CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 17 et 20 novembre 2026. MOZART: Le Nozze di Figaro. M. Olivieri / C. Pachon, O. Kulchynska / E. Dreisig, S. Blanch / S. Puértolas… Robert Carsen / Stefano Montanari

Une nouvelle fois, *Les Noces de Figaro* de W. A. Mozart étaient à l'affiche du Teatro Real, où l'ouvrage est, de loin, le plus représenté depuis la réouverture de la maison lyrique madrilène. Cette nouvelle production réunissait deux distributions, toutes deux d'un excellent niveau vocal, ainsi qu'une proposition scénique renouvelée et controversée, la neuvième que le célèbre metteur en scène canadien Robert Carsen présentait sur cette scène.

À la tête de la distribution masculine, le baryton italien **Luca Micheletti** incarnait le rôle-titre de Figaro, le valet du Comte devenu ici fonctionnaire, avec une prestation remarquable. Son timbre lyrique, bien timbré, la ligne de chant soignée et la précision de son articulation répondaient parfaitement aux exigences du personnage. Son chant, riche en expressivité, a offert quelques-uns des plus beaux moments de

la soirée, notamment dans son aria colérique « *Aprite un po' quegli occhi…* », longuement applaudie par le public. En alternance dans le rôle, le baryton mexicain Germán Olvera s'est acquitté de sa tâche avec assurance et mérite, grâce à une voix plus robuste et sonore, bien conduite, quoique peut-être un peu lourde pour cette partie.

Dans le rôle du comte Almaviva, transformé ici en dirigeant politique abusif, autoritaire et charismatique, le baryton italien **Mattia Olivieri** a imposé une solide présence scénique et fait valoir une voix de très belle qualité, même si elle s'est révélée quelque peu austère sur le plan expressif et dans ses nuances. Dans le même rôle, le Catalan **Carles Pachón** s'est distingué par l'homogénéité de sa voix légère, son beau legato, la maîtrise de son émission et la noblesse de ses accents. De son côté, la basse italienne **Gianluca Buratto** a campé un Don Bartolo intrigant et rancunier, auquel il a conféré une belle consistance grâce à une voix sombre, profonde, ronde et résonnante.



Du côté féminin, l'Ukrainienne **Olga Kulchynska** et la Franco-Danoise **Elsa Dreisig**, chacune à sa manière, mais toutes deux parfaitement à leur aise dans le répertoire mozartien, ont incarné deux magnifiques Comtesses. La première, peut-être la plus pénalisée par les *tempi* orchestraux, a abordé le rôle avec une voix généreuse et pleine de fraîcheur, une ligne de chant irréprochable et ample, ainsi qu'un chant riche en nuances expressives. La seconde a dessiné une Comtesse meurtrie et fragile, transformant en or chaque note grâce à un *legato* exquis, une ligne de chant immaculée et une interprétation d'une grande élégance.

La jeune soprano espagnole **Sara Blanch**, dont la carrière est en plein essor, a été une autre des grandes triomphatrices de cette reprise. Considérée comme l'une des voix espagnoles les plus intéressantes de sa génération, elle a composé une

Susanna de haut vol, dotée d’une voix lyrique légère, homogène sur toute son étendue, à l’émission souple et à l’articulation limpide, particulièrement agile dans les passages de colorature. À ces qualités s’ajoutaient un goût exquis et une présence scénique d’un grand naturel. En alternance dans le rôle, sa compatriote **Sabina Puértolas** a certes fait preuve d’une grande aisance scénique et d’une connaissance minutieuse de la partition, mais a laissé entrevoir certaines limites vocales. Son instrument semble avoir perdu une part de la fraîcheur, de l’ampleur et de la rondeur qui le caractérisait autrefois, probablement à la suite de son incursion dans des répertoires plus exigeants sur le plan vocal. Il en a résulté une émission âpre et un son parfois figé, qui ont compromis son rendement dans ce personnage. Elle s’est néanmoins acquittée honorablement de sa tâche.



La prestation de la jeune mezzo-soprano italienne **Cecilia Molinari**, qui faisait ses débuts au Teatro Real, a suscité un vif enthousiasme. Elle a composé un Chérubin impulsif, amoureux et débordant d'hormones, particulièrement proche de l'idéal, tant sur le plan vocal que sur celui de l'interprétation. Sa voix chaleureuse, veloutée et agile, dotée d'un registre médian consistant et d'un chant délicat et sensuel, a fait de chacune de ses arias un véritable plaisir pour l'oreille. Dans la distribution alternative, la mezzo-soprano espagnole **Lucía Carihuela**, particulièrement associée au répertoire baroque et à la musique ancienne, n'a pas semblé tout à fait à son aise dans l'univers mozartien. Son timbre mat, au rayonnement limité, associé à certaines difficultés dans l'aigu et à une émission quelque peu contrainte, a privé son interprétation d'une partie de son éclat.

Dans le rôle de Barbarina, son amoureuse espiègle et nullement ingénue, les sopranos espagnoles **Lucía Martín-Cartón** et **Lucía Iglesias** ont apporté fraîcheur et spontanéité, avec des voix juvéniles, lumineuses et d'une légèreté appropriée. Dans les autres rôles, la soprano **Raquel Lojendio**, en Marcellina, ainsi que le ténor espagnol **Juan Sancho**, dans le rôle du maître de musique Don Basilio, ont tous deux fait valoir de solides moyens vocaux et donné vie à des personnages richement nuancés. On a dès lors regretté que leurs airs respectifs du quatrième acte aient été supprimés dans cette version. Malgré la brièveté de leurs interventions, le juge Don Curzio, incarné par le ténor cordouan **Pablo García-López**, et le jardinier ivrogne Antonio, interprété par le baryton italien **Ricardo Novaro**, ont également apporté une bonne dose de comique. Solide et bien homogène, le chœur maison, placé sous la direction de l'Argentin **José Luis Basso**, a rempli sa mission avec efficacité et précision à chacune de ses interventions.

À la tête d'un **Orchestre du Teatro Rea**l mêlant instruments modernes et d'époque – ces derniers étant particulièrement

présents dans les sections des cuivres et des percussions –, et tout en accompagnant les chanteurs au pianoforte, le chef italien **Stefano Montanari**, qui faisait ses débuts au Teatro Real, a imposé dès l'ouverture des *tempi* extrêmement vifs, parfois vertigineux. Si ceux-ci ont insufflé fluidité et dynamisme à la représentation, ils ont mis les chanteurs en difficulté à plusieurs reprises. Sa lecture historiciste, débordante d'énergie, de verve et de sens théâtral, n'a toutefois pas été exempte de réserves : on aurait souhaité davantage de transparence sonore, un peu plus d'ampleur et, surtout, davantage de raffinement.



Sur le plan visuel, **Robert Carsen** signe un spectacle que l'on adhère ou non à sa vision. Axée sur les rapports de pouvoir, les abus d'autorité et les tensions sexuelles qui traversent la comédie de Beaumarchais, dont s'inspire le livret de

Lorenzo da Ponte, sa lecture transpose l'action de la Séville aristocratique du XVIIIe siècle au palais de l'Élysée, siège de la présidence française. Malgré ce déplacement, l'opéra conserve intact son caractère d'*opera buffa*, avec son enchevêtrement de quiproquos amoureux et son esprit contestataire face aux privilèges et aux inégalités sociales. Une mise en scène solide soutient avec efficacité, tant sur le plan visuel que théâtral, la vision très personnelle du metteur en scène canadien. Il arrive néanmoins que le discours scénique semble prendre le pas sur la dynamique propre de la comédie, comme si l'univers de Carsen et celui de Mozart suivaient des trajectoires parallèles. Somptueux et monumental, le décor de l'Allemand **Christian Schmidt** répondait pleinement aux orientations du metteur en scène, transformant avec ingéniosité la résidence du Comte en palais présidentiel. L'agencement des espaces institutionnels et privés mettait en évidence les hiérarchies, l'exercice du pouvoir, les rapports professionnels et les intrigues personnelles qui cohabitent dans cet univers singulier. Le cloisonnement de l'espace scénique, surtout au premier acte, a toutefois nuit au dynamisme de l'action et entravé le déroulement naturel des situations comiques. Le dispositif scénographique s'est révélé beaucoup plus efficace lorsqu'il s'affranchissait de ce cadre institutionnel, comme au dernier acte, où le salon du banquet se métamorphosait en jardin nocturne, les tables mobiles devenant alors autant de cachettes pour les protagonistes.

Les projections d'images de manifestations de rue, destinées à établir un lien entre les tensions sociales du monde extérieur et l'espace clos du palais gouvernemental, se sont avérées plus discutables. Ce procédé ne parvenait pas à s'intégrer de manière organique à l'action. Les éclairages, conçus par **Robert Carsen** lui-même en collaboration avec **Peter van Praet**, ont accompagné efficacement le déroulement scénique et créé l'atmosphère adéquate, constituant l'un des aspects les plus aboutis de cette proposition visuelle. Les costumes contemporains et élégants du costumier portugais **Luis F.**

Carvalho soulignaient les différences de rang et de condition sociale, en accord avec la transposition de l’action dans l’univers politique de notre époque. Quant aux chorégraphies soigneusement élaborées de l’Anglaise **Rebecca Howell**, elles ont apporté dynamisme et sens théâtral à l’ensemble.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 17 et 20 novembre 2026. MOZART: Le Nozze di Figaro. M. Olivieri / C. Pachon, O. Kulchynska / E. Dreisig, S. Blanch / S. Puértolas… Robert Carsen / Stefano Montanari. crédit photo (c) Javier del Real