. En particulier à cette nostalgie qui est apparue dans le langage musical de Prokofiev ou de Rachmaninov après leur émigration.

D’ailleurs, l’une des différences importantes entre la première et la deuxième version du *Joueur* réside précisément dans cette inflexion nostalgique, rare mais d’une grande justesse, qui apparaît dans la deuxième version, surtout dans les thèmes liés à Baboulenka et, dans une certaine mesure, à Alexeï. Étant quelqu’un d’émotif, je ressens aujourd’hui ces choses avec davantage d’acuité. Pour le reste, rien n’a changé.

Valentin Uryupin
Le Joueur Prokofiev
Le Joueur Fiodor Dostoïevski
Wexford Festival Opera 2026

Source URL: *https://rusaccent.ch/blogpost/valentin-uryupin-le-joueur-prokofiev*