Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

20 | 2020

Staging American Nights

L'opéra *Moby Dick* de Jake Heggie : de nouveaux enjeux de représentation pour l'œuvre d'Herman Melville

Nathalie Massoulier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/26739>

DOI : 10.4000/miranda.26739

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nathalie Massoulier, « L'opéra *Moby Dick* de Jake Heggie : de nouveaux enjeux de représentation pour l'œuvre d'Herman Melville », *Miranda* [En ligne], 20 | 2020, mis en ligne le 20 avril 2020, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/26739> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.26739>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

L'opéra *Moby Dick* de Jake Heggie : de nouveaux enjeux de représentation pour l'œuvre d'Herman Melville

Nathalie Massoulier

Le moment où une situation mythologique réapparaît est toujours caractérisé par une intensité émotionnelle spéciale : tout se passe comme si quelque chose résonnait en nous qui n'avait jamais résonné auparavant ou comme si certaines forces demeurées jusque-là insoupçonnées se mettaient à se déchaîner [...], en de tels moments, nous n'agissons plus en tant qu'individus mais en tant que race, c'est la voix de l'humanité tout entière qui se fait entendre en nous, [...] une voix plus puissante que la nôtre propre est invoquée. (Jung 1978 : extrait en ligne, ma traduction)

- 1 *Moby Dick* et l'œuvre de Melville dans son ensemble ont fourni des réseaux symboliques ressassés dans l'imaginaire populaire américain voire international. Véritable grille explicative de la vie, l'œuvre du transcendantaliste (ou anti-transcendantaliste selon les points de vue) a acquis depuis longtemps une prégnance exceptionnelle dans les esprits.
- 2 L'année 2010 vit la création du *Moby Dick* de Jake Heggie, où le compositeur fait sienne l'intensité émotionnelle -décrite en épigraphe- entourant naturellement le moment mythologique, ici celui de la confrontation quelque peu métaphysique entre l'homme et le monstre sublime. À bord du *Pequod* de Jake Heggie, sûrement influencé par le Benjamin Britten de *Billy Budd* (1924), l'individu qui prête sa voix chantante à l'humanité redevient vraiment la race. Cette œuvre opératique a été une potentielle source d'inspiration pour Rinde Eckert dont on découvrira deux ans plus tard *Et donc Dieu créa les grandes baleines*. Dans son aventure musicale obsédante, sa mise en abîme spectaculaire de l'acte de création pour le théâtre musical, Rinde Eckert nous transporte au cœur même du psychisme d'un compositeur, Nathan, confronté à l'adaptation de *Moby Dick*. Amnésie et dégénérescence mentale marquent les efforts de Nathan du sceau de l'autodérision, les conventions de la création opératique et la

difficulté du projet faisant sombrer le tout dans l'absurde. L'œuvre de Melville s'impose comme une somme, sa compression et son adaptation ne pouvant donc relever que du tour de force. Rinde Eckert semble alors rendre implicitement, de manière très créative, hommage à son prédécesseur.

- 3 Or *Moby Dick* n'est pas la seule œuvre de Melville à avoir fait l'objet d'un traitement opératique révolutionnant tant la conception du roman que celle de l'opéra. Déjà, *Billy Budd* (1924) précédemment mentionné, entreprise d'envergure mettant en scène la problématique et tragique homosexualité refoulée dans le milieu exclusivement masculin des marins ainsi que la beauté sans faille du personnage éponyme, avait permis toute l'élaboration d'un univers musical à part chez Benjamin Britten. Entre chansons de marins, mer déchaînée, cornes de brume, sifflets, cloches et tragédie, un précédent est créé. Jake Heggie devra sans cesse veiller à ne pas reproduire du Benjamin Britten, tentation inévitable dans le contexte d'un opéra pour hommes.
- 4 Il semble important de situer l'œuvre de Heggie dans un ensemble d'initiatives postmodernes incluant des opéras traitant de problèmes climatiques, tels *Cellphonia : WET*. Cet opéra d'Anne Lebaron fait en effet participer les spectateurs au chant de l'œuvre et prévoit la projection d'informations sur la pénurie d'eau sur fond de lamentations de naïades. Le *Moby Dick* épique de Jake Heggie semble également jouer sur les angoisses post-apocalyptiques qui occupent le devant de la scène opératique depuis la guerre froide (*Atomtod* de Giacomo Manzoni en 1965 *Aniara*, de Kiri Birger Blomdahl en 1959, etc.). Devant les personnages, un seul et même bleu unissant ciel et mer menace d'engloutir l'équipage. D'autres opéras, davantage consacrés à des thématiques historiques telles les guerres du Moyen-Orient ou le terrorisme (Stokes 2016) semblent également entrer en correspondance avec l'œuvre de Heggie qui ne peut manquer de souligner la référence de Melville à la bataille sanglante de l'Afghanistan et les échos de la guerre en Iraq dans l'opéra (« We'll plant our spears like our nation's flag into the flesh of that terrorizing beast » : « Nous planterons nos lances, tel notre drapeau national, dans la chair même de ce terrifiant animal »...).
- 5 *Moby Dick* a par ailleurs connu un nombre important d'adaptations cinématographiques et intermédiaires. Il convient de réfléchir à l'apport spécifique de l'œuvre de Jake Heggie à l'œuvre d'Herman Melville et à l'opéra.
- 6 Nous étudierons dans un premier temps ce qui rapproche *Moby Dick* des préoccupations contemporaines. Nous verrons comment, au fil des différentes adaptations, l'œuvre de Melville a pu progresser en dialoguant avec le monde qui l'entoure. Nous examinerons l'apport de Jake Heggie qui éloigne la référence melvillienne de la simple citation et tente de renouer avec son sens premier. Nous serons enfin amenés à considérer et à évaluer la petite révolution que constitue son *Moby Dick* pour l'art littéraire de Melville tout comme pour l'art opératique.

1. *Moby Dick* au vingt-et-unième siècle : entre art écologique et art universaliste

1.1. *Moby Dick* et l'art écologique

- 7 La thématique d'influence transcendentaliste qui caractérise l'œuvre¹, le rapport de l'homme à la nature, quelque peu inspirée par la tradition romantique anglaise², est

particulièrement propice à susciter l'intérêt des spectateurs de notre époque, sensibilisés à la cause environnementale.

- 8 En cela, l'œuvre s'inscrit dans toute une tradition d'art écologique plus ou moins engagé nouvellement au centre des préoccupations critiques. De tentatives d'écovention aux ébauches d'éco-art, cette tradition souffre en effet d'un manque de cohérence dans la définition de sa mission (Ramade 2015 : 184). Dans le sillage de la pensée de Bénédicte Ramade, on peut d'ailleurs se demander quel rapport entretiennent le paysage, la nature, l'écologie du milieu maritime décrits dans *Moby Dick* avec la tactique du « Think global/Act local » qui est au cœur de l'intervention écologique. Possible précurseur du land art par la contemplation artistique des grands espaces et des éléments qu'il impose, précurseur également des diverses entreprises photographiques peut-être plus convaincantes qui ont succédé, affirmant la prédominance de la notion de nature sur celle de simple paysage dans son esthétique même, éloge des grands rythmes biologiques, l'art de Melville, adapté ou non, est à considérer, de toute manière, comme pratique artistique responsable nous sommant de respecter la nature. *Moby Dick* s'apparente à un petit traité sur l'univers et ses fonctionnements, à l'instar d'œuvres postmodernes telles le *Pays des Eaux* de Graham Swift, dont les ambitions d'universalité sont similaires, depuis les détails historiques sur l'évolution des masses d'eau dans les marais anglais jusqu'à la leçon sur la reproduction de l'anguille et aux considérations cosmologiques. L'œuvre encyclopédique de Melville, dans laquelle Joe Carter voit une anti-Bible (Carter : 2010), énumère les milieux, multiplie les exemplaires animaliers, déploie des horizons spatiaux aussi infinis qu'intemporels.

1.2. Quand la réussite individuelle se heurtant aux valeurs collectives et démocratiques, nous sommes tous des Achab³ : « Et voici une nouvelle interprétation, mais le texte reste le même. » (Melville n.d. : 597)

- 9 Du personnage biblique, symbole miltonien, à la créature melvillienne, Achab est devenu un puissant trope (Insko 2007 : 19) dans la culture américaine comme l'illustrent le grand nombre d'universitaires (Jeffrey Insko, Andrew Del Banco) qui ont consacré leurs travaux au recensement des métaphores y ayant trait. Avant de pénétrer l'imaginaire populaire (commentaires journalistiques dans la presse spécialisée en politique, en sport ou dans le monde des affaires, références à *Moby Dick* dans les séries télévisuelles, les bandes dessinées, au cinéma et dans les arts visuels), l'univers de *Moby Dick* et la référence à Achab ont été relayés par l'entremise de références plus savantes, provenant d'auteurs d'autres œuvres majeures, tels Samuel Beckett ou John Updike.
- 10 Rares sont les individus hubristiques que la quête effrénée de pouvoir aveugle et place en porte à faux par rapport à leurs pairs qui échappent aux États-Unis à l'identification au célèbre capitaine. Il faut dire que dès la Bible le septième roi impie d'Israël, qui, avant de devenir capitaine melvillien, est pour toujours, et dans l'imaginaire de tous les Chrétiens, celui qui a théâtralement vendu son âme au diable en calomniant Naboth pour récupérer sa vigne, a outrageusement provoqué la vengeance de Dieu. Ce dernier fera lécher son sang par les chiens.

- 11 Comme le fait remarquer Jeffrey Insko (Insko 2007 : 21), l'histoire de chacun ne peut qu'évoquer celle d'Achab, car cette dernière semble n'être que le reflet de la subjectivité la plus pure. La réflexion de Pip à propos du doublon le souligne : « Je regarde, tu regardes, il regarde, nous regardons, vous regardez, ils regardent. » (Melville n.d. : 598). Réduite à l'absurde de la quête frénétique d'Achab, tendue entre déhiscence et simplification, la diégèse ne cesse de circuler et de s'adapter (Insko 2007 : 30).
- 12 Les premières décennies du vingtième siècle virent poindre une véritable renaissance melvillienne. Jusque-là, le texte de *Moby Dick* n'avait valu aucun succès à son auteur. Ce n'est pas étonnant puisque le récit, composite, fluctuant, à la limite du moderne et du postmoderne, s'articule autour de chapitres en forme de gros plans réalisés sur des objets quotidiens (couvre-lit, sac de voyage, brouette, pipe), d'histoires rattachées aux éléments et parties appartenant au baleinier (table, gaillard d'arrière, tête de mât, fourche, corde à singe), de temps forts du récit (Noël, le coucher du soleil, minuit), ponctués de descriptions céologiques (le krill, le calmar). Une sorte de sous-intrigue en quelques chapitres parallèles progresse également vers le cerveau de la baleine puis vers la queue. Melville ne fait vraiment rien pour ménager son lecteur du dix-neuvième, que l'errance rapproche du baleinier, alors qu'il est intimement ballotté dans l'intemporel du vaste espace océanique, dans le grand temps de l'évolution biologique tout autant que dans le petit monde interne de l'aliénation d'Achab.
- 13 La trame labile de *Moby Dick* devint plus acceptable au début du siècle dernier puis le roman dans son ensemble acquit davantage de popularité, certains y voyant même une prophétie de l'accession d'Hitler au pouvoir, de la guerre froide, de la guerre du Vietnam puis de la guerre en Irak.

1.3. Richesse d'un dialogue intermédial autour d'une poétique de la déconstruction

- 14 *Moby Dick* en tant que narration melvillienne semble se caractériser par la versatilité de ses adaptations et recyclages, la variété des genres et les supports utilisés. Cela suppose donc, de la part du consommateur d'art, une flexibilité interprétative tant la référence à Melville transforme l'entreprise artistique en « œuvre ouverte », qui « au-delà d'une apparence définie [a] une infinité de lectures possibles » (Eco 1965 : 43). Les compétences culturelles du lecteur sont mises à l'épreuve, ce dernier devant solliciter ses connaissances littéraires du texte original qui le font déjà hésiter entre interprétation biblique (voir le nom des personnages, la figure du cachalot qui semble représenter une forme de transcendance) et athée (la figure du bon sauvage aux rites païens). Le lecteur doit également suivre le devenir du texte à travers les arts.
- 15 Œuvre d'art dans l'œuvre d'art, le personnage-cachalot de *Moby Dick* se retrouve notamment dans les peintures abstraites de Jackson Pollock, Sam Francis ou Frank Stella⁴. Jackson Pollock (*Blue Moby Dick* [1943]) semble retenir de Melville la violence incommensurable, presque incohérente du destin tragique.

Jackson Pollock, *Blue Moby Dick*, 1943, Ohara Museum of Art.

- 16 À la fois méditation sur le bleu de la mer – un bleu violent comme dans les opéras chinois, qui s'oppose aux autres couleurs primaires que sont le jaune et le rouge, puis au blanc – et contemplation de la forme soumise à une pression déstructurante – formes déchiquetées, formes mises en mouvement par monstre, vagues et courants, oppositions surface/profondeur –, l'œuvre est résolument expressionniste. Tout se passe comme si, par sa densité émotionnelle, elle appelait le langage opératique non purement représentatif de Jake Heggie, où le malaise est rythmé au niveau visuel, par une alternance entre vues verticales et horizontales du Pequod, de ses canots et de la mer. Ce langage tout en assignant corps et âmes (celui du chanteur et celui du spectateur) dans l'espace peuplé puis solitaire d'Ismaël, où se noue le drame d'une destruction généralisée et incontrôlable, transforme le texte de Melville en une expérience, un voyage partagé par la sensibilité.
- 17 Reflet d'un pessimisme émanant peut-être d'une émotion nommée roman melvillien, l'œuvre de Jackson Pollock ressasse l'angoisse alcoolique de son créateur en recourant aux symboles que sont une dynamique de l'invasion relativement arbitraire, la prédation naturelle, la dévoration et ses connotations psychanalytiques. La dureté et la simplicité de la gouache s'imposent pour représenter le sublime d'une confrontation avec l'inconnu semblant impliquer les quatre éléments. Il n'est pas anodin que l'on retrouve les symboles précédemment cités⁵ chez Jake Heggie.
- 18 Le thème pictural du chaos primordial, impliquant l'implosion/explosion des strates temporelles dans une ambiance hyperboréenne, semble entraîner logiquement la dissolution des formes et du sens pour mettre à mal le génie de la classification biologique du dix-huitième siècle. Dans une même veine, vers 1950, Gilbert Wilson ira jusqu'à choisir, par exemple dans ses *Insanity Series* (six portraits d'Achab révélant sa progression maniaco-dépressive [Wilson 2007]), de mettre en scène l'explosion de la

tête d'Achab qui finira par révéler une constellation d'étoiles. On peut sûrement voir dans cette représentation du personnage une préfiguration du jeu d'acteur de Ben Heppner/Achab qui a créé le rôle et se doit de toujours garder la même intensité dans sa manière de commander et de sombrer dans la folie.

- 19 En 2014, dans son œuvre *Ubiquitous*, faisant fond sur une citation de Melville quant aux apparitions fantomatiques du cachalot perçu sous différentes latitudes au même moment, Robert Del Tredici explore l'idée d'une représentation simultanée de la célèbre baleine et des phases lunaires (Del Tredici 2014). Courber, incurver, déformer : tel sera également le programme de Frank Stella qui se heurtera, comme ses collègues, à l'impossibilité, maintes fois soulignée par Herman Melville, de peindre ou dépeindre avec exactitude la baleine dont l'ubiquité n'a d'égal que l'évanescence. Jake Heggie aussi aimera à souligner que Moby Dick, pourrait être la lune, ou le rien. Il faudrait recourir à tous les sens humains, se déplacer dans ou/et hors de la baleine⁶, en allant dans le sens proposé par l'œuvre postmoderne baroque de Damien Hirst, abolir, toujours davantage, les frontières entre spectateur et sujet de l'exposition pour prendre toute la mesure de ce qu'est le mystique Léviathan melvillien.
- 20 Le cachalot fait de relativement fréquentes apparitions dans le cinéma (et les séries) américain(es), la mise en scène aussi irréaliste que spectaculaire d'un vicieux Moby Dick qui s'attaque froidement aux baleiniers permettant de mettre à contribution les évolutions technologiques. L'oscillation structurante entre encyclopédisme exhaustif (détails sur la vie des baleiniers, les différents types de mammifères marins) et déconstruction de ce même encyclopédisme (histoire d'Ismaël, d'Achab), qui donne son rythme à l'œuvre littéraire originale, est à jamais perdue, ce qui préfigure ce qu'il se passe dans l'opéra de Jake Heggie. C'est donc en prenant un parti pris diamétralement opposé à celui, très nuancé, de Melville qui dresse son portrait animalier à grand renfort de textes documentaires digressifs que les cinéastes avant le compositeur, notamment de *The Sea Beast* de 1926 à la série *Jaws* (1975), font du cachalot blanc leur fonds de commerce.
- 21 Pur agent du mal auquel il faut échapper ou dont il faut contrer les attaques, la créature devient vecteur d'une angoisse existentielle à une ère dominée par les incertitudes politiques et économiques. Sous cette forme, la représentation du monstre semble justifier la chasse de l'espèce à des fins commerciales tout autant que l'intervention de comités de vigilance dans le cadre des conflits géopolitiques que le Léviathan métaphorise.
- 22 Par ailleurs, que ce soit, comme le souligne Susan Weiner (Weiner 2004 : 85), dans l'œuvre de Woody Allen (*Zelig*, 1983), dans celles de Michael Lehmann (*Heathers*, 1988), John Avnet (*Fried Green Tomatoes*, 1992), des frères Warner (Bacon 1930) ou de John Huston (Huston 1956), le *Moby Dick* de Melville illustre le processus de popularisation d'une référence culturelle savante, son transfert de la sphère artistique classique caractérisée par les actes créatifs uniques vers celle du pop art pictural qui se définit à travers les concepts de reproductibilité, circulation, commerce et consommation de l'œuvre⁷ (Weiner 2004 : 85). Dans l'œuvre de Woody Allen (*The Whore of Mensa*, 1974), qui aime à se moquer d'un certain monde savant, un intellectuel souhaite rencontrer une prostituée qui a de l'esprit. Au cours d'une scène satirique, on laisse entendre au spectateur que les tarifs diffèrent selon que les échanges entre le client et la prostituée tournent autour de *Moby Dick* ou des œuvres plus symboliques ou plus courtes du même auteur. Tout dialogue nécessitant une approche comparée des textes de Melville et

- Hawthorne verra sa facturation augmenter. Le monde intellectuel, loin de se montrer pur et vertueux, est perçu comme prostitution rémunératrice de l'esprit.
- 23 En Italie, peu après la traduction de l'œuvre de Melville par Cesare Pavese en 1932, l'influence de *Moby Dick* ne tarda pas à se faire ressentir sur la culture littéraire, et plus particulièrement poétique, du pays. On peut songer à *La guerre sur les collines* de Beppe Fenoglio (1968), ou à *Horcinus Orca* de Stefano d'Arrigo (1975), réplique européenne de la fresque de Melville. En 1988, un opéra italien sur *Moby Dick* parut, composé par Armando Gentilucci, avant qu'un grand nombre de chansons consacrées à la baleine n'envahissent le marché musical (Mariani 2013 : 90).
 - 24 Cependant, l'inspirante histoire d'Achab a engendré nombre de réinventions qui se déclinent notamment en bandes dessinées, dessins animés et romans graphiques.
 - 25 En 2001 parut le roman graphique *Sulla Rotta di Moby Dick* dans la série *Dylan Dog*, que l'utilisation de la référence melvillienne place aux antipodes de l'œuvre de Jake Heggie. Le compositeur réalise une adaptation-compression-dramatisation-mise en musique du texte où beaucoup de choses sont retranchées mais rien de diégétique n'est réellement ajouté. L'essentiel de l'acte créatif d'envergure repose sur la description musicale et plus généralement opératique des émotions fortes que signale le roman en un langage artistique compréhensible de tous, mélomanes lyriques chevronnés et néophytes. L'œuvre joue sur le thème lyriquement porteur de l'amitié entre hommes qui fait la force utile, celle, par-delà les religions, de Greenhorn et Queequeg, celle également qui unit Flask, et Stubb, ou Stubb et Pip, voir le trio Greenhorn, Queequeg et Pip puis le chœur des baleiniers.
 - 26 Le thème de la confrontation sérieuse (Starbuck/Achab) est l'envers de l'amitié, également intéressante d'un point de vue opératique. Par conséquent, Jake Heggie organise son espace lyrique en duos musicalement et dramatiquement féconds mais rien de diégétique n'est réellement ajouté dans cet opéra où l'unité de lieu ne peut que prévaloir puisqu'on ne quitte le baleinier que lors des plans sur les canots.
 - 27 Chez Tito Faraci, l'histoire de *Moby Dick* sert à représenter les événements tragiques d'une vie. Elle est seulement insérée dans une histoire encadrante, selon une logique psychanalytique.
 - 28 Le désargenté et néanmoins élégant investigateur de cauchemar, Dylan Dog, est entraîné dans l'irrationnel d'une improbable rencontre avec une réincarnation d'Achab. Ce dernier personnage acquiert l'intime conviction, en lisant *Moby Dick*, que le roman ne fait que décrire sa propre histoire. Toile de fond de sa folie et de son chagrin poétique, le roman melvillien correspond à la partie traumatique de sa vie (perte de sa jambe, de sa femme et de sa fille dévorées par un requin) qui est par ailleurs refoulée.
 - 29 Comme chez Herman Melville et chez Jake Heggie, le cachalot est à la fois espèce protégée ou respectée, monstre sans pitié profondément amoral, symbole du mal dévorant jusqu'à ceux qui veulent le préserver. Dans ce *Dylan Dog* des plus fantasmagoriques, il est la création du demiurge Rachel Sturgeon qui tente de l'instrumentaliser pour le transformer en redoutable arme de combat. Manipulé, l'Achab de *Dylan Dog* est non seulement victime melvillienne, mais également bouc émissaire que l'on dupe (Mariani 2013 : 95), dont tous les efforts sont d'autant plus vains que le requin responsable de son état a déjà été abattu.
 - 30 Aveuglé par un profond bovarysme, Achab se plaît à penser qu'il serait encore capable de tordre le cou au destin. À la fin du roman graphique, la confrontation finale, qui

aurait dû aboutir à l'anéantissement mutuel d'Achab et de la baleine, est remplacée par une scène où Achab déclenchant une bombe nucléaire contre Moby Dick finit par projeter le monstre ainsi que sa propre personne non dans l'espace mais dans le passé. Ainsi, l'avatar graphique en vient à modeler le texte melvillien original dans une logique temporelle inversée comme pour signifier que c'est de la répétition avec variation que l'histoire originelle de Moby Dick tire son sens tant elle symbolise la rétrospection allant de pair avec le traitement du traumatisme.

2. Jake Heggie et *Moby Dick*, réenchanter le sens communautaire originel

2.1. La collaboration opératique au service de l'art de Melville. Spécificités de l'adaptation opératique, un art mouvant à la recherche d'une intensité

- 31 L'entreprise opératique, et en particulier celle de Jake Heggie, a pour spécificité d'avoir comme résultat une œuvre dont l'autorité est toujours un peu floue. Tout d'abord, la création d'une telle œuvre, bien que revenant, pour l'essentiel de manière indéniable, au compositeur et au librettiste, suppose la participation de toute l'équipe des personnels de l'opéra (créateurs de décors, de costumes, et d'objets scéniques, metteurs en scène, scénographes, responsables des jeux de lumière, ingénieurs du son) car l'opéra n'est en rien un texte figé. Le texte et la musique, sans parler de la mise en scène, ne sont jamais réellement établis avant la première, l'ensemble étant soumis à des changements durant les six premiers mois de répétitions, pour des raisons pratiques bien sûr, mais également parce que les chanteurs, jamais seulement interprètes, jouent un rôle non négligeable, par leur expérience artistique, dans l'élaboration du spectacle.
- 32 À la différence d'une pièce de théâtre, le livret n'est conçu depuis le début qu'à partir d'angles musicaux. Il n'est pas de sujets, de thèmes, d'actions, de personnages qui ne pourraient pas recevoir de traitement musical intéressant. Ainsi faut-il nécessairement, comme le remarque Michael Halliwell, que des éléments amènent à une escalade périodique, par ondes, et portent ainsi l'intensité dramatique, que cette intensité et les émotions se trouvent amplifiées par la musique (Halliwell 2005 : 45 f).
- 33 L'entreprise d'adaptation opératique est d'abord obtenue par compression de l'œuvre source. Le degré de littérarité du texte de départ se perd le plus souvent, raison pour laquelle les compositeurs contemporains tentent de solliciter directement la participation des écrivains (Rochlitz 2012 : 36). De plus en plus souvent, de nos jours, le livret et la structure de l'opéra gagnent en littérarité et parviennent à égaler la musicalité du spectacle. Le livret devient une forme dramatique et littéraire à part entière (Morra, cité dans Rochlitz 2012 : 36). Toutefois, dans le cas de l'œuvre de Jake Heggie, le livret a été établi par rapport à une version papier de *Moby Dick* annotée par le compositeur et le travail de librettiste de Gene Scheer. Il s'agit d'un travail à au moins six mains entre Herman Melville, Gene Scheer et Jake Heggie. Gene Scheer se spécialisera peu après dans la progression des personnages en environnement périlleux (tel que l'Everest). *Moby Dick* est déjà porteur de l'élan qui lui permettra d'explorer l'inscription de la montagne (environnement sonore, vent, craquement de la glace) et l'interférence avec le monde des hommes. Comme dans *Moby Dick*, chaque pas est

précaire, essoufflé ; les paysages internes, émotionnels se marient avec l'absurde du désir hubristique de surpassement et les paysages physiques.

- 34 *Moby Dick* de Melville est interprété, les personnages sont transformés, l'œuvre de Gene Scheer et de Jake Heggie acquiert sa propre structure narrative et esthétique autonome en raison de la nécessité d'obéir à certaines conventions associées à la forme opératique (besoins chorégraphiques, études des effets de lumière, présentation simultanée de niveaux de discours indépendants, verbaux, musicaux, visuels offrant de riches possibilités d'interprétation). L'adaptation est ainsi, au sens que lui donne Linda Hutcheon, « créative » (Hutcheon 2006 : 14).

2.2. La trame métaphysique revue par Jake Heggie

2.2.1. Des personnages et des leitmotifs. Le petit théâtre de l'offense spirituelle

- 35 Expressionnisme, excès, destin humain en conflit avec l'indicible ubiquité du monstre, constituent un matériau opératique de premier choix pour le *Moby Dick* de Jake Heggie. Qu'est-ce que *Moby Dick* sinon l'histoire d'une fuite du personnage en proie à l'hubris ? Plus précisément, il s'agit de la fuite du mauvais Achab dont l'orgueil n'est que démesure, poursuivi ironiquement par un monstre plus dévorateur que lui, mais également blanc, symbole de pureté. Cette fuite se double de celle de Moby Dick, Léviathan, voire crocodile du Nil malgré lui, qui sera assurément châtié, de manière minimale, par Achab. Le bien et le mal ne font que s'inverser selon le point de vue. Jake Heggie/Gene Scheer organisent l'articulation de leurs personnages autour du thème de l'offense spirituelle (péché d'orgueil et de démesure) commise.
- 36 Starbuck est le père de famille responsable qui détient entre ses mains le destin du navire, étant le tout premier à deviner la folie du capitaine. À la différence de Starbuck, Ismaël, jeune homme encore mal défini et quelque peu innocent, n'a apparemment que très peu d'autonomie à bord du Pequod et ne peut vivre spirituellement et émotionnellement, la pêche à la baleine sans l'aide et l'affection vitales de son comparse Queequeg. Ce dernier, prince de Kokovoco, est le cœur spirituel sans lequel nul ne pourrait être sauvé. Figure sacrificielle, quasi christique, Queequeg est d'abord cloué en haut du mât par son malaise avant d'amorcer ce qui s'apparente, dans l'entrelacs des cordages, à une descente de croix (acte 2, scène 1). Il est expérience immédiate de l'humanité puisqu'il ne peut s'empêcher de porter tout naturellement secours à l'enfant, au jeune homme, et même à Achab.
- 37 Pip, trop jeune figuration du cœur et de l'amour dans l'opéra (il rappelle à Starbuck et à Achab qu'ils ont des fils et des femmes), devient fou (acte 2, scène 4). Le personnage agit comme rappel de la fragilité et de la mortalité humaines. Lorsqu'il est blessé, tous les membres de l'équipage partagent sa blessure sous forme de prolepse, le chœur chantant après lui « Lost in the heart of the sea... » (« Perdu en pleine mer... »)⁸, acte 1, scène 5). Tous semblent avoir conscience de la précarité de leur destin, perdus sur un petit vaisseau au milieu de l'océan sur une terre elle-même perdue dans l'immensité de la Voie lactée. C'est également le sang de Pip qui baptise les harpons alors qu'il s'autosacrifie et réveille ainsi les émotions endormies d'Achab qui prend la mesure du mal qu'il fait. La scène qui annonce l'évocation du fils du capitaine, resté à Nantucket, est prise dans les entrelacs émotionnels qui structurent l'œuvre.

- 38 Le chœur des marins procure de riches intermèdes humoristiques et musicaux : "Oh jolly is the gale and a joky is the whale [...] what a funny, sporty, gamy, jesty, joky woky poky lad is the ocean, Oh up!" ("Que la tempête est gaie [...] quel joyeux drille, bon joueur, bon blagueur, [...] cet océan de malheur ! Oh hisse !", acte 2, scène 1⁹). La mer peut être perçue comme un personnage, le cachalot étant à l'image de la lune à laquelle Jake Heggie le compare souvent au cours d'entretiens, car passible de bien des projections. Il n'est sans doute pas fortuit que la lune soit un thème opératique par excellence, intervenant aussi bien dans les opéras science-fictionnels anciens (voyages d'Astolphede) que dans les œuvres plus modernes (notamment chez Offenbach).
- 39 Les personnages semblent le plus souvent fonctionner par couples comme lorsque Starbuck, armé, chante son fameux "O Lord what shall I do" (« Oh Dieu, que dois-je faire ? », acte 1 scène 7), à deux doigts de saisir l'opportunité de se débarrasser d'Achab endormi puisque ce dernier vient de le menacer de peine de mort. On peut également noter le passage à l'acte 2 scène 6 dans lequel les deux hommes évoquent leur fils et leur femme, mais seulement pour admettre l'impossibilité du retour en arrière.
- 40 Les hommes sont parfois réunis lors de quatuors. Achab et Starbuck, le duo de décideurs (ils établissent les fonctions à bord du baleinier, la place de tous dans ce monde maritime), peuvent s'opposer en un point de la scène tandis que Greenhorn (Ismaël) et Queequeg dialoguent en un autre point. Ainsi, acte 1 scène 4, alors que Starbuck chante « Je pense entrevoir sa fin impie que je dois l'aider à atteindre »¹⁰, puis évoque l'inéluctable destin, Achab, aveuglé, exalte sa liberté d'action (« Ce que j'ai voulu entreprendre, je l'entreprends [...] rien ni personne ne pourra m'arrêter [...] je suis prêt »¹¹). À l'autre bout de la scène, Queequeg invoque les esprits (« Fune Ala »), et Ismaël lui demande qu'il lui fasse la leçon et lui éveille le cœur.
- 41 La structure de l'œuvre réside dans une constellation de leitmotive tant harmoniques que rythmiques, associés principalement à ces personnages et présentés dès le prologue. Ces motifs se superposent, s'entrechoquent tels différents courants ou différentes vagues.
- 42 Le motif ascendant-descendant sur quatre notes, émanant des mots 'Call me Ishmael' (« Appelez-moi Ismaël », acte 2, scène 7), est le premier motif entendu et représente la dynamique de l'aspiration inhérente au personnage d'Ismaël qui ouvre et referme l'opéra. Le motif subit ensuite différentes permutations. Le jeune Ismaël, seul survivant du Pequod (seul dont Dieu entend la souffrance, étymologiquement¹²), aspire à explorer le monde et les autres, à s'ouvrir à la bonté et la culture très humaines des peuplades géographiquement reculées, à définir son être dans l'amour. Queequeg, dont on entend ensuite le leitmotiv, est directement associé aux chants sacrés de son peuple. La ligne mélodique qui représente Achab et l'aventure (do-la-do-re-fa-mi-re-do-sol multiplement transposée) précède l'un des thèmes majeurs de l'œuvre, le rythme saccadé de « Death to Moby Dick » (« Mort à Moby Dick »), un des plus frappants passages que le chœur scande en suivant le rythme battu au harpon par Achab. La mer acquiert également des allures de personnage, les dynamiques ascendantes et descendantes rappelant les vagues quasiment nauséuses qui manqueront d'emporter, puis emporteront finalement, le Pequod.
- 43 Chez Jake Heggie comme chez Benjamin Britten, les structures musicales constituent une forme de narration imbriquée. Aux leitmotive s'ajoutent voix et perspective narratives, notamment celle fournie par l'orchestre, sorte de narrateur. La synthèse scénique de tous les éléments (visuels, musicaux et verbaux) se rapprocherait de la voix

implicite de l'auteur dans la fiction selon Michael Halliwell (Halliwell 2005 : 12), théorie une fois de plus validée d'après laquelle le personnage résulterait d'un acte narratif orchestral (Halliwell 2005 : 12). Le point de vue narratif dépendrait, quant à lui, de la distance entre le discours du personnage chantant sur scène et le discours, non verbal, de l'orchestre (Rupprecht 2006 : 110).

- 44 Le sens est véhiculé par ondes, ou courants, à l'instar des répétitions verbales qui tissent un réseau de leitmotivs textuels liant certains personnages à certaines situations (« Ala fune ala », acte 1 scène 1 et suivantes, « You see, I see », d'acte 1 scène 6 à l'acte 2). À chaque répétition, le leitmotiv textuel ou musical, geste référentiel, obtient, par mécanisme d'accrétion, une charge sémantique supplémentaire qui peut venir confirmer, commenter ou contredire l'action. Le mécanisme d'association des événements, par l'entremise de la musique et des leitmotivs impose un point de vue non linéaire sur l'action qui se déroule.

2.2.2. Et si tout n'était que nuit étoilée ? Du sentiment religieux melvillien à une communion païenne entre les hommes

- 45 Apparemment, chez Jake Heggie, l'aventure opératique de *Moby Dick* commence par la contemplation de *La Nuit étoilée* (Van Gogh) reproduite par son propre père, peintre de la nature, avant son suicide. Ce que le compositeur s'attachera à dépeindre, chez Melville comme chez Emily Dickinson, plutôt que le sentiment religieux, c'est la profonde douleur psychique, à forte valeur poétique ajoutée, celle-ci contraignant l'écrivain à recréer les liens humains à travers l'écriture pour aboutir à une communion des êtres.
- 46 Pour ce faire, pas d'archétype dans l'œuvre du compositeur, mais des êtres de chair et de sang, la vivacité de leurs traits étant mise en lumière par un certain feu créateur. « Fune Ala » acte 1 scène 1 est un véritable chant indigène, d'inspiration polynésienne, le pataud Ismaël a toute la tendresse de l'enfance alors que, mû par une tristesse mélancolique, il cherche le réconfort auprès de ses aînés, en jeune adulte que le spectacle de la baleine que l'on dépèce peut encore émouvoir. Le vieux Stubb, plus vrai que nature, incarne la bonne humeur du vieux loup de mer qui aime par-dessus tout son steak de baleine. Dans un même mouvement, le compositeur, plutôt que d'écarter le matériau encyclopédique occupant les nombreuses pages du roman, le transforme. Il est impératif pour lui de donner à voir le fait que la vie à bord d'un baleinier, monde qui nous est complètement étranger, est tout sauf pure partie de plaisir tant les préoccupations matérielles et autres abondent. Les connaissances livresques melvilliennes sont donc au service de sa théâtralisation métaphorique de la douleur psychique auctoriale.
- 47 Afin de resserrer les liens entre chanteurs et public, l'idée n'est pas d'imposer aux interprètes de se torturer de douleur ou d'éclater en sanglots sous l'effet des émotions. Il s'agit plutôt, comme le note Stéphanie Blythe, que le public puisse faire lui-même l'expérience de ces émotions. Celui-ci doit pouvoir toujours se sentir étroitement lié, par son expérience humaine même, à la scène qui se déroule devant lui, cette dernière faisant écho à sa propre douleur (Blythe : 2013).
- 48 Jake Heggie, dans une perspective humaniste, pense qu'il est de son devoir de faciliter un certain sentiment communautaire à travers la représentation opératique autour de la thématique de l'iniquité ou de l'injustice d'une situation. Cette dernière semble

forcer le compositeur à explorer des territoires inconnus de son être intérieur, Jake Heggie en arrivant à impulser aux autres la même méditation/contemplation en un acte complexe de communication (Broomell 2014 : 10).

- 49 Achab, porté naturellement à sa perte par le désir pour ce qu'il ne peut avoir, est objet d'empathie, tout particulièrement à partir de « I leave a white and turbid wake » (« Je laisse derrière moi un violent sillage de lumière », acte 1 scène 4). Tout le monde sait dorénavant que sa quête est vouée à l'échec. C'est à partir de ce point nodal que Jake Heggie a choisi de relire l'intégralité de son manuscrit de façon à construire une progression naturelle permettant d'aboutir à un resserrement sur l'identité du personnage, sa solitude intrinsèque amenant à la communion finale entre le spectateur, Ismaël et la toute puissante nature spiritualisée.
- 50 Explorer la possibilité d'atteindre l'inatteignable, de maîtriser l'immaîtrisable, mettre à nu l'émotion chez Melville pour retrouver le sens humain profond de telle ou telle scène invitent tout naturellement à un acte esthétique de nature musicale pour Jake Heggie. Tenter de renouer avec le grand rythme émotionnel faisant pendant au grand rythme biologique implique de choisir des expressions de Moby Dick qui résonnent en nous tous (« Je frapperais le soleil s'il m'insultait »¹³, acte 1 scène 2).
- 51 Jake Heggie s'écarte des adaptations littérales et caricaturales que sont les adaptations cinématographiques pour utiliser le roman proprement dit comme point de départ d'une œuvre vivante. Seul l'opéra, art vivant en trois dimensions, augmenté d'une imagerie numérique moderne, permet, par le truchement des nombreuses représentations, de renouer avec le sens humain. Plus la représentation de la douleur psychique penche vers l'abstraction, plus elle devient accessible à la musique, pure émotion.
- 52 L'œuvre-communion de Jake Heggie, à l'instar de celle de Melville, se présente comme un tout organique. Les personnages, en tout point de la diégèse, se présentent comme la synthèse de ce qui leur est arrivé jusqu'au point où on les considère. C'est en tant qu'ils récapitulent toute leur expérience passée maintenant qu'ils se trouvent confrontés à une nouvelle expérience avec laquelle ils interagissent qu'ils intéressent le poète.

3. *Moby Dick* de Woody Allen à Helen Prejean : de l'objet culturel en circulation et tourné en dérision au sens melvillien retrouvé

- 53 Avoir lu ou ne pas avoir lu *Moby Dick* dans le film *Zelig* de Woody Allen est une question décisive, la réponse déterminant le destin des personnages. La lecture du pavé représente l'accomplissement par excellence, le désir de conformité sociale mené à bien. Même une fois marié, sur son lit de mort, Zelig admet que la seule chose qu'il regrette est de ne pouvoir achever *Moby Dick* qu'il vient juste de commencer. Toute l'entreprise d'acclimatation d'une œuvre hautement littéraire par les élites est tournée en dérision bien qu'un hommage soit plus ou moins dûment rendu à l'entreprise melvillienne par ailleurs.
- 54 Si le révérend de *Fried Green Tomatoes* se doit de jurer sur la Bible qu'Idgie et Big George n'ont pu perpétrer d'homicide puisqu'elles étaient avec lui, afin de ne pas contrevenir à

sa foi, il jure en fait sur *Moby Dick*, symbole culturel proche du religieux, à associer avec la destinée manifeste.

- 55 D'objet réduit à son aspect physique, de symbole culturel substituable à la Bible, *Moby Dick*, une fois adapté par Jake Heggie et Gene Scheer, redevient lieu possible de méditation et de spiritualité. Le spectateur peut à nouveau, avec Achab, contempler l'univers, et la place de nos aspirations démesurées au sein de celui-ci. Il peut envisager des tentatives pour canaliser les forces inconnues à l'œuvre dans cet univers et mesurer son autonomie.
- 56 L'œuvre de Gene Scheer et de Jake Heggie, réflexion multiculturelle, rejoint le traitement du conflit et de l'isolement melvilliens tout autant qu'elle s'attache à explorer le sens de l'amitié et de la communauté. Dans cet opéra de la persuasion, Achab l'emporte inéluctablement sur Starbuck, ce dernier ne pouvant abattre le capitaine et sacrifiant tout ce en quoi il croit. Sa foi familiale – on songe aux prières de son garçon qu'il entend de loin –, alors qu'il achemine l'équipage vers une mort certaine, est en effet profondément ébranlée. Dieu, qu'il pensait avoir pour lui jusque-là, l'a désormais abandonné.
- 57 Le seul pour qui l'expérience n'est pas complètement négative reste bien sûr Ismaël, figure potentielle du lecteur-spectateur, qui renaît tel un phénix dans l'antre de feu où l'on prépare la graisse de baleine. Nouant une relation fondée sur l'empathie avec Pip, puis d'autre part avec le cachalot, il est le seul à parvenir à une compréhension profonde et humaine de la vie sur le baleinier, à pouvoir évoluer dans ce monde profondément vertical, fait de canevas, que les personnages montent et descendent symboliquement. Les canevas des relations, permettant un va-et-vient entre société des marins au sol et monde de l'amitié particulière (celle de Queequeg et d'Ismaël que tous à bord respectent), laisse en effet bien souvent place à la symbolique toile d'araignée au centre de laquelle Achab, possible arachnide, tel serait retenu prisonnier.
- 58 Métaphoriquement opéra du souvenir voire de l'horreur/erreur historique, tant l'espace fumant du Pequod est huis clos infernal, *Moby Dick* semble préluder logiquement au travail de Jake Heggie de 2013, *Farewell, Auschwitz*, cycle de mélodies pour soprano, inspiré du texte de Krystyna Zywulska, prisonnière d'Auschwitz-Birkenau. Autre compte rendu journalier montrant comment on peut survivre à l'horreur, le cycle renoue avec l'inspiration pop, folk et classique du compositeur, que ce dernier fait voyager dans le paysage musical de la Pologne des années 1940. Œuvre-tombeau, *Farewell, Auschwitz*, contient majoritairement des chants de résistance.
- 59 Le style de Jake Heggie qui traverse *Moby Dick*, au carrefour entre Broadway, jazz et classique, a pu être influencé par son professeur et première épouse, Johana Harris, mais également par Paul Reale qui l'incita à accorder le plus grand soin à la couleur et aux harmonies produites par l'orchestre sous une ligne mélodique qui se dégage nettement. David Ratskin, pour sa part, lui montra comment améliorer la ligne motivique et penser la théâtralité de son œuvre. Néo-tonaliste, Heggie n'hésite pas à remettre sans complexe au goût du jour la ligne mélodique bien menée et sa puissance théâtrale en se fondant sur la couleur des mots et le rythme syncopé inhérent à la langue parlée.
- 60 D'un style économique et non prétentieux, l'écriture de Jake Heggie, même dans ses américanismes (inspiration appalachienne), se prête particulièrement à l'évocation de la spiritualité comme l'atteste le rapprochement créatif entre le compositeur et la sœur Helen Prejean. Depuis *La dernière marche* (2000), adaptation des mémoires de la célèbre

religieuse, de forts liens d'amitié et de spiritualité unissent ce couple improbable autour de thématiques socioculturelles (Beasley 2008 : 2).

- 61 Gene Scheer et Jake Heggie, en puisant leur inspiration dans la musique de film et le théâtre musical américains, réalisent une fresque ouverte sur le monde, dont la musique, composée en continu, renoue avec l'esprit du roman melvillien, et avec l'esprit de la destinée manifeste américaine.

BIBLIOGRAPHIE

Articles de périodiques et divers

Blythe, Stéphanie. "Stephanie Blythe on the Importance of Art Song." Carnegie Hall, 2013. <http://www.carnegiehall.org/Calendar/2013/3/11/0800/PM/Stephanie-Blythe-Warren-Jones>, page consultée le 10.10.2019.

Carter, Joe. "Moby Dick as Anti-Bible." First Things, 13.04.2010. <https://www.firstthings.com/blogs.firstthoughts/2010/04/moby-dick-as-anti-bible>, page consultée le 15.04.2020.

Insko, Jeffrey. "All of us are Ahabs': Moby Dick in Contemporary Public Discourse", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Automne, 40: 2, 2007, 19-37.

"Ishmael". <https://en.wikipedia.org/wiki/Ishmael>.

Mariani, Georgio. "Pulp(y) Fiction. A Dylan Dog Adaptation of Moby Dick", *Leviathan*, 15 : 3, octobre 2013, 90-103.

Ramade, Bénédicte. « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, 1, 2015, 184-190.

Weiner, Susan. "Melville at the Movies: New Images of Moby-Dick", *The Journal of American Culture*, 16 : 2, June 2004, 85-90.

Jung, C.G.. "On the relation of analytical psychology to poetry", *The Spirit in Man, Art and Literature*, 1978. <http://www.studiocleo.com/librarie/jung/essay.html>, page consultée en septembre 2019.

Rochlitz, Hanna. *Sea Changes : Melville-Forster-Britten: The Story of Billy Budd and its Operatic Adaptation*. Göttingen : Presses universitaires de Göttingen, 2012.

Œuvres littéraires

Fenoglio, Beppe. *La Guerre sur les collines*. Paris : Gallimard, 1973.

D'arrigo, Stefano. *Horcynus Orca*. Milan : Arnoldo Mondadori, 1975.

Melville, Herman. *Moby Dick*. Projet Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm><http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm>, page consultée en septembre 2019.

Melville, Herman. *Moby Dick*. Classique Ebook, <http://www.ebooksgratuits.com>, décembre 2007, page consultée en septembre 2019.

Swift, Graham. *Le Pays des eaux*. Paris : Gallimard, 1984.

Opéras

Blomdahl, Karl Birger. *Aniara*, Royal Swedish Opera, Stockholm, 1959.

Britten, Benjamin. *Billy Budd*, Royal Opera House, Londres, 1951.

Eckert, Rinde. *And God Created Great Whales*, Dance Theatre Workshop, Juin 2000.

Gentilucci, Armando. *Moby Dick*, Nel Mari della Vita, lieu de création inconnu, 1986.

Heggie, Jake. *La dernière marche*, San Francisco War Memorial Opéra House, 2000.

Heggie, Jake. *Moby Dick*, Opéra de Dallas, 2010.

Lebaron, Anne. *Cellphonia* : WET, lieu de création inconnu, 2005.

Manzoni, Giacomo. *Atomtod*, Milan, 1965.

Stokes, Tobin. *Fallujah*, Long Beach Opera, New York City Opera, 2016.

Films

Avnet, Jon. *Fried Green Tomatoes*, Universal Pictures, 1991.

Allen, Woody. *Zelig*, Orion Pictures Corporation, 1983.

Allen, Woody. *The Whore of Mensa*, in : *Without Feathers*, Audible Studios, 1986.

Bacon, Lloyd. *Moby Dick*, Warner Bros., 1930.

Huston, John. *Moby Dick*, John Huston, 1956.

Œuvres visuelles

Del Tredici, Robert. *Ubiquitous*, New Bedford Whaling Museum, 2014, <https://www.apollo-magazine.com/herman-melville-moby-dick-artists-illustrators/>

Faraci, Tito, Brindisi, Bruno. *Sulla Rotta di Moby Dick (Dylan Dog)*, Milan : Sergio Bonelli, Octobre 2001.

Hirst, Damien. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, London, Tate Modern, 1991.

Pollock, Jackson. *Blue - Moby Dick*, Kurashiki, Ohara Museum of Art, 1943.

Wilson, Gilbert. *Insanity Series*, West Bend, Museum of Wisconsin Art, 2007.

Œuvres critiques

Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.

Halliwell, Michael. "The Voice of the "Master": Henry James and Opera", *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG, American Studies*, 2005, vol 22.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge 2006.

Rupprecht, Philip. *Britten's Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Thèses

Beasley, Rebecca Choate. *The Influence of Sister Helen Prejean on the Life and Work of Jake Heggie as Seen in the Song Cycle The Deepest Desire: Four Meditations on Love*, publication en open access de l'université du nord du Texas, consultée sur <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9795/>, le 10.10. 2019.

Broomell, Sarah. *Transformation and Connection through Art Song and Jake Heggie's The Starry Night*, publications en open access de l'université de Californie, consultée sur :<https://escholarship.org/uc/item/84r033nr>, le 10.10.2019.

NOTES

1. Le matériau transcendantaliste de l'œuvre transparaît notamment à travers le thème de la vie autonome et autarcique en pleine nature d'une petite communauté d'hommes, leur union qui fait la force face à la tempête et le cachalot, ou encore l'amitié épistolaire peut-être émersonnienne entre Queequeg et Greenhorn (le souvenir du cœur païen et de la loyauté du premier triomphant dans l'opéra après sa mort alors qu'il laisse derrière lui le nouvel Ishmael). Le personnage d'Achab, symbole de liberté, qui ne suit que sa volonté individuelle ou encore celui de Queequeg qui ne suit que ses rites et non la religion instituée semblent également illustrer l'idéal transcendantaliste d'un homme qui, loin d'être happé par les tendances spirituelles de groupe, sait se distancier de la société corruptrice.
2. Pour le matériau romantique, voir la réflexion sur une transcendance, un certain sublime qui émane de la contemplation de la nature sur fond de révolution à bord et d'extrêmes déchaînements d'une psyché malade.
3. Voir Herman Melville, *Moby Dick*, Londres, Richard Bentley, 1851 [Projet Gutenberg], chapitre 23. Voir aussi le titre de l'article par Jeffrey Insko, "All of us are Ahab's: *Moby Dick* in Contemporary Public Discourse", (Insko 2007 : 19).
4. Jackson Pollock, *Blue Moby Dick*, 1943. Sam Francis, *Moby Dick* (1957-1958), Frank Stella, *Moby Dick series* (toiles, sculptures et lithographies, 1988-1993).
5. Invasion de la scène par les canots et le chœur, thème de la prédation à travers Moby Dick mais également le gourmand Stubb, mer qui dévore l'esprit de Pip, hommes perdus sur au cœur de l'océan.
6. A l'acte 1 scène 6 de Jake Heggie, la baleine acquiert plus de matérialité puisque suspendue alors qu'on la dépèce en morceaux, elle occupe le fond de scène. Objet d'un sacrifice quasi rituel, elle s'impose comme le symbole d'un genre de nouvelle religion impliquant les baleiniers.
7. Pour une comparaison entre ces œuvres sur ce point, voir Susan Weiner, "Melville at the Movies: New Images of *Moby-Dick*", in : *The Journal of American Culture*, 16 : 2, June 2004, 85.
8. Ma traduction.
9. Ma traduction.
10. "I think I see his impious end."
11. "What I've willed I'll do [...] Naught's an obstacle now [...] I am ready."
12. "Ishmael", (dernière modification le 02/04/20). <https://en.wikipedia.org/wiki/Ishmael>
13. "I'd strike the sun if it insulted me."

RÉSUMÉS

L'année 2010 vit la création du *Moby Dick* de Jake Heggie, potentielle source d'inspiration pour Rinde Eckert dont on découvrira deux ans plus tard le décapant *Et Dieu donc créa les grandes baleines*. L'œuvre de Jake Heggie renouvelle le regard sur l'art de Melville tout autant que sur

l'opéra à l'ère contemporaine. L'œuvre melvillienne n'est plus simple référence culturelle à citer ou déconstruire mais renoue bien avec son sens communautaire premier.

A potential source of inspiration for Rinde Eckert's caustic 2012 *And God Created Great Whales*, Jake Heggie's *Moby Dick* premiered in 2010. It renews the perspective on Melville's art as well as on contemporary opera at large. Far from merely adding a layer of citation or deconstruction of the original opus, it proposes to re-enchant its communautary outlook.

INDEX

Keywords : Herman Melville, Jake Heggie, intermediality, contemporary operas, performing arts, community and universal communion

Thèmes : Music

Mots-clés : Herman Melville, Jake Heggie, intermédialité, opéra contemporain, arts de la scène, communauté et communion universelle

AUTEUR

NATHALIE MASSOULIER

Enseignante-chercheuse contractuelle

Université de Toulon

nathalie.massoulier@univ-tln.fr