Moby-Dick à l'opéra

Adaptation et reconfiguration de la narration d'Herman Melville par Jack Heggie

Amélie HALARY
Université Paris Cité

https ://doi.org/10.17184/eac.8119

Résumé : Cet article traite de la relation entre la littérature et l'opéra et plus précisément entre l'opéra *Moby-Dick* de Jack Heggies (2020) et le roman *Moby-Dick* de Melville datant du 19ème siècle : La Baleine. Cet article étudie les implications de l'adaptation du roman de Melville sur la scène de l'opéra, ce qui conduit à une redéfinition de la relation hiérarchique entre une adaptation et sa contrepartie adaptée. En suivant la théorie de l'adaptation de Linda Hutcheon, j'étudie comment l'adaptation opératique permet à la fois une réinterprétation et une recréation du roman de Melville. Intrinsèquement adaptatif, le genre de l'opéra contribue à redéfinir et à remodeler la narration du roman par le biais de ses éléments textuels, visuels et musicaux. En se concentrant sur le processus d'adaptation, cet article élucide la manière dont l'adaptation opératique d'Heggie aide à incarner et à représenter la relation complexe qui lie la musique aux mots et les mots au sens.

Mots-clés : Herman Melville, Jack Heggie, opéra, adaptation, Moby-Dick, interdisciplinarité

Abstract: This paper discusses the relationship between literature and opera and more precisely between Jack Heggies's opera *Moby-Dick* (2020) and Melville's 19th century novel *Moby-Dick*: The Whale. This article studies the implications of adapting Melville's novel onto the operatic stage, leading to a redefinition of the hierarchical relationship between an adaptation and its adapted counterpart. Following Linda Hutcheon's theory of adaption, I investigate how the operatic adaptation enables both a re-interpretation and a re-creation of Melville's novel. Intrinsically adaptative, the opera genre helps to redefine and reshape the novel's narration through its textual, visual, and musical elements. Focusing on the adaptation process, this paper elucidates how Heggie's operatic adaption helps to embody and represent the intricate relationship that links music to words and words to meaning.

Keywords: Herman Melville, Jack Heggie, opera, adaptation, Moby-Dick, interdisciplinarity

---

Dans *Moby-Dick* l'opéra composé par Jack Heggie en 2010, la célèbre phrase "call me Ishmael" qui ouvre le roman de Melville, *Moby-Dick or, The Whale,* manque à l'appel. Cette transformation majeure de l'ouverture du roman effectuée par le librettiste, Gene Scheer, et le compositeur, Jack Heggie, interpelle.

L'opéra s'ouvre sur un prélude dont l'écriture musicale tisse un ensemble de motifs et de thèmes accompagnés par une projection cinématographique. Cet ensemble de thèmes et de motifs introduit d'emblée l'orchestre comme un personnage narratif-musical. En effet, la répétition des motifs et leur récurrence au long de l'œuvre permettent d'introduire, dès l'ouverture de l'opéra, des évènements sonores symboliques autour desquels l'action va s'articuler. Ainsi, si Ishmael n'est pas introduit comme narrateur en tant que sa voix et son nom font défaut, l'instanciation de la narration du texte melvillien se trouve ébranlée dans l'opéra. Ishmael perd alors l'importance qu'il incarnait dans la narration du roman au profit de l'orchestre dans l'opéra ; et l'orchestre permet alors de rendre compte d'une dimensionalité propre à la forme opératique par rapport à la forme romanesque. D'autant que pour le librettiste Gene Scheer, c'est ce qui fait la spécificité de cette adaptation opératique de *Moby-Dick, or The Whale*. En effet, dans une interview pour la publication du livre *Moby Dick : a grand opera for the 21st century,* ce dernier explique que le genre opératique pourrait permettre de répondre au texte melvillien dans une dimensionalité propre, et ce de manière à la fois abstraite et à la fois profonde :

> Opera offers an opportunity to respond to the book in an abstract and profound way […] Opera provides an opportunity to explore the story in a new way, that is to use music which is an amazing tool to explore the human soul. (Wallace, 15)

Dans cette citation, il convient de se pencher sur les deux adjectifs "abstract" et "profound" qui, en effet, renvoient à des modalités différentes de réponse au roman. Tout d'abord, "abstract" renvoie à l'idée d'un mode extractif, c'est-à-dire à une manière d'isoler certains éléments du roman de façon à les considérer pour eux-mêmes. L'opéra aurait ainsi la capacité d'abstraire certains éléments afin de les éclairer, de les transformer, de les manipuler d'une manière propre. Deuxièmement, "abstract" renvoie également à un mode conceptuel où l'opéra véhiculerait une idée propre à lui à travers son rapport entre mise en scène, parole-chantée et texture musicale. L'adjectif "profound" renvoie également à deux plans différents : en premier lieu, le profond est un mode intensif en tant que représentation d'une puissance émotionnelle qui tend vers une limite, vers un degré extrême. Le propre de l'opéra serait ainsi de rendre compte d'une plus grande intensité, dramatique notamment. Ensuite, l'opéra serait une manière de traverser une épaisseur textuelle, de s'éloigner de la surface du texte afin de dé-stratifier les couches, de pénétrer à l'intérieur, de se retrouver en-deçà des mots eux-mêmes.

C'est notamment sur ce dernier point que le compositeur Jack Heggie se focalise et explique que ce qu'il entreprend de faire, c'est de revenir à ce qui préexistait à la narration romanesque, de revenir dans le passé des mots afin d'en retrouver l'essence de la scène narrative. Il déclare ainsi : "before there are words or music, there's the scene […]. Before words, or music, there's the scene. My job as a composer, is to go back before there were those words." (Wallace, 16). S'il convient, comme le précise Heggie, de revenir à ce qu'il y avait avant les mots, la question se pose alors de savoir dans quelle mesure l'opéra représente-t-il le retour à ce qui pré-existe à la narration ?

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Dans d'autres termes, l'opéra incarne-t-il le passé des mots ou médiatise-t-il une narration reconfigurée dans une dimensionalité qui lui est propre ? Dans sa théorie de l'adaptation, Linda Hutcheon propose une définition de l'adaptation comme un processus à la fois interprétatif et créatif : "As a *process of creation*, the act of adaptation always involves (re-)interpretation and then (re-)creation." (Hutcheon, 8). Le but de cette définition est d'envisager l'adaptation de manière non hiérarchique entre l'œuvre adaptée et l'adaptation. En effet, rester dans un plan hiérarchique ferait ressortir un lien de subordination qui permettrait de juger de la fidélité ou de la proximité avec l'œuvre adaptée. Afin d'opérer cette dé-hiérarchisation, Hutcheon propose de se défaire de l'utilisation des termes « sources » et « origine », ce qui permet d'outrepasser la question de la ressemblance et de la dissemblance. Elle introduit alors la notion de « palimpseste » et « d'intertextualité » :

> To deal with adaptation *as adaptations* is to think of them [...] inherently "palimpsestuous" words, haunted at all times by their adapted text. If we know that prior text, we always feel a presence shadowing the one we are experiencing directly. (Hutcheon, 6)

"Adaptation as adaptation" pourrait se traduire comme « l'adaptation *en tant* qu'adaptation », « *comme* adaptation » ou plutôt une adaptation *qui se signalerait comme* adaptation. L'œuvre adaptée se signalerait ainsi dans l'adaptation à la fois comme présence et comme absence. L'adaptation serait ce geste qui rendrait compte de ce qu'une œuvre a été et de sa présence qui hanterait la nouvelle. En outre, la notion d'intertextualité ajoute l'idée que l'adaptation serait comme une répétition avec variation et justifie ainsi que l'adaptation est un processus à la fois de ré-interprétation et de re-création :

> Seen from the perspective of its *process of reception,* adaptation is a form of intertextuality : we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation. (Hutcheon, 8)

Le détour par la définition de l'adaptation de Linda Hutcheon, nous permet d'envisager l'opéra *Moby Dick,* comme une ré-interprétation et une re-création, en somme une répétition avec variation de l'œuvre de Melville. En effet, la répétition en tant que variation des thèmes, des personnages, de la narration dans la multi-dimensionalité du genre du genre opératique (écriture textuelle, musicale, scénique), serait comme un passé, celui du roman, ou plutôt comme une répétition de la présence du roman, qui viendrait hanter le présent de la performance opératique. Le roman comme principe spectral incarnerait alors une mémoire inquiète de sa propre historicité. Le roman se signalerait comme spectre dans le présent de la performance opératique, hantant par là-même sa faculté de représentation et son langage.

Cette répétition de la présence du spectre romanesque, sa ré-interprétation est notamment incarnée dans la scène 6 de l'acte 2, intitulée "The symphony", seule scène qui porte un nom dans l'opéra ; cette scène correspond au chapitre 132 chez Melville.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

L'entièreté du dialogue entre Starbucks, officier du Pequod le baleinier et Ahab, le capitaine est prélevé sur le texte romanesque[1]. Cela étant, ce texte prélevé sur celui du roman est traité sur des plans différents dans une multi dimensionnalité propre. En effet, le matériel textuel, à travers l'écriture musicale, est traité dans une diffraction identitaire, une diffraction de textures instrumentales et de timbres. Tout d'abord, sur un plan textuel, si la phrase "it's a mild wind and a mild looking sky" (Melville, 590) est prononcée par le seul Ahab dans le roman, elle est séparée en deux parties dans l'opéra. Elle est scindée et clivée dans deux personnages distincts, ici partagée entre Starbuck et Ahab. Toutefois, ce partage n'est pas total, il est seulement diffracté puisque les deux personnages, à travers les mélismes répétés sur le mot "mild", se répondent et semblent entrer en connivence (Heggie, 485). De ce fait l'écriture vocale représente une manière de pénétrer dans l'épaisseur textuelle, d'entrer dans la profondeur des mots afin de substituer le partage comme séparation à un partage comme mise en commun, communion ou encore fusion (dans les deux acceptions du mot « partage »). La disjonction textuelle entre en tension avec l'écriture musicale qui elle, tend à conjoindre les deux identités et produit l'effet d'une fusion entre Ahab et Starbuck. Par ailleurs, la circulation du sens dans le partage est effectuée dans une dimension autre que purement textuelle, ou purement vocale. En effet, elle est annoncée dans l'écriture musicale par un jeu entre la clarinette et le basson (Heggie, 484). Il y a également un jeu sur les hauteurs entre les vents et les cordes, un jeu qui fait circuler le sens (le sens comme signification), mais aussi le sens comme direction dans un jeu de retour des motifs qui informent la structure de l'opéra comme cyclicité. Ainsi, ce jeu instrumental qui précède l'énoncé vocal impose un traitement de motifs et de timbres qui fait circuler le sens et les significations dans une dimensionnalité à part entière. D'autre part, la structure linguistique et mélodique des lignes qui se séparent pour mieux se mélanger dans les timbres et les personnages fait écho à l'ouverture du chapitre "The symphony" chez Melville où le firmament de l'air ne pouvait se distinguer du firmament de l'eau : "the firmaments of air and sea were harldly separable in all that pervading azure" (Melville, 589). La question de l'impossibilité à

[1] Chapitre 132, Melville :
"Oh, Starbuck ! it is a mild, mild wind, *and a mild looking sky*. On such a day- very much such a sweetness as this- I struck my first whale- a boy-harpooneer of eighteen ! Forty- forty- forty years ago ! – ago ! Forty years of continual whaling ! forty years of privation, and peril, and storm-time ! forty years on the pitiless sea ! for forty years has Ahab forsaken the peaceful land, for forty years to make war on the horrors of the deep ! Aye and yes, Starbuck, out of those forty years I have not spent three ashore. When I think of this life I have led ; the desolation of solitude it has been ; the masoned, walled-town of a Captain's exclusiveness, which admits but small entrance to any sympathy from the green country without- oh, weariness ! heaviness ! Guinea-coast slavery of solitary command !- when I think of all this ; only half-suspected, not so keenly known to me before- and how for forty years I have fed upon dry salted fare- fit emblem of the dry nourishment of my soul !- when the poorest landsman has had fresh fruit to his daily hand, and broken the world's fresh bread to my mouldy crusts- away, whole oceans away, from that young girl-wife I wedded past fifty, and sailed for Cape Horn the next day, leaving but one dent in my marriage pillow- wife ? wife ?- rather a widow with her husband alive ? Aye, I widowed that poor girl when I married her, Starbuck ; and then, the madness, the frenzy, the boiling blood and the smoking brow, with which, for a thousand lowerings old Ahab has furiously, foamingly chased his prey- more a demon than a man ! – aye, aye ! what a forty years' fool- fool- old fool, has old Ahab been ! Why this strife of the chase ?"
Acte II, scene 6, The Symphony, Heggie :
"Ah, Starbuck. it is a mild, mild wind/ And a mild looking sky/ Oh such a day very much such a sweetness as this. I speared my first whale ! A boy harpooner of eighteen. Forty years ago ! Ago, ago. Forty years on the pitiless sea ; Forty years making war on the horrors of the deep. Forty years ! I have not spent three ashore ; away away away. Whole oceans away from that young wife I wedded past fifty. Wife ? Rather a widow with her husband alive ! Why this weary, weary strife of the chase ? How the richer or better now is Ahab ? What a forty years fool old Ahab has been.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

séparer les firmaments est très importante dans le roman puisque le front du cachalot est décrit lui-même comme “one broad firmament of a forehead pleated with riddles” (Melville, 379). Jusqu'à quel point *Moby-Dick* le livre est-il *Moby-Dick* le cachalot ou incarne-t-il la folie vengeresse d'Ahab ? En effet, comme l'explique Michel Granger à propos du roman melvillien :

> [Melville] semble avoir été pris par la fièvre romantique de découvrir le secret du monde que le livre absolu projeté aurait permis de révéler, saisi par le désir de dominer la totalité du savoir dans le domaine des baleines qui elles-mêmes constituent un monde. Il franchit les frontières entre les mots et les choses afin de mieux harponner le livre-cachalot. (Granger, 349)

Ce qui est décrit ici traite de la dimension organique du roman dans lequel l'écriture, l'écrit et son support se confondent sans cesse. Se pose alors la question de savoir comment l'écriture musicale dans son jeu de fusion et de séparation textuelle (du texte et des textures) traite-t-elle de cette organicité ? Et, d'autre part, jusqu'à quel point *Moby Dick* le roman est-il *Moby Dick* l'opéra ou à quel point se signale-t-il dans l'opéra ?

En effet, dans sa volonté de recréer la dimension organique du roman, l'opéra met en lumière une organicité de l'intrigue dans sa structure même, et ce de par l'écriture textuelle, vocale et instrumentale. Comme nous venons de le voir, l'organicité de l'opéra est organisée par le travail de l'écriture en motifs qui, par une correspondance entre les parties et le tout, à la fois signale et effectue le sens de manière prospective et rétrospective. L'exemple du « firmament » démontre tout à fait que le tout peut s'interpréter à partir des faits isolés et les faits isolés peuvent s'interpréter à partir du tout.

La répétition des thèmes et des motifs dans une sorte d'infini de répétions et de variations, de profondeur sans fond de la signification rend compte d'une temporalité cumulative de l'opéra. En effet, alors que les thèmes et motifs incarnent un certain infini, l'opéra lui se présente comme un tout achevé et clôturé. L'opéra pose ainsi la question : comment concilier l'infini et la clôture ? En effet, fidèle à la tradition aristotélicienne, l'opéra se présente comme un tout achevé, une totalité, comme une unité temporelle. Si chaque thème se répète, revient et réapparait, c'est pour mieux rendre compte de la forme cyclique de l'œuvre toute entière (Hamel, 142)[3].

Cette cyclicité est notamment incarnée dans le traitement du prélude et de l'épilogue. De fait, le prélude s'identifie avec l'épilogue dans le traitement des thèmes ainsi que dans celui de la tonalité ; les thèmes initiaux se rejouent de la même façon ainsi que dans la même tonalité, mi mineur (Heggie, 585).

L'épilogue reprend également les motifs musicaux des personnages de Starbuck et d'Ahab et, après avoir laissé l'auditeur suspendu jusqu'à la fin de l'opéra, le compositeur laisse alors entendre les mots “call me Ishmael” (Heggie, 585), comme si l'expérience de l'opéra ne pouvait s'achever que par son recommencement. Ce recommencement serait comme un écho à la question de l'Éternel retour, comme si l'opéra

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

par sa structure cyclique et circulaire permettait de penser et de représenter une certaine « éternité ». Mais l'opéra a-t-il « vocation » à représenter une figure de l'infini, d'un retour ?

S'il y a une idée de l'opéra comme réaffirmable, répétable, cette circularité, par suspension voulue de "call me Ishmael" peut aussi informer et rendre visible et audible la question de la venue à l'identité. En effet, cette circularité représenterait une identité en formation qui s'achèverait ou viendrait au monde à la fin de l'opéra ; cette identité serait en formation car une fois née et représentée, elle est « tuée », comme-ci cette identité ne pouvait pas survivre à sa représentation. La question qui se pose est alors est de savoir s'il y a une incapacité au venir au monde d'Ishmael ? Et, d'une autre manière, de savoir dans quelle mesure l'opéra met-il en scène sa propre crise identitaire à travers celle d'Ishmael ? Exhibe-t-il et expose-t-il en somme son incapacité à se défaire du spectre romanesque melvillien ?

Afin de répondre à cette question, reprenons le traitement du personnage d'Ishmael dans l'opéra. Jack Heggie et Gene Scheere ont décidé de reprendre le jeu sur le dédoublement identitaire d'Ishmael dans le roman de Melville :

> Realizing that the Ishmael who narrates Melville's novel is a sophisticated and well-travelled former sailor who differs sharply from the novice sailor who actually sailed with Captain Ahab on the Pequod, Heggie and Scheer decided to write the opera as the story of the much younger shipboard Ishmael […]. After being rescued from the sinking of the Pequod at the end of the action, he becomes the Ishmael who will later narrate Melville's novel. (Wallace, 5)

En souhaitant repartir d'un Ishmael novice, Heggie et Scheer en écrivent son devenir à travers le personnage de Greenhorn. En effet, la première scène de l'opéra s'ouvre sur le harponneur Queequeg, dans un chant polynésien *Fune ala* (Heggie, 11). Se défaisant de la célèbre ouverture du roman "call me Ishmaël" (Melville, 3), Ishmael devient alors Greenhorn dans l'opéra, un être sans nom, ni existence, qui vient de nulle part. En effet, les premiers mots de ce « nouveau » personnage sont les suivants :

> I am just a Greenhorn. New to whaling. No money. Nothing to interest me on shore. I'm someone who found himself stopping at coffin warehouses. Attending the funerals of strangers. Someone who wanted to drive off the spleen, to see the world. To chase away a dark November in my soul. (Heggie, 35-38)[2]

[2] "Call me Ishmael. Some years ago – never mind how long precisely – having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the word, it is a way I have of driving off the spleen,and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth ; whenever it is a damp, drizzly November in my soul ; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet." (Melville, 3).

[3] Il est intéressant de voir ici la lecture de la *Poétique* d'Aristote par Jean-François Hamel : « Selon Aristote, le récit doit, pour exercer son efficacité, se présenter comme un tout achevé. La totalité temporelle produite par une intrigue une et complète est toutefois plus que la somme de ses parties, plus que la succession

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Outre le langage utilisé pour se décrire dans cette première scène, il y a également au niveau de Greenhorn une incarnation de cette recherche identitaire dans l'écriture musicale. Premièrement sur un plan vocal, il y a trois termes qui ressortent dans l'écriture vocale : "shore", "world", "soul", dont l'intensité dramatique est soulignée par une montée chromatique Fa#, sol, sol# (Heggie, 36,37,38). Le chromatisme ascendant symbolise alors le voyage résurrectionnel que Greenhorn entreprend. Deuxièmement, sur un plan tonal, il y a une oscillation harmonique, une hésitation entre deux tonalités, la majeur et fa# mineur. L'instabilité harmonique rend compte de l'instabilité identitaire. Enfin sur un plan rythmique, la signature rythmique en 8/8 apparemment stable est à compter en 3+3+2 ou 3+2+3 ce qui modifie l'accentuation des temps forts. Cette rythmique incarne à la fois le balancier du baleinier et le déracinement identitaire de Greenhorn[4]. De même, le devenir d'Ishmael s'effectue également à travers et par les autres personnages. Par exemple, à partir d'une description d'Ahab dans le chapitre 41 "Moby Dick" du roman, Heggie compose la scène 5 de l'acte 2 "Human madness is a cunning and most feline thing" (Heggie, 476). Sur un plan orchestral, il semblerait qu'un nouveau motif de trois notes se fasse entendre aux flûtes puis à la clarinette avant que Greenhorn ne se mette à chanter. Ces trois notes servent tout au long de l'air comme ancrage harmonique, mélodique ainsi que rythmique. Pourtant à la fin de l'air, on s'aperçoit alors que ce motif n'est pas nouveau puisqu'il rappelle dans les intervalles (distance entre les notes) ceux de Pip (jeune moussaillon qui s'est perdu en mer dans l'acte I). Sur un plan langagier, il y a également une reprise, celle des mots de Pip. En effet, reprenant pour son compte la mélodie qui accompagnait sa disparition, Greenhorn transforme "lost in the heart of the sea" (Heggie, 303) en "we are lost in the heart of the sea" (Heggie, 482). L'utilisation de la première personne du pluriel par Greenhorn rend ici compte de son devenir par et à travers les autres personnages, et d'une matière métaphorique, le "we" représenterait également la relation entre le texte et la musique. L'opéra incarne cette quête identitaire à travers le personnage de Greenhorn. L'introduction de Greenhorn comme altération du roman, comme altérité dans l'opéra participe à l'identité même de l'opéra. Cet autre Ishmael ébranle ainsi l'instanciation de la narration dans le roman. Pour reprendre les deux adjectifs développés plus haut, Greenhorn, de manière à la fois abstraite et profonde, donne naissance à l'historicité d'Ishmael, à la découverte de soi du sujet, au devenir génétique de celui-ci. Il donne naissance au sujet qui constituera le devenir artistique : à la fin de l'opéra Ishmael deviendra celui qui écrira le roman de Melville. Le « hanté » se retourne alors contre le roman, et l'opéra apparait comme le spectre venant hanter l'œuvre de Melville.

---

de ses instants qui la composent : chaque moment du récit doit entrer en correspondance avec la série évènementielle qui tout à la fois l'annonce et l'accomplit afin que le sens puisse s'interpréter non seulement à partir des faits isolés, mais dans leur rassemblement synthétique. C'est ainsi que le récit tire de son efficacité de sa ressemblance à un *corps*, comme le suggèrent plusieurs passages de la *Poétique*. Grâce à cette organicité de l'intrigue, chaque récit véridique ou non, peut se décrire comme une totalité autonome, réglée par une rationalité propre où les identités sont stables, où le monde dans lequel s'opèrent les transformations représentées demeure intact, où se voit enfin assurée la profonde cohérence des différentes strates de la réalité sous l'égide d'un monde transcendant. L'organicité de l'intrigue présuppose chez Aristote une confiance à l'égard tant des *corps représentés* que du *corps de la représentation* : en fait, le corps de la représentation doit se constituer, par une mimésis redoublée, comme l'*analogon* des corps représentés. »

[4] Le 8/8 est habituellement divisée de manière stable en 2+2+2+2 c'est-à dire 1-2, 3-4, 5-6, 7-8 (temps fort en gras),ou comme ceci 4+4, 1-2-3-4, 5-6-7-8. Si l'on divise en 3+3+2 ou 3+2+3, les temps forts seront sur les premiers temps de cette subdivision c'est-à-dire : 1-2-3, 1-2-3, 1-2 ou 1-2-3, 1-2, 1-2-3.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

En conclusion, Jack Heggie et Gene Scheer ne recréent pas des personnages, ne les ré-interprètent pas non plus. Pas plus qu'ils ne les dé-constituent ou les reconstituent. Ils constituent des sujets à partir de leur dé-constitution. Si l'on reprend la citation de Jack Heggie sur son travail de compositeur, "my job as a composer is to go back before there were those words" (Wallace, 16), il tenterait ainsi de se retrouver en-deçà des mots eux-mêmes alors que l'opéra, lui, constitue l'au-delà du roman. La question se pose alors : à quelle archéologie du sens la musique nous permet-elle d'accéder ? Une réponse se profilerait ainsi : l'opéra *Moby-Dick* présente et représente la formation du sens. Si le sens est en formation, c'est qu'il n'est pas formé, il est en processus. En tant que processus et formation, il informe à la fois le processus identitaire comme celui de la formation du sens. Par conséquent, à partir du roman comme œuvre du passé, l'opéra tend à construire un présent, celui de son identité et du sens des mots à travers leur représentation. L'opéra de Jack Heggie et Gene Scheer en tant qu'adaptation fait littéralement et musicalement circuler le sens, joue de l'évènement du sens, c'est un art performatif puisque loin de rechercher un archaïsme du sens, d'effectuer une archéologie, il tend plutôt à le/se re-présent(ifi)er.

Bibliographie

Heggie, J. (2010). *Moby-Dick, An Opera in Two-Acts Based on the Novel by Herman Melville.* Music by Jack Heggie. Libretto by Gene Scheer. Piano/ vocal Score. Ben Pen Music.

Granger, M. (novembre 1991). *Herman Melville, Présentation*, Revue Française d'Études Américaines n° 50, Presses Universitaire de Nancy.

Hamel, J-F. (2006). *Revenances de l'histoire, Répétition, narrativité, modernité,* Les Editions de Minuit.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation.* Routledge.

Melville, H. (2003). *Moby-Dick or The Whale.* Penguin Classics.

Wallace, Robert K. (2013). *Heggie and Scheer's, A grand opera for the 21st century.* University of North Texas Press

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529