

## La mer et les marins dans l'art lyrique, de la Renaissance à nos jours

Capitaine de Vaisseau (h) Jean-Pierre Gomane  
Membre de la Société française d'histoire maritime

Tous les êtres humains dépendent de la mer ou, au moins, vivent en symbiose avec elle, même lorsqu'ils en sont géographiquement éloignés, ne serait-ce que par l'influence que la masse océanique exerce sur les climats, à travers toutes les régions du monde. La mer est donc inscrite, de quelque manière, dans le patrimoine culturel de la plupart des sociétés humaines. L'art lyrique, pour sa part, est constitutif de cette culture, au moins dans le monde occidental. Il n'est donc pas étonnant que la mer y soit présente sous des formes multiples et diverses, dont certaines seront évoquées ci après comme pour étayer ce syllogisme.

### *La mer prépare la scène*

Il est nécessaire de rappeler que l'art lyrique est, par son origine et dans son essence même, un art du spectacle. C'est une histoire qui est représentée, enrichie, illuminée, sublimée par la musique. « *Favola in musica* », tel est le titre sous lequel Monteverdi présente des œuvres qui sont considérées comme les premiers balbutiements de ce que l'on ne va pas tarder à appeler « *opera* », c'est-à-dire « l'œuvre », véritable synthèse de toutes les œuvres d'art conçues et réalisées par le génie humain. Il y a donc tout un environnement à respecter voire à créer pour y enchâsser cette « histoire en musique ».

### *Les lieux inspirés*

Certes, cela commence dans les cours italiennes, plus précisément à Mantoue si l'on se réfère à Monteverdi et à « l'Orfeo » (1607) bien que cette œuvre ait été

annoncée, dès le siècle précédent et en d'autres demeures princières, par des « divertissements musicaux » de nature voisine, mais qui n'ont pas laissé la même marque considérée comme emblématique. En aval de Mantoue, alors place forte aussi sinistre que foyer culturel brillant, commence le delta du Pô et, au delà, la mer. Laissons donc à cette cité la paternité de l'opéra mais constatons que les deux premiers hauts lieux de ce genre nouveau sont, en ce début du dix-septième siècle, deux ports de la Péninsule, sans pouvoir préciser vraiment la priorité de l'un sur l'autre, Naples d'abord, la cité royale, riche de ses quatre conservatoires, pépinière de ces voix, irréelles mais obtenues par des moyens bien réels, celles des castrats ; Venise ensuite, l'opulente, ce qui lui permet de se saisir sans tarder des modes nouvelles car cette cité jadis marchande, ruinée par l'ouverture du commerce atlantique, s'est bientôt adonnée à la finance, au jeu, à la fête quand ce n'était pas au stupre comme en témoignent les nombreux voyageurs qui ne se contentent pas de fréquenter les seules salles d'opéra.

Tous ces théâtres sont enserrés dans le dédale des canaux et des ponts, au cœur d'un *campo* ou au fond d'un *cortile* ou d'une *piazzetta* comme le charmant et minuscule Malibrano, ainsi rebaptisé en 1835 après le passage de la célèbre diva qui lui abandonna son cachet pour lui permettre de survivre. Aucune de ces bâtisses n'a de vue sur la lagune, même pas la Fenice la bien nommée puisqu'elle brûla deux fois, et à laquelle on accédait, naguère, en gondole. Toutefois, durant les travaux de restauration consécutifs à son dernier incendie, en 1996, les saisons théâtrales se déroulèrent sous un chapiteau provisoire qui avait été monté sur un terre-plein dominant l'eau. À Naples, au contraire, les spectateurs du San Carlo peuvent presque admirer, pendant la représentation, ou au moins pendant les entractes, le splendide panorama de la baie qui, à travers plus de trois siècles de production lyrique, a servi de décor à de nombreux opéras.

De vastes espaces sont nécessaires au déploiement de l'action scénique. Ce furent d'abord des constructions provisoires ; parfois même, à la belle saison, une cour ou un parc y suffisaient. Puis on édifia au cœur de la cité, ce lieu, parfois discret mais le plus souvent prestigieux voire monumental, sur le fronton duquel le mécène a fait graver une inscription prouvant son amour de l'art lyrique. Dans la plupart des cas, la glorification du prince a été beaucoup plus déterminante que son véritable appétit culturel. Ainsi chaque capitale du continent européen se dotera d'un théâtre royal, impérial ou national, au gré des changements de régime. Toutefois, hormis Londres et Saint-Petersbourg du temps des tsars et, à moindre titre, Athènes, Lisbonne et Stockholm, la plupart des villes, sièges du pouvoir politique, qu'il s'agisse de Berlin, Madrid, Rome ou Vienne, sans oublier Paris ou Versailles selon les époques, ne peuvent se targuer d'un lien direct avec la mer.

Mais, hormis ces capitales, on retrouve également des hauts lieux de l'art lyrique dans toutes les grandes cités portuaires comme Hambourg, Amsterdam, Gênes, Palerme ou Barcelone, en sus de Naples et Venise déjà nommés et même jusqu'à Istanbul. On pourrait étendre cette liste à l'ensemble du monde puisque celui-ci a subi, pour le pire et parfois pour le meilleur, l'influence de la culture occidentale. Après New York et San Francisco, on pourrait citer Buenos Aires, Tokyo, Manille, fière, en cela au moins, de son passé espagnol et, enfin, un des derniers nés de ces temples de la musique,

où la scène baigne quasiment dans les flots d'une des plus belles baies du monde, Sydney. Plus près de nous, enfin, le charmant petit théâtre « à l'italienne » de Nice, de trois siècles antérieur, n'est, pour sa part, séparé de la mer que par une chaussée. Notons que, pour couronner ces épousailles de la mer et de l'art lyrique mais sans aller jusqu'à jeter un anneau par dessus bord selon l'antique coutume vénitienne, se répand une pratique lyrique itinérante à bord de paquebots de croisière.

### *Les auteurs : musiciens et poètes*

On ne peut éluder la question qui se pose dès l'origine du genre, sur l'importance respective de la musique et de la parole. C'est d'ailleurs une querelle qui se poursuivra jusqu'à nos jours. En simplifiant à l'extrême l'évolution des théories comme de la pratique en ce domaine, on peut considérer que, dans une première période, l'écrivain, auteur du texte, qualifié de poète et même, à Vienne, de poète impérial, condescendait à laisser mettre de la musique sur ses vers. Ainsi, le plus célèbre d'entre eux, Pietro Metastasio, vit les vingt six drames qu'il avait composés donner naissance à plus de six cents opéras. Pour prendre le seul exemple d'une de ses œuvres à sujet maritime, *Thémistocle*, le vainqueur de Salamine, inspira une trentaine de compositeurs connus ou, aujourd'hui, oubliés, tels Caldara, « *Temistocle* » (1736), Jommelli, id. (1757), Jean-Christien Bach, id. (1772). Progressivement, cependant, les rôles vont s'inverser ; c'est le compositeur ou, plus fréquemment, son impresario qui passe commande d'un texte à mettre en musique, musique à laquelle l'écrivain devra adapter sa prosodie ; celle-ci prendra la forme d'un livret, un *libretto*, l'auteur n'ayant plus droit qu'à l'appellation un peu méprisante de librettiste.

Le sujet choisi est souvent inspiré d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Les responsables financiers de l'opération ainsi lancée sont surtout soucieux de choisir une intrigue qui plaira au public et, ainsi, accroîtra les entrées, donc, la recette. Mais parfois, la commande répond à un autre souci, notamment quand elle émane du pouvoir politique. C'est ainsi qu'un opéra commandé en 1807 n'avait pour but que de flatter les Espagnols, alors nos alliés. Hélas, « *Fernand Cortez* » (1809), ne fut prêt que deux ans plus tard. Brûlant ses vaisseaux au premier acte sur une plage du nouveau monde, le *conquistador* exaltait alors l'héroïsme de ceux qui étaient devenus, entre temps, nos plus farouches adversaires. Le commanditaire, qui n'était autre que l'Empereur, finit, au grand dam de Spontini, par interdire la pièce qui attirait les sarcasmes discrets de quelques opposants. De manière générale, ce sont les auteurs eux-mêmes qui montent l'ouvrage en vue de sa création, le librettiste surtout, qui impose le jeu des acteurs, par des indications scéniques très précises appelées « didascalies ». Il est son propre metteur en scène ; le mot comme la fonction n'apparaîtront que plus tard. La direction musicale des premières représentations est normalement assurée par le compositeur lui-même. À la disparition des créateurs, l'ouvrage tombe, le plus souvent, dans l'oubli ou se trouve parfois exhumé, recréé, rénové, adapté, réinventé, mis au goût du jour, jusqu'à dénaturer l'original.

Que penser, par exemple, de ces « deux dames de Ferrare », c'est ainsi que les

présente Da Ponte, le librettiste de Mozart, qui, dans une production récente, se retrouvent, filles à matelots, lutinées par deux beaux gars de l'US Navy ? Peter Sellars, metteur en scène iconoclaste de « *Così fan Tutte* » (1790), semble plus à l'aise dans les bars de Norfolk que dans les palais de Naples. Il est donc intéressant de préciser le rôle que jouent, à des titres divers, tous ces intervenants, dans la conception, l'éclosion, et enfin, la réalisation de l'œuvre lyrique. La connaissance de la biographie de chacun d'entre eux permettrait de découvrir s'ils ont subi une influence maritime, et si celle-ci s'est répercutée dans leur sensibilité artistique. Nous ne pouvons prendre que quelques exemples particulièrement caractéristiques. Les grands génies de la littérature européenne ont tous inspiré des œuvres lyriques, à toutes les époques. Or l'Europe centrale semble assez indifférente aux choses de la mer. En cela, Schiller ou Goethe diffèrent de Shakespeare, Camoens, Tasso ou même Racine, dont on retrouvera des traces chez Verdi, Meyerbeer, Donizetti, Mozart, avec, respectivement : « *Otello* » (1887), « *L'Africaine* » (1865), « *Dom Sébastien, roi du Portugal* » (1843), « *Mitridate, rè di Ponto* » (1770), tous opéras où la proximité, voire la présence de la mer, participent à l'action dramatique.

Et pourtant, aucun de ces hommes de lettres ou de musique ne semble avoir bénéficié, avec l'élément marin, de relations privilégiées, hormis Camoens qui manqua de se noyer aux bouches du Mékong comme il le raconte lui-même au livre VIII des *Lusiades*. Quant au trio de nos musiciens dont s'enorgueillit la Marine nationale, seul Jean Cras (EN<sup>1</sup>1896) composa avec « *Polyphème* » (1922) un opéra mythologique à thème maritime, Albert Roussel (EN 1887) ayant préféré, quant à lui, l'exotisme avec « *Padmâvatî* » (1923) et Robert Mariotte (EN 1891), s'étant orienté vers l'antiquité biblique, avec « *Salomé* » (1908, juste après celle de Richard Strauss !). Un autre marin, après avoir sillonné les océans, Rimsky-Korsakof, consacra toutes ses œuvres lyriques à exalter... la tradition essentiellement continentale de la terre russe ! Il faudra attendre Benjamin Britten, originaire d'un petit village de pêcheurs de la côte est de l'Angleterre, pour rencontrer un compositeur à la fois sensibilisé à la vie maritime, et ayant consacré à la mer deux de ses plus importantes œuvres lyriques.

### *Les interprètes et leurs comparses*

Signalons d'abord que la méthode de chant la plus célèbre, encore en usage aujourd'hui, a été rédigée par Nicola Vaccaï ; elle a recours à des mélodies composées sur des poèmes de Métastase, dont certains thèmes : le départ, la tempête, le retour au port, sont inspirés par la mer qu'ils n'ont fréquentée ni l'un ni l'autre. Voilà donc, pour beaucoup de chanteurs, un premier contact marin. Dans la suite de leur carrière, le personnel artistique, chef et musiciens d'orchestre et surtout chanteurs, sont appelés à se déplacer au gré des engagements, des invitations ou des contrats. Avant que le transport aérien ne se généralise, nombreux étaient donc celles et ceux qui bénéficiaient d'une expérience maritime, au moins à bord des paquebots reliant l'Europe et le continent américain, voire l'Extrême-Orient. En plus des instrumentistes souvent indiscernables dans la pénombre anonyme de la fosse d'orchestre, les seuls être que verra le public sont

1 École navale. NDR

donc les solistes, choristes et figurants, se produisant sous les feux de la rampe.

Pour tous, s'imposent les conseils prodigués par Diderot dans son célèbre « Paradoxe sur les comédiens » ; ils incarnent totalement leur personnage, jusqu'à s'identifier à lui, mais exclusivement lorsqu'ils sont sur scène. Le sentiment personnel que l'un ou l'autre peut éprouver dans n'importe quel domaine, pour les choses de la mer par exemple, n'est donc guère requis même si leur rôle implique une telle attitude. Le hiatus peut et, pour certains théoriciens du spectacle, doit même être absolu entre le personnage scénique et la personne qui l'incarne. C'est évidemment un cas limite que même les spectateurs ont parfois du mal à comprendre. Mario Del Monaco raconte que, en 1942, interprétant le rôle de Pinkerton, au théâtre Carlo-Felice de Gênes peu de temps avant que celui-ci ne soit pulvérisé par un bombardement de l'US Air Force, il fut pris à parti, par un milicien, fasciste et inculte, pour avoir endossé l'uniforme d'un lieutenant de l'US Navy. Il ne s'en tira sans mal que grâce à l'intervention d'un dignitaire fasciste mais nonobstant mélomane, qui n'était pas fâché, de plus, de voir étaler sur scène la goujaterie d'un officier d'un pays alors ennemi à l'encontre d'une innocente représentante d'un pays alors allié. Puccini, pour sa part, ne pensait sûrement pas faire de la propagande politique, même si « *Madama Butterfly* » fut créée le 17 février 1904, six jours après l'attaque de Port Arthur.

Pour une centaine d'artistes de toutes catégories présents sur la scène et à peu près autant dans la fosse d'orchestre, plus du double participe de manière anonyme, effacée, souvent humble mais toujours indispensable, au bon déroulement du spectacle, provoquant par leur action souvent obscure, des réactions d'étonnement et d'admiration de la part du spectateur. Car, en plus des changements de décors, parfois plusieurs fois par acte, il faut, lorsque la mer est évoquée, reproduire le bruit des vagues, modifier les lumières selon que l'action se déroule à l'aurore ou au crépuscule, voire « par une nuit sans lune ». Il y a parfois des grains, souvent des tempêtes même, avec foudre et tonnerre obligatoires ! De nos jours, le cinéma, dans son style « peplum », s'est emparé de ces « effets spéciaux », dont l'usage s'est banalisé mais que, naguère, à l'opéra, le public attendait avec autant d'impatience que les prouesses vocales des artistes.

Les moyens mis en œuvre étaient répertoriés sous le terme de « machines », d'où l'expression « d'opéra à machines », utilisée surtout à Venise. Ceux qui mettaient en œuvre ces machines étaient tout naturellement appelés et sont toujours appelés machinistes. Or, avant que l'énergie moderne ne vint soulager leurs efforts, les manœuvres les plus fréquentes se faisaient à bras et avaient souvent recours à des systèmes de cordages et de poulies. De nombreux termes utilisés par ces spécialistes avaient une curieuse consonance maritime. En effet, rien d'étonnant à une telle proximité de vocabulaire car les machinistes des théâtres vénitiens n'étaient autres que les marins des galères en rupture de contrat. La plupart des bâtiments étaient désarmés pendant la période d'hivernage laissant disponible une main d'œuvre aussi robuste qu'experte dans le maniement des cordages et autre apparaux. Ces mois d'hiver étaient précisément ceux durant lesquels, se déroulaient les carnivals et autres festivités dont la cité des doges n'était pas avare, surtout aux dix-septième et dix-huitième siècles. C'est ainsi que des termes de marine devinrent des termes de théâtre, à Venise puis à travers toute l'Europe.

*La mer peuple la scène*

Tous ces préparatifs n'ont pour unique objectif que de faire entrer sur scène des artistes qui par leur chant, leurs dialogues, leur jeu, vont séduire le spectateur. Parmi ces acteurs, nombreux sont ceux qui, à travers près de quatre siècles d'art lyrique, ont tenu des rôles qui avaient, avec la mer, des relations diverses. Ce sont quelques uns de ces personnages que nous allons tenter de faire revivre.

*Ceux qui prétendent dominer la mer*

Par delà les empires terrestres, certains hommes, à toutes les époques, ont caressé l'ambition d'être également les maîtres de la mer. L'opéra sera le lieu privilégié pour présenter de tels personnages, hors du commun. La première période, celle du baroque, privilégiera bien sûr, l'Antiquité. Dans ce rôle de puissance, l'histoire nous présente surtout des hommes. Les femmes sont l'exception, car leur relation à la mer est, en général, de nature inverse comme on le constatera plus loin ; elles apparaissent plutôt comme les victimes des éléments. Émerge, toutefois, la personnalité de Cléopâtre, encore que, dans son « Giulio Cesare in Egitto » (1724), Haendel nous la présente, à la fin, dans le port d'Alexandrie, amoureusement soumise à son vainqueur. Plus tard, c'est Donizetti qui nous racontera le glorieux destin de la Vénitienne, « Caterina Cornaro » (1844), n'hésitant pas à s'embarquer pour l'île de Chypre dont elle ceindra la couronne.

S'agissant de têtes couronnées, voici, dans un style parodique quoique pompeux, tous les rois de la Grèce réunis en congrès par Offenbach, pour préparer leur expédition punitive contre Troie, après l'embarquent pour Cythère de « La belle Hélène » (1864) enlevée par Paris. Homère exista-t-il vraiment ? Peu importe puisqu'il est censé nous raconter le retour de campagne d'un des participants à l'expédition, le roi d'Ithaque, ce qui donna à Monteverdi la magnifique occasion de célébrer le dernier épisode de cette odyssee, « Il ritorno d'Ulisse in patria » (1640). Il fut imité, trois siècles plus tard, par Gabriel Fauré et son seul opéra « Pénélope » (1903). Virgile, pour sa part, avait poursuivi le récit de ces pérégrinations à travers la Méditerranée, en envoyant Énée, échappé de Troie, fonder Rome au prix de son arrachement des bras de Didon, rencontrée au cours de son escale à Carthage ; d'où, désespoir et mort de la reine abandonnée, une situation en or, tant pour Purcell, « Dido and Aeneas » (1689) que pour Berlioz, « Les Troyens » (1863).

Restons dans l'Antiquité méditerranéenne, mais quittons le domaine de l'épopée plus ou moins légendaire pour celui de l'Histoire. L'affrontement des Grecs et des Perses est évoqué par Thémistocle déjà nommé, et qui a bénéficié, quant à lui, de trente huit opéras, tandis que le conflit entre Rome et Carthage, moins apprécié des compositeurs, n'a donné naissance qu'à quatre opéras (Pagliardi, 1693 ; Rampini, 1713 ; Scarlatti, 1718 ; Mosca, 1818) dont le héros éponyme est « Attilio Regolo ». Peut-être à titre de consolation, ce dernier a donné son nom à un croiseur léger de la marine italienne. Ce bâtiment, prise de guerre, ayant troqué le vert contre le bleu des deux

pavillons tricolores, finit sa carrière en 1952, ayant été rebaptisé en 1948, *Chateaurenault*. Les héros du moyen âge et des temps modernes ont moins séduit les compositeurs. Il y a, cependant, la période des croisades et les expéditions en terre sainte, revues par les épopées de la littérature italienne du *cinquecento*. Puis, s'avancent les grands découvreurs de la Renaissance. « Christophe Colomb » (1930) est, aujourd'hui, injustement oublié par la faute d'un Claudel qui a rédigé un texte abscons sur une musique de Darius Milhaud pour un opéra au titre éponyme qui ne connut qu'une seule représentation scénique, à Berlin.

Mais voici Camoëns dans « Dom Sébastien, roi de Portugal », où il est question de Vasco de Gama que nous retrouvons dans « L'Africaine », ces deux opéras ayant déjà été cités. Les deux protagonistes de l'épisode de l'Invincible armada, quant à eux, seront évoqués, contradictoirement, par Rossini, « Elisabetta, regina d'Inghilterra » (1815), et par Verdi, « Don Carlos » (1867), créé à Paris, sur un livret en français. Le malheureux infant y est dépeint comme le défenseur de ce vaillant peuple de marins que sont les Flamands, persécutés par son père, le fanatique Philippe II. Curieusement, la rivalité entre les deux riverains de la Manche n'a pas été traitée aussi sérieusement que le caractère opiniâtre et durable de cette lutte l'aurait justifié ainsi que la personnalité des protagonistes. Une commande de la Royal Navy pour le cent cinquantième anniversaire de Trafalgar, permit au compositeur Lennox Berkeley de présenter un « Nelson » (1955) qui ne bénéficia que de neuf représentations ! Cinquante ans plus tard, on se contenta d'exhumer une opérette de Eduard Kunneke, « Lady Hamilton » (1926), le compositeur allemand s'étant complu à traiter exclusivement et sur le mode boulevardier, les amours scandaleuses et souvent ridicules de l'affriolante épouse de l'ambassadeur de Sa Majesté, et de l'amiral rentrant à Naples en triomphe au retour d'Aboukir.

#### *Les travailleurs de la mer*

Jusqu'à l'apparition de ce que l'on appela l'école vériste (de l'italien *vero*, vrai), en littérature comme en musique, à la fin du dix-neuvième siècle, les premiers rôles d'opéra mettaient en valeur soit des personnages mythiques soit des représentants du monde du pouvoir et de l'argent, y compris cette bourgeoisie dont l'importance économique et même politique s'accroît dès la fin de l'ancien régime. Les milieux plus modestes n'ont droit qu'aux seconds rôles, valets, soubrettes, paysans, foules anonymes des choristes et figurants. Seuls, les gens de mer parviennent à échapper à cet ostracisme au moins implicite. Peut-être, la spécificité de leur existence, la rudesse de leur genre de vie, les dangers qu'ils affrontent quotidiennement attirent l'intérêt des compositeurs et de leur public, le plus souvent ignorants des choses de la mer.

On ne trouve pas de galériens, même si, s'agissant d'esclaves, on ne peut manquer d'évoquer le célèbre « Coro di Schiavi ebrei » du troisième acte du « Nabucco » (1842) de Verdi, mais ceux-ci n'ont rien de maritimes puisqu'ils se lamentent sous les murs de Babylone. Tous ceux qui se trouvent éloignés de leur foyer, y compris donc les marins, ne peuvent cependant écouter sans émotion cette plainte nostalgique même si

le retour au port se révèle parfois bien décevant, comme l'éprouve « Le pauvre matelot » (1927) de Darius Milhaud. Les grandes scènes d'opéra peuvent réunir tout un équipage, comme celui de « L'indomptable » dont l'un des mousses se nomme « Billy Budd » (1951). Benjamin Britten a composé là, l'une des rares œuvres du répertoire présentant exclusivement des personnages masculins, ce qui s'explique tant par le sujet : les mutineries de 1797 au sein de la Royal Navy, que par les inclinations personnelles du célèbre compositeur britannique. On rencontre également cette gent maritime dans de nombreuses œuvres lyriques légères, mais non dépourvues de rôles féminins dans ces cas, par exemple dans Lecoq, « Les cent vierges » (1882), Messager, « Coups de roulis » (1928), Scotto, « Trois de la marine » (1933) sans compter les nombreuses opérettes anglaises de Gilbert et Sullivan. Enfin, on trouve au moins un retraité, ce capitaine dont Richard Strauss nous raconte les démêlés conjugaux, car « la femme silencieuse », « Die schweigsame Frau » (1934), silencieuse mais un peu névrosée, détruit, dans une crise de jalousie, les précieuses maquettes, celles des navires que ce valeureux marin a commandés durant sa longue carrière.

Nombreux sont également les pêcheurs. Voici le Zurka de Bizet, dans une œuvre qui remporta plus de succès à sa création que l'opéra précédent, considéré comme scandaleux, car mettant en scène une femme indépendante. Et pourtant, aujourd'hui, la sulfureuse « Carmen » (1867) continue à faire le tour du monde, alors que le malheureux héros singhalais, pourtant élu roi par « Les Pêcheurs de perles » (1869) est bien tombé dans l'oubli. Aux antipodes de l'océan Indien, un archipel perdu à l'ouest de l'Irlande fournit « L'opéra d'Aran » (1962) et ses rudes insulaires. Après un succès fulgurant, au moins à l'étranger, cette œuvre originale connut un échec bien immérité. Gilbert Bécaud fut victime de l'esprit corporatiste qui, en France, range tout artiste dans une catégorie dont il ne doit pas s'échapper. En effet, originaire d'une cité maritime, Toulon, qui a vu naître tant de musiciens, il n'était pas, quant à lui, titulaire d'un diplôme de conservatoire. Et pourtant, le mystérieux Angelo, l'étranger, recueilli par ces humbles Irlandais, nous rappelle « L'Étranger » (1860), placé dans une situation analogue, mais sur une musique de Vincent d'Indy.

Cependant, sans conteste, le pêcheur le plus célèbre du répertoire, l'est surtout grâce à sa jeune sœur, Fenella, « La muette de Portici » (1828). En effet, c'est pour la venger que Mazaniello déclenche la révolte du petit peuple napolitain contre l'occupant espagnol. Auber, habile en ficelles de théâtre, avait surpris son public en attribuant le premier rôle de cet opéra, non à une chanteuse, mais à une danseuse, qui finit d'ailleurs



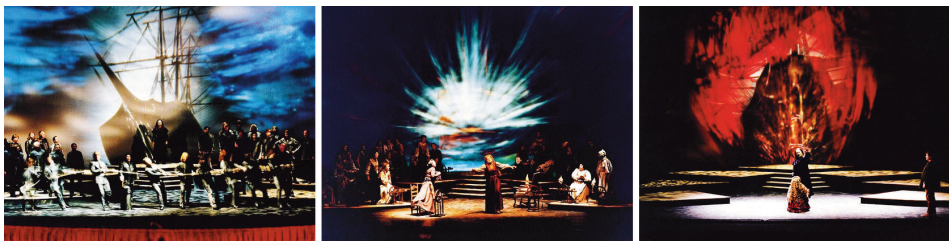
par mourir de chagrin et de honte, muets l'un et l'autre, comme il se doit. Mais l'aimable compositeur parisien ne prévoyait pas la suite tragique et grandiose de cette œuvre qui eut un succès fort honorable mais dénué de passion, jusqu'à la représentation du 25 août 1830, donnée au théâtre de la Monnaie à Bruxelles. En effet, la fièvre révolutionnaire passa de la



scène à la salle et, de là, à toute la ville et à tout ce qui allait devenir, de ce fait, la Belgique. Ainsi, une simple œuvre lyrique sans autre prétention que l'originalité de la distribution allait avoir pour conséquence de priver ce grand État maritime qu'était alors le royaume des Pays-Bas, d'un de ses plus beaux fleurons, le port d'Anvers.

#### *Les familiers de la mer*

Il faut ajouter à ceux qui passent le plus clair de leur temps sur l'élément liquide, tous ceux et toutes celles qui leur sont proches par des liens affectifs, ou qui orbitent autour du monde de la mer de par leurs activités professionnelles, ou qui, parfois, utilisent la voie maritime comme moyen de transport, d'évasion ou d'agrément. Ainsi en est-il des charpentiers de marine, implantés dans différents ports mais tous flanqués de leur impérial apprenti, Pierre le Grand, bien sûr. Lortzing, avec « Zar und Zimmermann » (1837), avait été précédé par Grétry, « Pierre le Grand » (1790), Donizetti, « Il Borgomastro di Saardam » (1827), Adam, « Pierre et Catherine » (1829), et enfin, suivi par Meyerbeer, « L'Étoile du Nord » (1854). Les autres professions sont moins bien traitées ; on ne trouve guère qu'un négociant américain chez Rossini, dans « La cambiale di matrimonio » (1810). Les femmes, parlons-en, même si jusqu'à un passé récent, elles ne figuraient pas sur les rôles d'équipages. Mais, restées à terre, elles vivent en symbiose avec les navigateurs, fidèles, jusqu'à la mort pour les unes, jusqu'au débarquement de jolis garçons pour les autres, la majorité si nous en croyons le don Alfonso de Mozart, « Così fan tutte » (1790). Ainsi font-elles toutes, comme Fiordiligi et Dorabella ; celles-ci se livrent à des manifestations déchirantes de désespoir et prient le ciel de protéger leur fiancé ; mais sitôt le navire disparu à l'horizon, elles tomberont dans les bras de riches étrangers qui ne sont autres que ces mêmes fiancés, revenus subrepticement sous un déguisement exotique pour éprouver, à la suite d'un pari, la vertu de leur belle !



Mais, heureusement pour l'honneur de la gent féminine, certaines d'entre elles sauront dignement mourir de chagrin devant le spectateur compatissant, voire bouleversé, telle Senta, la fiancée de ce mystérieux capitaine qu'est « Der fliegende Holländer » (1842) exhumé par Wagner dans les légendes nordiques, ou, bien sûr, Butterfly déjà entrevue, l'héroïne puccinienne la plus émouvante car la plus naïve, flouée, parce qu'épouse seulement « locale » du beau lieutenant Pinkerton, parfait exemple de l'inconsciente arrogance du *gaijin*. Verdi, pour sa part fait étrangler la malheureuse Desdémone, par un Otello rentrant de mer, soupçonneux comme beaucoup de marins, mais à tort, dans son cas. Un demi siècle auparavant, « l'Otello » (1818) de Rossini avait

réagi de manière aussi brutale. Toutefois, le compositeur, prudent, attentif aux goûts du public, avait écrit un final plus souriant, mais seulement en option ; il ne fallait pas trahir trop ouvertement Shakespeare. Il ne s'était permis que de transposer de Chypre à Venise, le débarquement du Maure victorieux. Parfois, chez Mozart par exemple, la conclusion évite le tragique et préfère un dénouement heureux ; ainsi pour Constanze, prête à mourir plutôt que de céder à Selim qui l'a enlevée en mer ; mais le corsaire au grand cœur la rend à son amant tout penaud de n'avoir pu mener à bien sa tentative d'enlèvement au sérail, « Die Entführung aus dem Serail » (1782), tandis que le bourreau Osmin se réjouit déjà d'exécuter les coupables. Les opéras n'ont pas toujours des fins sanglantes et funèbres. Ainsi, *Message*, moins cruel que Puccini, a-t-il laissé en vie « Madame Chrysanthème » (1893), devancière, bien oubliée aujourd'hui, de *Madame Butterfly*.

On rencontre, cependant, des femmes à bord, dans deux circonstances bien opposées. Ce sont des créatures de luxe, se pavanant sur le yacht de quelque milliardaire, ou, au contraire, de pauvres immigrantes ou déportées vers un destin peu enviable. Dans la première catégorie, voici *Ketty* que *Message* fait rencontrer un Américain qui l'aime « Passionnément » (1926). Dans la seconde, on trouve les multiples avatars de l'œuvre de l'abbé Prévost, la « *Manon* » (1826) d'Auber, la « *Manon* » (1890) de Massenet, enfin, la « *Manon Lescaut* » (1896) de Puccini. Les trois meurent dans les bras de des Grioux, mais deux seulement auront traversé l'Atlantique, celle de Massenet, ne supportera même pas le trajet jusqu'au Havre ; et pourtant, c'est la plus célèbre, ne serait-ce que pour le fameux duo qui fit scandale mais qui n'a rien de maritime quant à lui, puisqu'il se déroule dans... la sacristie de Saint Sulpice. À mi-chemin de celles qui naviguent de gré et de celles qui naviguent de force, on pourrait situer « *Les cent vierges* » (mars 1872) ou supposées telles, une histoire de déportation plus ou moins volontaire, pleine de quiproquos mais aussi de sous-entendus à une époque où la Nouvelle Calédonie se remplissait de communards. Mais hormis Louise Michel, il s'agissait essentiellement d'hommes. Toutefois, non sans prudence, le compositeur parisien était allé créer sa pièce à Bruxelles ainsi que la suivante, plus subversive encore, puisque les dames des Halles, amies de « *La fille de Madame Angot* » (décembre 1872) osent brocarder un pouvoir qui avait à peine deux ans.

Pour en revenir aux hommes, ceux-ci semblent moins friands de voyages ; on en rencontre cependant, çà et là, prenant passage sur des navires pour obéir à des motivations diverses. Les uns sont de véritables touristes comme « *Il Turco in Italia* » (1814) que Rossini fait débarquer à Naples où il devient la coqueluche de ces dames. Pour certains autres, la traversée résulte de la conjoncture politique, tel est le cas de « *Monsieur Beaucaire* » (1919), nom d'emprunt d'un prince que *Message* fait s'exiler en Angleterre. Parfois un « éléphant » embarque à contre cœur, par devoir professionnel ou civique, comme ce malheureux député du Puy-de-Dôme que le même *Message* (qui, décidément, aime les sujets maritimes, peut-être parce que marié à une Anglaise) fait embarquer, pour une mission d'enquête parlementaire, à bord d'un croiseur sur lequel il souffrira de multiples « *Coups de roulis* » (1928), avant de découvrir les plaisirs sulfureux des escales exotiques.

### *La mer entre en scène*

La contribution de l'élément marin à l'épanouissement de l'art lyrique ne se limite pas à la préparation ou au cadre du spectacle, ni même à l'inspiration des personnages qui vont lui donner vie. La mer joue parfois un véritable rôle de participant à l'action dramatique selon des facettes diverses, dépendant de la nature des attributs dont on la revêt.

### *La mer mythique*

Le public fut longtemps plus familier de la mythologie issue de la Méditerranée grecque ou latine, que des dieux germaniques ou des légendes celtiques ; celles-ci ne seront mises à la mode que tardivement et grâce surtout à l'œuvre wagnérienne. La dimension maritime n'y est guère présente qu'à travers le « Hollandais » déjà cité, et, plus tard, « Tristan und Isolde » (1865). C'est donc Neptune (ou Poseïdon selon les préférences des librettistes) qui va jouer un rôle important, essentiel parfois, dans de nombreuses œuvres lyriques, particulièrement dans l'opéra baroque, le souverain des flots lui-même ou ses nombreux enfants bâtards et ses subordonnés : demi-dieux des deux sexes, naïades et nymphes pleines de charme séducteur ou, au contraire, monstres horribles et malfaisants. Ces derniers, issus d'une vague terrifiante, s'abattent sur le rivage pour dévorer leur victime ou l'emporter dans les profondeurs de l'océan. Tel est le sort que réserve Rameau à Hippolyte à la fin de « Hippolyte et Aricie » (1735), qui suit fidèlement le développement dramatique du « Phèdre » racinien. Idoménée quant à lui pourra choisir l'engloutissement que lui impose Campra dans son « Idoménée » (1695) ou l'abdication qui apaise les dieux, dans la version plus modérée du « Idomeneo, rè di Creta » (1781) de Mozart.

La mésaventure du redoutable cyclope, amoureux malheureux de Galatée et floué par Ulysse qui lui creève son œil unique, est évoquée dans le « Polyphème » (1922) de Jean Cras, son unique œuvre lyrique. Pour sa part, Bellérophon a fait l'objet d'une dizaine d'opéras en italien ou en français. Tous sont à peu près totalement oubliés aujourd'hui sauf, peut-être, le « Bellérophon » (1679) de Lully sur un texte de Thomas Corneille. Ce fils de Poseïdon ne mérite guère de retenir notre attention que par le souvenir du Napoléon vaincu, retenu à bord du vaisseau portant ce nom, avant son départ pour Sainte Hélène. De manière plus générale, dans les pays de culture occidentale au moins, et à toutes les époques, les marins se sont plus à utiliser les héros mythologiques, de préférence féminins, pour baptiser leurs vaisseaux et, plus tard, surtout leurs sous-marins.

Les épisodes ou les héros des mythologies nordiques et surtout méditerranéennes n'épuisent pas l'inspiration des auteurs lyriques de toutes les époques. La Bible et la tradition chrétienne, parfois plus ou moins orthodoxe, sont riches d'événements maritimes spectaculaires comme le déluge ou le passage de la mer Rouge. Le premier a été abordé par Donizetti, « Il deluvio universale » (1830) et le second avait inspiré Rossini, à Naples d'abord, sous le titre « Mosè in Egitto » (1818), puis, adapté en

français pour Paris, intitulé alors, « Moïse et Pharaon ou le passage de la mer Rouge » (1820). Dans les deux cas, le rideau se ferme au moment où commence le mouvement de panique des Égyptiens devant la montée des flots. Avec l'ère chrétienne, les grands exploits guerriers entrent dans l'histoire, ce qui n'est paradoxal qu'en apparence. En effet il faut libérer le tombeau du Christ, tombé aux mains des infidèles. Les poèmes de Torquato Tasso, Le Tasse, en particulier son épopée, « La Gerusalemme liberata » va inspirer de nombreuses œuvres lyriques, en particulier, le chevalier « Rinaldo » (1719) qu'Haendel soumet aux sortilèges de la belle Armida ; celle-ci se trouve à bord d'une nef où elle retiendra de ses charmes le beau guerrier.

D'autres compositeurs préfèrent donner le rôle titre à la magicienne. Lully la situe au bord d'une rivière enchantée, « Armide » (1680), imité en cela par Gluck, « Armide » (1776) ; Dvorjak, en bon terrien, s'emploiera à cacher le couple scandaleux dans une oasis du désert, en gardant le même titre, « Armida » (1887). Seul, Rossini, toujours avec la même héroïne éponyme, « Armida » (1817) mais se souvenant peut-être qu'il est né au bord de la mer, la transforme en souveraine d'une île enchantée où, heureusement, Godefroid, ami et compagnon de Renaud, n'hésitera pas à monter une expédition pour arracher celui-ci aux charmes vénéneux de l'enchanteresse. L'autre grand succès littéraire du *cinquecento*, « Orlando furioso » de l'Arioste, ne semble pas avoir inspiré les musiciens ; il ne comporte d'ailleurs pas d'épisodes maritimes. S'agissant de personnages imaginaires, d'autres compositeurs s'éloignent d'une mythologie souvent tragique, lui préférant le grotesque, le familier ou le dérisoire ; ainsi, Offenbach avec « Oyayaie ou la reine des îles » (1855), « Robinson Crusoé » (1867) ou « L'île de Tulipatan » (1868). Remarquons que les îles, imaginaires mais parfois réelles, constituent des champs clos, particulièrement favorables au développement d'actions théâtrales, comiques ou dramatiques.

### *La mer géographique*

Par delà la fiction, la mer se présente aussi, sur scène comme dans la nature, dans la simple réalité de son action. Parfois on ne sait pas bien dans quel domaine on se meut. « Le roi d'Ys » (1880), est assez caractéristique de cette confusion. Léo Delibes s'est emparé de la légende qui a germé sur une hypothèse de nature géologique, un glissement qui aurait fait s'effondrer une partie de la baie de Douarnenez. Paul Le Flem abordera le même thème avec « La magicienne de la mer » (1954). On sait que Debussy s'en inspirera également dans « La cathédrale engloutie ». L'engloutissement de la cité relève de la légende mais le mystère des fonds marins soulève l'intérêt des archéologues les plus sérieux, même si tous s'accordent sur le fait que ce n'est pas la rivalité amoureuse de deux sœurs qui a provoqué la catastrophe. La mer n'a nul besoin d'auxiliaire humain pour manifester sa puissance bienfaisante ou, le plus souvent, redoutable, dans la réalité comme sur la scène encore que, dans ce dernier cas, la représentation du phénomène décourage les machinistes les plus ingénieux.

Est-ce en raison de ce genre de difficultés qu'un sujet aussi spectaculairement tragique que celui du radeau de la *Méduse* n'ait pas été abordé en musique comme il l'a

été en peinture ? Il en est de même pour le *Titanic* malgré quelques tentatives avortées de Luciano Berio. Le cinéma, lui, n'a pas manqué de s'emparer de cet épisode dramatique. Sur scène, les naufrages ne sont pas rares mais ne peuvent être traités qu'indirectement, sous forme de rêve, de récit ou de commentaire de ce qui est censé se passer en coulisse, hors de la vue de la salle. Tel est bien le cas du « Paul et Virginie » (1856) de Victor Massé, tout comme ses devanciers portant le même titre, de Kreisler (1792) et de Lesueur (1794), ce dernier ayant ajouté en sous-titre « ou le triomphe de la vertu ». Parfois, la catastrophe est antérieure au lever de rideau, et c'est en naufragée que Rossini nous présente la sémillante Isabella, « L'Italiana in Algeri » (1813). Les tornades, pour leur part, sont assez faciles à évoquer en disposant judicieusement des batteries de ventilateurs. Parmi les autres phénomènes de nature météorologique, on peut simuler la brume tout simplement, en plongeant la scène dans l'obscurité, comme au troisième acte de « Coups de roulis » dans une production récente.

Hormis ces divers événements de mer, dont celle-ci a l'entière initiative, elle préside, en témoin principal voire en acteur, à bien des épisodes mettant également en scène des êtres humains dont elle accompagne, facilite ou commente la démarche ; il s'agit souvent des moments les plus pathétiques ou les plus solennels du déroulement de l'action. Ainsi, si la « Médée » (1797) de Cherubini sacrifie ses enfants au tomber de rideau, l'action débute par le transfert solennel de la célèbre tunique destinée à Jason, débarquée en grande pompe du vaisseau qui ramène de Colchide ce vêtement ensorcelé. Ou encore, lorsque Tristan boit le philtre fatal, Wagner le situe sur la nef qui achemine également la malheureuse Yseult vers le roi Marke, ce futur époux qu'elle n'aime pas. Ou, sur un ton moins tragique parce qu'allusif, quand le père noble tente d'arracher son fils à Violetta, la dévoyée, « La Traviata » (1853), il appelle à la rescousse le soleil et la mer du pays natal.

En revanche, on trouve rarement des scènes de violence collective ; elles sont difficiles à régler. Pas de révoltés du *Bounty* au répertoire ; on trouve un début de mouvement de protestation qui n'ira pas jusqu'à la mutinerie, amorcé, bien malgré lui par le malheureux « Billy Budd » (1957) déjà évoqué. Tout près de nous, le compositeur américain du nord, John Adams, s'est fait une spécialité de monter des opéras sur des thèmes d'actualité. Après nous avoir présenté « Nixon in China » (1978), il nous embarque sur le paquebot de croisière italien *Achille Lauro*, pour nous faire assister à son arraisonnement par des terroristes et à la prise d'otages qui va se terminer tragiquement par « The death of Klinghoffer » (1989), dont la première eut lieu à Lyon, car cette œuvre était, curieusement, une commande de l'opéra de cette ville. Quant aux batailles navales, nous avons constaté la difficulté de les représenter sur scène, et nous ne savons, par exemple, comment a été traitée « La battaglia di Lepante » (1836), opéra créé à Rome, œuvre aujourd'hui totalement oubliée, d'un compositeur, lui-même, tout aussi totalement oublié, un certain Genovese ; en effet, les encyclopédies n'en disent pas plus à ce sujet, et le manuscrit en a disparu. Peut-être la Vierge du Rosaire apparaissait-elle dans le ciel, à la scène finale, puisque l'on sait que c'est à elle, ardemment invoquée par le pape Pie V, que la chrétienté doit d'avoir remporté la victoire, en ce jour du 7 octobre 1571.

*La mer musicale*

L'évocation de Marie nous amène à mentionner une forme particulière d'œuvre lyrique, dont l'initiative est due à saint Philippe Néri. Cette musique est dépouillée de toute dimension théâtrale, puisqu'elle se déroule dans des églises, la première en date ayant été, à Rome, la « Chiesa Nuova », siège de la congrégation de l'Oratoire, d'où l'appellation « d'oratorio » donnée à ce genre d'opéra sacré, en version de concert, pour utiliser une terminologie moderne. Ces manifestations musicales tenaient la place des opéras pendant les périodes de l'année liturgique où les salles de spectacle étaient fermées, au moins dans les pays catholiques. Malheureusement, les thèmes, inspirés des Écritures, comportent peu d'épisodes maritimes. Une notable exception nous est fournie par Josef Haydn, dans son célèbre « Die Schöpfung » (1799) dont la création en français, précisément sous le titre de « La Création », le 24 décembre 1800, 3 nivôse an IX, faillit coûter la vie au Premier Consul, alors qu'il se rendait au Théâtre National pour cette circonstance, son carrosse ayant emprunté la rue Saint Nicaise !

Quoi qu'il en soit, inspiré de la Genèse et du poème de Milton « The Paradise lost », cet *oratorio* décrit, autant que faire se peut par la simple musique, la naissance simultanée de la terre et de la mer, par séparation de la matière originelle. C'est à l'archange Uriel, rarement évoqué, qu'est échu l'honneur de ce récit ; mais sa voix céleste est soutenue par l'orchestre évoquant la rumeur des flots. La mer s'est faite à elle-même sa propre musique. C'est ce que ce terrien, né aux confins de la Moravie, découvre tardivement, en voyant la mer pour la première fois à soixante-deux ans, alors qu'il se rend en Angleterre dans l'été 1794. Il se montre même curieux, entre deux concerts londoniens, d'aller voir à Portsmouth les vaisseaux français saisis lors du « Glorious first of June », le combat de Prairial, qui vient de se dérouler au large de Brest. Haydn se mit à cette œuvre monumentale après son retour à Vienne. Il y célèbre la création des êtres vivants, dont le monde aquatique et, bien sûr, *in fine*, le roi de la création, l'être humain, ce qui nous vaut un très émouvant duo entre Adam et Ève. Mais, auparavant, il nous avait brossé, dans une grandiose fresque sonore, la mise en place des éléments, de l'eau au premier chef, sous toutes ses formes, ainsi que les phénomènes naturels qui lui sont liés ; on se trouve presque, en certains passages, dans la musique imitative qui ne se répandra qu'au siècle suivant. Haydn apparaît là comme un précurseur.

La musique instrumentale, la première, va évoluer dans ce sens, mais elle ne tardera pas à influencer certaines œuvres lyriques théâtrales, à travers tout le dix-neuvième siècle, suivant le sujet traité et suivant l'inspiration du compositeur. Pour prendre un dernier exemple, parmi la trentaine d'opéras composés par Verdi, on peut en mettre deux en parallèle voire en opposition, d'autant plus qu'ils se déroulent, l'un et l'autre, dans deux métropoles maritimes rivales, Venise et Gênes. Ce sont, l'un et l'autre, deux drames déchirant des familles patriciennes. Dans la première de ces œuvres, on ne trouve, tout au long de ces scènes qui mettent aux prises « I due Foscari » (1847), aucune référence à la mer ; l'action se passe donc à Venise mais pourrait se dérouler dans n'importe quelle cité du moyen-âge italien.

Dix ans plus tard, Verdi qui n'aimait pas cette ville encore autrichienne, a

découvert le charme de la côte tyrhénienne et de sa capitale alors pleine de vie sous l'impulsion dynamique de la bourgeoisie piémontaise et du gouvernement de Cavour. De plus, le climat de la Riviera génoise lui convient mieux que les brouillards de la plaine du Pô où il est né et où il a acquis le domaine de santa Agata. Il va donc faire de longs séjours au bord de la mer où il mûrit le projet de « Simone Boccanegra ». Il en commencera l'écriture en 1856 mais, après de multiples retouches, il en achèvera la composition et présentera cette œuvre sous la forme définitive qui le satisfait enfin, en 1881 seulement. C'est surtout au troisième acte que la mer est omniprésente dans la musique, car elle l'est dans le cœur du vieux doge déchu, se remémorant les périodes de gloire où les flots eux-mêmes lui obéissaient. L'écriture musicale du maestro a beaucoup changé en vingt ans ; l'entrée de Wagner dans le monde lyrique n'est pas tout à fait étrangère à cette évolution. On perçoit en effet la répétition de certains motifs mélodiques qui pourraient préfigurer le *leitmotiv* dont le maître allemand est l'inventeur incontesté et dont on trouve un des premiers exemples dans le « Vaisseau fantôme », antérieur de quelques années. Des brumes nordiques au soleil de la Méditerranée, la mer a pris possession de l'opéra.



**N**ous n'avons guère évoqué le public, qui devrait être le bénéficiaire essentiel de cette activité multiple tournant autour de l'art lyrique. Les marins sont-ils nombreux au sein de cette foule qui se presse aux portes des salles d'opéra ou qui se précipite vers les festivals ? La réponse ne pourrait être donnée qu'à travers des statistiques, des sondages et des recherches d'archives. Ainsi, aucune gazette de l'époque ne signale la présence d'une quelconque autorité maritime lors de la première de « Coups de roulis », le 29 septembre 1928, alors même que celle-ci se déroula à deux pas de la rue Royale, au théâtre Marigny, le premier rôle étant tenu par un Toulonnais déjà célèbre, Jules Murène, dit Raimu. Plus près de nous, au contraire, on pouvait rencontrer naguère, dans nos salles parisiennes, un commissaire de la Marine, fervent admirateur de l'art lyrique. Il ne chantait pas lui-même bien que doté d'une voix au timbre généreux et sonore dont il ne fit bénéficier que les arènes parlementaires et les salons des ambassades. Enfin, on constate que, dans les cités maritimes dotées d'un théâtre, cet établissement relève, le plus souvent, des responsables municipaux. Aussi, entrant dans la salle, on peut observer que deux loges d'avant-scène y sont réservées, côté cour, aux édiles locales, côté jardin, aux autorités maritimes. À Toulon, par exemple, cette loge est décorée d'une ancre. Rappelons que cette ville bénéficie également de la proximité de Marseille et de Nice, et, en juillet de chaque année depuis 1948, du festival d'art lyrique réputé dans le monde entier, celui d'Aix en Provence. Là, sont présentées, parfois, des raretés du passé ou, exceptionnellement, des créations. Il est vrai que la production lyrique est pléthorique mais souvent éphémère, courant sur plus de quatre siècles. Ainsi, ne surnage qu'une infime partie du répertoire, ce qui rend notre démarche, sinon illusoire, du moins bien incomplète ; mais celle-ci ne prétendait nullement être exhaustive ; elle ne visait, plus modestement, qu'à confirmer l'importance de la mer dans l'inspiration et la réalisation de ce qui apparaît comme un des produits les plus spécifiques et, parfois les plus brillants, de la musique occidentale.