LUIGI DALLAPICCOLA : LIBRETTISTE ET COMPOSITEUR. L'EMPREINTE CARDINALE DE LA LITTÉRATURE DANS SON ŒUVRE MUSICO-THÉÂTRALE

L'univers de création musicale de Luigi Dallapiccola est profondément marqué par la littérature depuis un parcours ininterrompu de lectures variées et exigeantes.

Deux sources vont alors apparaître comme fondamentales dans la création musico-théâtrale du compositeur : *Vol de nuit* de Saint Exupéry[1], découvert en 1934, et la nouvelle « La torture par l'espérance » issue des *Nouveaux Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, acquise à Paris en 1939. De ces deux auteurs français jaillissent les deux premiers opéras, *Volo di notte* en 1937 et *Il Prigioniero* en 1944-48, dont la résonance sera puissante et transversale sur son art.

Deux œuvres s'ajoutent en effet à notre corpus. L'ultime opéra *Ulisse*, composé entre 1960 et 1968, précédé en 1950 de *Job*, « *una sacra rappresentazione* », qui constitue le seul oratorio de Dallapiccola.

Nous interrogerons l'appropriation des sources littéraires par le compositeur, depuis le livret qu'il rédige lui-même. Les nombreux textes qu'il laisse au sujet de la question du livret permettent d'appréhender au mieux cet objet liminaire dans sa création.

Nous montrerons ainsi qu'une démarche caractéristique est saillante dans son écriture : une traduction *externe*, c'est-à-dire une retranscription linguistique en italien des textes choisis dans différentes langues, indissociable d'une traduction *interne*, qui se manifeste dans la mise en relation de textes, dans la valorisation ou la suppression de passages, dans l'ajout d'épisodes ou encore de références littéraires.

Un dernier axe tentera de montrer la transversalité de certaines thématiques, de s'interroger sur leur origine, leurs résurgences et enfin leur résonance. Des protagonistes singuliers, des identités fortes : si la lecture du corpus génère une constellation complexe de personnages, d'époques et d'esthétiques littéraires, des archétypes thématiques, souvent bipolaires, traverseront la création théâtrale du compositeur, jusqu'à son œuvre ultime *Lux* en 1975. Nous montrerons qu'elles émanent justement de l'univers littéraire de Saint Exupéry et de Villiers.

Du livre au livret – La démarche de Luigi Dallapiccola : écrits et réflexions

Des analectes sont opérés, et ce dès l'enfance du compositeur, dont la création s'affirme depuis l'écriture. Déjà, en 1916, à l'âge de douze ans, Dallapiccola conçoit une première esquisse d'opéra intitulée *Il Raccontafiabe*.

Dallapiccola écrira en outre une pièce de théâtre, comme en témoigne l'écrit inédit, *Kohlennot*[2]. Dallapiccola est alors un garçon de treize ans. Située au coeur de la Première Guerre mondiale, cette œuvre de la conscience politique si précoce apparaît comme annonciatrice. Nous pouvons traduire le titre par : « Pénurie de charbon ». Dans le texte, la « maudite guerre », répétition rhétorique habile du jeune auteur résonne comme ponctuation déjà musicale. Plus loin dans la pièce, le malaise de la consommation est énuméré, catalogue

[1] Saint Exupéry est orthographié sans le trait d'union, comme l'écrivain le souhaitait, et conformément au *Grevisse* (§108).
[2] Luigi Dallapiccola, *Kohlennot : commedia in un atto*, 1917.

des succédanés alimentaires. Puis c'est l'affront entre Bappho et Zanni, respectivement l'ancien et le jeune, le second empruntant des gallicismes vivement condamnés par le premier – c'est en effet la guerre contre la France[3].

Beaucoup plus tard, en 1932, la rédaction du livret de la *Rappresentazione di anima e di corpo* poursuit sa volonté d'écriture, mais sans aboutir.

Le compositeur est en outre l'auteur de quelques textes, parfois inédits, dans lesquels il rappelle l'importance sémantique et musicale du livret[4].

> Je considère que le livret soit le support de la musique[5].

La question du livret se pose en effet comme questionnement essentiel dans la démarche créatrice de Dallapiccola depuis quatre axes de réflexion : sa qualité littéraire, son sujet, sa conception et son écriture. Au travers de ses analyses, Dallapiccola met en relief une problématique inhérente aux livrets d'opéra et fréquemment débattue : le sens et la valeur littéraire du texte.

Dallapiccola dénonce une langue opératique artificielle et ridicule : « la langue des livrets d'opéra a été un mélange de négligence au-delà de toute limite, mais également de préciosité déplacée[6]. » Il fustige également de manière ironique le « style formulaire », procédé d'écriture consistant à remplacer un mot par un autre, de nature plus métaphorique : « Parler de « cloches » aurait semblé trop réaliste au librettiste qui écrira plutôt « bronzes sacrés[7] ».

Cependant, il modère son propos en précisant qu'un langage, quel qu'il soit, est aussi le reflet d'une époque, d'une pensée ou encore d'une certaine esthétique. Dallapiccola prône un langage issu directement du monde littéraire, parfois écrits peu diffusés, à l'image des *Nouveaux contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, mais aussi romans nouvellement plébiscités tel que le fut *Vol*

---

[3] Nous citons ici les premières lignes de la pièce. Traduction de Sara Rossi et Sylvain Samson. Nous nous excusons quant aux quelques interrogations issues d'une lecture parfois difficile de la plume de Dallapiccola, d'autant plus que la langue italienne est métissée avec du vocabulaire certainement germanique.

Sat : Ahimè, con questo freddo, far scuola non possiamo... *Ma : E che volete farci?* *[?o] : Carbone non ne abbiamo...* *Za : Non abbiamo carbon, non abb[one] marmellata, maledir non sovremo la guerra sciagurata?* *In questi fausti giorni, sempre avevano un gallo* *A cuocer nella pentola... ora scarso pangiallo!* *Dove capitare tu, maledetta guerra* *E scompigliarci tutti, ed a scuoter la terra!* *Ma : Zanei, non comprometterti.*	SATRAPE : Pauvre de moi, avec ce froid, nous ne pouvons pas faire classe... MACI : Et que voulez faire contre ça ? TOPOLINO / BAPPHO [Le manuscrit légèrement effacé à cet endroit ne nous permet pas de savoir s'il s'agit de l'un ou de l'autre.] : Nous n'avons pas de charbon… ZANETTO : Nous n'avons pas de charbon, nous n'avons pas de confiture, ne devrions-nous pas maudire la guerre misérable ? Dans ces jours funestes, ils avaient toujours un coq à cuire dans la casserole… maintenant à peine du pain jaune! Devais-tu survenir, toi, maudite guerre et nous bouleverser tous, et secouer la terre ! MACI : Zanni, ne te compromets pas.

[4] Nous renvoyons à deux références bibliographiques majeures :
Luigi Dallapiccola, *Livrets et paroles dans l'opéra*, 7 c., 512×220 mm, 1964. [Manuscrit, référence Fonds Dallapiccola de Florence : LD.LVI.16]
Luigi Dallapiccola, « Naissance d'un livret d'opéra », *Paroles et musique*, (1967), préface de P. Michel et M. Cadieu, traduction de l'italien de J. Lavaud, Paris : Minerve,1992, p. 213-230.

[5] Luigi Dallapiccola, *Mon désir d'écrire des œuvres lyriques...*, 1 c., 262×207 mm, 1951, p. 1. [Manuscrit, référence Fonds Dallapiccola : LD.LVI.8]

[6] Luigi Dallapiccola, « Paroles et musique dans le mélodrame », *Paroles et musique*, (1961-69), 1992, p. 47.

[7] *Ibid*.

de nuit, récompensé par le prix Femina en 1931. Pour le compositeur, le matériel littéraire primaire doit répondre à de nouvelles problématiques et de nouveaux environnements linguistiques. C'est ainsi que seule la littérature classique, celle tant utilisée par les livrets d'opéra des XVIIIe et XIXe siècles, à travers les trames de Corneille et Racine par exemple, semble se soustraire à l'insatiabilité littéraire du compositeur.

Par ailleurs, la fusion des rôles de compositeur et de librettiste est un troisième axe remarquable pour cerner la conception du livret chez Dallapiccola. Pour souligner cette conjonction, Dallapiccola aime citer l'exemple de Wagner :

> Wagner a dit que là où il manquait le mot la musique se substituait. Ou bien, que la musique exprime les mouvements de l'âme avec un langage que le mot ne connaît pas. J'ajouterai que, parce que la musique exprime ce que le mot ne peut pas dire, le mot ne peut dire ce qu'exprime la musique[8].

> Ce même procédé [l'écriture du livret par le compositeur] devait être adopté par Schönberg, même dans son opéra le plus important *Moïse et Aaron*, aussi bien que dans nombre de ses autres œuvres avec texte[9].

Si le texte précède la musique, sa version définitive évolue tout au long de l'écriture musicale :

> (…) Lorsque la composition musicale refuse d'avancer, je commence par réexaminer le livret : presque chaque fois l'obstacle vient des mots et quelquefois d'un seul mot[10].

Le livret demeure le lieu de convergence entre des données littéraires, divers auteurs et des époques distinctes. Il n'y a pas de morcellement dans l'écriture de Dallapiccola, mais une unité étonnante où il est parfois délicat de discerner les différentes sources. La construction du livret pour Dallapiccola n'est pas une prospection, mais le résultat d'un parcours entre son passé, ses référents littéraires ou musicaux et sa grande curiosité culturelle.

Redéfinir le livret c'est aussi redéfinir l'opéra. Le compositeur préfèrera sous-titrer sa première œuvre musico-théâtrale *Volo di notte* « *un atto* », référence à la structure du livret et non plus à la tradition musicale[11]. « *Un atto* » : la construction littéraire domine. Dans le droit fil, « *un prologo e un atto* » caractérise le genre d'*Il Prigioniero*. On sait de plus que l'opéra dans les années 1930 est devenu un genre anecdotique, voire dédaignable ; on peut donc comprendre la distanciation opérée par Dallapiccola, qui renouera d'ailleurs avec la dénomination « opéra » avec *Ulisse* dans les années 1960.

La démarche du compositeur se singularise dans la fusion du rôle de librettiste et compositeur ou encore dans les croisements littéraires effectués. Les textes choisis correspondent à des époques et des styles très disparates, le livret relie et unifie ces sources tel

---

[8] « *Wagner ha detto che dove manca la parola subentra la musica. Ossia, che la musica esprime moti dell'animo con un linguaggio che la parola non conosce. Aggiungerò che, proprio perchè la musica esprime ciò che la parola non può dire, la parola non può dire ciò che esprimer la musica.* »
Luigi Dallapiccola, *Sulla questione del rapporto tra musica e società*, 9 c., 218×158 mm + 6 c., 284×224 mm, 1970, p. 3. [Manuscrit, référence Fonds Dallapiccola : LD.LV.55]

[9] « *This same procedure was to be adopted by Schoenberg even in his most important opera Moses und Aaron as well as in many of his other works with text.* »
Luigi Dallapiccola, *The dramatic Aspects of Schoenberg's Work*, 13 c., 256×384 mm, 1974, p. 3. [Manuscrit, référence Fonds Dallapiccola : LD.LVIII.8]

[10] Luigi Dallapiccola, « Livrets et paroles dans l'opéra », *Zeitgenössisches Musiktheater*, Hambourg, Deutscher Musikrat, 1966, p. 56.

[11] Cette démarche peut renvoyer de nouveau à Schönberg, dont les œuvres atonales en un acte – *Erwartung* (1909) et *Die glücklische Hand* (1910-1913) – ne se définissent plus comme opéras, mais respectivement comme « monodrame » et « drame avec musique ».

un mille-feuille. L'étude de l'œuvre musico-théâtrale de Dallapiccola nécessite ainsi une analyse qui intègre la dimension littéraire comme matrice essentielle.

Réécriture. Les traductions externe et interne

> « Deux voies d'accès s'offrent au problème posé par l'acte de traduire : soit prendre le terme "traduction" au sens strict de transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens large, comme synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique[12]. »

La construction du livret dallapiccolien repose sur une traduction *externe*, c'est-à-dire une retranscription linguistique en italien des textes choisis dans différentes langues. En plus de l'italien, le compositeur maîtrise le français, l'allemand et l'anglais. Cette fascination pour les langues est issue de son enfance, où elles apparaissent non seulement comme véhicules de communication, mais aussi comme médias identitaires, complexes lorsque vous êtes né en Istrie. Son polylinguisme l'amènera aux lectures – originales – de nombreux auteurs : enjeu linguistique certes, mais aussi sonore et culturel.

Dallapiccola opère également une traduction *interne*, où le compositeur interprète et s'approprie les écrits au sein d'un environnement sémantique que lui-même définit. Nous reprenons à dessein la terminologie de Paul Ricœur[13], afin de mieux saisir la démarche de Dallapiccola, pour qui le livret se fonde sur une réécriture de l'emprunt.

Dallapiccola traduit ses sources littéraires en y questionnant leur environnement, leur situation historique : la lecture de la nouvelle de Villiers en suscite d'autres, ouvrages d'histoire, de religion par exemple, afin d'éclairer la trame de « la torture par l'espérance ». Cependant, dépassant la définition de Ricœur, la traduction interne chez Dallapiccola éveille des pensées, des lectures, des idées, cheminements parfois labyrinthiques, qui vont faire partie intégrante de la traduction.

Les œuvres et auteurs utilisés sont multiples et n'ont pas forcément une langue identique au départ. Leur convergence crée une communauté langagière en tant que telle, dont le sens se renouvelle par la voie d'une lecture effectuée dans la première moitié du XXe siècle. Abordons donc de manière très synthétique les modifications liées aux lieux, temps, actions et modes d'énonciations dans *Volo di notte* et *Il Prigioniero*, qui poseront les fondements de toute la pensée dramaturgique de l'œuvre musico-théâtrale de Dallapiccola.

Volo di notte

Dans *Volo di notte*, le roman séduit le compositeur par son unité temporelle, où l'action se déroule dans un temps très limité, l'espace d'une nuit, permettant un réalisme scénique renforcé. La complexité du livret réside dans la manipulation chronologique du roman, sans pour autant modifier l'intelligibilité et le canevas de celui-ci.

Le tableau ci-dessous nous montre la progression des différents chapitres abordés dans le livret.

---

[12] Paul Ricœur, « Le paradigme de la traduction », *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 21.
[13] *Ibid.*, p. 21-52.

VOLO DI NOTTE						
SCÈNES DU LIVRET	1	2	3	4	5	6
CHAPITRES DU ROMAN	◦**II**	◦**III** ◦**III/VI** ◦IV.	◦AJOUT ◦XIII ◦AJOUT +**XII** ◦AJOUT +**XVII** ◦AJOUT **+XVIII**	◦**XIV** ◦**XIX** ◦XIV ◦IX ◦XIV ◦**XXIII** ◦**XIV/XIX** ◦XIX	◦AJOUT ◦XIII ◦**XV** ◦XVI ◦XVII ◦XX	◦XXII ◦III ◦AJOUT ◦XXII ◦AJOUT *intégrant les chapitres* XXI, XXII, XXIII
	1 chapitre (1 épisode)	**3 chapitres (3 épisodes)**	**4 chapitres (5 épisodes avec un ajout du compositeur)**	**4 chapitres (8 épisodes avec les retours de chapitres)**	**5 chapitres (6 épisodes avec un ajout du compositeur)**	**4 chapitres (5 épisodes avec deux ajouts du compositeur et des retours de chapitres**

Vingt-huit séquences structurent le livret. Le signe « + » indique une juxtaposition des trames narratives. La police en gras signifie que des modifications mineures sont effectuées par le compositeur dans le chapitre évoqué. La mention « AJOUT » précise qu'un épisode est créé par Dallapiccola. Une sorte de collage est établi à partir de l'ensemble des phrases du roman, sans que la structure de celui-ci en soit affectée.

On remarquera par ailleurs la multiplication progressive – jusqu'à la scène 5 – des chapitres exupériens évoqués au sein des scènes du livret, et leur traitement de plus en plus complexe, mêlant simultanéité, croisement et retours.

La question de la fin de l'opéra s'inscrit dans une double perspective. En effet, la mort de Fabien se situe au terme de la scène 5 du livret ; elle se trouve au chapitre 20 chez Saint Exupéry[14]. Elle ne clôt ni le roman, ni l'opéra, mais constitue cependant une fin en tant qu'acmé du drame et disparition du héros. À l'instar de l'écrivain, Dallapiccola ménage une scène finale, mêlant les trois derniers chapitres à des ajouts personnels. Selon une tout autre perspective temporelle, le drame se déroule sur le modèle d'un *crescendo* dramatique[15].

Pour citer un élément saillant de l'invention littéraire de Dallapiccola, celui-ci supprime le narrateur dans *Volo di notte*, il est supplanté par un personnage ajouté : le radiotélégraphiste qui permet d'éviter le récit du vol funeste de Fabien puisque ce dernier l'incarne, sorte de

[14] « Une heure quarante. Dernière limite de l'essence : il est impossible qu'ils volent encore. »
Antoine de Saint Exupéry, *Vol de nuit*, chapitre XX, Folio, Paris, Gallimard, (1931), 2002 p. 169.

[15] Le *crescendo* dramatique s'amplifie ainsi jusqu'à la scène 5 :
Scène 1 : présentation des personnages ; présentation de la problématique : les vols de nuit. L'amour n'a pas sa place dans le temps de Rivière.
Scène 2 : le pilote Pellerin témoigne du danger omniprésent de son métier, Rivière prône la hiérarchie, refuse catégoriquement l'amitié de Pellerin et Robineau.
Scène 3 : discussions des employés et remise en cause des vols de nuit. Rapport du télégraphiste. Fermeté de Rivière : le courrier d'Europe partira.
Scène 4 : échange Robineau / Mme Fabien ; duel Rivière / Mme Fabien.
Scène 5 : inéluctabilité. Mort de Fabien.
Concernant la Scène 6, le *decrescendo* est très rapide, on peut le caractériser ainsi : départ du courrier d'Europe, reprise des activités, lutte sans fin de Rivière.

« magicien moderne, qui en sait plus que les autres et avant eux[16] » comme le souligne Dallapiccola. Nous passons alors du « il » du roman au « je ».

Le livret se construit le plus souvent autour de très courtes répliques, de structure syntaxique simple, que l'on pourrait rapprocher peut-être du style télégraphique, ou même de l'esprit presque mécanique de certains personnages, comme Rivière et Leroux par exemple. La variété des incises, similaire à un discours oral, proche du théâtre parlé, permet une identification accrue du spectateur : le livret prône le réalisme.

Il Prigioniero

La nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam pose d'emblée le lieu de l'action « Sous les caveaux de l'Official de Saragosse (…) un cachot perdu (…) une litière de fumier[17] ». Tandis que l'ensemble de la nouvelle se situe à l'Official, le livret repose sur une évocation d'autres lieux, issus des ajouts du compositeur, captures d'autres œuvres littéraires.

Le prologue de l'opéra semble ainsi se dérouler dans l'imaginaire de la Mère du Prisonnier, personnage ajouté par Dallapiccola, véritable cauchemar préliminaire. Dallapiccola puise dans le poème « la rose de l'Infante » de Victor Hugo, découvert en 1919, plus particulièrement dans la description de Philippe II, lui permettant, à travers la voix de la mère, de situer l'opéra historiquement et de dénoncer la figure du tyran.

> Par une simple coïncidence, immédiatement après avoir lu ce conte si cruel, j'avais réétabli en mon esprit le contact avec un tyran menaçant, vingt ans après mon premier contact avec « La Rose de l'Infante ». Philippe II, l'*Official* de Saragosse, ainsi que la couleur sanguine de certains chœurs fanatiques espagnols du XVIe siècle commencèrent à me hanter[18].
>
> De ce jour, l'image d'un Philippe II comme une menace planant sur les hommes n'est plus sortie de mon esprit. Mais si, à ce moment, je faisais volontiers le parallèle entre le fils de Charles Quint et les tyrans de la maison de Habsbourg, quelques années plus tard, Philippe II m'apparut comme le précurseur de personnages encore plus terribles[19].

Des épisodes des deuxième et quatrième scènes du livret transposent virtuellement *Le Prisonnier* dans les Flandres, pays de Charles de Coster et de son chef-d'œuvre *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* où Dallapiccola puise ses sources autour de l'insurrection flamande contre Philippe II. Villiers et De Coster : deux écrivains du XIXe siècle qu'il réunit dans leur contemporanéité d'écriture que sont le XVIe et l'Inquisition.

Dans le livret d'*Il Prigioniero*, le Geôlier fonde son argumentaire en manipulant les sentiments patriotiques de sa victime. Cette démarche est complètement absente chez Villiers de l'Isle-Adam, où le Geôlier ne fait aucune conjecture avec le Prisonnier. Ici, la référence à l'insurrection nationale renvoie de manière directe au combat pour la nation italienne, refleurissement du *Risorgimento*, très cher aux yeux de Dallapiccola, et s'inscrit évidemment dans l'étouffement de l'Italie d'alors par le fascisme. L'« *Aria in tre strofe* » d'*Il Prigioniero* prend la fonction de chant révolutionnaire.

---

[16] Luigi Dallapiccola, « Pour la première représentation de *Vol de nuit* », *Paroles et musique*, (1942), 1992, p. 168.
[17] J.M.M.P.A. de Villiers de l'Isle-Adam, *Nouveaux Contes Cruels et propos d'au-delà*, « nouvelle édition, suivie de fragments inédits », Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1923, p. 14-15.
[18] Luigi Dallapiccola, « *The genesis of the* Canti di prigionia *and* Il Prigioniero, *an Autobiographical Fragment* », *The Musical Quartely*, XXXIX, New York, Schirmer,1953, p. 365.
[19] Luigi Dallapiccola, « Genèse des *Chants de prison* et du *Prisonnier* », *Paroles et musique*, (1950), 1992, p. 182.

Densification littéraire

La réécriture, c'est-à-dire le passage de l'œuvre littéraire au livret, tendra à se complexifier au fil des œuvres, à travers le recours à une intertextualité de plus en plus dense et difficile à identifier.

Vol de nuit, malgré l'absence d'œuvres satellites intégrées par Dallapiccola, est un creuset propice à la polyphonie littéraire définie par Bakhtine, où s'entrelacent non seulement des voix multiples, mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques, où Saint Exupéry introduit la pensée de l'autre dans son roman. *Volo di notte* apparaît comme le premier pas de Dallapiccola vers un système où inéluctablement l'œuvre de référence est questionnée dans la réécriture. La polyphonie littéraire ne cessera de s'accroître dans les opéras suivants, en mêlant diverses sources. *Volo di notte* montre la nécessité pour le compositeur de se fonder sur une œuvre principale, autour de laquelle il trace des cercles, champs de réflexion, commentaires, restructurations, expressions conjuguées d'un sens renouvelé.

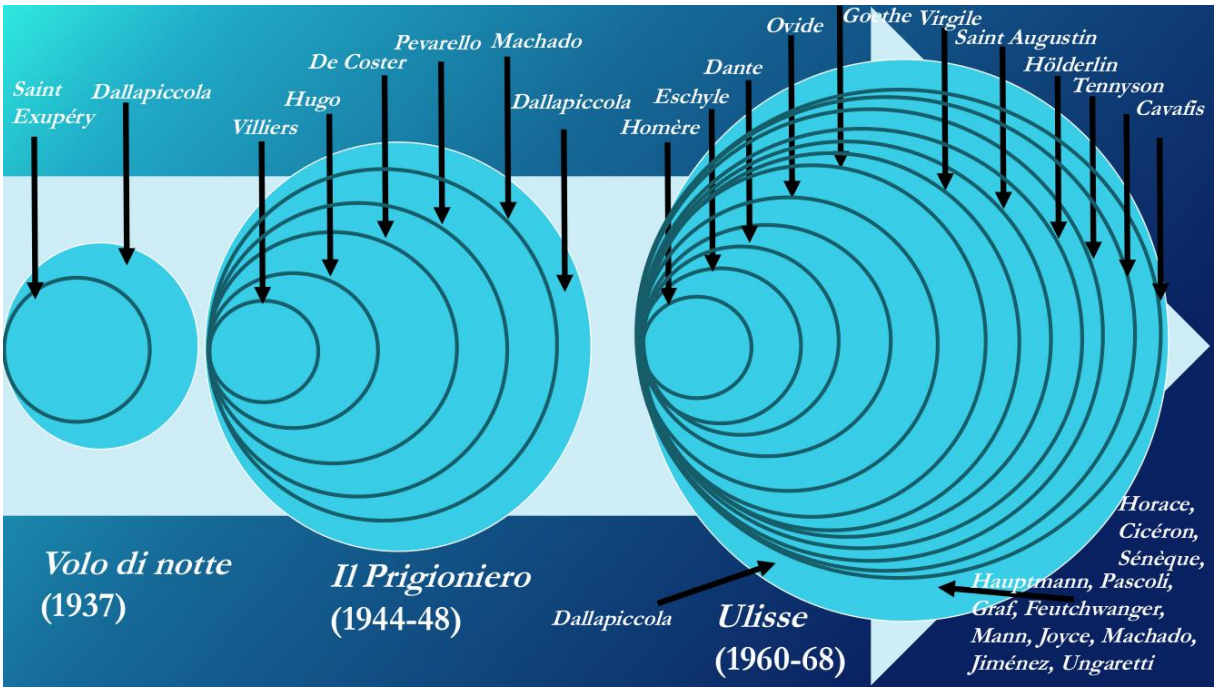
Il Prigioniero repose sur un mode d'écriture polytextuel, tout en gardant un axe littéraire central, la nouvelle de Villiers. Une modalité d'écriture à cinq voix (Villiers, de Coster, Hugo, Pevarello, Machado) est mise en œuvre.

Quelques années plus tard, le livret d'*Ulisse* poursuit la démultiplication croissante des références littéraires. Opéra synthèse de son langage musical, il l'est également de sa culture. La pensée littéraire de Dallapiccola pour son ultime opéra procède d'une unité qui se dilate autour d'un noyau, l'*Odyssée*, pour atteindre d'autres perspectives, de nouvelles hypothèses. La polytextualité modérée du livret d'*Il Prigioniero* laisse place à une pléthore de références qui se croisent, qui transparaissent et qui demeurent beaucoup plus délicates à distinguer. Dallapiccola, avec *Ulisse*, opère par résonances parfois lointaines et interpénétrations. L'univers littéraire atteint une plurivocité inédite. La polyphonie littéraire prend ici toute son importance. À l'instar de Bakhtine, le compositeur rappelle à quel point la littérature se définit aussi dans sa relation aux autres textes, où chaque œuvre devient une voix qui commente, qui précise, qui problématise une idée. Toutes les figures du théâtre dallapiccolien ont leur propre pensée, qui n'est pas celle du compositeur – source de confusion majeure dans de nombreuses analyses. Elles créent un univers multiple. L'Autre joue ainsi un rôle crucial dans la constitution du Moi. Ce besoin d'Autrui est souligné par Bakhtine :

> Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas[20].

La réception de l'œuvre devient liée à la culture du spectateur, lui-même en chemin.

[20] Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 147.

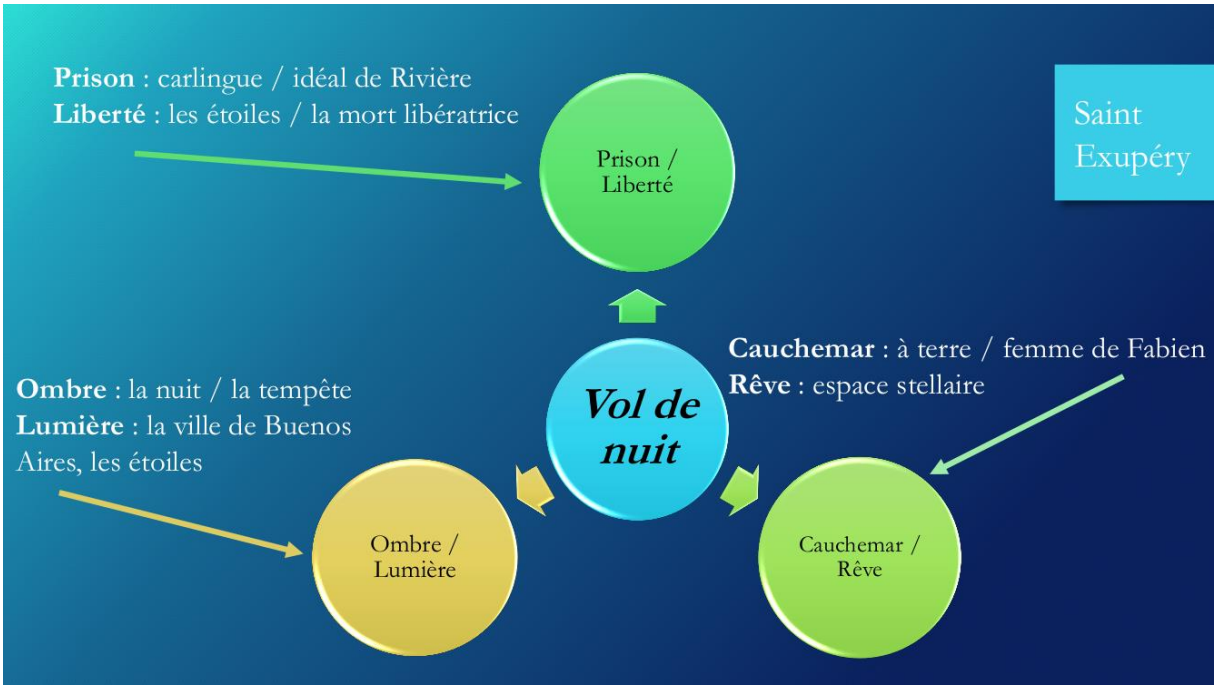


Densification littéraire : structures

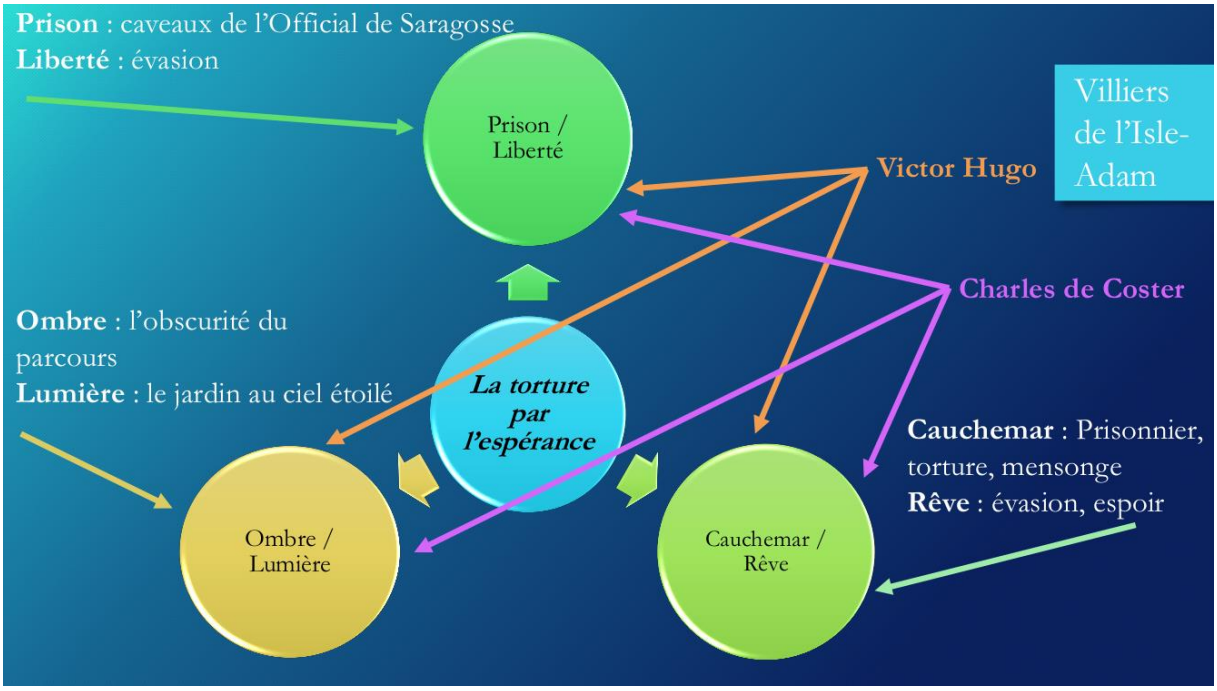
Réécriture. Le surgissement des thématiques bipolaires fondatrices

La réécriture au moyen de la rédaction du livret va permettre le surgissement de thématiques bipolaires fondatrices. Dallapiccola rédige ses livrets afin de mettre en exergue, de développer des thématiques fortes, transversales à l'ensemble de son œuvre musico-théâtrale dont Saint Exupéry et Villiers se définissent comme les deux épicentres.

Vol de nuit et la nouvelle « La Torture par l'espérance » intègrent trois thématiques bipolaires, que l'écriture de Dallapiccola va exacerber, tant d'un point de vue littéraire – notre propos ici – que de manière musicale.



Dans *Volo di notte*, le cauchemar est celui de la femme du pilote, la perception de ceux qui sont à terre, tandis que le rêve est incarné par l'espace stellaire qui fascine le pilote. L'ombre est bien sûr celle de la nuit, de la tempête, tandis que de nouveau les étoiles se définissent comme le contrepoint. Enfin, la prison, c'est la carlingue de l'avion en perdition, mais aussi l'esprit de Rivière, enfermé dans son idéal, tandis que la lumière est figurée par la lumière de la ville de Buenos Aires, où l'on vit, et celle des étoiles, où le pilote se transforme en une incarnation angélique explicite.



Dans *Il Prigioniero*, nous retrouvons ces trois thématiques bipolaires, les caveaux de l'Official sont le lieu d'enfermement, la liberté est incarnée par l'action même de l'opéra dans l'acte d'évasion. Le cauchemar se réalise dans le songe funeste de la mère, dans la torture et le mensonge, et le rêve dans l'évasion et l'espoir du Prisonnier. L'ombre est omniprésente dans la description des longs couloirs de la prison, dont l'issue se définit comme la lumière à atteindre : le jardin étoilé accueille alors le fugitif.

La réécriture de Dallapiccola dans *Il Prigioniero*, puisant dans d'autres sources littéraires permet au travers des vers de Hugo d'appuyer la dimension cauchemardesque, l'ombre menaçante, mais aussi l'enfermement, psychologique : la mère et le fils sont prisonniers du sentiment de mort inéluctable pour l'une et d'espoir pour l'autre. Charles de Coster est la référence littéraire qui permet le surgissement thématique contrapuntique, exacerbant la liberté, le rêve et la lumière, poursuivant l'empreinte forte générée dans l'écriture de *Volo di notte*. On peut alors parler d'archétypes puisque l'ensemble de l'œuvre musico-théâtrale reprendra cette identité thématique bipolaire.

En effet, la condition de captivité, physique et psychologique, que met en évidence Dallapiccola chez Saint Exupéry et Villiers, se retrouve dans l'environnement thématique de ses œuvres suivantes. On retrouvera l'enfermement psychologique dans *Job*, thématique de l'homme réduit à la solitude et à la perte progressive de ses capacités d'agir. De la même façon, Ulysse apparaît prisonnier de son esprit, cerné par ses angoisses et l'inexorabilité d'une quête perpétuelle. Nous notons une prépondérance très forte du premier terme, la prison,

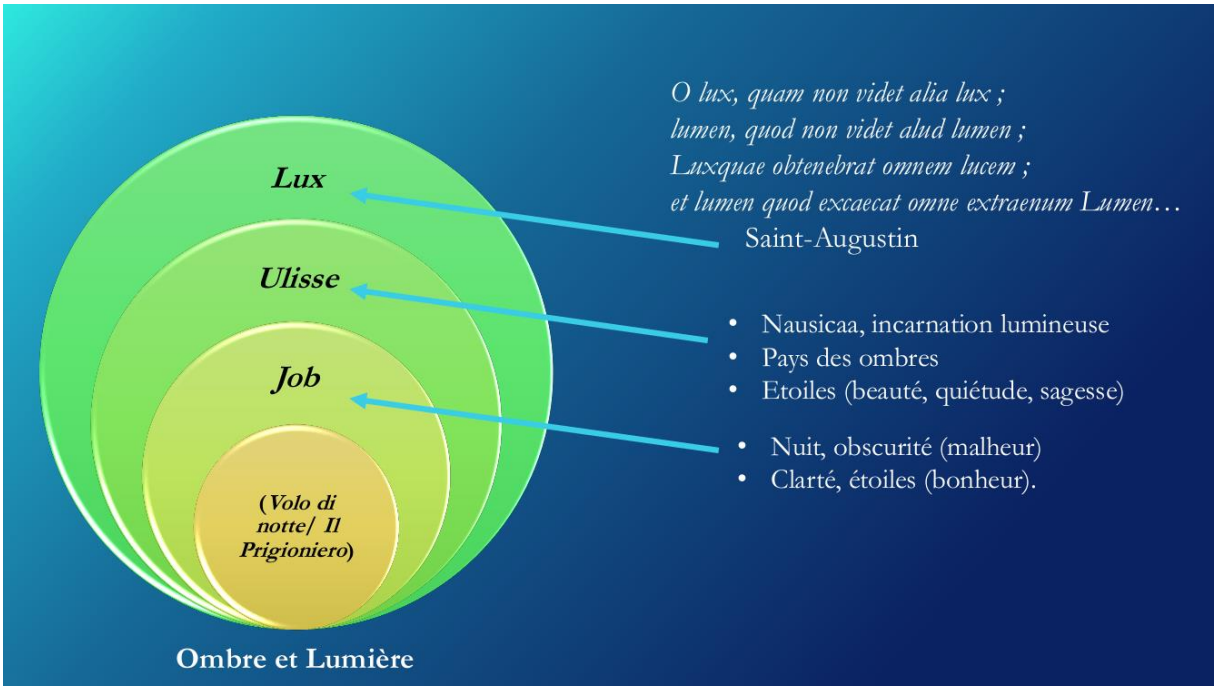
l'enfermement. La liberté est évoquée certes, mais de manière très difficultueuse. Fabien semble, alors qu'il monte matériellement et symboliquement vers les étoiles, atteindre cette liberté, qui adopte ici une acception radicalement liée à celle de la mort. Dans *Il Prigioniero*, la liberté est l'espoir, le sentiment salvateur, mais aussi, et surtout l'illusion, le mensonge, l'appât d'une torture effroyable. Cependant, pour le Prisonnier, la liberté, celle tant attendue, sera au final la mort, cruelle. Enfin, Ulysse lui-même demeurera enfermé en retrouvant Ithaque : liberté illusoire où il reste prisonnier de ses questionnements.

En dernier lieu, l'interrogation qui ponctue l'opéra central de Dallapiccola, « *La libertà ?* », que l'on rattache *ex abrupto* au constat des atrocités de la Seconde Guerre mondiale, semble endosser un sens bien plus complexe, questionnement transversal, philosophique et existentiel. La liberté existe-t-elle ? Et si oui, sous quelle forme ? Les libertés physique et psychologique sont interrogées. La mort est libératoire, le rêve permet la liberté, toutefois la réalité demeure claustrale. Ulysse l'illustre tout à fait : si physiquement il atteint sa liberté, son esprit reste prisonnier.

La dialectique rêve et cauchemar résonne également de manière transversale : dans *Job* nous retrouvons l'évocation d'un cauchemar prémonitoire, celui d'Eliphaz de Théman. Chez Dallapiccola, l'idée de rêve est intrinsèquement liée à celle du message. La prémonition se poursuit dans *Ulisse* : le rêve de Nausicaa dans l'épisode 3 du prologue. Moment de félicité absolue, il est l'illusion de la réalisation d'un désir.

De la même manière, la thématique bipolaire de l'ombre et de la lumière irrigue la création dallapiccolienne, de *Job* à *Ulisse*, jusqu'à l'ultime œuvre inachevée, *Lux*, en 1975.

> Ô clarté, que ne voit pas une autre clarté ;
> lumière, que ne voit pas une autre lumière ;
> Clarté qui assombrit toute clarté ;
> et lumière qui obscurcit toute lumière extérieure[21]…



[21] Saint Augustin, « Soliloquia », *Antiche preghiere cristiane*, sous la direction de P.L. Zovatto, Florence, éditions Fussi, 1957, p. 52-53.

> (…) très jeune encore j'avais essayé de voir clairement au moins dans certains des problèmes qui sont à la base de l'Opéra. Par exemple : d'avoir conscience qu'il y a des situations qui demandent la musique et d'autres qui la refusent nettement : qu'il y a des mots qui demandent et d'autres qui refusent la musique. C'est justement comme ça que, depuis mes années d'apprentissage, j'avais décidé moi-même d'écrire mes livrets[22] (…).

Pour conclure, Dallapiccola affirme avec conviction la rédaction de son livret comme geste premier dans sa création musico-théâtrale. La réécriture se fonde sur l'intégration de sources littéraires identifiées qui se démultiplieront au fil de ses trois opéras afin de créer un réseau intertextuel complexe.

La rédaction du livret permet la réécriture et l'appropriation, par le jeu des traductions externe et interne. Cette terminologie met en avant le travail ciselé opéré par Dallapiccola, pour qui l'œuvre à traduire suscite des questionnements, des développements littéraires, cheminements très souvent dédaléens, qui vont faire partie intégrante de la réécriture, redéfinissant les lieux, le temps, l'action, les modes d'énonciations, les structures et procédant à des ajouts ou à des suppressions.

La réécriture permet le développement de thématiques fortes, bipolaires et transversales, constituantes des sources littéraires, dont la genèse se définit dans le roman de Saint Exupéry et la nouvelle de Villiers, que Dallapiccola exacerbe en leur donnant une dimension archétypale. Ce travail se poursuit dans la mise en musique des livrets et se complexifie au sein d'une rhétorique musicale remarquable : cellules clés et sémantiquement identifiables, répétitions, figuralismes. Dallapiccola y développe une autre dualité, qu'il définit entre susurrement et cri, entre exaltation sereine et effroi, que l'on retrouve dans la densité orchestrale fluctuante, les timbres ciselés, des rythmiques et métriques très variées, dans le cheminement des nuances par exemple.

L'un des éléments fondateurs de cette écriture, littéraire et musicale, est certainement la mémoire qui fascine le compositeur, qui explique également son attachement à l'Histoire dans son œuvre (que nous n'avons pas abordée ici). Ainsi un 1967, dans « Naissance d'un livret d'opéra », il écrit :

> « Au cours de mes nombreuses années d'enseignement, j'ai souvent répété à mes élèves : « la mémoire, la mémoire et encore la mémoire. Notez tout ce qui se passe autour de vous : nul ne peut savoir, a priori, si ces petites notes ne vous serviront pas un jour[23] ».

Cette importance de la mémoire est intrinsèquement liée à une fascination pour la connaissance. Le geste compositionnel est redéfini comme une volonté de Savoir, dans le droit fil de la tradition des Humanistes.

Au sein du livret, mots, textes, auteurs et figures se mettent en relation, créant une anamnèse. Un lien de réciprocité très fort lie en effet l'œuvre et son auteur. Dallapiccola aimait ainsi répéter à ses élèves : « (…) Nous, compositeurs, ne choisissons pas toujours nos textes, mais [que] les textes, venant à notre rencontre, nous choisiss[ai]ent parfois[24] ».

Sylvain SAMSON
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

[22] Luigi Dallapiccola, *à propos de* Vol de nuit, *confidences du compositeur*, 39 c., 220×160 mm + copie, 28 c., 295×210 mm, février 1962. p. 3. [Manuscrit, référence Fonds Dallapiccola LD.LIII.6]
[23] Luigi Dallapiccola, « Naissance d'un livret d'opéra », *Paroles et musique*, (1967), 1992, p. 213.
[24] *Ibid.*, p. 214.