

**CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG,
Grand-Théâtre, le 6 mai 2026.
VERDI : Nabucco. J.J.
Rodríguez, E. Vesin, M. Roma,
L. Verstaen, V. da Campo...
Christiane Jatahy / Gaetano
Lo Coco**

La production de *Nabucco* de Giuseppe Verdi, créée par la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy, a fait escale au Grand-Théâtre de Luxembourg après avoir été donnée à Genève, Séville, Sao Paulo et Anvers. Un grain de sable s'est glissé dans les rouages quand le baryton prévu a dû renoncer pour cause de maladie, mais la production a été sauvée à la dernière minute par l'arrivée du baryton espagnol Juan Jesus Rodríguez, qui avec une prestation dont il a le secret, a renversé la table au cours de la *Première* le 6 mai 2026 et transformé une soirée décevante en moment de théâtre si inoubliable qu'on a envie de dire – à l'anglo-saxonne – ,qu'il est « *The Artist* », parce qu'il représente aujourd'hui non seulement l'expression la plus pure du baryton Verdi, mais plus encore, l'exemple de ce que peut offrir à l'Art quelqu'un qui lui voue un culte à la mesure de ses grands moyens.

La production de *Nabucco* mise en scène par Christiane Jatahy a été créée à Genève en juin 2023 dans le cadre de la saison appelée « *Mondes en migration* » par la maison des rives du Léman. Co-produite, elle est passée par Séville et Sao Paulo en 2024 et Anvers en 2026, avant de finir son parcours à Luxembourg, entre les 6 et 10 mai, avec un certain succès public, sinon critique. Il faut dire que la brésilienne Christiane Jatahy compte au nombre des metteurs en scène contemporains qui projettent leurs idées politiques sur l'espace scénique, de sorte que les œuvres jouées s'en trouvent bousculées, si ce n'est revivifiées. Dans ce *Nabucco*, elle a pris un triple parti : montrer les migrants, faire apparaître l'eau et appuyer la dénonciation de notre responsabilité à tous dans l'état du monde. D'une part, elle veut introduire dans l'œuvre « *la parole de ceux qui résistent encore aujourd'hui, aux quatre coins du monde, aux tyrans et aux extrémismes* », et utilise de nombreux figurants muets, en plus du chœur, pour dénoncer le sort des migrants. Ces figurants, comme les chanteurs, sont filmés en direct, voire se filment eux-mêmes, et les images sont projetées sur le grand écran qui sert de fond de scène (parfois transparent) en gros plan.

Ces gros plans cependant restent plutôt anodins quand il s'agit des figurants qui ne font que redoubler de façon esthétique la présence des Hébreux exilés, et deviennent vite franchement insupportables quand il s'agit des chanteurs, puisque le décalage entre leur image et leur voix introduit un hiatus désagréable qui pousse le spectateur à éviter de regarder l'écran, tandis qu'il perd l'impact théâtral du chant sur la scène. Bien pire, Jatahy pousse notamment Zaccaria à filmer lui-même les autres chanteurs en chantant, ce qui met la basse Vittorio de Campo en difficulté, puisqu'il perd son ancrage en marchant avec difficulté sur les replis de la grande robe d'Abigaille qui recouvre la scène dans la première partie de l'œuvre, sans voir où il pose les pieds, concentré sur ce qu'il filme. Tout cela tourne au procédé, empêchant la

naissance de l'émotion, et si cela permet des mouvements de foule permanents sur scène, de sorte que l'œil est sans cesse sollicité, le malheureux spectateur se retrouve plus perdu que jamais dans une histoire déjà en soi complexe voire alambiquée. Autre idée qui tourne au procédé : une sorte de *burqa* blanche, portée par de nombreux figurants, symbolise assez lourdement l'enfermement marital dans lequel Fenena accepte de se perdre, mais là encore, la répétition du passage des figurants ainsi emballés tourne au procédé et manque sa cible.

Second parti-pris : utiliser l'eau. Jatahy met à profit les moyens techniques du théâtre pour créer un bassin peu profond, où les chanteurs, choristes et figurants devront marcher, se battre, s'allonger, avec ce que cela comporte de risques pour les chanteurs, sans que le procédé, ici encore, ne dépasse le stade de la fausse bonne idée. L'eau apparaît une seconde fois sous forme de pluie qui vient doucher les dignitaires du pouvoir babylonien en seconde partie, derrière l'écran devenu tulle où ils apparaissent en transparence. A ce moment, les enceintes de la salle crachent le bruit de la pluie, ce dont le spectateur se serait bien passé. Cela ne donne pour autant pas de valeur de sens au procédé, tout de redondance, et donc insignifiant. Troisième parti-pris : la scénographie cosignée par la metteuse en scène et **Thomas Walgrave**, consiste en un miroir en fond de scène, qui est présent dès l'arrivée du public en salle et lui permet de se voir lui-même, pour accuser sa responsabilité dans les drames fictifs qui se jouent devant lui, rappelant les drames réels du monde actuel. En deux parties, ce grand miroir évolue et forme ensuite avec sa partie supérieure un plafond qui va descendre brutalement sur Nabucco et faire surgir une grande lumière au moment où le despote babylonien doit être frappé par la foudre. C'est le seul moment de théâtre créé par les dispositifs de Jatahy, ce qui est bien dommage finalement. Car celui où Abigaille s'allonge en avant-scène, dos au public, dans l'eau pour revêtir son immense robe, lui permet seulement de créer une

image, quand elle apparaît dans le miroir comme au sommet d'une robe immense à la Turandot, symbole du pouvoir qu'elle convoite. C'est une image esthétique, forte, mais pas efficiente sur le plan théâtral.

Pour le reste, il faut tout de même admettre que la metteuse en scène fait passer ses idées avant le chant, comme le font bien trop de metteurs en scène actuels : sans aucune paroi latérale, la scène est un piège pour les voix, qui ne sont pas réverbérées vers la salle, et les chanteurs sont mis à rude épreuve par le dispositif, Nabucco chantant souvent au centre, à l'endroit où la voix se perd le plus, quand ce n'est pas en extrême fond de scène. Bien pire encore, Jatahy ne respecte même pas la lettre musicale de l'œuvre, et coupe à la toute fin de la quatrième partie la réplique de Zaccaria « *Servendo a Jehovah, sarai de' regi il re!* » (« *En servant Jéhovah, tu seras le roi des rois* »), pour lui substituer une pièce grinçante et moderniste composée par Antonino Fogliani, le chef qui a dirigé les représentations genevoises, au mépris de Verdi et du sens de l'œuvre, dont la fin sans doute lui semblait trop pleine d'espoir... Enfin, après avoir disséminé quelques choristes dans les premiers rangs d'orchestre et dans les balcons pour surprendre le public en première partie, sans doute dans le but de rendre le spectacle « immersif », elle réintroduit le chœur dans les travées de la salle illuminée après la fin de l'œuvre pour une reprise de « *Va, pensiero* » qui clôt le spectacle. C'est loin d'être désagréable pour le public, avouons même que c'est un moment mémorable, mais tout cela est tout de même bien artificiel et vide de sens.

Soyons franc : le public de la première luxembourgeoise semble conquis, et s'il n'a pas bronché durant tout le spectacle (à part une ovation après « *Dio di Giuda* », nous y reviendrons), les représentations se jouent à guichets fermés, et il offre aux artistes sur scène une longue *standing ovation*. Pourtant, on reste très frustré à la fin de la représentation, où l'œuvre n'a guère été servie. Pire, on peut opposer aux idées

inabouties de Jatahy la vision d'une autre metteuse en scène radicale et contemporaine, Marie-Eve Signeyrole qui, en janvier à Rouen, a utilisé trois des procédés de Jatahy, les migrants, l'eau et la vidéo en direct, pour *Der fliegende Holländer* de Wagner. D'une part, l'eau s'y imposait avec plus d'évidence, et le dispositif qui recréait sur scène un naufrage était bien plus en situation face au livret maritime de Wagner. Mais surtout Signeyrole ne filmait en direct les chanteurs que dans leurs moments sans chant, et l'utilisation de leurs images, soit en différé, soit en direct, se faisait avec une intelligence théâtrale incontestable, car l'image ne parasitait jamais le chant ni la situation dramatique, elle lui offrait au contraire un écran plus riche de sens. Quant aux migrants, ils ne gênaient pas autant le déroulé de l'œuvre, s'il n'apportaient pas non plus une plus-value réelle.



Dans ces conditions, il n'était pas facile pour les artistes d'évoluer sur la scène luxembourgeoise. Le chœur et l'orchestre, dans ce contexte, avaient un grand rôle à jouer. Le jeune chef italien **Gaetano Lo Coco** fait aujourd'hui figure de coqueluche. Son geste vif, à la limite de la virulence, donne certes à la représentation un certain éclat, et les élans parfois martiaux de la partition s'en trouvent confortés. Mais dès les premières mesures, il joue trop fort, et cela le conduit un trop grand nombre de fois à couvrir des voix pourtant très généreuses, ce que l'on ne peut considérer autrement que comme une faute. Certes, il ne dispose pas à Luxembourg d'une phalange de premier ordre, loin de là : tous les pupitres à un moment ou à un autre montrent des signes de faiblesse assez gênants, sauf le violoncelle *solo* qui accompagne Zaccaria avec une sûreté d'intonation qui n'a d'égale que la luminosité et la pure beauté de son timbre. Dans l'ensemble, c'est donc une prestation orchestrale loin d'être inoubliable.

Le **Chœur de l'Opéra des Flandres**, très nombreux, fait étalage, sous la direction de **Jan Schweiger**, de qualités majeures : une grande cohésion, des plans admirablement étagés, un fondu, un moelleux des plus aguicheurs, et surtout il se met en valeur dans un « *Va pensiero* » commencé de façon très retenue, tout en délicatesse et en transparence, loin de l'emphase parfois associée à ce moment de recueillement nostalgique. Dommage cependant qu'une des voix féminines apporte un bémol à sa remarquable cohésion dans presque tous les grands moments où il apparaît.

On l'a vu, les chanteurs, dans ce contexte, sont mis à rude épreuve. Voir un Nabucco frapper du pied l'eau du bassin pour en éclabousser les figurants n'est certes pas rassurant pour sa santé, moins encore quand il doit se rouler dans l'eau. Fenena se voit portée, allongée sur le dos, à bout de bras par des figurants, Ismaele doit se battre dans l'eau avec ses

poings contre une troupe de Lévites à la scène quatre de la seconde partie. L'espace scénique, bien trop souvent, se voit encombré de gens qui s'agitent en tous sens tandis que leurs visages se voient projetés sur l'écran en fond de scène. Le mot hébreu correspondant à l'idée est *capharnaüm*, au milieu duquel peine à émerger une réelle direction d'acteurs. Certes, Abigaille fait une entrée depuis la salle dans la quatrième partie, ce qui ne nous avance pas beaucoup. **Nika Guliashvili** fait valoir une solide basse dans le court rôle du Grand Prêtre, mais il déclame sans aucune idée de ce qu'il doit faire de son corps, abandonné par la direction d'acteurs. La mezzo-soprano belge **Lotte Verstaen** égalise au cours de la soirée une émission perturbée au début par certaines difficultés dans l'intégration des registres. Elle a pour elle la jeunesse, et donne un certain relief à un rôle ingrat et difficile. Le jeune ténor italien **Matteo Roma** ne présente pas une voix aussi belcantiste qu'on l'espérait : il appuie sur le timbre pour proposer un chant très large et projeté, relativement lumineux, mais qui gagnerait à mieux respecter les pleins et les déliés du ténor verdien sans rechercher les décibels.

La soprano polonaise **Ewa Vesin** est un cas. Bien moins belcantiste encore que Roma, elle fait d'Abigaille une sorte de furie, avec une projection souvent d'une extrême intensité, surtout dans le registre aigu assez strident. Le grave est atteint avec un certain poitrinage, seul le médium est émis avec naturel, et se distingue fortement du reste de la voix. On admet que l'artiste produit de grands efforts pour filer les sons dans ses airs, tant le premier « *Anch'io dischiuso un giorno* » (« *Moi aussi, jadis, j'avais le cœur ouvert* ») que le dernier, « *Su me ... morente... esanime...* » (« *Que sur moi, mourante, inanimée* »), mais cependant l'ensemble est si à l'opposé des préceptes classiques du chant que, malgré un engagement respectable, la performance vitupérante de l'artiste et son manque de *legato* nous ont laissé froid, lassés par cette démonstration permanente de force, d'autant

que sa volonté de déséquilibrer le duo avec Nabucco est un péché d'orgueil guère pardonnable (au contraire de nous, le public qui lui a réservé une grande ovation). Le Zaccaria de la jeune basse italienne **Vittorio De Campo** est d'un tout autre niveau, s'il n'est pas parfait. De très haute stature, les cheveux noirs et frisés portés en arrière par une queue de cheval, il n'a pas besoin d'autre chose qu'un costume noir moderne pour incarner l'âme des exilés hébreux. Quand elle n'est pas empêchée de projeter par la mise en scène, son instrument est assez sonore, quoique l'aigu ne s'ouvre guère, et le grave, s'il est atteint sans effort apparent, demande une altération de l'articulation, ce qui n'est pas idéal. Sans doute son émission devrait-elle être généralement plus libre, mais en l'état, la basse livre une belle performance, très émouvante au début de la seconde partie dans le véritable duo avec le violoncelle que constitue « *Vieni, o Levita! Il santo codice reca!* » (« *Viens, ô Lévitte ! Apporte le saint code* ») dont il restitue toute la componction émue, et il devient impressionnant dans les imprécations de « *Del futuro nel buio discerno...* » (« *Je puis voir dans l'obscur avenir* ») au début de la troisième partie.

Mais, bien que le fait de trouver une soprano capable de chanter Abigaille soit la première difficulté qui empêche *Nabucco* d'être monté plus souvent, l'œuvre vit et meurt grâce à l'interprète du rôle-titre, dont les grands titulaires ont été très rares dans la seconde partie du vingtième siècle, alors qu'aujourd'hui au moins trois d'entre eux atteignent des sommets en termes d'interprétation, le Français Ludovic Tézier, le Mongol Amartuvshin Enkhbat et l'espagnol **Juan Jesús Rodríguez**, qui nous font revivre un certain âge d'or remontant à il y a un siècle, où les Stracciari, Danise ou Ruffo incarnaient le roi de Babylone avec autant de panache vocal que de style. Après l'Italien Nicola Alaimo à Genève, c'est le baryton hispano-américain Daniel Luis De Vicente, présent à Anvers, qui devait effectuer la reprise de la production au Grand-Duché, mais, malade, il a dû renoncer, et la production

a fait appel à Juan Jesùs Rodrìguez, qui avait brillé en 2024 lors de l'escale de la production à Séville.

Le baryton andalou n'était pas dans les dispositions les plus aisées, c'est le moins qu'on puisse dire : en production à Bilbao où il répétait le rôle de Carlo Gérard dans l'*Andrea Chénier* de Giordano, il a dû faire moult allers-retours éreintants en avion entre Bilbao et Luxembourg, et donc, ensuite, comme nous l'avons dit, affronter sur scène un orchestre quelque peu déchaîné, des collègues à la projection irréfléchie, et un placement sur scène des plus contestables, tandis que par-dessus le marché il devait chanter non seulement les pieds dans l'eau mais aussi se rouler dans l'eau du le bassin... Alors, dans ces circonstances, il a fait preuve d'un métier impressionnant. On ne pouvait pas bien l'entendre dans son premier air « *Tremi gli insani del mio furore!* » (« *Que les insensés redoutent ma fureur* »), marqué *sotto voce* sur la partition, alors que l'orchestre et ses collègues forcent le trait. Il ne force pour autant pas ses moyens et chante comme Verdi l'a écrit, quoi qu'il en coûte. Il ne peut guère plus se faire valoir auprès du public lors de son grand duo du début de la troisième partie face à une Abigaille aussi tonitruante (« *Oh, di qual'onta aggravasi* » / « *Ah, quelle honte pèse* ») même si dramatiquement, et par le style de son chant, il finit par lui voler la vedette.

Mais c'est à la fin de la seconde partie, juste avant l'entracte, que le baryton andalou éclabousse la production de toute sa classe : quand le despote est frappé par la foudre, Rodrìguez profite d'un des rares moments de théâtre permis par la scénographie pour faire valoir ses dons dramatiques hors du commun, et déployer son instrument avec le style verdien le plus pur. Il fait de toute cette scène (« *Chi mi toglie il regio scettro?* »/ « *Qui m'a enlevé mon sceptre royal ?* ») un pur moment de théâtre chanté, fascinant le spectateur par ses dons théâtraux exceptionnels, et lui communiquant toute la détresse d'un monarque qui vacille et s'humanise, dans un

chant chargé d'émotion tant par ses inflexions subtiles que par la luminosité d'un timbre large, que magnifie un phrasé d'une classe exceptionnelle. Quand Nabucco, éperdu, appelle à l'aide sa fille, « *Oh, mia figlia!... e tu pur anco* »/ (« Ô ma fille !... Toi non, plus, tu ne viens pas à mon secours »), le baryton andalou rappelle qu'il est le plus émouvant Rigoletto du circuit, la détresse d'un père face à sa fille résonnant de Rigoletto à Nabucco, deux pères quelque peu monstrueux mais rendus émouvants par leur souffrance sincère. « *E di sangue il ciel vermiglio sul mio capo si versò!* » (« Et le ciel rouge de sang se déverse sur ma tête ») exprime à merveille la fracture, le déchirement intérieur causé par l'étreinte de la terreur qui s'empare du tyran déchu. « *A, perché sul ciglio* » est un pleur sincère et bouleversant, venu du fond de l'âme mais stylisé, contenu dans la lumière du timbre qui se fait chair.

C'est le point de bascule de la soirée : le théâtre, que les conceptions de la metteuse en scène avaient su si bien tenir à distance du spectateur, fait un retour fracassant sur la scène, par la grâce d'un chanteur au sommet de son art. Il donne une vraie leçon de ce qu'est le chant verdien, et le confirme à la fin de la quatrième partie avec un « *Dio di Giuda* » d'anthologie, bouleversant, qui déchaîne la seule ovation de la soirée avant la fin du spectacle. Son timbre profond, mélange subtil de bronze et d'ébène, enveloppe alors le spectateur d'un flux chaud et lumineux, et Rodríguez y ajoute une qualité absolument unique, une très légère inflexion tendre dans certaines attaques, comme une minuscule goutte de larme qui les accompagne, et traduit l'impressionnabilité émotionnelle du timbre, qui résonne alors comme une plainte retenue et sobre. C'est ce qui fait le prix de ses Rigoletto, uniques au monde, et le prix de son Nabucco. La longueur de souffle du baryton de Huelva donne toute sa majesté aux premières phrases de l'*aria*, dont la lumière légèrement vacillante exprime l'affliction et la supplication d'un homme qui se raccroche à la divinité pour ne pas sombrer.

Le dernier des « *Adorarti io sapro* » (« *Je saurai t'adorer* »), après ceux qui semblent d'abord venir, dans le grave et le médium, du fond d'une âme désespérée, s'élève avec une certitude nouvelle puisée dans sa nouvelle foi, arpente les voies d'une vocalise épiphanique, et s'épanouit dans un long *diminuendo* apaisé, rond, rasséréné. Et l'ovation explose enfin dans la salle.

On se souvient que le *New York Times* avait un jour titré, au sujet de Charles Aznavour : « *The chanteur* ». Ici, on a envie de dire, au sujet de Rodríguez, qu'il est « *The artist* », tant sa démonstration artistique soulève notre âme, la berce par un phrasé enchanteur, et nous transporte dans une autre dimension, ses aigus larges et aisément projetés continuant la ligne de chant vers l'infini. C'est un artiste qui fait ainsi preuve d'une totale humilité, d'une dévotion absolue à son art dans des conditions difficiles (rappelons qu'il a refusé l'année dernière le prix du meilleur chanteur verdien en Espagne, pour protester contre les conditions d'engagement problématiques des chanteurs ibériques dans leurs propres théâtres...). Son chant l'archet à la corde, sa tendresse émue nous bouleverse, et transforme ce qui n'aurait pu être qu'une représentation d'opéra somme toute assez décevante en très grand moment de théâtre chanté. Car l'impondérable a surgi, qui a amené un très grand artiste à intervenir, et, dans des conditions quasi impossibles, a permis à la magie de l'art d'opérer. Il n'était pas venu pour le triomphe public, pour se faire valoir, mais en défenseur ardent et humble de son art...



CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG, Grand-Théâtre, le 6 mai 2026.
VERDI : Nabucco. J.J. Rodríguez, E. Vesin, M. Roma, L.
Verstaen, V. da Campo... Christiane Jatahy / Gaetano Lo Coco.
Crédit photographique (c) Juan Carlos Munoz