

opéra de lille

L'Affaire Makropoulos

opéra
5 → 16 février 2026

L'Affaire Makropoulos

Leoš Janáček

jeudi 5 février 20 h

samedi 7 février 18 h

mardi 10 février 20 h

jeudi 12 février 20 h

samedi 14 février 18 h

lundi 16 février 20 h

chanté en tchèque

surtitré en français et en néerlandais

durée +/- 1 h 50 sans entracte

bord de scène

rencontre avec l'équipe artistique

le 7 février à l'issue de la représentation



L'Affaire Makropoulos

Opéra en trois actes de **Leoš Janáček** (1854-1928)

Livret du compositeur d'après la pièce éponyme de **Karel Čapek** (1890-1938)

Créé en 1926 à Brno (République tchèque)

Dennis Russell Davies direction musicale

Kornél Mundruczó mise en scène

Marcos Darbyshire metteur en scène chargé de la reprise

Monika Pormale décors et costumes

Felice Ross lumières

Kata Wéber dramaturgie

Christophe Manien, Nicolas Chesneau chefs de chant

Maud Billen assistante à la mise en scène

Irène Kudela études musicales et linguistiques

Avec

Aušrinė Stundytė Emilia Marty

Denys Pivnitskyi Albert Gregor

Robin Adams Jaroslav Prus

Jan Hnyk Dr Kolenatý

Paul Kaufmann Vitek

Marie-Andrée Bouchard-Lesieur Krista

Florian Panzieri Janek

Jean-Paul Fouchécourt Hauk-Sendorf

Mathilde Legrand Une femme de ménage / Une femme de chambre

Jocelyn Riche Un machiniste

Chœur de l'Opera Ballet Vlaanderen*

Orchestre National de Lille

Partition Universal – nouvelle édition révisée par Jiří Zahrádka

Production de l'Opera Ballet Vlaanderen

* Extraits de l'enregistrement réalisé à l'Opera Ballet Vlaanderen en 2016

Retrouvez *L'Affaire Makropoulos*
dans notre brochure d'hiver



Brèves de jouvence
5 histoires vraies sur la quête de longévité

Écran total
Femmes fatales et cinéma

Mythologie slave et modernité
Le folklore revisité

Recette « spéciale longévité »
Les œufs au curcuma

Et si la mort n'était plus un tabou ?
Trois initiatives pour en parler autrement

→ Brochure disponible dans le Hall et les déambulateurs de l'Opéra, à la billetterie et sur opera-lille.fr.

Faites connaissance avec l'équipe artistique et les interprètes !

Des biographies sont disponibles sur la page de *L'Affaire Makropoulos*
sur opera-lille.fr ou en scannant ce code QR.



Quelques repères

Leoš Janáček est l'auteur d'une œuvre lyrique comptant parmi les plus originales et les plus fascinantes de tout le 20^e siècle. Son style hautement personnel mêle romantisme tardif, traditions folkloriques et techniques pionnières. Il se distingue aussi par une ligne mélodique influencée par les inflexions et les rythmes naturels du langage parlé. Cette écriture singulière contribue à produire un puissant effet de réalisme et à rendre sensibles les émotions des personnages. Elle se retrouve dans tous les opéras du compositeur tchèque, dont *L'Affaire Makropoulos*, qui fête ses 100 ans en 2026.

Janáček a près de 70 ans lorsqu'il commence l'écriture de son huitième et avant-dernier opéra. Après avoir abordé le thème du cycle de la vie dans *La Petite Renarde rusée*, il s'intéresse ici à la question de l'immortalité en adaptant un texte de Karel Čapek – l'un des fondateurs de la science-fiction qui, avec sa pièce de théâtre *R.U.R.* en 1921, a popularisé le mot « robot ». Le personnage principal de *L'Affaire Makropoulos* est Emilia Marty, une chanteuse d'opéra pleine de mystère. Grâce à un élixir, elle erre depuis plus de 300 ans à travers l'Europe et bouleverse l'existence de son entourage.

À l'origine, la comédie absurde de Čapek croise le thriller et la science-fiction pour esquisser le portrait satirique d'une aristocratie décadente et d'une bourgeoisie superficielle. Mais le livret de Janáček s'intéresse avant tout à l'ambivalence des sentiments d'Emilia, entre obsession de l'immortalité et lassitude d'une vie sans fin. Comme dans ses opéras *Jenůfa* et *Katja Kabanova*, le

compositeur pose un regard empathique sur son héroïne et nous invite à voir au-delà de l'apparence froide et cynique de la diva.

Le rôle d'Emilia Marty constitue un véritable défi pour toutes les chanteuses lyriques. Interpréter ce personnage avec la profondeur requise nécessite une certaine maturité, tant vocale qu'émotionnelle. Pour l'incarner, nous avons le plaisir d'accueillir l'audacieuse soprano lituanienne Aušrinė Stundytė.

La direction musicale est assurée par Dennis Russell Davies, chef de la Philharmonie de Brno, la ville où Janáček a passé presque toute sa vie. À l'image d'Emilia, l'Américain a traversé les continents et les époques musicales au cours d'une riche carrière qui lui vaut de saisir pleinement le caractère novateur d'une partition marquée par les irrégularités rythmiques, les harmonies inattendues et les mélodies parlées.

La mise en scène est signée du cinéaste et homme de théâtre hongrois Kornél Mundruczó, plusieurs fois récompensé au Festival de Cannes. Il expose ici les blessures d'une femme prisonnière de son secret, obligée de se réinventer sans cesse pour rester insaisissable. Cette représentation de l'expérience humaine de l'immortalité met aussi en perspective les avancées scientifiques actuelles dans le domaine de la longévité. Faut-il voir la vie éternelle comme un don ou une malédiction ?

La vérité sur l'affaire Makropoulos

Lorsque le baron Josef Ferdinand Prus décéda en 1827, il ne laissa ni héritier ni testament. Il aurait toutefois promis oralement de léguer un domaine à un certain Ferdinand Gregor. Un cousin du défunt, le baron Emmerich Prus, et Ferdinand Gregor se disputèrent l'héritage. En l'absence de testament, Emmerich Prus l'emporta.

Le procès « Gregor contre Prus » se poursuivit néanmoins. Il durait déjà depuis 100 ans lorsqu'apparut Emilia Marty, une chanteuse possédant une connaissance remarquable de l'histoire des parties en conflit.

Albert Gregor, arrière-petit-fils de Ferdinand Gregor, et le baron Jaroslav Prus s'affrontent désormais. Gregor sait que seul un miracle peut encore le sauver. Et c'est précisément la mystérieuse Emilia Marty qui provoque un revirement spectaculaire. Elle affirme que le vieux Prus a bien laissé un testament, qui se trouve dans la maison de l'actuel baron Jaroslav Prus. L'affirmation de Marty se révèle exacte et le baron Prus lui apprend que des lettres et une enveloppe séparée ont également été trouvées avec le testament.

L'attention du procès se déplace de plus en plus vers l'omnisciente diva. Comment avait-elle connaissance de l'existence de ce testament caché ? Et comment savait-elle qu'il désignait Ferdinand Gregor comme héritier universel de Prus ?

Emilia est poussée par Gregor et Prus à en révéler davantage. Elle dégage également une étrange attraction, associée à une connaissance intemporelle des choses et des circonstances. Mais Emilia réagit avec froideur et cynisme aux avances des hommes et à l'admiration de la jeune Krista.

On apprend que Ferdinand Gregor était le fils illégitime du défunt baron Prus, tandis que sa mère était une chanteuse, Ellian McGregor. Ces révélations, faites par l'actuel baron Prus, suscitent l'émotion d'Emilia. Ce n'est pas le déroulement du procès « Gregor contre Prus » qui la préoccupe, mais l'obtention de l'enveloppe trouvée avec le testament. Le baron Prus la fait chanter : si elle passe la nuit avec lui, elle pourra mettre la main sur l'enveloppe. Mais ce qu'il avait imaginé comme une nuit d'amour passionnée se transforme en une profonde déception. Emilia reste froide comme la glace – comme si Prus aimait une morte.

Le rideau de fumée qu'Emilia dresse autour d'elle s'épaissit. La confusion atteint son paroxysme lorsqu'on fouille ses bagages en son absence. On y trouve des objets qui semblent appartenir à différentes femmes et qui portent tous les initiales E.M. : Ellian McGregor, Elsa Müller, Eugenia Montez, Elina Makropoulos... S'agit-il de pseudonymes pour une seule et même personne ?

Emilia raconte la vérité : elle a bien été toutes ces femmes. Elle est née en 1585 sous le nom d'Elina Makropoulos, fille du médecin personnel de l'empereur Rodolphe II. Son père a préparé pour l'empereur un élixir qui devait lui permettre de rester jeune pendant 300 ans. L'empereur a forcé le médecin à utiliser sa fille Elina comme cobaye et l'a emprisonné lorsqu'Elina est tombée malade. La jeune fille a réussi à fuir et a vécu plus de 300 ans.

Le moment est maintenant venu de prendre à nouveau l'élixir et donc de retrouver la recette qu'elle avait laissée à son grand amour, le baron Prus décédé en 1827. Mais une fois l'élixir en sa possession, Elina se rend soudain compte que la mort est préférable à cette vie sans limites qui l'a épuisée émotionnellement et l'a rendue indifférente. Elle transmet alors la recette à Krista, qui souhaite elle aussi devenir une artiste célèbre. Mais Krista brûle immédiatement le document, tandis qu'Emilia s'effondre.

Argument

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Emilia Marty

célèbre diva

Albert Gregor

possible héritier du baron Prus

D^r Kolenatý

avocat de Gregor

Vítek

clerc de l'avocat Koletaný

Krista

fille de Vítek

Jaroslav Prus

descendant du baron Prus

Janek

fils de Jaroslav Prus

Hauk-Šendorf

ancien amant d'Eugenia Montez

PREMIER ACTE

Dans le bureau de l'avocat Kolenatý, le clerc Vítek attend avec Albert Gregor le verdict de l'interminable procès qui oppose ce dernier à Jaroslav Prus.

La fille de Vítek, Krista, les rejoint et exprime son admiration pour la diva Emilia Marty.

Entre alors Emilia Marty, accompagnée de Kolenatý. L'avocat explique le procès à la chanteuse, qui s'y intéresse tout particulièrement. Elle fait d'ailleurs preuve d'une connaissance remarquable du dossier et fait pression sur Kolenatý pour qu'il retrouve le testament présumé perdu d'un ancêtre de Prus. Il pourrait constituer une avancée décisive pour Albert Gregor.

Emilia Marty reste seule avec Gregor qui lui déclare sa flamme, mais elle rejette ses avances.

Kolenatý confirme l'existence du testament. Mais Prus apparaît et refroidit l'assemblée triomphante. Pour étayer la revendication de Gregor, il faut apporter une nouvelle preuve. Emilia promet de s'en charger.

DEUXIÈME ACTE

La femme de ménage et le machiniste discutent de la performance d'Emilia Marty.

Krista et son amoureux Janek, le fils de Prus, se retrouvent. Elle lui annonce qu'elle doit choisir entre l'amour et sa carrière de chanteuse. Prus interrompt leur tête-à-tête.

Emilia apparaît et discute avec Prus et Janek. Elle insulte Gregor qui veut la remercier d'avoir permis l'avancée du procès.

Le comte Hauk-Šendorf, autre admirateur d'Emilia Marty, est bouleversé par la ressemblance de la chanteuse avec sa maîtresse d'autrefois, la gitane Eugenia Montez. Emilia se laisse emporter par son enthousiasme.

Prus invite à son tour Emilia et perce peu à peu ses secrets.

Par l'intermédiaire de Gregor puis de Janek, Emilia tente de mettre la main sur une enveloppe portant une inscription en grec, qui se trouve en la possession de Prus. Lorsque Janek se déclare prêt à aider Emilia, il est surpris par son père qui le chasse. Prus promet à Emilia de lui remettre lui-même le document, en échange d'une nuit avec elle.

TROISIÈME ACTE

Prus se sent trahi après sa nuit d'amour avec Emilia, mais il lui remet l'enveloppe et lui annonce que Janek s'est suicidé, sans doute à cause d'elle. Emilia poursuit imperturbablement sa toilette matinale.

Hauk-Šendorf apparaît et veut s'enfuir avec Emilia. Mais le couple tombe sur Kolenatý, Vítek, Gregor, Prus et Krista. Le piège se referme sur Emilia.

La chanteuse est interrogée comme dans une enquête judiciaire. Elle est accusée de faux en écriture et tenue responsable de la mort de Janek.

Emilia Marty révèle alors son secret. Elle explique qu'elle s'appelle en réalité Elina Makropoulos et qu'elle a 337 ans. Elle donne la formule de l'élixir de vie à Krista qui la brûle.



La solitude d'Elina

Entretien avec Kornél Mundruczó
metteur en scène

« Sans la mort, on ne peut pas vivre. » Ce sont les mots que vous utilisez pour présenter votre concept de mise en scène pour *L'Affaire Makropoulos*. Cette déclaration peut être une clé de compréhension de l'opéra entier : la mort donne un sens et une direction à la vie. Est-ce qu'une vie prolongée à l'infini ferait de nous des monstres ?

Emilia Marty, le personnage principal de l'opéra de Leoš Janáček, n'est plus humaine à mes yeux. Peut-être ne fait-elle plus partie des vivants, ou flotte-t-elle quelque part au-dessus d'eux. Peut-être a-t-elle été envoyée ici-bas par miracle. Elle nourrit le profond désir d'être humaine, mais ne peut le devenir qu'en mourant. Elle est comme un ovni. J'essaie donc de m'éloigner du stéréotype de la diva d'opéra. Pour moi, Emilia est avant tout quelqu'un qui craint qu'on découvre qui elle est vraiment car elle devrait alors révéler son identité – ou plutôt ses identités.

Compte tenu de son âge – 337 ans –, la chanteuse Emilia Marty incarne une histoire vivante de l'opéra. Mais en tant que cinéaste, la voyez-vous plutôt comme une icône de cinéma ?

Je ne voulais certainement pas d'une célébrité du monde du cinéma. Aujourd'hui, le

concept de célébrité est différent de celui de l'époque de Janáček : l'image romantique de l'artiste n'existe plus. Pour moi, Emilia Marty est une star avant-gardiste, comme une actrice d'un film de Pasolini ou quelqu'un comme Lisbeth Salander de la trilogie *Millénium* de Stieg Larsson. Emilia a une force étrange et un corps androgyne. On veut la comprendre parce qu'elle est différente. Aujourd'hui, si on veut la mettre en scène comme une artiste, on peut penser à l'attitude de David Bowie ou de Björk. Il y a les masques qu'utilisent les artistes, et ce qui se cache derrière ces masques.

Emilia Marty, alias Elina Makropoulos, traîne derrière elle un immense passé. Cela explique-t-il la mélancolie de la partition ?

Il est vrai que la musique est empreinte de mélancolie. Et en même temps, on ressent dans la partition de Janáček un grand optimisme, beaucoup d'espoir et une énorme volonté de renouveler les choses. Il est bon de redécouvrir l'importance de cet optimisme des années 1920 : la conviction que l'on peut choisir et construire soi-même sa propre vie et son identité. C'est aussi pourquoi les personnages qui entourent Emilia me touchent autant. Chacun veut changer de vie, devenir quelqu'un d'autre. Aucun ne vit en harmonie avec lui-même. Cette

quête identitaire rend l'opéra très contemporain. Pensez aux possibilités qu'offre internet en matière de changement d'identité. L'œuvre de Janáček continue de nous attirer parce qu'elle résonne avec notre vie actuelle.

Que signifient les différentes identités qu'Emilia Marty a connues au cours de sa vie excessivement longue ?

Les différentes identités d'Emilia fonctionnent comme des couches qui la protègent. À chaque nouvelle identité vécue, elle enlève une couche, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. Pour les costumes, nous partons également du principe de la stratification. À la fin, elle n'a plus aucune protection.

La mélancolie est-elle l'expression de l'âme sombre d'Emilia ?

Emilia est l'un des personnages les plus mystérieux que je connaisse. Elle m'apparaît beaucoup plus mystérieuse que Barbe-Bleue, par exemple, qui finit par dévoiler certains aspects de son existence. En tant que metteur en scène, je veux me rapprocher d'elle, comprendre son magnétisme. Ce qui est génial, c'est que les spectateurs sont eux aussi entraînés dans la quête de son identité. On veut la comprendre à tout prix. Mais la mélancolie est également liée à l'époque : Emilia a vu comment les idéologies, les sociétés et l'histoire ont bouleversé le monde. Elle a vu beaucoup de destructions, et elle a développé une capacité à y faire face.

Elle souffre d'une fatigue littéralement mortelle. Elle n'est plus capable d'aimer et s'est complètement éloignée de qualités telles que le tact et l'empathie...

Emilia est une étrangère dans le monde où elle se trouve. Elle ne vit pas sa propre vie, c'est là sa tragédie. Mais plus encore, elle est infiniment et incroyablement seule, comme un objet extraterrestre oublié. Elle a eu sa part de traumatismes : elle a perdu des enfants, des êtres chers... De plus, elle doit constamment

vivre dans le mensonge ; l'honnêteté signifierait sa mort immédiate. Pourtant, elle est très sage, omnisciente, car elle a une autre perspective sur l'être humain. Elle en sait beaucoup plus que n'importe quel mortel sur la société, le désir, le bonheur, la violence. Elle est devenue experte dans le domaine des émotions humaines.

Janáček la décrivait invariablement comme glaciale...

Je ne perçois pas Emilia comme froide, mais elle est incapable de montrer ses émotions. Elle les a tout simplement perdues. C'est une personne déchue, une coquille vide. Mais ce vide est précisément lié à la grande richesse qu'elle a connue autrefois sur le plan artistique et intérieur.

On ressent des inspirations cinématographiques dans votre mise en scène, notamment dans la façon de traiter le personnage d'Emilia Marty...

Oui, mon langage visuel présente des similitudes avec *2001 : L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Dans ce film, un monolithe magnétique est déterré sur la lune. Cette pierre est le moteur de l'action dans le film. Elle peut être l'image d'Emilia Marty en tant que personne à la fois immobile comme une pierre, énigmatique, inaccessible et infinie. L'opéra commence comme un drame réaliste moderne, presque comme dans un film des frères Dardenne ou du cinéaste roumain Cristian Mungiu. Au début, tout semble documentaire, jusqu'à ce que l'on comprenne qu'il s'agit de choses beaucoup plus existentielles. Peu à peu, l'ensemble prend le caractère d'une tragédie grecque. J'aime beaucoup ce voyage inattendu que l'on fait à travers l'opéra. Il tient du réalisme magique, mais je ressens aussi une affinité avec le jeune Steven Spielberg, celui de *E.T., l'extra-terrestre*.

L'appartement d'Emilia où se déroule le deuxième acte de l'opéra se situe à la lisière de la forêt. Je voulais une maison un peu comme dans un thriller, ou un lieu à la *Twin Peaks*. Pour montrer

clairement que les personnages qui entourent Emilia sortent de leur vie habituelle, de leur zone de confort. Des miracles s'y produisent, comme des objets qui se mettent à flotter dans l'espace. C'est là aussi que l'élixir de vie s'infiltre de plus en plus dans la pièce, comme l'irruption du surnaturel dans la réalité. Je vois ces phénomènes comme l'expression de l'âme d'Emilia.

Un élément important dans le développement de l'intrigue est l'agressivité croissante des hommes envers Emilia. Comment expliquez-vous ce processus ?

Lorsque les gens sont confrontés à l'inconnu, ils ont facilement tendance à devenir agressifs. Et ce, alors que les hommes de cet opéra, à l'exception de Prus, sont des personnages sympathiques. Prus est manipulateur, mais les autres sont plutôt naïfs et ouverts d'esprit. Vitek a un problème d'alcoolisme, je pense. C'est l'archétype même de l'homme solitaire. Les adolescents, Krista et Janek, souffrent quant à eux de la pression exercée par leurs parents. En bref, les personnages qui entourent Emilia ne diffèrent pas beaucoup de la société contemporaine. Ce sont des personnages modernes avec, ici et là, des traits névrotiques. Ils ont un énorme désir d'apport spirituel dans leur vie. C'est pourquoi ils vont voir Emilia à l'Opéra ; c'est une forme d'évasion, une fuite de leur routine quotidienne.

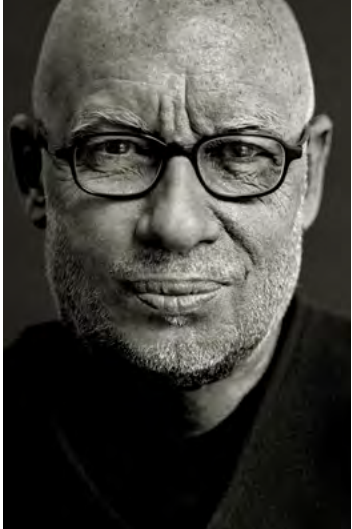
Emilia incarne également leur désir d'immortalité, elle est en quelque sorte un tunnel. Mais elle-même se rapproche de plus en plus de la mort et c'est pourquoi elle a besoin d'eux : elle doit mettre la main sur l'élixir. C'est à ce moment-là qu'elle commence à utiliser les personnes qui l'entourent. L'agressivité s'intensifie surtout dans le deuxième acte, car le début de l'histoire, avec l'exposé du procès, est plutôt prosaïque. Ce début induit le public en erreur, car ensuite, avec la révélation progressive des secrets d'Emilia, on se retrouve dans une atmosphère totalement différente, presque dans une autre pièce.

Pour finir, une question d'ordre général. Vous avez déjà réalisé une sorte de film d'opéra – *Johanna* – et pour les bandes originales de vos films, vous puisez régulièrement dans le répertoire classique. L'opéra était-il une suite logique pour vous ?

Ça a longtemps été assez ambigu. En Hongrie, l'opéra reste un monde profondément conservateur, alors que je veux être dans l'air du temps et réagir aux situations du monde actuel. Je veux répondre à mes questions, à mes doutes, à mes émotions, à ma propre réalité. Cela m'était impossible avec l'opéra tel qu'il était envisagé en Hongrie. Avec *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, j'ai réalisé à quel point l'opéra est un médium fantastique. Je me suis soudainement senti chez moi et j'ai ressenti une grande liberté. Il faut savoir que je travaille peu avec le répertoire existant, je crée généralement moi-même de nouveaux scénarios. Mais cette immersion plus poussée dans l'opéra est absolument inspirante. Je suis désormais pleinement convaincu du caractère contemporain de ce moyen d'expression, surtout avec cette œuvre de Janáček.

Propos recueillis en 2016 par **Piet De Volder**





Le torrent de la vie

Entretien avec Dennis Russell Davies
directeur musical

Leoš Janáček est considéré comme l'un des compositeurs d'opéra les plus singuliers du début du 20^e siècle. Né au milieu du 19^e siècle, il n'a été reconnu que tardivement. Il est resté incroyablement productif jusqu'à un âge avancé, et ses derniers opéras, composés dans les années 1920, n'ont rien à envier à la modernité de ceux écrits par ses collègues beaucoup plus jeunes. Qu'est-ce qui caractérise les œuvres scéniques de Janáček ?

Janáček est très proche de l'humain, qu'il mette en scène des prisonniers russes dans *De la maison des morts*, une jeune femme enceinte contre son gré dans *Jenůfa*, des animaux dans *La Petite Renarde rusée*, ou Emilia Marty âgée de plus de 300 ans dans *L'Affaire Makropoulos*. Cela tient à son approche particulière de la voix chantée : Janáček notait constamment les mélodies de la langue parlée et développait à partir de ce matériau un mode de composition pour la voix d'opéra. Pour lui, la mélodie de la voix a toujours révélé quelque chose de l'état d'âme du locuteur. Nombre de ses motifs orchestraux sont également dérivés de mélodies parlées. En même temps, une œuvre comme *L'Affaire Makropoulos* est aussi un grand récit symphonique, même s'il comporte

peu de passages purement instrumentaux. L'orchestre constitue toujours la base musicale sur laquelle le chant vient se déployer naturellement, comme dans le théâtre parlé ou dans les conversations de la vie quotidienne. Ce rapport entre la parole et le chant m'évoque le *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy : dans cet opéra aussi, le chant est très proche du son, des couleurs et des mélodies de la langue parlée.

Janáček était un lecteur assidu, toujours en recherche de textes et de sujets originaux pour d'éventuelles œuvres lyriques. *L'Affaire Makropoulos* est d'abord une pièce de théâtre de Karel Čapek, qui traite de manière philosophique la question des progrès techniques et des efforts réalisés pour vaincre la mort. Pourquoi Janáček s'est-il intéressé à cette pièce ?

Janáček avait près de 70 ans lorsqu'il a composé cette œuvre, un âge où la question de la mort se pose naturellement, malgré une activité encore très intense. Il a certainement été touché par la conclusion à laquelle parvient Emilia Marty. Après avoir désespérément tenté de prolonger son existence de 300 ans, elle comprend que la vie trouve son sens dans sa finitude, dans la réalité de la mort.

Dans une lettre, Čapek déconseilla à Janáček de mettre sa pièce de théâtre en musique. Il la jugeait trop intellectuelle, trop froide, et donc sans intérêt musical.

La pièce de Čapek est ironique, parfois sarcastique ; la méchanceté d'Emilia Marty fait rire. Elle apparaît froide, sans émotion et sans empathie, comme d'ailleurs presque tous les autres protagonistes – on ne voudrait être ami avec aucun d'eux. Janáček cherche cependant à mettre en avant l'humanité des personnages et les examine alors de plus près. Il compose une musique émouvante, qui montre leur côté obscur mais aussi leur besoin d'amour, leur désir de paix, leur nostalgie. Il crée ainsi de nombreux moments empreints de tendresse.

Entre le moment où Emilia Marty se présente chez l'avocat Kolenatý pour tenter d'obtenir la recette de l'élixir et celui où elle décide finalement de ne pas le prendre, l'opéra déroule environ 90 minutes d'une intrigue dense, qui se déroule sur quelques jours seulement. Le langage musical évolue-t-il au cours de cette courte période ?

La musique accompagne essentiellement l'évolution d'Emilia. Au début, celle-ci manipule les gens comme des pions pour atteindre son but. Elle est pratiquement incapable de s'intéresser véritablement aux autres ; elle ne fait preuve d'empathie qu'en de rares occasions, par exemple avec son arrière-arrière-petit-fils Gregor. Au fil de l'œuvre, la musique devient plus touchante et plus expressive. Comme toujours, la musique de Janáček est marquée par un rythme pulsé et une juxtaposition contrastée de motifs courts, souvent répétitifs. Mais dans cet opéra, il transforme progressivement la musique en une sorte de silence, comme si la détermination d'Emilia faiblissait.

On finit par apprendre qu'Emilia est née sous l'identité d'Elna Makropoulos en 1585, soit peu avant la naissance du genre opératique en Europe. Pendant des siècles, elle

exerce le métier de chanteuse lyrique. Elle incarne ainsi une histoire de l'opéra depuis ses origines jusqu'à l'époque de Janáček.

C'est vrai, cependant Janáček ne verse jamais dans une dimension historique : il ne cite aucune musique des siècles passés. Et pourtant, malgré sa grande modernité, sa musique repose sur la tonalité, ce qui la rend accessible en dépit d'une intrigue compliquée. L'instrumentation en revanche est inhabituelle : Janáček privilégie souvent les instruments d'accompagnement, il fait jouer le tuba ou le contrebasson dans des graves extrêmes et construit des accords denses à partir de contrebasses, de bassons et de violoncelles. Il choisit également des instruments aux registres très aigus et, contrairement à toutes les conventions, renonce souvent au registre médian. Ainsi, l'espace de son entre le très aigu et le très grave reste inoccupé sur plusieurs octaves. Les timbres semblent alors étranges, abrupts, dans le bon sens du terme : ce sont des harmonies familières, mais transposées de manière inhabituelle dans le son.

La musique de Janáček repose largement sur la mélodie de la langue tchèque parlée. Comment les chanteurs et chanteuses qui ne sont pas de langue maternelle tchèque travaillent-ils leur interprétation ?

Ils commencent généralement par se familiariser avec la langue tchèque. L'avantage, c'est que Janáček a noté comment le texte doit être chanté : une partie du travail est donc déjà faite. Ensuite, nous découvrons ensemble comment ces mélodies linguistiques s'articulent avec les parties orchestrales. L'orchestre, avec ses motifs *ostinato* répétés, est comme un fleuve continu, tantôt calme, tantôt tumultueux, dans lequel les chanteurs doivent plonger pour nager librement, souvent avec des interventions très courtes, dans le cadre de dialogues où les personnages échangent des répliques à un rythme effréné – ils ont rarement l'occasion de développer un arc mélodique plus long.

Étonnamment, le personnage comique de Hauk-Šendorf, qui n'apparaît que deux fois en marge de l'intrigue principale, a le passage continu le plus long. Il n'y a pas non plus d'ensembles classiques, ce n'est qu'à la toute fin que les personnages masculins qui interrogent Emilia forment un quatuor, et qu'un chœur d'hommes surgit soudainement hors champ, confirmant la culpabilité d'Emilia.

Du vivant de Janáček, des chefs d'orchestre ont apporté des modifications à ses partitions, pensant sincèrement les améliorer. Ils estimaient par exemple que le traitement de la texture orchestrale était défaillant. Depuis quelques années, les musicologues et les éditeurs tentent de produire des éditions musicales qui se rapprochent des intentions initiales du compositeur. Comment y parviennent-ils ?

Il faut se poser cette question : dans quelle mesure Janáček avait-il réellement terminé cette œuvre ? Considérait-il la partition, créée par des copistes à partir de son manuscrit, comme la vérité ultime, ou comme une base à développer lors des répétitions avec les musiciens et les chanteurs ? Les éditions musicales scientifiquement fondées permettent de retracer les étapes du processus de travail et de rendre visibles les interventions ultérieures. Elles ne fournissent pas de version définitive, mais apportent plus de clarté sur les sources et les variantes.

Quel est le rôle du chef d'orchestre dans ce contexte ?

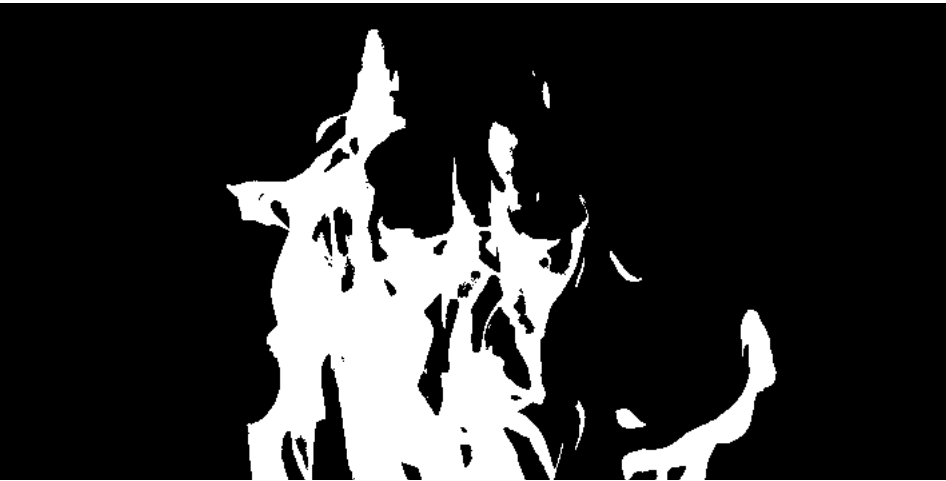
Janáček est un compositeur fascinant, mais parfois peu pratique : sa musique n'est pas définie dans les moindres détails. On ne peut donc pas simplement jouer la partition telle quelle, il faut prendre de nombreuses décisions. Ses visions sonores et rythmiques ne sont pas toujours notées de manière claire : souvent, la partition donne plutôt une indication. Et sur le plan du rythme, *L'Affaire Makropoulos*

est extrêmement complexe : les structures rythmiques des voix jouées simultanément sont souvent tellement éloignées les unes des autres qu'il est difficile de les subordonner à un tempo unificateur. On aurait parfois besoin de deux ou trois chefs d'orchestre. Mon rôle est de donner des repères afin que les musiciens et les chanteurs puissent ensuite jouer leurs parties individuelles avec une relative liberté.

Quand Emilia Marty fait son apparition à Prague au milieu d'une querelle d'héritage, sa connaissance du dossier vient tout bouleverser. L'affaire semble assez complexe, et le rappel d'évènements antérieurs à l'action occupe presque tout le premier acte. Le public doit-il comprendre les moindres détails de l'intrigue ? Que conseillez-vous aux spectateurs ?

Même si nous surtitrons le texte chanté, il me semble utile, pour cette pièce, de savoir avant de quoi il s'agit globalement. On comprend sans difficulté l'expression de Janáček, la manière dont il met en scène les motivations et les émotions des personnages. Les adversaires du procès, par exemple, sont extrêmement tendus car il s'agit d'un gros héritage. Leur nervosité est plus importante à saisir que les détails juridiques individuels. Mais c'est un opéra destiné à un public curieux de découvrir quelque chose de nouveau et qui ne veut pas simplement se divertir. Je conseillerais de le voir au moins deux fois : on vit quelque chose d'inconnu, mais qui disparaît immédiatement au moment de la représentation. Pourquoi ne pas répéter cette expérience, justement pour découvrir les nuances de la nouveauté ? C'est une chance, car la pièce est trop rarement jouée, alors qu'elle devrait depuis longtemps compter parmi les grands classiques.

Propos recueillis par **Miron Hakenbeck**



Constellation de printemps

19 février → 14 avril

En Grande salle

Les Enfants terribles
Philip Glass
opéra
20 → 26 mars

Terminal Beach
Moritz Ostruschnjak
danse
28 février et 1^{er} mars

Partir
Reich, Chostakovitch
concert
31 mars

Au Grand foyer

Concerts Sieste
de 13 h à 13 h 45
3 mars et 14 avril

Concerts Heure bleue
de 18 h à 19 h
26 février et 2 avril

Concert Insomniaque
de 21 h à 1 h 30
7 mars

Open Week
10 → 14 mars

En famille

Opéra Games
L'Opéra devient le terrain de jeu des petits curieux !
19 → 23 février

Parcours dansé
avec le Ballet du Nord
18 mars

Parcours musical
avec Attacafa
8 avril

Violons 1 Choha Kim, Maud Lovett*, Fernand Iaciu, Thierry Koehl, François Marat, Khrystyna Boursier, Konstanze Heinicke, Inès Greliak, Marie Lesage, Victoria Guilbaud, Manon Lagarde, Pierre-Alexandre Pheulpin	Clarinettes Michele Carrara, Maxime Conoir*, Jorge Gaona Ros
Violons 2 Tamako Azuma, Geoffrey Holbe, Lucie Tran Van, Delphine Der Avedisyan, Lucia Barathova, Bernard Bodiou, Xin Guérinet, Nicolas Desmalines*, Thierry Van Engelandt, Sébastien Morlot*	Bassons Jean-Nicolas Hoebeke, Elias Uhlmann*, Thomas Ziemniak*
Altos Laurent Grillet-Kim, Benjamin Bricout, Thierry Paumier, David Corselle, Cécile Vindrios, Christelle Rimbart, Anissa Amrouche*, Joyce Hurtrel*	Cors Sébastien Tuytten, Éric Lorillard, Gabriel Potier, Katia Melleret
Violoncelles Gregorio Robino, Sophie Broion, Alexei Milovanov, Morgane De Lafforest, Claire Martin, Christophe Mathias*	Trompettes Cédric Dreger, Clément Formatché, Dylan Jérôme
Contrebasses Mathieu Petit, Julia Petitjean, Michel Robache, Norbert Laurence	Trombones Thomas Mercat, Romain Simon, Yves Bauer
Flûtes Clément Dufour, Ludivine Moreau, Fanny Morel, Elias Saintot	Tuba Pierrick Fournes
Hautbois Baptiste Gibier, Chi Hua Lu, Victor Grindel	Timbales Laurent Fraiche
	Percussions Romain Robine
	Harpe Anne Le Roy-Petit
	Célesta Jean-François Boyer*
	Chef d'orchestre Dennis Russell Davies

* Musiciens et musiciennes supplémentaires

Présidente du conseil d'administration Marie-Pierre Bresson adjointe au maire de Lille, déléguée à la Culture, à la Coopération décentralisée et au Tourisme
Directrice Barbara Eckle
Directrice administrative et financière Euxane de Donceel
Directeur de la programmation et de la dramaturgie Miron Hakenbeck
Directeur technique et de production Mathieu Lecoutre
Secrétaire générale Sabine Revert
Conseiller aux distributions Boris Ignatov

Régie générale Olivier Desse	Régie costumes Céline Thirard
Régie de production Marina Niggli, Gabrielle Hanne	Habillage Anne Le Montagner, Sylvie Letellier
Régie plateau Corentin Michat	Régie maquillage/coiffure Gaëlle Mennesson
Chef cintrier Emmanuel Podsadny	Maquillage/coiffure Lucrèce Cuvelier, Claire Dournel, Élise Herbé, Lucie Métrier
Équipe plateau Zoé Druelle, Jean Legars, Justin Martinet*, Tristan Mercier*, Rachel Motte*, Jonas Pamart Palà, Vincent Rigaud*, Oleh Zhabinets*	Atelier costumes Camille Devos, Magali Broc-Norris
Régie lumières Pierre Loof	Atelier décors et accessoires Pascal Godin, Pascal Renard, Marie Devarenne, Mélanie Miranda
Équipe lumières Frédéric Ronnel, Jean-Louis Vandervliet	Réalisation des décors, costumes et accessoires Opera Ballet Vlaanderen
Régie son Jérémy Hoarau	Surtrimage Juliette Rivens pour Panthea
Régie vidéo David Lamblin	Chargée de production Chantal Cuchet
Accessoires Gabrielle Degrugillier*, Julie Machin	

* Également figurants et figurantes : Six motards, Six juges

L'Opéra de Lille, Théâtre lyrique d'intérêt national,
est un Établissement public de coopération culturelle financé par



Dans le cadre de la dotation de la Ville de Lille, l'Opéra de Lille bénéficie du soutien du Casino Barrière.



Mécènes principaux de la saison 25.26



Mécènes associés au programme Finoreille



Mécène évènement *Les Enfants terribles*



Mécène en compétences



Partenaires associés



Partenaires médias



Mobilités douces

Un **parking à vélos et trottinettes**, gratuit et surveillé, est disponible pour chaque spectacle en Grande salle. Il se situe boulevard Carnot, le long de l'Opéra. Le service est accessible une heure avant le spectacle et pendant toute la durée de la représentation.

À l'issue de la représentation, des écrans situés dans le hall de l'Opéra vous indiquent les **horaires des prochains bus et tramways** au départ de la Gare Lille Flandres et de la place Rihour.

Bar et restauration

Avant le spectacle et une heure après la représentation, boissons et petite restauration sont proposées au Grand foyer par **Bonsigne**, traiteur bas carbone de la métropole lilloise.

Responsable de la publication **Opéra de Lille**
Licences PLATESV-R-2021-000130 PLATESV-R-2021-000131 PLATESV-R-2021-000132
Conception graphique **Florian de Amorin Dias** Charte graphique **H5**
Impression **Nord'Imprim**, Steenvoorde, janvier 2026

Crédits photographiques

Couverture © David Clode/Unsplash ; p. 4 et 15 © Frédéric Iovino
p. 12 © Mátyás Erdély ; p. 16 © Andreas H Bitesnich ; p. 19 Matteo Piscioneri/Unsplash

