

Saison 22-23



# Nabucco

## Dossier avant-spectacle

Opéra de Giuseppe Verdi  
Livret de Temistocle Solera  
Direction musicale Antonino Fogliani  
Mise en scène Christiane Jatahy

**Du 11 au 29 juin 2023 au Grand Théâtre de Genève**



Genève, mai 2023

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 analyses et des mises en perspectives de l'oeuvre plus élaborées.

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. Il est libre de droits d'auteur. 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 [dev.culturel@gtg.ch](mailto:dev.culturel@gtg.ch)*

# Nabucco

## Opéra de Giuseppe Verdi

Livret de Temistocle Solera

Créé en 1842 au Teatro alla Scala de Milan

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2013-2014

**11, 14, 17, 20, 22, 27 et 29 juin 2023 – 20h**

**25 juin 2023 – 15h**

**Durée : approx. 2h30 avec un entracte inclus**

## DISTRIBUTION

Direction musicale [Antonino Fogliani](#)

Mise en scène [Christiane Jatahy](#)

Scénographie [Thomas Walgrave](#) et Marcelo Lipiani

Costumes [An D'Huys](#)

Lumières [Thomas Walgrave](#)

Vidéo [Batman Zavarese](#)

Directeur de la photographie et caméra (film) [Paulo Camacho](#)

Développement du système vidéo [Júlio Parente](#)

Dramaturgie [Clara Pons](#)

Direction des chœurs [Alan Woodbridge](#)

Nabucco [Nicola Alaimo](#) / [Roman Burdenko](#) (22 et 27 juin)

Abigaille [Saïoa Hernandez](#)

Zaccaria [Riccardo Zanellato](#)

Ismaele [Davide Giusti](#)

Fenena [Ena Pongrac](#)

Anna [Giulia Bolcato](#)

Abdallo [Omar Mancini](#)

Il Gran Sacerdote [William Meinert](#)

[Chœur du Grand Théâtre de Genève](#)

[Orchestre de la Suisse Romande](#)

**Coproduction avec les Théâtres de la Ville de Luxembourg, l'Opera Ballet Vlaanderen  
et le Teatro della Maestranza de Séville**

Avec le soutien de



GÉNÉREUX DONATEUR CONSEILLÉ PAR CARIGEST SA

# Nabucco

## Sommaire

### L'œuvre

Le *Nabucco* de Christiane Jatahy

### Pistes pour la classe



# L'œuvre

## L'argument

### Première partie : Jérusalem

Dans le temple de Salomon, le peuple hébreux rassemblé implore la protection de son Dieu contre l'envahisseur assyrien mené par Nabucco, Roi de Babylone. Le Grand Prêtre Zaccaria les exhorte à la lutte et les rassure : il détient Fenena, la fille de Nabucco, qu'il compte utiliser pour rétablir la paix. Ismaël, neveu du Roi de Jérusalem, arrive porteur de nouvelles désastreuses : les troupes ennemies ont encore gagné du terrain. Mais Zaccaria reste confiant. Il remet Fenena à Ismaël avant de partir, à la tête des Hébreux, défendre le Temple. Restés seuls, Ismaël et Fenena n'ont plus à dissimuler leurs tendres sentiments. Il lui rappelle comment elle l'a aidé à s'échapper d'une prison babylonienne alors qu'il était émissaire à la cour de Nabuchodonosor, et veut maintenant lui rendre la pareille et fuir avec elle.

Ils sont interrompus par Abigaille, sœur cruelle de Fenena: Jérusalem est tombée, les Hébreux sont vaincus. Abigaille, elle aussi éprise d'Ismaël, propose à ce dernier de sauver son peuple s'il lui donne son cœur. Ismaël refuse et Fenena, bouleversée par tant d'héroïsme, se convertit au Dieu des Hébreux. Le peuple revient, affolé, précédant un Nabucco triomphant. Acculé, Zaccaria menace d'exécuter Fenena, qui implore son père d'avoir pitié de ses ennemis. Mais c'est Ismaël qui s'interpose entre elle et le couteau et sauve sa bien-aimée. La colère de Nabucco peut alors s'abattre sans retenue : il ordonne la destruction du Temple et la mise en esclavage des Hébreux tandis que Zaccaria maudit Ismaël, traître à son peuple.

### Deuxième partie : L'impie

Dans les appartements du palais royal de Babylone, Abigaille vient de faire une funeste découverte : un document prouve qu'elle n'est pas la véritable fille de Nabucco mais une enfant d'esclaves. Entre alors le Grand Prêtre de Baal qui informe Abigaille que Fenena s'apprête à libérer les esclaves hébreux. Il est donc temps d'accélérer le plan qui mettra Abigaille sur le trône. Pour ce faire, il a déjà répandu la rumeur de la mort de Nabucco sur un champ de bataille. À un autre endroit du palais, Zaccaria implore Dieu de lui inspirer le moyen de libérer son peuple tandis qu'Ismaël, paria parmi les siens, doit répondre de sa trahison. C'est Anna, la sœur de Zaccaria qui le justifie : Fenena s'étant convertie au Dieu des Hébreux, Ismaël n'a pas sauvé une ennemie mais l'une des leurs.

Abdallo, fidèle officier de Nabucco, exhorte Fenena à la fuite. La rumeur de la mort du Roi a conduit les Babyloniens à plébisciter Abigaille, soutenue par le Grand Prêtre. Celle-ci refuse de rendre la couronne à Fenena, quand Nabucco fait son apparition. Il ne tolérera désormais plus ni le Dieu des Hébreux, ni ceux des Babyloniens : tous ne devront révéler que... lui. Il condamne également les Hébreux à mort, poussant Fenena à révéler sa conversion. Un éclair s'abat alors sur Nabucco, faisant chuter la couronne de sa tête et le frappant de folie. Zaccaria crie à la punition divine et Abigaille s'empare de la couronne.

### **Troisième partie : La prophétie**

Dans les jardins suspendus de Babylone, Abigaille trône près de la statue du dieu Baal et reçoit les hommages de ses sujets. Le Grand Prêtre lui demande de hâter la mise à mort des Hébreux, parmi lesquels se trouve Fenena. Abigaille fait mine d'hésiter, quand entre Nabucco, désorienté, la barbe hirsute et les vêtements en lambeaux. Abigaille le traite avec morgue, puis lui intime de signer l'acte de condamnation. Nabucco signe, mais s'enquiert du sort de sa fille. Abigaille répond que nul ne peut sauver Fenena, poussant Nabucco à la menacer de révéler sa condition d'esclave grâce à un document. Mais c'est Abigaille qui est en possession de celui-ci. Elle le réduit en pièce devant les yeux de Nabucco alors que résonnent les trompettes qui annoncent le supplice imminent des Hébreux. Nabucco tente une dernière fois de sauver Fenena, en proposant à Abigaille le trône en échange de la vie de sa fille. Mais celle-ci, pleine de morgue, refuse et fait arrêter cette « ombre de roi ».

Sur les rives de l'Euphrate, les Hébreux esclaves et enchaînés chantent la nostalgie de leur patrie, qu'ils rejoignent en pensée à défaut de pouvoir y retourner. Mais Zaccaria les exhorte à cesser les lamentations et à se relever. Il prophétise que leurs ennemis connaîtront bientôt la fureur du Lion de Juda et que Babylone sera détruite jusqu'à la dernière pierre.

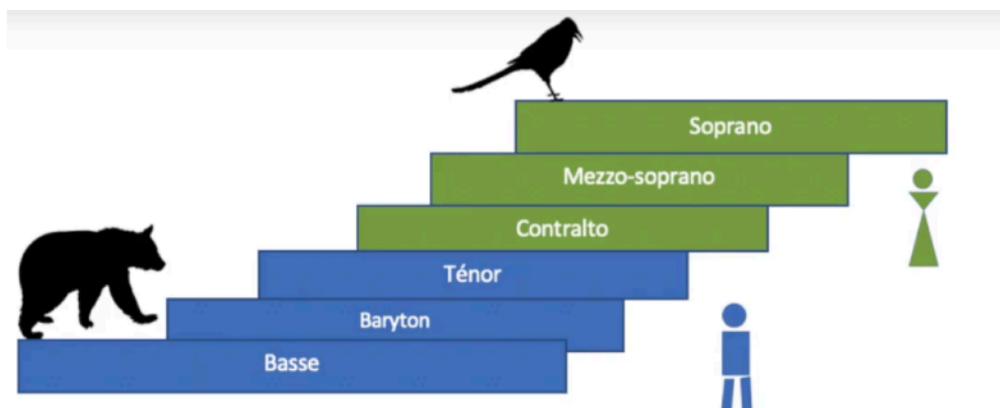
### **Quatrième partie : L'idole brisée**

Dans les appartements du palais, Nabucco est réveillé d'un cauchemar par des cris qu'il prend pour un appel à la guerre. Mais c'est en fait le bruit du peuple qui réclame la mise à mort de Fenena. Prisonnier et impuissant, Nabucco se tourne vers le Dieu des Hébreux, et lui demande pardon. S'il sauve sa fille, il le reconnaîtra comme le vrai Dieu et reconstruira le temple de Jérusalem. L'arrivée miraculeuse d'Abdallo et d'une troupe de soldats scelle le pacte. A leur tête, Nabucco part à la reconquête de son trône.

Dans les jardins suspendus, le cortège des Hébreux s'apprête à être exécuté au son d'une marche funèbre. Alors que Zaccaria dépeint à Fenena le martyr comme la fin de l'exil et que le Grand Prêtre va commencer le sacrifice, Nabucco fait irruption à la tête de ses troupes. La statue du dieu Baal tombe et se brise. Nabucco annonce qu'il libère les Hébreux, que le temple de Jérusalem sera reconstruit et qu'Abigaille, l'esprit troublé, s'est empoisonnée. Tous proclament la grandeur du Dieu des Hébreux quand entrent deux soldats, soutenant Abigaille mourante. Elle demande pardon à Fenena, à Ismaël et à Nabucco, implore le Dieu qui « relève les affligés » et se convertit in extremis avant d'expirer. Zaccaria déclare alors que Nabucco, en servant Jéhovah, sera le Roi des Rois.

## 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 Grete*)

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**

Nabucco  
**baryton**

Abigaille  
**soprano**

Ismael  
**Ténor**

Zaccaria  
**Basse**

La Grand Prêtre  
**baryton basse**

Fenena  
**soprano**

Abdallo  
**ténor**

Anna  
**soprano**

# Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

*Nabucco* (1842) n'est pas le premier opéra de Giuseppe Verdi (1813-1901), mais celui qui, par son succès triomphal, a donné un coup d'accélérateur décisif à sa carrière. Il inaugure une longue série d'opéras « patriotiques » du compositeur, contemporains du Risorgimento. Encore aujourd'hui, la popularité en Italie du fameux Chœur des Esclaves (« Va, pensiero ») se rattache à cet enjeu national.

## Clés d'approche

### Un succès inespéré

Les débuts de Verdi dans la carrière lyrique furent douloureux. Après le succès honnête de son premier opéra, *Oberto, conte di San Bonifacio*, en 1839, Verdi, qui a perdu sa fille Virginia l'année précédente, doit affronter coup sur coup la mort de son fils Icilio, puis en 1840 celle de son épouse Margherita, suivie du four de son nouvel opus *Un giorno di regno*.

La Scala lui maintient pourtant sa confiance et lui confie au printemps 1841 un livret de Temistocle Solera : *Nabucco*. La soprano « maison » Giuseppina Strepponi, déjà intervenue en sa faveur lors d'*Oberto*, soutient ce nouveau projet. Le 9 mars 1842, *Nabucco* obtient un triomphe tel que La Scala programme des reprises régulières durant toute l'année. Devant ce succès, le directeur Bartolomeo Merelli offre à Verdi un contrat à long terme. Verdi est relancé.

### Quand l'opéra rencontre l'Histoire

*Nabucco* amorce une collaboration au long cours avec le librettiste Temistocle Solera : viendront ensuite *I Lombardi alla prima crociata* (Les Lombards à la première croisade, 1843), *Giovanna d'Arco* (1845) et *Attila* (1846). À chaque fois, l'action oppose un peuple opprimé et un peuple oppresseur. Dans les *Lombardi*, les croisés lombards combattent les musulmans. Dans *Giovanna d'Arco*, Jeanne d'Arc s'oppose aux Anglais. Dans *Attila*, la Vénétie et les légions romaines doivent faire face à l'envahisseur hun. Chaque partition est ainsi prétexte à enjeux patriotiques, et à pièces chorales au souffle galvanisant. Le public ne s'y trompe pas, qui fait fête à ces partitions.

Solera n'est pas le seul auteur à fournir à Verdi ce type de livret. Salvatore Cammarano fait de même avec *Alzira* (1845), qui oppose les Incas aux colons espagnols, puis *La Battaglia di Legnano* (La Bataille de Legnano, 1849), qui confronte la Ligue lombarde à l'empereur Frédéric Barberousse. On peut même y associer *Macbeth* (sur un livret de Francesco Maria Piave, 1847), dont l'oppression des Écossais fonde le dernier acte.

Or au même moment, le peuple « italien » est de plus en plus sensible à ces enjeux de lutte patriotique. Tandis que la Péninsule juxtapose plusieurs royaumes régis par des dynasties étrangères (les Habsbourg sont maîtres du royaume de Lombardie-Vénétie, du duché de Parme, du duché de Modène et du grand-duché de Toscane, et le royaume des Deux-Siciles est régi par les Bourbon), le Risorgimento se prépare. En 1848 éclate la Première Guerre d'indépendance contre l'Autriche.

Les opéras « patriotiques » de Verdi s'inscrivent dans ce contexte. Lors de la Deuxième Guerre d'indépendance (1859), les partisans de l'Italie unifiée prendront même pour mot d'ordre le nom du compositeur : l'acronyme « V.E.R.D.I. » signera la revendication en faveur de « Vittorio Emanuele Re D'Italia ».

### Derrière Nabucco... Napoléon

L'intrigue de *Nabucco* s'articule en quatre actes. Menés par leur roi Nabucco, les Babyloniens détruisent le Temple de Jérusalem (acte I). Mais Nabucco est trahi par ses filles : Fenena se converti à la foi hébraïque, et Abigaïlle s'empare du pouvoir lorsqu'il tente de se proclamer dieu (acte II). Elle fait même arrêter son père et lui soutire l'arrêt de mort de tous les Hébreux. Le prophète Zaccaria prédit la chute de Babylone (acte III). Nabucco prie alors le dieu des Hébreux. L'idole Baal s'effondre, Abigaïlle meurt, et les Hébreux sont sauvés (acte IV).

En 1842, la figure de Nabucco, tyran déchu, est familière des spectateurs. En effet, le souvenir de Bonaparte/Napoléon 1<sup>er</sup> est encore vif : la Campagne d'Italie (1796-1797) a annexé la république de Gênes et le comté de Nice à la France, puis l'Empereur s'est institué roi d'Italie en 1805. La situation a duré jusqu'au congrès de Vienne (1814-1815), où l'Autriche a repris la main. La Restauration a alors vu fleurir les pièces de théâtre utilisant la figure de Nabucco

comme métaphore de l'Empereur détruit par son ambition démesurée ; parmi elles, *Nabuchodonosor* d'Auguste Anicet-Bourgeois et Francis Cornue (1836), pièce française qui a directement inspiré Solera.

### Où fiction et réalité se rencontrent

Devant *Nabucco*, le peuple italien peut donc doublement s'identifier au peuple terrassé par le roi de Babylone : soit via le souvenir de l'empereur français qui se décréta roi d'Italie, soit via l'actualité du joug autrichien qui pèse sur lui.

En outre, l'intrigue de Solera multiplie les niveaux d'empathie possible : à ces enjeux collectifs, patriotiques et religieux (Hébreux contre Babyloniens), s'ajoutent des enjeux individuels, sentimentaux et spirituels : l'amour transgressif qui unit Fenena et Ismael (profondément touchant car « impossible », à la façon de Roméo et Juliette), et les conversions de Fenena puis de Nabucco. Autant de biais possibles pour favoriser l'identification du public aux personnages.

La légende dit ainsi que le Chœur des Esclaves fut bissé, le soir de la création, à la demande du public italien, par provocation envers les dignitaires autrichiens également présents dans la salle – Verdi, qui devait consolider sa carrière, avait d'ailleurs prudemment dédié sa partition à l'archiduchesse Adélaïde d'Autriche... Le fait n'est ni documenté ni infirmé par les historiens. Mais il est certain que *Nabucco* va rapidement dépasser les intentions de ses créateurs, notamment grâce à cette identification du peuple italien au peuple hébreu... et au chœur chargé d'exprimer sa voix.

### Clés d'écoute

#### La voix du chœur

*Nabucco* est un exemple du savoir-faire de Verdi en matière de musique savante sachant user d'un vocabulaire d'aspect populaire. Le compositeur a l'art des mélodies marquantes, ancrées sur des appuis rythmiques forts, même dansants. Dans les années 1840, il favorise aussi les masses sonores (cuivres, chœurs, *tutti* orchestraux) qui, conjuguées à des intrigues riches en action mouvementée ou en effets scéniques, sont propres à frapper l'auditeur-spectateur. L'utilisation de la voix collective (le chœur) est un des éléments clés qui feront de la musique de Verdi la « voix » de la nation italienne.

*Nabucco* est riche en pages chorales, mettant presque toutes en scène les Hébreux, qui deviennent de fait le personnage principal. Verdi fait montre d'une grande diversité d'écriture, s'adaptant à chaque situation dramatique :

- Le premier acte s'ouvre sur un **triple chœur** (les Hébreux, les Lévites, les Vierges) ; on notera l'opposition d'écriture entre le chœur tranchant des Hébreux, stupéfiés à l'annonce de l'approche des Babyloniens (exemple O1 : « Gli arredi festivi giù cadano infranti » : Que tombent brisés les ornements de fête), polyphonique et homorythmique, comme figé sur les mêmes notes ;

The image shows a musical score for a chorus. It consists of three staves labeled 'Soprano', 'Tenor', and 'Bass' on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Gli ar - re - di fe - sti - vi giù ca - da - no in - fran - ti,'. The notation is homophonic, with all three parts moving in parallel motion on the same notes.

et la mélodie monodique des Lévites (exemple O2 : « I candidi veli, fanciulle, squarciate » : Jeunes filles, déchirez vos voiles blancs), colorée d'instruments aux sonorités rares (bassons, trompettes et trombones, serpent) :

LEVITI *p*

I

*UN POCO MENO MOSSO*

3 can - di - di ve - li, fan - čiul - le, squar - cia - te,

• La **prise du Temple** de Jérusalem (fin de l'acte I) offre une écriture fuguée (métaphore de la panique, chaque voix poursuivant l'autre) et une mélodie chromatique, exprimant la terreur. Les Hébreux commentent l'approche du roi babylonien Nabucco (« Lo vedeste ? Fulminando... » : L'avez-vous vu ? Menaçant...):

ANNA (coi Soprani)

Lo ve - de - ste?... Ful - mi - nan - do egli ir - rom - pe..

• La **malédiction d'Ismaele** par le Chœur des Lévites (acte II : « Il maledetto non ha fratelli » : Celui qui est maudit n'a plus de frères) est typique des situations de complot (Verdi réutilisera volontiers cette écriture héritée de Rossini) : *sotto voce* (à mi-voix), en notes piquées, par phrases brefs et saccadés dans un tempo vif. comme sur la pointe des pieds :

*PRESTO*  
*sotto voce*

22 Il ma - le - det - to non ha fra - tel - li...

*PRESTO*

• Après le seul chœur de Babyloniens de la partition (« È l'Assiria una regina » : L'Assyrie est une reine), l'acte III offre le **chœur des Esclaves hébreux « Va pensiero »**, au cours duquel les Hébreux chantent leur nostalgie d'exilés, sur les bords de l'Euphrate. Ce chœur imprime fortement la mémoire par sa ligne mélodique souple (entendue une première fois dans l'ouverture), très expressive car déployée sur une octave, répétée, et chantée à l'unisson (ou à l'octave) par toutes les voix – effet de simplicité volontaire. Le tout est diamétralement opposé à l'écriture polyphonique et homorythmique du premier chœur :

*Tutti* *sotto voce*

Va, pen.sie.ro, sull' a.li do.ra.te; va, ti  
po.sa sui cli.vi, sui col.li,

Pour le public de l'époque, la référence au psaume 137 (« Au bord des fleuves de Babylone / Nous étions assis et nous pleurons ») fait partie de la culture biblique commune.

L'accompagnement participe de l'efficacité de cette page : minimaliste, balancé en triolets, avec une figure de doubles croches en sextolets dont la répétition est presque hypnotique :

**27** *Cantabile*

Vni I.

Vni II.

Vle

Vc.

Cb.

*Pizz.*

• Le dernier chœur des Hébreux (acte IV : la **prière à Jéhovah**) a eu tellement de succès à la création de l'opéra que dès la troisième représentation il fut décidé de supprimer la scène de la mort d'Abigaille qui suivait (!), pour rester sur cette page puissante. « **Immenso Jehovah** » revient à l'écriture polyphonique et verticale, cette fois *a cappella* :

CORO

Im - men - so Je - o - vha,  
 Im - men - so Je - o - vha,  
 Im - men - so Je - o - vha,

### Des personnages puissants et novateurs

Certes, Verdi souscrit encore à l'emploi conventionnel des tessitures, notamment pour le couple amoureux (Ismaele, ténor / Fenena, soprano), ou pour le prophète Zaccaria, qui est sans surprise une basse profonde, tessiture traditionnellement associée à l'autorité morale et spirituelle :

Z. Del fu-tu - ro nel bu - jo di -  
 - scer - no...

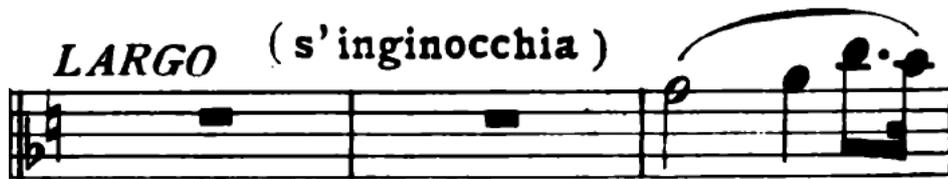
C'est aussi à Zaccaria que Verdi réserve une de ses plus belles trouvailles d'orchestrateur : la prière « Tu sul labbro de'veggenti » (Par la bouche des prophètes, acte II), seulement accompagnée par six violoncelles *solli*.

Mais le compositeur innove aussi, au point d'infléchir le cours de l'histoire de l'opéra – qu'il s'agisse d'innovation technique ou dramatique. Deux figures individuelles se détachent ainsi, par la puissance de leur expression vocale comme par l'intensité de leur parcours

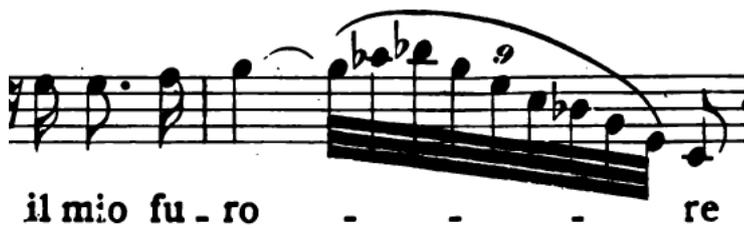
- Créé par Giorgio Ronconi, le rôle-titre, **Nabucco**, est le premier d'une longue série de barytons au caractère noir et au chant mordant, que l'on appelle aujourd'hui les « barytons Verdi ».

Après lui viendront Rigoletto, Macbeth ou Iago – pour ne citer que les plus fameux. Despote et père doublement dépossédé de son autorité (le rapport père-fille ou père-fils sera très souvent scruté par Verdi), bourreau devenu victime, vaincu mais rédimé, ce personnage possède un parcours complexe qui passe par des accents tour à tour triomphants, exaltés, suppliants ou hallucinés :

- son entrée à cheval dans le Temple de Jérusalem (I-7) ;
  - son blasphème, lorsqu'il se prétend nouveau dieu des Babyloniens (II, 8) ;
  - sa scène de folie (IV-1) – un épisode habituellement réservé aux sopranos victimaires ;
  - sa conversion, enfin, lorsqu'il en vient à prier le « dieu de Juda » (« **Dio di Giuda** », acte IV).
- Après toute la violence vocale dont il a fait preuve, l'extrême clarté d'écriture de sa **prière** finale (*fa* majeur sans aucune note altérée, accompagnement d'arpèges sur une pédale de tonique, mélodie simple accrochée aux degrés forts) semble alors l'image sonore de la Lumière divine éclairant et apaisant le païen :



• De même qu'elle l'évince du trône, **Abigaïlle** surpasse son père en noirceur. Verdi crée ici un rôle vocal à la tessiture meurtrière : très longue, exigeant beaucoup de puissance et d'endurance dans le haut-médium tendu, et portant tout le poids d'un personnage toxique, jaloux, envieux, malfaisant. La créatrice du rôle, Giuseppina Strepponi (qui deviendra quelques années plus tard la nouvelle compagne de Giuseppe Verdi, puis son épouse) dut d'ailleurs abandonner sa carrière après cette prise de rôle, qui abîma sa voix. Sa **grande scène**, au début de l'acte II, demande à la fois un art belcantiste ciselé, une furie dévastatrice et un réel talent d'actrice. Le récitatif « Ben io t'invenni, o fatal scritto » (Je t'ai enfin trouvé, écrit fatal) déploie la colère de celle qui a découvert ses origines bâtarde. Son chant se hérissé de « figuralismes » expressifs, tels celui de la « fureur » :



ou celui du « mébris », une chute abrupte de deux octaves :



L'air commence ensuite comme du Bellini, souple et *cantabile*, orné de mélismes délicats (Andante « Anch'io dischiuso... » : J'ai ouvert moi aussi, autrefois, mon cœur à la joie) :



mais sa seconde partie (« Salgo già del trono aurato Lo sgabello insanguinato » : Je monte déjà les marches ensanglantées du trône doré) s'oriente vers une rythmique martiale, des accents autoritaires, des traits qui sont désormais des coups de griffe :



Verdi savait dessiner des personnages venimeux et effrayants, ce qui participe du plaisir que l'on a, spectateur, à trembler devant eux...

*Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État 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.*

# Le *Nabucco* de Christiane Jatahy

Manque et identité, exil et pouvoir, populations déplacées ou décimées, ces migrations forcées à l'intérieur d'une nation ou même au sein d'une communauté sont des thèmes avec lesquels Christiane Jatahy joue toujours à nouveau, entre fiction et réel, scène et vidéo. La metteuse en scène, cinéaste et auteure brésilienne à qui a été attribué en 2022 le Lion d'or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre théâtrale, donnera un nouveau corps à la métaphore de la bible utilisée par Verdi, en y introduisant comme elle a l'habitude dans ses lectures des classiques, la parole de ceux qui résistent encore aujourd'hui aux quatre coins du monde, aux tyrans et aux extrémismes. Pour elle, raconter l'histoire, c'est aussi se poser la question de comment la changer, ainsi que comment changer notre monde actuel.

Dans ces jeux de miroirs et de reflets identitaires, du chœur au public, des personnages chantants aux muets, nous retrouvons après la *Turandot* de la saison passée, le maestro Antonino Fogliani qui affinera, avec les musiciens de l'Orchestre de la Suisse Romande, les différences et les concordances entre les protagonistes, en consonance avec une distribution de belcantistes extraordinaires, entre autres Riccardo Zanellato, Nicola Alaimo et Saioa Hernandez que l'on retrouve après son passage remarqué dans *Guillaume Tell* en 2015.



# Viva Nabucco ou viva la revolución

Conversation avec Christiane Jatahy et Thomas Walgrave  
réalisée par Clara Pons

CLARA PONS (CP) **L'histoire de *Nabucco*, on la connaît tous, plus ou moins. Entre un mélange de fiction, de faits historiques vagues et un esprit nationaliste très dix-neuvième, que voulez-vous raconter? L'histoire du personnage de Nabucco ou bien de quelqu'un d'autre ou même d'autre chose?**

CHRISTIANE JATAHY (CJ) Je pense que l'histoire qu'on raconte n'est en effet pas centrée uniquement sur Nabucco en tant que personnage, mais bien plus sur une réflexion sur la conquête d'un peuple par un autre peuple et la répétition historique de cette forme de suprématie. L'écriture du pouvoir, son inscription dans le monde, n'a pas vraiment changé. Et sa transcription, sa retranscription dans le cas d'Abigaille, relève d'une énergie de pouvoir que l'on pourrait dire masculine, de conquête donc. Pour nous, dans cette pièce, il n'est donc pas uniquement question de personnes qui sont aux manettes, mais bien de la question de l'équilibre entre ces personnes et le collectif. Ici, ce grand groupe de personnes s'appelle *chœur* mais il n'est pas une entité unique: il s'agit bien d'une pluralité d'individualités, qui quoique souvent réduites à être la même chose, créent des collectifs. Bien sûr, il s'agit au final et plus largement de nous tous.

Montrer l'ambition du pouvoir et parler de la lutte des collectifs de personnes qui vont faire le mouvement révolutionnaire pour changer ce pouvoir, c'est ce côté que nous voulons mettre en avant, sans hiérarchie d'ailleurs, c'est-à-dire sans faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre. Cela dit, nous ne sommes pas intéressés à montrer la soumission au pouvoir et la passivité des pauvres gens qui sont en train de le subir. Chez nous, une partie des solistes sort du chœur: c'est l'individualisation d'une personne qui sort du collectif, et cela veut dire que chacun des membres de ce collectif a le potentiel de faire ce pas en avant, ce changement, cette révolution. Ce pas en avant est aussi très complexe. Si on compare Abigaille et Fenena, on n'a évidemment pas un personnage bon et un personnage mauvais, on n'a peut-être juste deux êtres qui cherchent et trouvent une place très différente dans une lutte qui finalement dénote un rapport au pouvoir très différent. C'est là que la croyance et le sacrifice rentrent en jeu, et aussi l'utilisation de ceux-ci comme outil de manipulation, dans le cas de Zaccaria ou comme arme d'occupation et de colonisation, dans le cas de *Nabucco*. On est donc loin d'un Nabucco «historique» mais bien dans la tentative d'ouverture du sens de la pièce à la répétition de situations d'occupation à travers divers lieux géographiques et idéologiques.



Christiane Jatahy © Léo Aversa

THOMAS WALGRAVE (TW) Il y a déjà pas mal de pièces qui décrivent les mécanismes du pouvoir à travers les personnages qui y sont, au pouvoir. On pense à *Macbeth* ou *King Lear* qui font ça magistralement. On voit plus rarement le côté du peuple opprimé, qui est éventuellement mentionné mais qui n'apparaît pas en personne. Ici, ce manque, cette nécessité de parler du bas vers le haut, est comblé à travers la musique : c'est à travers les chœurs que Verdi le fait.

CJ Pour nous la question n'est donc pas vraiment celle de comment garder l'histoire de *Nabucco* mais plutôt de comment la penser aujourd'hui. On ne va pas changer l'histoire, elle est là. On va faire un palimpseste, où on peut faire apparaître des contenus, des sens et des

sous-textes moins manifestes. Il ne s'agit pas de réécriture, ni d'une image écrasante qui fait disparaître ce qui est écrit chez Verdi. Au contraire, il s'agit d'arriver à une transparence où on reconnaît l'histoire, celle du livret et celle de la musique, mais le focus se déplace vers d'autres endroits moins visibles, et, en effet, comme le dit Thomas, sur l'invisibilité du peuple. Car l'histoire est racontée à travers Nabucco, Zaccaria ou d'autres rôles principaux mais jamais à travers les gens qui vivent au milieu du collectif. Or, c'est justement de ça et d'eux dont on veut parler. Bien sûr, il y a un texte qui ne semble pas leur donner la parole, cependant, à travers la présence du chœur et la complexité des personnages féminins, on rend visible l'invisible.

CP **C'est la recherche de complexité de chaque personnage qui déconstruit l'histoire alors ?**

CJ L'idée c'est de déplacer le point de vue sans casser la pièce. La construction reste entière mais on essaye d'en voir les éléments cachés, on change les angles et expose les contreplans.

CP **Vous faites ça avec des moyens théâtraux mais recourez aussi à d'autres moyens ?**

CJ Oui, bien sûr, la présence de la caméra nous permet de changer la perspective mais ce n'est pas uniquement ce moyen qui ouvre le sens. C'est aussi, et peut-être tout d'abord, les relations entre les personnages. Peut-être est-ce anticiper, mais la révolution peut sortir de différents endroits, même du public. On utilise l'espace du théâtre dans son entièreté, y compris l'espace réservé d'habitude au regard, au public. Et l'espace du caché, du dedans ou du dehors, des coulisses, fait partie et apporte des réponses à l'histoire que nous sommes en train de raconter. Quant à l'utilisation de la caméra sur scène, pour moi, elle est toujours dramaturgique. Elle fait partie intégrante du groupe de personnes, à la fois comme moyen de surveillance mais aussi comme possibilité de manipulation, dans ce cas-ci de Zaccaria. Cela m'intéresse de penser que Nabucco et Zaccaria les deux jouent sur la manipulation. Dans l'espace que l'on voit sans arrêt, cet espace qui est toujours occupé. Or, c'est le théâtre lui-même qui est occupé. Les troupes de Nabucco, les gens qui courent et qui s'enfuient, on les imagine dans ce théâtre. Nous sommes donc au milieu de la guerre, dans le temple, mais nous sommes aussi dans l'espace du théâtre. C'est un espace sacré mais pas un temple réaliste. C'est un espace miroir, un espace de jeu.

CP **Mais chez vous, ce lieu symbolique, cet espace est vide ?**

CJ Oui, et il le reste longtemps. Pour créer l'illusion, il est toujours intéressant de partir de la

convention théâtrale, de dire au public « vous êtes dans un théâtre » et de montrer la construction de la fiction. À partir de cette acceptation de l'illusion, on peut aller plus loin dans cet accord. Le vide est une surface de projection pleine d'imagination. Quand nous montrons quelqu'un qui joue dans les coulisses, le spectateur est très conscient que ce sont les coulisses et ne se sent en rien trompé. Nous sommes en train de construire ensemble l'illusion à laquelle il peut alors croire.

CP **Cet espace vide est donc nécessaire à la création de l'illusion de la fiction, qui, elle, est réelle ?**

CJ Oui, notre seule possibilité, c'est d'être dans l'espace où nous sommes, d'occuper donc le théâtre.

CP **Symboliquement, ne serait-ce pas un rappel que tout le monde peut prendre, occuper cet espace ?**

TW Oui, le public est même là dans cet espace une deuxième fois, à travers le miroir.

CJ En plus, une partie du chœur se trouve au sein du public. Dès lors, on ne sait plus qui est le public et qui raconte l'histoire. La personne qui est en train de chanter ou celle qui est en train de l'imaginer ou de la voir ? L'espace de l'imagination est donc inclus dans le récit. C'est important quand on est en train d'imaginer que l'histoire se déroule aujourd'hui. Même si dans la réalité nous savons qu'elle n'a pas lieu. Mais dans l'espace de la fiction, l'histoire est réelle. Et pour être réelle, je dois voir le théâtre, car le théâtre est la réalité.

Donc tout ce qui est caché normalement, on l'a dénudé, mais l'espace n'est pas pour autant vide.

TW En effet, on peut dire qu'il y a quand même un décor. Il y a le miroir, le plafond. La spécificité du travail de Christiane, c'est qu'elle est vraiment post-quatrième mur. Le mur est déjà détruit, la question qui reste c'est que faire avec l'espace

unique que forment la scène et la salle. Il n'y a plus besoin d'effet de distanciation. La fiction est permise : on utilise une fiction où le public a son rôle à l'intérieur de la fiction. On va tous ensemble assumer cette situation pendant les deux heures de spectacle.

CJ Néanmoins, ce n'est pas un jeu. Ce qui arrive dans cet espace très concret du théâtre, ce qui nous arrive, peut être aussi concret et réel qu'est cet espace. Peut-être sommes-nous en train de vivre quelque chose de réel dans ce moment ?

CP **Il s'agit de faire rentrer la fiction dans le réel ?**

CJ Oui, il s'agit d'oublier que c'est de la fiction. Le challenge du théâtre post-dramatique finalement, c'est de sauver la force de la fiction en voyant la réalité, le concret. À l'opéra, il y a encore la dimension chantée qui s'ajoute. Il faudra donc trouver une nouvelle forme pour articuler réalité et fiction. Avec notre outil cinématographique, nous ne serons pas dans une forme documentaire comme dans *Le présent qui déborde* par exemple mais nous allons créer des images qui vont toutefois donner l'énergie de la réalité.

CP **Vous allez faire rentrer le cinéma, la matière filmée, comme une chose intrinsèque dans l'interstice entre le chant, le théâtre et la scène ?**

CJ Nous sommes en train de montrer les réactions des personnes, ce qui est dans leur tête. Nous filmons des personnes qui ne sont pas les protagonistes. Nous filmons les solistes mais pas uniquement. Nous montrons les choses en train de se passer en coulisse ou au milieu de la foule. On ne montre pas ce qui est déjà le point central d'une scène mais bien les choses qui ne sont pas évidentes. On montre les invisibles et ça rajoute toujours plus de couches à la dramaturgie. Et il ne faut pas oublier non plus que nous ne sommes pas en train de faire *LE Nabucco* mais bien UN

*Nabucco*. C'est une version de la pièce. C'est la beauté de travailler avec des classiques, la liberté aussi des pièces qui sont dans la mémoire des gens. Il y a des spectateurs qui auront vu *Nabucco* cinq ou six fois, dans différentes mises en scène qu'ils auront plus ou moins appréciées. Cette mise en scène, c'est une proposition qui résulte de ce que l'équipe veut raconter ensemble, ni plus ni moins.

CP **Pourtant, l'occupation de l'espace tel que vous le concevez dans cette mise en scène pose la question du changement, au moins de la société, par les citoyens...**

CJ Sans résoudre quoi que ce soit, il est possible qu'on incite à créer un espace pour dialoguer, pour penser ensemble ou au moins échanger ses points de vue et sortir de la vérité unique. Il n'y a pas de réponse à la fin de l'opéra à cet équilibre des pouvoirs mais peut-être regardera-t-on les choses d'une manière différente en sortant de ce *Nabucco*.

CP **Souvent l'utilisation des caméras représentent à l'opéra le pouvoir de l'appareil médiatique, lui-même un outil du pouvoir. Quel est leur rôle chez vous ?**

CJ Les caméras sont chez nous des objets de lutte ou de surveillance, ce sont des armes. Les caméramans seront ou les solistes ou intégrés dans les chœurs, habillés comme le peuple. Le dispositif caméra a une importance dramaturgique. Quand il change, les images changent aussi. Et elles ont alors une autre relation avec la scène. Le cinéma, ce n'est pas uniquement la projection, c'est en effet penser tout le dispositif et puis les coupes !

TW Dans chacune des productions de Christiane, la présence de l'image cinématographique, et quelquefois de la caméra, a un autre rôle, une autre fonction. Dans *Après le silence*, c'est les comédiens qui contrôlent le

montage tandis que dans *Entre chien et loup*, ils tentent d'échapper au film original.

**CP Ici, la coupe, le choix des images, est fait à l'avance ?**

**CJ** Oui, les chanteurs ne peuvent pas faire le montage en direct, ils ont déjà beaucoup à faire ! Les autres moyens dramaturgiques dont on n'a pas encore vraiment parlé, ce sont bien sûr les décors et les costumes. Ce ne sont pas juste des choses pour habiller l'espace ou pour habiller les gens. Le costume – tel que la jupe d'Abigaille – est une façon de changer l'espace. Abigaille se retrouve emprisonnée dans sa robe par exemple, via le mouvement d'Ismaël. Et Les images qu'Abigaille a dans la tête, à ce moment, ce sont des images de guerre. Et c'est ce même mouvement qui engendre à ce moment l'eau qui arrive sur scène en tourbillonnant. La robe de Fenena traduit elle l'idée de l'occupation du corps féminin liée à l'aspect misogyne des religions extrémistes. Elle est l'image de l'emprisonnement du corps des femmes, comme celles qui ne peuvent ni parler, ni agir et elle est liée à Zaccaria. Tout élément scénique, tous les mouvements de décor ou costume, est ainsi au service des relations entre les personnages ou de leur propre monde intérieur. Tout ce qui est sur scène fait partie d'un même mouvement.

**TW** Cette scène vide dont tu parlais, elle n'est pas si vide. Bien sûr, nous ne sommes pas intéressés par l'aspect décoratif des choses. Mais la première chose à laquelle on pense que sur un projet, c'est justement l'espace. Et puis peut-être à la dramaturgie de la lumière, c'est-à-dire, comment la lumière change l'espace.

**CP Ce n'est pas seulement mettre en lumière une personne qui chante ?**

**TW** La lumière aide à construire les relations mais plus que cela, c'est une dimension supplémentaire. C'est la question du temps qui

est comprise dans la lumière. Ici nous travaillons avec des miroirs mais aussi avec de l'eau. Elle entre et sort du plateau, c'est comme une marée, et c'est comme si c'était lié à un univers qui continuerait après la fin du spectacle. À travers l'espace, on pense la question du temps, quelque chose se construit et disparaît. C'est une temporalité, une narration propre, comme un autre arc dramatique qui s'ajoute aux différentes couches déjà présentes. Et c'est aussi pour cela que nous nous réjouissons de travailler un opéra, où la musique est elle-même le mouvement du temps, dans ses détails (souffle, articulations) mais aussi dans son ensemble.

**CP Le substrat de la soirée de Nabucco, c'est la musique. Quel est votre rapport sur vos autres spectacles à la composante musicale ?**

**CJ** Dans *Entre chien et loup*, la musique était une des voix de la polyphonie du texte. Par contre, dans *Le présent qui déborde*, la musique fait le lien entre les lieux, entre le off et le on, ce qui se passe à l'écran et ce qui se passe dans la salle. Après, je ne viens pas du théâtre musical, mais pour moi la musique dans mes spectacles a beaucoup de relation avec ce qu'elle provoque chez le public. D'abord, je travaille avec des musiques connues du public. Dans *What if they went to Moscow?*, chaque personnage avait même son propre genre de musique. Dans un autre spectacle, les musiques sont comme des mémoires, des souvenirs des personnages. À la Comédie Française, il s'agissait d'une mise en scène d'une fête – je suis un peu obsédée par le concept de fête, qui est le seul lieu/temps social où les gens peuvent se déshabiller, au propre et au figuré) – et, dans une fête, il y a toujours quelqu'un qui chante et qui se met à jouer d'un instrument. La musique est donc présente comme une manière d'être ensemble, comme un lieu de partage de la joie et de la nostalgie et une connexion entre nous, entre les acteurs et aussi avec le public.

# L'équipe de création



**Antonino Fogliani**  
Direction d'orchestre

Depuis son succès au Festival Rossini de Pesaro en 2001 avec *Il viaggio a Reims*, Antonino Fogliani est devenu une référence de la musique italienne, autant sur le plan lyrique – il est régulier à La Scala de Milan, du Teatro Regio de Parme, du Teatro dell'Opera de Rome et du San Carlo à Naples – que pour la musique symphonique, le maestro ayant dirigé des orchestres comme ceux de Santa Cecilia, de la Fondazione Toscanini de Parme et du Regionale Toscana de Florence. Le chef italien assure depuis 2011 la direction musicale du Festival Rossini de Wildbad et enseigne au Conservatoire Tartini de Trieste. Récemment, il a dirigé *La Cenerentola*, *La Traviata* et *Norma* à Oslo, *Maria Stuarda* à Monte-Carlo, *Lucia di Lammermoor* à Düsseldorf, au Bayerische Staatsoper et au Deutsche Oper am Rhein où il est premier chef invité, et *Tosca* à Vérone. Au GTG, il a dirigé *Aida* (2019), *La Cenerentola* (2020) et *Turandot* (2022).



**Christiane Jatahy**  
Mise en scène

Née à Rio de Janeiro, Christiane Jatahy est à la fois auteure, metteuse en scène et cinéaste. Elle est diplômée en théâtre et en journalisme et est titulaire d'un Master en art et philosophie. Depuis 2003, sa démarche consiste à confronter divers genres artistiques. En approfondissant la relation entre le théâtre et le cinéma, elle a créé *Julia*, une adaptation de *Mademoiselle Julie* de Strindberg, présentée et primée dans de prestigieux festivals internationaux et théâtres européens. En 2021, elle dévoile *Entre chien et loup* au festival d'Avignon, une étude sur les mécanismes du fascisme, à partir du film *Dogville* de Lars Von Trier et puis une étude du machisme toxique dans *Before the Sky Falls* en octobre et une autre de l'esclavage et de ses conséquences sur le racisme structurel dans *Depois do silêncio*. Christiane Jatahy est artiste associée dans plusieurs théâtres à Paris, Zurich, Boston et Milan. Elle a reçu en 2022, le Lion d'Or de la biennale de Venise pour son œuvre.



**Thomas Walgrave**  
Scénographie et lumières

Thomas Walgrave est né à Anvers. Il a étudié l'histoire de l'art et l'anthropologie cognitive, avec un accent particulier sur les sociétés nomades. Il a été une des personnes à créer le Monty à Anvers, un lieu de théâtre et de danse indépendant dans un cinéma abandonné. Il y a collaboré avec TG STAN et a signé la scénographie et /ou l'éclairage de plus de 50 productions de la compagnie. En outre, il a collaboré au fil des années en tant que scénographe et éclairagiste avec des artistes comme Anne Teresa De Keersmaeker, Tiago Rodrigues, Vera Mantero, Faustin Linyekula et d'autres. De 2008 à 2018, il a dirigé le Festival Alkantara, le principal festival des arts du spectacle contemporains à Lisbonne, en partenariat avec les principales institutions culturelles de la ville. Depuis 2017, il travaille avec Christiane Jatahy en tant que collaborateur artistique, scénographe et éclairagiste.



**Marcelo Lipiani**  
Scénographie

Architecte et designer, Marcelo Lipiani débute sa carrière de scénographie en 1997 en collaboration avec Christiane Jatahy, misant sur des conceptions scénographiques non conventionnelles. Au cours de sa carrière, il a reçu plus d'une vingtaine de prix et de distinctions et a participé à la Quadriennale de scénographie de Prague ainsi qu'à la Biennale de Venise en 2015.



## An D'Huys

Costumes

An D'Huys a étudié à la Koninklijke Fashion Akademie d'Anvers. Depuis 1988, elle travaille comme conceptrice de costumes pour le théâtre. Elle a fait partie pendant 11 ans de l'équipe de conception d'Ann Demeulemeester et travaille depuis 2002 avec Ivo van Hove. Elle a ainsi collaboré à *Lazarus* (New York Theatre Workshop), *Vu du pont* (The Young Vic), *La Source vive*, *Antigone*, *Kings of War* et *Othello* (Toneelgroep Amsterdam), *Médée*, *Maris et Femmes* (Simon Stone, Toneelgroep Amsterdam) et *Le Misanthrope* (Schaubühne Berlin). An D'Huys a par ailleurs collaboré avec Ivo van Hove dans le cadre de productions d'opéra comme le *Ring* de Wagner (Vlaanderen Opera) et *La clemenza di Tito* de Mozart (La Monnaie). Avec Anne Teresa De Keersmaeker et Rosas, An D'Huys a collaboré aux productions *Quartet*, *Bitches Brew* et *Kassandra*.



## Batman Zavareze

Vidéo

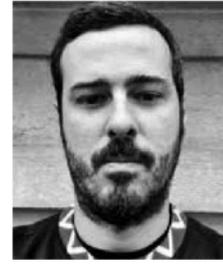
Batman Zavareze est un concepteur et un commissaire de festival qui travaille comme directeur artistique et artiste visuel pour de grands spectacles musicaux et des expositions. Batman a assuré la direction visuelle créative de grands spectacles tels que Marisa Monte, Tribalistas, Roberto Carlos, Planet Hemp, Rubel et Kronos Quartet. Il a également participé comme directeur artistique aux Jeux olympiques de Rio 2016 et, plus récemment, a créé et dirigé des musées immersifs au Brésil, notamment le Musée du son et de l'image de Ceará. En outre, il a assuré la direction artistique de l'inauguration du président Lula da Silva. Le travail de Batman démontre sa capacité à explorer un large spectre de collaborations multidisciplinaires. En 2023, Batman célébrera le 18e anniversaire du festival d'art numérique Multiplicidade.



## Paulo Camacho

Directeur de la photographie (DOP) et caméra

Paulo Camacho est réalisateur de cinéma, monteur et DOP. Il collabore pour la première fois avec Christiane Jatahy en 2011 sur la création de *Julia*, et, après avoir participé au projet d'occupation artistique Rio Occupation London, il se plonge dans la réalisation d'*Utopia.doc*, projet de vidéoinstallation s'inscrivant dans la création de *What if ...* Cette collaboration continue sur *Fidelio*, *La Forêt qui marche*, *La Règle du Jeu*, *Ithaque*, *Le présent qui déborde* et *Entre chien et Loup*. Parmi la vingtaine de réalisations qu'il a signées en tant que directeur de la photographie, on peut citer *Velha História*, court-métrage de Cláudia Jouvin, les courts métrages *Sete minutos* et *Engano* de Cavi Borges, le longmétrage *Riscado* de Gustavo Pizzi, le programme télévisé en vingt-huit épisodes *Oncotô* réalisé par Daniel Tandler ainsi que les séries *Meus dias de rock* et *Ferrugem*.



## Júlio Parente

Développement du système vidéo

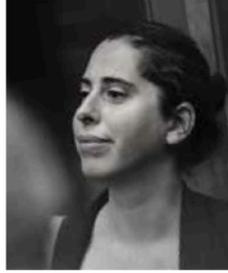
Originaire de Rio de Janeiro, Júlio Parente est artiste multimédia. Depuis 2008, il développe des projets dans les domaines des arts visuels, du théâtre, de l'architecture, de la musique et de la technologie. Au cours des dernières années, il a travaillé comme éclairagiste, réalisateur audiovisuel, artiste multimédia et musicien. Il a reçu le prix d'architecture Tomie Ohtake et Arkzonobel pour le projet COTA 10, avec Pedro Varela (2015). Il a reçu le Lion de Bronze à Cannes pour le projet *Natural Medium* développé chez Tatil Design. Il est sélectionné avec son opéra multimédia STYX au festival SESC PULSAR en 2023. En tant qu'artiste et performeur, il a été sélectionné pour des résidences au Brésil et dans le monde. Depuis 2011, il est programateur en technologie vidéo pour les pièces de la réalisatrice Christiane Jatahy.



### Pedro Vituri

Artiste sonore

Pedro Vituri est artiste et concepteur sonore et producteur de musique avec une formation en composition au Berklee College of Music et des années d'expérience au studio de production Capitão Foca. Il travaille pour des médias tels que le cinéma, la publicité, l'animation, le théâtre, les expositions interactives et les vidéos musicales. Son travail a été récompensé à Cannes et au Festival du film brésilien de Los Angeles. Vituri a collaboré à des productions qui ont été présentées dans des lieux tels que le Boston Museum of Fine Arts ou le Cent-Quatre à Paris.



### Clara Pons

Dramaturgie

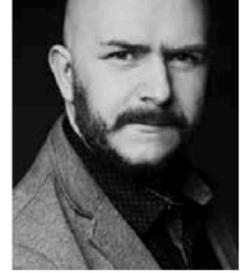
Dramaturge du Grand Théâtre depuis 2019, Clara Pons a étudié la philosophie et le piano à Bruxelles, avant de se tourner vers la vidéo et le théâtre. Son adaptation du *Schwanengesang* de Schubert a été montrée dans plusieurs opéras. En 2013, elle présente *Irrsal/Forbidden Prayers* sur des Lieder de Hugo Wolf en tournée avec plusieurs orchestres, dont le Philharmonique de Rotterdam. S'en est suivi en 2015 *Wunderhorn*, une adaptation des Lieder de Mahler créé au Klarafestival avant de faire l'objet d'une tournée européenne. Son dernier film, *Lebenslicht*, adapté de cantates de Bach et présenté au Concertgebouw Brugge en 2019, est le fruit de sa collaboration avec Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale Gent. Clara Pons travaille aussi comme vidéaste pour la scène lyrique; son travail interroge la relation entre narration, musique et image.



### Nicola Alaimo

Baryton – Nabucco

Le début de la carrière de Nicola Alaimo a été marqué par quelques rôles dans d'importantes productions, tels que *Conte di Luna (Il Trovatore)* à Ravenne, *Procolo (Le convenienze ed inconvenienze teatrali)* à Bergame; *Pharaon (Moïse et Pharaon)* à La Scala; *Sharpless (Madama Butterfly)* à Torre del Lago ou *Don Pasquale* (rôle-titre) dans une production du Festival de Ravenne sous la direction de Riccardo Muti. Mentionnons aussi sa collaboration remarquable avec le Rossini Opera Festival de Pesaro, dont il est devenu un artiste de référence au fil des ans, rencontrant un succès considérable dans *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Guillaume Tell* et bien d'autres titres encore. Récemment, il a été engagé sur les plus grandes scènes telles que l'Opéra national de Paris, le Metropolitan Opera de New York, le Covent Garden de Londres ou La Scala de Milan. Nicola Alaimo est lauréat du prestigieux prix Abbiati 2016.



### Roman Burdenko

Baryton – Nabucco

Né à Barnaoul en Russie, Roman Burdenko a remporté de nombreux concours de chant prestigieux, notamment le Premier prix du Concours international d'Opéra de Moscou en 2011. Parmi ses engagements passés, citons Alfio de *Cavalleria rusticana* et Tonio de *Pagliacci* au Grand Théâtre de Genève, le rôle-titre du *Prince Igor* au Théâtre Bolchoï de Moscou, Stankar de *Stiffelio* à l'Opéra de Bilbao, Dunois dans une version de concert de *La Pucelle d'Orléans* de Tchaïkovski au Grand Théâtre de Genève, Renato d'*Un ballo in maschera* à la Deutsche Oper de Berlin, Enrico de *Lucia di Lammermoor* à l'Opéra de Las Palmas, Alfio et Tonio à l'Opéra de Zurich. Il a fait ses débuts au Festival de Rotterdam dans *Ivan le Terrible* de Prokofiev, a chanté Ford de *Falstaff* au Festival de Glyndebourne avec Mark Elder et Richard Jones, Tomsky de *La Dame de pique* au Théâtre Mariinsky. ○



**Saïoa Hernandez**  
Soprano – Abigaille

Jeune star de la scène lyrique depuis ses débuts couronnés de succès, Saïoa Hernández a récemment excellé sur le circuit international lors de l'ouverture de la saison 21–22 du Teatro alla Scala de Milan dans le rôle d'Odabella (*Attila*) sous la baguette du Riccardo Chailly. Elle s'est produite dans des théâtres importants à travers le monde, à Barcelone, Melbourne, Catane, Genève, Rio de Janeiro et Séoul entre autres. Elle a interprété des rôles tels que Suor Angelica, Madama Butterfly, Tosca, Aïda et aussi des rôles de bel canto tels que Norma, Violetta ou Lucia di Lammermoor. Saïoa Hernández a reçu de nombreux premiers prix dans des concours internationaux dont le prix Manuel Ausensi à Barcelone en 2009, le prix Vincenzo Bellini en 2010, et le prix Jaume Aragall à Barcelone 2010. Elle a aussi remporté le prix de la meilleure voix féminine de l'année 2016 en Espagne.



**Riccardo Zanellato**  
Basse – Zaccaria

Régulièrement invité par Riccardo Muti dans de nombreuses productions au Teatro dell'Opera de Rome (entre autres *Iphigénie en Aulide*, *Moïse et Pharaon*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*), il chante dans des institutions comme La Scala de Milan, le Teatro Regio de Turin, les arènes de Vérone, le Teatro Massimo à Palerme, le Verdi Festival à Parme, les Palau de les Arts Reina Sofia à Valence et Liceu à Barcelone, De Nederlandse Opera à Amsterdam, ou encore le Rossini Opera Festival à Pesaro, San Carlo à Naples, l'Opernhaus à Zurich, Vlaamse Opera à Anvers, Opéra de Lausanne et Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Il a aussi interprété le Requiem de Verdi dans des salles prestigieuses sous la direction d'importants chefs d'orchestre, notamment au Festival Verdi de Parme, au Festival de Ravenne, en tournée en Italie et en Slovénie, à Naples sous la baguette de Muti, à Moscou au Festival Rostropovitch. ○



**Davide Giusti**  
Ténor – Ismaele

Au répertoire du chanteur figurent des pièces d'opéras pour la plupart véristes: Rinuccio (*Gianni Schicchi*), Alfredo Germont (*La traviata*), Peppe (*Pagliacci*), Rodolfo (*La Bohème*), ainsi que Nemorino (*L'elisir d'amore*), Don Ottavio (*Don Giovanni*). Son répertoire de concert comprend des parties de ténor dans la Missa Sanctæ Cæciliæ de Haydn, le Requiem et la Grande Messe en ut mineur de Mozart, *le Messiah* de Händel, le Stabat Mater de Rossini et la Neuvième Symphonie de Beethoven. Il a participé à des festivals d'opéra en Italie tels que le Reate Festival (Rieti), le Festival dei Due Mondi (Spoleto), le Festival Valle d'Itria (Martina Franca) et le Rossini Opera Festival (Pesaro). Sa discographie comprend: *la Petite Messe solennelle* de Rossini (Brilliant Classic, 2014), *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini (Glossa, 2015), *Il Natale degli Innocenti* de Rota (DECCA, 2015) et *Le Braci* de Tutino (Dynamic, 2015). ○



**Ena Pongrac**  
Mezzo-soprano – Fenena

La mezzo-soprano croate, Ena Pongrac a été formée aux Universités des Arts de Graz et de Berlin. Elle approfondit sa formation auprès notamment de Christa Ludwig, Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender ou encore Anne Sofie von Otter. En 2016, elle fait ses débuts en Zerlina (*Don Giovanni*). Les rôles contemporains font également partie de son répertoire, comme Madame Lapérouse dans *Melusine* d'Aribert Reimann et Lana dans *Exit Paradise* d'Arash Safaian. Au cours de la saison 2018/19, Ena Pongrac a été membre de l'Opernstudio du Theater Basel où elle interprète, entre autres, Alisa dans *Lucia di Lammermoor*, Trommler dans *Der Kaiser von Atlantis*, Dinah dans *Trouble in Tahiti* et Kate Pinkerton dans *Madama Butterfly*. En 2020/21, elle devient membre de l'ensemble du Theater Basel. Au Grand Théâtre, elle est membre du Jeune Ensemble.



### **Giulia Bolcato**

Soprano – Anna

La soprano Giulia Bolcato a déjà interprété de nombreux rôles principaux, notamment Euridice dans *L'Orfeo* ou Belinda dans *Dido & Aeneas*. Elle a également joué des rôles tels que Fanny dans *La Cambiale di Matrimonio*, Sofia dans *Il signor Bruschino*, Ninetta dans *La Gazza ladra* et Elvira dans *L'italiana in Algeri* de Rossini. Elle a fait ses débuts dans le rôle de la reine de la nuit à l'Opéra royal de Suède, puis elle chante Gilda dans *Rigoletto* au Teatro Regio de Parme, Serpina dans *La serva padrona* et de Lucy dans *Le téléphone* de Menotti au Teatro Pergolesi de Jesi. Elle a également chanté Dinah dans *Trouble in Tahiti* de Bernstein et Oscar dans *Un ballo in Maschera* de Verdi. Elle se produira cet été dans le rôle de Gabriel dans *La Création* de Haydn au Festival de Salzbourg. Membre du Jeune Ensemble du Grand Théâtre, elle se produira la saison prochaine dans les rôles de La voix du Ciel dans *Don Carlos* et de Marianne dans *Le Chevalier à la Rose*.



### **Omar Mancini**

Ténor – Abdallo

En 2018, Omar Mancini fait ses débuts en tant que ténor solo dans la *Petite Messe solennelle* de Rossini. En 2019, il fait ses débuts au Capri Opera Festival avec Rinuccio de *Gianni Schicchi*. En 2021, il obtient son diplôme au Conservatorio Giuseppe Verdi de Milan avec mention *cum laude*. Il est ensuite sélectionné pour la *Bottega Donizetti* à l'Opéra Donizetti où il chante dans le spectacle *C'erano una volta due bergamaschi...* puis il interprète le Gardien dans *Acquaprofonda* de Giovanni Sollima au Teatro Sociale de Côme. En 2022, il est Horatio / La Voix imaginaire de *Lélio dans Lélio ou le Retour à la vie* de Berlioz au Teatro Regio de Turin. Il a aussi chanté Il Conte Bandiera dans *La scuola de' gelosi* de Salieri au Teatro Regio de Turin et au Festival della Valle d'Itria. Omar Mancini est membre du Jeune Ensemble du Grand Théâtre de Genève.



### **William Meinert**

Basse – Il Gran Sacerdote

William Meinert a entre autres remporté le premier prix du concours Shreveport Opera Mary Jacobs Smith Singer of the Year 2022 et de la Houston Grand Opera Eleanor McCollum Competition 2019. Il est récemment diplômé du programme Cafritz Young Artist du Washington National Opera, où il a interprété Sarastro dans *Die Zauberflöte* et le Secret Police Agent dans *The Consul*. Il a chanté le Commendatore dans *Don Giovanni*, le Commentator dans *Scalia/ Ginsburg* de Derrick Wang Vodnik dans *Rusalka* et le Duc dans *Roméo et Juliette*. En tant qu'artiste en résidence à l'opéra de Santa Fe, il a interprété Hjarne et Corbin lors de la première mondiale de *The Thirteenth Child* de Poul Ruders en 2019. Il s'est produit dans la 9ème Symphonie de Beethoven, les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messiah* de Haendel. William Meinert fait partie du Jeune Ensemble du Grand Théâtre de Genève.

# Pistes pour la classe

## En cours d'histoire et d'Italien

Conçues au sein d'une nation divisée en plusieurs États, dont une partie étaient sous domination Autrichienne, les œuvres de Verdi ont jouées un rôle essentiel dans l'émancipation et l'unification du peuple italien. En développant notamment les chœurs de ses opéras, il donne vie aux sentiments collectifs d'un peuple souvent opprimé. Les sujets traités n'ont alors pas été sans conséquences dans le déclenchement de mouvements protestataires et patriotiques italiens. Lors de la proclamation de la République romaine le 9 février 1849 Verdi a ainsi dit « *je suis l'interprète des sentiments et des idées du peuple italien dans sa masse* ».

\* Pour comprendre le Risorgimento et s'imprégner des événements qui ont marqué la construction de la nation italienne, regardez cette vidéo :

[L'unification de l'Italie \(1815-1870\) - Bing video](#)

\* Parmi les chœurs célèbres écrits par Verdi, nous vous conseillons d'écouter les suivants :

[Va Pensiero](#) de *Nabucco*

[O Signore dal tetto natio](#) (Seigneur du sol natal) de *I Lombardi alla prima Crociata*

[Si ridesti il leon di Castiglia](#) (réveille-toi, Lion de Castille) de *Ernani*

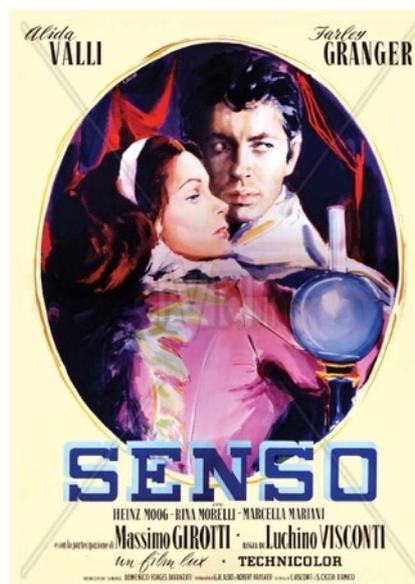
[Patria Oppressa](#) de *Macbeth*

[Chœur des Gitans](#) du *Trouvère*.

\* Afin de vous rendre compte des formes de contestations qui ont fait de Verdi, et de ses œuvres, un des emblèmes de l'unification italienne, vous pouvez regarder :

Cette scène du film **Senso** de Luchino Visconti

[VIVA L'ITALIA \(SENSO - LUCHINO VISCONTI\) - Bing video](#)



Ainsi que ces inscriptions représentées sur les murs de la ville de Rome à la création d'*Un Bal masqué*



« Viva V.E.R.D.I » fait du nom du compositeur l'acronyme de « Victor-Emmanuel, Roi D'Italie » qui venait de dénoncer l'occupation autrichienne quelques jours plus tôt.

## En cours d'histoire et d'histoire de l'art

L'argument de *Nabucco* s'inspire des récits bibliques du roi Nabuchodonosor responsable du siège de Jérusalem et de la déportation d'une partie importante de sa population à Babylone.

\* Pour approfondir l'histoire de ce roi conquérant, consultez cet article de National Geographic [Nabuchodonosor, le despote réformateur | National Geographic](#)

\* Vous pouvez également montrer des iconographies reconstituant la cité Babylonienne avec ses jardins suspendus et les rives de l'Euphrate (d'où le peuple juif chante le célèbre *Va pensiero*).

