

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 117

Artikel: "...le portique ouvert sur les cieux inconnus" : lumière et spiritualité dans la musique de Luigi Dallapiccola
Autor: Ginot-Slacik, Charlotte
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927659>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« ... le portique ouvert sur les cieux inconnus »

Lumière et spiritualité dans la musique de Luigi Dallapiccola

Charlotte Ginot-Slacik

« Il est encore une faible lumière dans l'âme de l'homme. Qu'il marche, qu'il marche tant qu'elle luit, de peur d'être surpris par les ténèbres¹... » Interroger les thématiques de l'ombre et de la lumière dans la musique de Luigi Dallapiccola, c'est évoquer la dimension chrétienne d'une œuvre traversée par le motif de la *lux* divine. C'est aussi revenir sur les destinées imaginées par le musicien dans ses quatre opéras² : de Fabien à Ulysse, tous les héros dallapiccoliens ont inlassablement *marché* en quête d'une Parole qui éclaire leurs destinées.

« Je confesserai donc, de moi, ce que je sais, et aussi ce que j'ignore. Car ce que je connais de moi, je le connais à ta lumière, et ce que j'ignore de moi, je l'ignore jusqu'à ce que ton visage change mes ténèbres en midi³. » Ombre et lumière unissent Fabien le pilote au marin Ulysse, le Prisonnier à Job, ces quatre hommes tombés dans l'abîme ou sauvés par la *lux* divine ; ils sont hommes de leur temps, en quête de réponses sur eux-même en un monde dont la complexité, la violence mais aussi la beauté les dépassent : « *Guardare, meravigliarsi e tornar a guardare*⁴. » Confrontés à la mort, Fabien et Ulysse rencontrent Dieu. Le Prisonnier et Job mettent en cause sa Parole. Mais tous, dans la quête de leur identité, trouveront une consolation face aux ténèbres dans la splendeur du firmament.

Les écrits de Dallapiccola témoignent de l'engagement du musicien comme croyant et comme témoin de son siècle. En parallèle, ses entretiens, ses témoignages, son journal⁵ portent trace d'une quête constante des étoiles, d'une interrogation secrète sur l'origine de la lumière. Ses inspirations : Saint Augustin, que le musicien cite à la fin d'*Ulisse*⁶, mais aussi Dante, grand poète de la lumière.

L'un des enjeux de ce texte sera donc de relire les parcours de Fabien, du Prisonnier, de Job et d'Ulysse sous l'angle de Dante et Saint Augustin, mais également de l'*Évangile selon Saint Jean* ou de textes tel que ceux de Saint Thomas d'Aquin et Saint Jean de La Croix. La plupart de ces ouvrages font partie de la bibliothèque du compositeur⁷. Souvenons-nous, pour ceux qui n'y apparaissent pas (Saint Jean de La Croix,

Saint Thomas d'Aquin), que Laura Dallapiccola, épouse du compositeur et bibliothécaire à la Bibliothèque de Florence, lui fournissait de nombreuses références en particulier religieuses et philosophiques⁸.

Il ne sera pas ici question de la dimension politique de *Vol de nuit*, du *Prisonnier*, des sources de *Job*, des multiples inspirations d'*Ulisse*. Mais de cette interrogation obstinée sur la lumière, questionnement mystique par excellence, que l'on devine dans la musique et dans les écrits de Luigi Dallapiccola, des premières œuvres de maturité (*Tre Laudi*) à la dernière restée inachevée en 1975 : *Lux*.

GUARDARE, MERAVIGLIARSI, E TORNAR A GUARDARE

Plus de trente ans après avoir entamé la genèse d'*Ulisse*, Dallapiccola concentre, synthétise et pour la première fois définit véritablement des thèmes liés à la lumière dans son ultime opéra : émerveillement devant la beauté du monde, quête des astres célestes. Le périple du marin grec prend également une valeur testamentaire, celui du musicien florentin qui fait de la mort d'Ulysse une œuvre de mémoire.

« Je me sens confondu d'admiration et d'épouvante. Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'océan et le mouvement des astres⁹. » Cet extrait des *Confessions* est l'une des sources les plus probables de ce vers qui rythme le périple d'Ulysse : « *Guardare, meravigliarsi e tornar a guardare*. » Le musicien florentin partage avec l'évêque de Carthage (dont il mettra en musique une prière dans les *Canti di liberazione*) une admiration sans limites pour la beauté du monde, à laquelle rendent grâce tous les héros de ses opéras. « Astres : que de fois ai-je contemplé sous d'autres cieux votre si pure et tremblante beauté ! Astres : combien de fois me suis-je adressé à vos regards sereins, astres, confiant en votre sagesse¹⁰ ! ? » À la fin de son voyage, Ulysse rend une dernière fois hommage

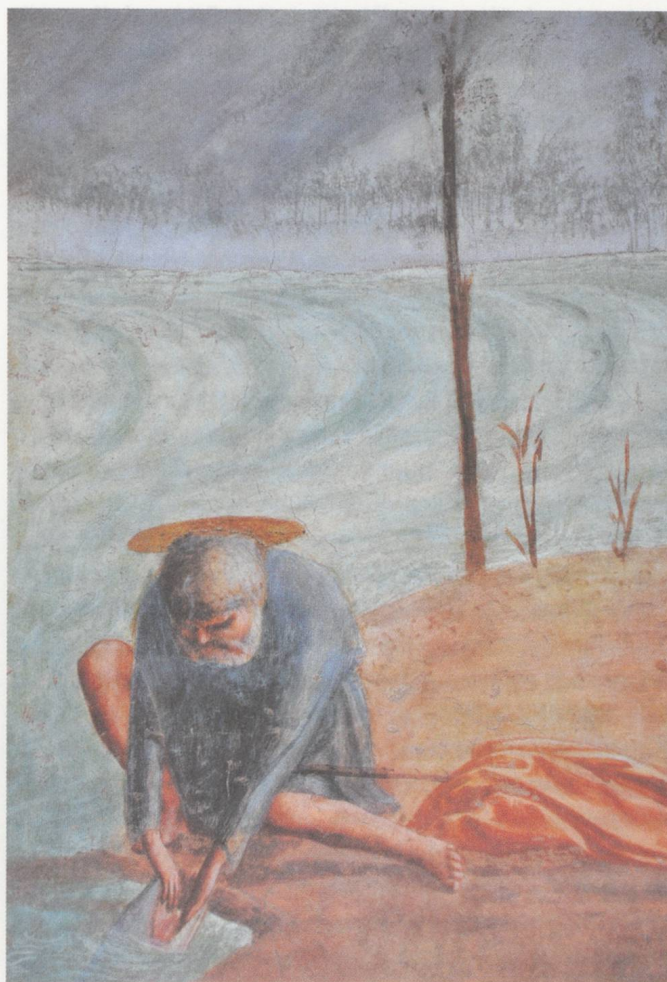
à la voûte étoilée. Ainsi réalise-t-il la prédiction de la nymphe Calypso : « Tu t'es révélé à moi murmurant dans la torpeur profonde / regarder, s'émerveiller et encore regarder¹¹. »

« Et tout cela se passe en moi, dans l'immense palais de ma mémoire. J'y fais comparaître le ciel, la terre et la mer, avec toutes les sensations que j'en ai reçues¹². » Le voyageur regarde vers le passé (« à l'âme les souvenirs se font plus denses et plus douloureux »). La musique se souvient des œuvres d'antan : les étoiles qui constellent la fin de l'opéra sont pierres tombées de la mémoire d'Ulysse autant que de celle de Dallapiccola... Affleurent au gré du monologue final les souvenirs de *Vol de nuit* et du *Prisonnier*, dans lesquels les héros contemplaient le ciel et s'émerveillaient de la beauté du monde. Sur le mot *stelle* (mes. 953) : trois accords de *si* majeur énoncés par des instruments aigus, clairs (harpe, célesta, hautbois), issus des *Tre laudi*, réentendus à la mort de Fabien, transfigurée par le firmament. La clarinette donne à entendre « comme un souffle » la principale série de *Vol de nuit*. Lui succèdent les accords des *Cinque canti* : « *Aspettiamo la stella matunita* ». Resurgit également un fragment de la série de *Requiescant* (mes. 982–984). À la seconde itération des « étoiles » (mes. 958) réapparaît fugitivement l'image du Prisonnier, grâce aux tritons superposés qu'énoncent célesta et vibraphone — citation comme venue du plus profond de la mémoire de Dallapiccola, tandis que le marin « extatique » se souvient du passé. Dallapiccola, par la voix d'Ulysse, donne à percevoir la constellation de ses œuvres passées, faisant de son dernier opéra un bouleversant *ars memoriandi*.

Deux ans après la création de son opéra, alors qu'il compose *Sicut Umbra...*, le musicien définit plus précisément encore son rapport aux étoiles dans un entretien :

Entre novembre et mars, Sirius brille dans toute sa clarté et en général, je ne me résignais pas à aller au lit si je n'avais pas vu Sirius. [...] Un soir, je ne l'avais pas trouvée (la constellation) et je commençai à grimper sur un tas de ferrailles et de pierres [...]. Un couple, manifestement de la petite bourgeoisie, avait observé mes manœuvres. Le monsieur me demande : « Excusez-moi, que regardez-vous dans le ciel ? » Je lui dis : « Les étoiles. » Et lui de me regarder. « O non, il ne faut pas avoir peur, ce ne sont pas des soucoupes volantes : regardez, avec les constellations, je les ai toujours contemplées depuis mon enfance. Cela en vaut la peine. » Alors le monsieur [...] s'en va abasourdi. Voilà où nous en sommes arrivés aujourd'hui : qu'un individu qui regarde les étoiles puisse passer, ou plutôt dans ce cas, passe pour faible d'esprit¹³.

Par delà l'anecdote, la contemplation du ciel ne saurait se réduire à une préoccupation personnelle, chère au cœur du compositeur et sans influence sur l'œuvre : dès 1933, Luigi Dallapiccola questionne l'origine de la lumière dans la littérature même, telles ces notes prises dans le volume des *Frères Karamazov*¹⁴. L'une fait allusion à Joyce que le musicien découvre alors, l'autre signale : « *concezione de la luce* » et



Tommaso di Giovanni Cassai, dit Masaccio, détail de la chapelle Brancacci issu du « Paiement du tribut » (1424–1428). © The Yorck Project

renvoie dans le roman à ces mots de Smerdjakov¹⁵ : « Le Seigneur a créé la lumière le premier jour et le soleil, la lune et les étoiles le quatrième. D'où vient que la lumière brillait le premier jour ? » Pensons aussi à *Sicut Umbra...* En 1970, le musicien compose ce cycle de mélodies sur des textes de Jimenez et reproduit dans la musique deux constellations : celle du lion et celle du cancer. C'est dire l'importance quasi-métaphysique de la voûte étoilée à laquelle rendent hommage ses héros. Fabien, le Prisonnier, Ulysse, trois voyages qui se terminent par une ode à la beauté du ciel. Trois voyages qui amènent également l'homme au seuil de sa propre mort et font du firmament la seule consolation possible devant elle.

Luigi Dallapiccola découvre en 1934 *Vol de nuit* de Saint-Exupéry et achève en 1940 son premier opéra¹⁶. À travers le sacrifice de Fabien, que « la très grande nuit menace et déjà submerge¹⁷ » s'opposent deux conceptions du monde : l'aspiration à la vie terrestre de Simone Fabien, femme du pilote. Face à elle, Rivière, inflexible figure de chef, prône le dépassement de soi-même vers l'idéal : « Je prends ces hommes pour les lancer hors d'eux-même, vers une vie plus intense, avec toutes ses joies et ses grandes douleurs. C'est la vraie, la

seule qui vaut d'être vécue¹⁸ ! » La mort de Fabien s'affranchit de tout jugement envers l'un ou l'autre, ouvrant l'opéra à une dimension céleste grâce à la découverte du firmament. Nouveau Dante enfin sorti du purgatoire, Fabien voit les étoiles : « Au risque de ne pouvoir redescendre, il me faut les atteindre... Tout devient lumineux, mes mains, mes vêtements, mes ailes...¹⁹ » Allusion aux derniers vers du *Purgatoire* dans lesquels le poète, sa peur vaincue, à peine conscient, atteint le paradis ? « Je m'en revins de l'onde sainte / régénéré comme une jeune plante / renouvelée de feuillage nouveau, / pur et tout prêt à monter aux étoiles²⁰. »

La musique de Dallapiccola sublime l'ultime instant : au morcellement des séries, à la saturation chromatique, succèdent des harmonies majeures, des timbres aigus et transparents (violoncelles dans l'aigu, flûtes et célesta), le déroulement des séries sous leur forme originale et la citation du « nocturne²¹ » qui ouvrait l'opéra. Cette montée vers la lumière est soutenue par une voix de soprano qui, telle la Béatrice de Dante, accompagne le pilote dans sa quête de paradis. Rappelons nous enfin que le musicien a choisi pour série principale de l'opéra le thème de la première de ses trois laudes : « *altissima luce con grande splendore*. » Le voyage de Fabien le mène de la nuit vers la lumière (Rivière : « Il sait mourir en souriant²² »). À ceux qui restent, les ombres et la solitude.

La quête des étoiles propre à la musique de Dallapiccola, que l'on voit se dessiner dans *Vol de nuit* trente ans avant *Ulysse* n'a pourtant rien d'un cheminement serein : l'étude du *Prisonnier* laisse entrevoir une cassure profonde, doute métaphysique plus prégnant encore dans *Job*. Avant de contempler, apaisé, les étoiles d'*Ulysse*, le héros Dallapiccolien a d'abord scruté les ténèbres.

Revendiqué par le compositeur comme un tournant esthétique et politique²³, *Le Prisonnier* (1944-1948) affronte la question du mal. L'inquisition espagnole, parabole du régime fasciste inflige à son prisonnier l'ultime torture : l'espérance de la fuite, traquenard qui le mène droit au bûcher après avoir souffert seul dans les couloirs inquisitoriaux. De Fabien, le prisonnier conserve la capacité à s'émerveiller devant le monde extérieur en contemplant le ciel nocturne, scène à laquelle Dallapiccola donne pourtant un sens très différent : le prisonnier parvient à sortir du tunnel inquisitorial pour arriver dans le jardin et contempler le firmament. Mais cet ultime moment d'aveuglement²⁴ n'est en aucun point semblable aux révélations d'Ulysse et de Fabien. Il constitue bien au contraire le paroxysme d'une tromperie que le héros ne parvient pas à percevoir. Toutes ses paroles sont à l'exact opposé de la situation réelle : « Cet air... cette lumière... la liberté ! Je n'ai pas espéré en vain, je n'ai pas espéré en vain... les étoiles ! Le ciel ! C'est le salut²⁵... » Nul salut, nul espoir, nulle liberté. La vacuité des termes est dénoncée par l'organisation dodécaphonique qui dit une vérité autre que la parole faussée de celui qui ne voit pas : alors que le prisonnier chante un immense alléluia sur la série de la liberté²⁶, le reste de l'orchestre fait entendre un motif en tritons associé à Philippe II. Dans le même temps, le second intermède choral, voix de la terreur inquisitoriale même, continue à être énoncé aux cordes et aux vents. Le retour de la

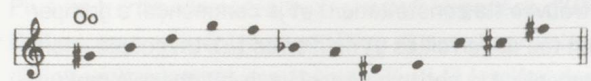
brutale réalité (dévoilement du piège inquisitorial) témoigne du virage opéré entre 1934 et 1944 : il n'est désormais plus possible de « mourir en souriant ».

DE L'OMBRE, VERS LA LUMIÈRE

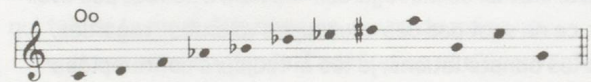
« Et si tu regardes assez longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi²⁷. » Dans les deux œuvres qui succèdent à *Vol de nuit*, le croyant est obligé d'affronter l'abîme pour trouver ou douter de la parole de Dieu. Prise de conscience des réalités fascistes après une position ambiguë à l'égard du régime²⁸ ? Choc de la seconde guerre mondiale et des lois raciales qui menacent directement Laura Dallapiccola, de confession juive ? Crise religieuse du croyant Dallapiccola lui-même ? Le musicien ne s'est pas exprimé à ce sujet, sa musique reste suffisamment allusive et secrète pour qu'on ne tente pas d'en forcer le sens.

Le tragique destin du prisonnier dessine les multiples sens du terme lumière : lumière du monde extérieur, cette recherche de la liberté qui pousse l'incarcéré à la fuite ; lumière intérieure grâce à la compassion de l'*autre* (le geôlier), celle qui rend son humanité au héros et l'a encouragé à agir (« Frère, si douce parole qui me redonna le sens de la lumière²⁹ ») ; lumière de la foi enfin. Nouveau Christ au mont des Oliviers, le Prisonnier parvenu au jardin peut célébrer la lumière divine.

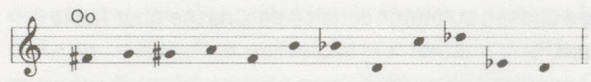
D'où l'importance du regard, dont le champ lexical irrigue l'ensemble de l'opéra. Que voit-on, que croit-on voir ? Car cette quête n'est qu'un piège mis en place pour dépouiller le croyant de ses dernières illusions. Les lumières du *Prisonnier* n'ont plus rien en commun avec la *lux* divine de *Vol de nuit* : elles se révèlent un diabolique mirage tendu par l'Église afin de briser celui qui, dans l'ombre, avait conservé son libre arbitre.



Série de la prière



Série de la liberté



Série de l'espoir



Série de la lumière

La lumière véritable n'apparaît dans sa cruelle réalité qu'à la toute fin de l'opéra : celle du bûcher.

La rencontre avec une parole amie³⁰ incarnée musicalement par le motif mélodique *fratello* (fa, mi, do dièse), symbole de la feinte compassion du geôlier, a rendu au prisonnier sa foi et le « sens de la lumière » : « depuis ce soir j'ai recommencé à prier. » En pensant voir clair à nouveau, le prisonnier s'est perdu, lui qui, lorsqu'il ne voyait pas (« J'étais seul, tout était ténèbres »), pouvait encore juger. Le regard comme guide trompeur de la raison ? Peut-être. Mais la duperie est aussi et avant tout musicale. La décision de fuir est ainsi encouragée, anticipée par la musique : après avoir discuté avec son geôlier, le prisonnier reste seul et aperçoit une porte restée entrouverte. Surgit alors une nouvelle mélodie associée à la lumière, qui complète les trois séries importantes de l'opéra (liberté, prière, espérance). L'effet que semble produire cette série sur le héros a été auparavant préparé par l'agencement des motifs et des séries dans l'interlude ; le départ du geôlier est immédiatement suivi d'un rappel musical : celui de la révolte des Flandres évoquée pour rendre espoir à l'incarcéré. Ce motif est énoncé par la clarinette (mes. 496), à laquelle le compositeur demande de jouer « *come di lontano* », comme de loin. Ainsi le monde extérieur se met-il à la portée de celui qui est enfermé. Dans le même temps, les cordes exposent *fratello*. La réponse du prisonnier ne se fait pas attendre : série de l'espoir (mes. 501). Le reflet de la lampe (dont Dallapiccola précise qu'elle est celle du geôlier) est assorti du motif *fratello* auquel le personnage croit si aisément. Et lorsqu'arrive pour la première fois la série consacrée à la lumière, il semble naturel que l'hypothèse de la fuite prenne le pas sur la terreur.

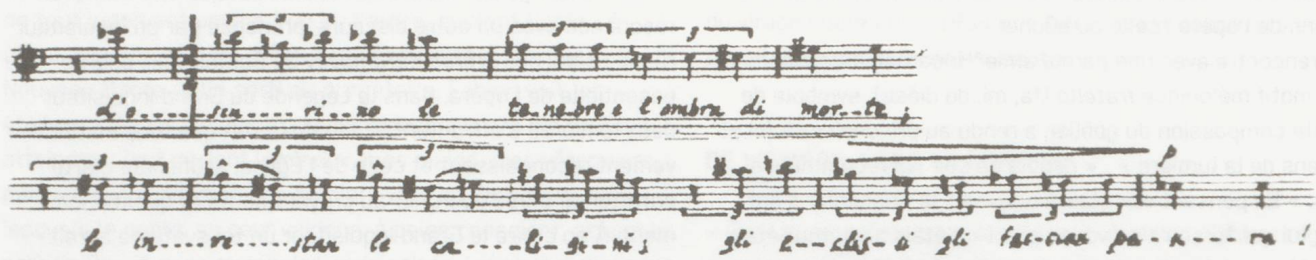
Jusqu'à la scène finale, le prisonnier sera aveuglé par la prétendue charité. Un instant de lucidité au cours de sa fuite : « Je n'en puis plus. [...] que faire ? Retourner dans ma cellule obscure pour attendre encore, et toujours en vain ? » Ce moment de doute est suivi de la première parole vraie de la part du fuyard : « J'entends une voix semblable autour de moi : de ces ténèbres elle m'appelle vers la lumière... elle m'envoûte et m'attire à elle avec des mots magiques. » *Fratello*... Mot magique qui élève l'âme du prisonnier et qui, comme il le formule si justement, l'envoûte. Sur le mot *luce*, l'intervalle mélodique est celui d'une tierce descendante (mi bémol, do, mesure 699) en parfaite contradiction avec le propos du texte. Elle constitue une troublante anticipation de l'intervalle final du condamné (« *la liberta ?* », mi bécarré, do). Mais ce moment d'intelligence est immédiatement suivi, dans l'intrigue, d'une reprise en main de l'institution qui vient contrecarrer la réflexion par son exact opposé : la terreur. Tel est le sens de la rencontre avec les deux moines, destinée avant tout à faire perdre la raison au fuyard. Ce n'est que devant le bûcher, obligé de voir vraiment, que le prisonnier retrouve la raison : « La lumière s'est faite ! Je vois ! Je vois ! L'espoir... l'ultime torture... De toutes celles que j'ai endurées, la plus atroce... » Lueurs de la liberté, flamme intérieure, lumière de la foi, autant de mirages dont la seule issue est la mort, trois illusions révélées à l'indubitable lueur des bûchers allumés par l'église.

Le mensonge de l'institution ecclésiastique entre ainsi en résonance avec un autre discours, prononcé par un inquisiteur russe : celui des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, source essentielle de l'opéra. Dans la Légende du Grand Inquisiteur deux lumières s'affrontent : celle du Christ que tous instinctivement reconnaissent et celle de l'Église, artificielle clarté entretenue afin d'épargner au croyant doute et questionnement. À en croire le Grand Inquisiteur un tel système aurait été voulu, désiré par une humanité trop faible pour affronter le message divin. « Les hommes se sont réjouis d'être à nouveau menés comme un troupeau et délivrés de ce don funeste qui leur causait de tels tourments. [...] N'était-ce pas aimer l'Humanité que de comprendre sa faiblesse, d'alléger son fardeau, de tolérer même le péché de sa faible nature³¹ ? » Dallapiccola diffère pourtant de Dostoïevski sur un point fondamental : alors que l'inquisiteur russe laisse partir le Christ, laissant ainsi aux deux lumières la possibilité de coexister, l'inquisiteur italien met à mort le prisonnier, démontrant ainsi la vacuité de sa quête. Le salut promis par l'ecclésiastique est même remis en cause par l'ultime question du condamné : « *la liberta ?* », question sans réponse dans laquelle pointe un doute métaphysique, exprimé par l'intervalle de tierce descendante. Le chemin parcouru pour atteindre la lumière a donc mené à l'abîme. L'homme ne meurt plus au nom d'un idéal mais à cause d'une foi diabolisée, qui interdit toute consolation dans l'au-delà.

« Je m'attendais à la lumière... l'ombre est venue³². » Le parcours de Fabien et celui du prisonnier définissaient la foi comme un cheminement solitaire qui aboutissait à la rencontre avec la lumière divine ou à la contemplation de l'abîme. Le destin de Job est plus cruel encore : la mort de ses enfants, les invectives de ses amis accentuent sa solitude et font de ses épreuves une mise en doute de sa fidélité. Manipulé pour une raison qu'il ne peut comprendre, dépassé par l'autorité divine, Job apparaît comme le frère du Prisonnier, empruntant comme lui la route inconnue vers l'abîme.

Composé de fin juin au début du mois d'octobre 1950, l'oratorio permet à Luigi Dallapiccola de répondre aux critiques acerbes venues des milieux catholiques après la diffusion du *Prisonnier*, interprété comme une attaque contre l'église italienne, tout en persistant dans le questionnement de la foi. Les épreuves infligées par Dieu pour éprouver son serviteur interrogent directement sur le mystère du mal déjà évoqué dans son opéra précédent.

La première des épreuves de Job (ruine, mort des enfants) témoignait de son indifférence à l'égard des biens de ce monde : « Nu, je suis sorti du ventre de ma mère, nu, je retournerai à la terre-mère³³. » Frappé par la lèpre après avoir persisté dans sa fidélité en Dieu, Job maudit le jour de sa naissance. « Que péricule le jour où je suis né et la nuit qui a dit "un homme a été conçu !" L'obscurité, les ténèbres et l'ombre de la mort³⁴ ! » Frère du Prisonnier, Job l'est aussi grâce aux timbres et aux motifs qui unissent les deux œuvres. Lors de sa seconde intervention maudissant le jour de sa naissance réapparaît le motif *fratello* associé à la tromperie du geôlier dans *Le Prisonnier*, alors que Job en appelle à l'« *oscurino, le tenebre, l'ombra di*



Exemple 1

morte ». Ces trois appels à l'abîme sont chantés sur *fratello* (mes. 5 à 10) que l'on retrouve ensuite à toutes les voix de l'orchestre. (Exemple 1)

Sur un plan orchestral, la plainte des hommes est confiée de façon très subtile aux bois, comme dans *Le Prisonnier* qui associait la clarinette aux lamentations de la mère³⁵. La série initiale, mélodée progressivement déployée, est énoncée par le hautbois qui se tait lors des interventions de Dieu et du diable. Pendant la première intervention de Job, hautbois et cor anglais énoncent « douloureusement » son motif³⁶. Après la malédiction du jour de sa naissance, un trio de clarinettes³⁷ succède à la voix du chanteur, tandis que le motif *fratello* avait été énoncé par la clarinette en si bémol quelques mesures avant.

« C'est la sagesse, la sagesse elle-même, dont le rayon déchire par intervalles les nuages de mon âme, qui, souvent infidèle à cette lumière, retombe dans ses ténèbres, sous le fardeau de son supplice : car ma détresse a épuisé mes forces³⁸. » Épuisé par la détresse, Job clame sa fidélité à Dieu, fidélité qu'il défend envers et contre ses protagonistes. La confrontation entre le croyant et ses trois amis constitue le sommet de l'oratorio, dont la structure en arche place le quatrième numéro au centre. « Il n'est pas de mort sans péché, de souffrance sans faute. Repens-toi Job, repens-toi ! » La parole des amis n'est pas parole de compassion mais d'accusation. Job au contraire s'adresse directement à l'autorité divine, lui reprochant son injustice (« Ceci, tout ceci, je te le demande, Moi Job. Jahveh, Réponds-moi »). La musique met en faute les accusateurs ; lorsque Job les invective (n° 4) : « J'ai souhaité vous voir, amis, pour vos paroles de réconfort : mais les vôtres, mon doux Elifaz, mon fidèle Baldad, ne sont point piété », le motif *fratello* revient de façon lancinante à la voix³⁹. Associée dans *Le Prisonnier* au mirage de la compassion qui aveuglait le héros, la mélodie semble ici dénoncer la vision stéréotypée de la foi, dont les trois amis se font les porte-paroles : ne pas plaindre celui qui souffre mais l'accuser.

Tournons-nous vers *Ulisse* :

Dans la scène du royaume d'Hadès, lorsqu'Ulysse tente d'embrasser l'ombre de sa mère et que celle-ci disparaît « tel un songe », il se rend compte qu'il est seul. « *Solo, son solo un uomo che guarda nel fondo dell'abisso.* » Et cette solitude contribue à faire du héros mythologique un homme de notre temps. [...]

Il n'est plus jeune, il sait maintenant tant de choses. Ses pas le mèneront au royaume de la douleur, parmi les ombres de l'Hadès, conscient, désormais, de ses actes et de ses responsabilités⁴⁰. »

Dallapiccola évoque le héros d'Homère. En faisant quitter Ithaque au marin une deuxième fois, il se souvient surtout de *L'Enfer* de Dante : « Ni la piété pour un vieux père ni le juste amour qui devait rendre heureuse Pénélope ne purent étouffer en moi l'ardeur à prendre encore connaissance du monde⁴¹. » Le marin décrit dans la *Divine Comédie* porte en lui les valeurs humanistes chères au poète. Il n'en est pas moins condamné à l'enfer pour sa soif sans limites de savoir. En fuyant Ithaque à nouveau, Ulysse s'est fui lui-même.

L'Ulisse de Dallapiccola propose une autre interprétation et fait de l'infatigable navigateur un « homme de notre temps ». Parvenu aux derniers instants de son voyage, Ulysse affronte ce qu'il est : « Ce sont les monstres, en moi découverts par Circé, qui rongent ce cœur que rien n'apaise⁴². » Le périple d'Ulysse est d'abord celui de l'âme, la profondeur de la mer y reflétant la solitude existentielle de l'homme. « Seul, donc, encore, un homme scrutant le profond de tout abîme. » Trouver les étoiles c'est trouver enfin une consolation à l'abîme intérieur. En « regardant en haut⁴³ », Ulysse regarde en lui-même. Le motif musical associé à Ulysse / Personne sous-tend l'ensemble du discours : en quête de son nom, Ulysse retrouve son identité ôtée en guise de punition par le dieu des mers. *Vol de nuit* et *Le Prisonnier* présentaient déjà un portrait de l'homme moderne comme celui qui doute de ce qu'il est (Rivière), du sens de sa quête (Le Prisonnier). À Ulysse seul, Dallapiccola donne la capacité musicale et dramatique d'éclairer le sens de son voyage.

Dans le monologue final d'Ulysse : « J'ai souffert ainsi des peines infinies, à force de me débattre pour trouver ce qui manque : la Parole, le Nom. Trouver, trouver le nom, prononcer la parole, qui éclaire, pour moi-même, ma quête angoissée, qui pourra justifier la longue errance de ma vie ». En contemplant les étoiles⁴⁴, Ulysse trouve enfin la Parole. Porteur de l'héritage de Hölderlin, c'est d'abord son propre langage que le marin redécouvre : « Morts à toute souffrance, et nous avons presque perdu notre langage en pays étranger⁴⁵. »

La quête du vieux marin est aussi celle du Verbe selon l'acception augustinienne mais encore thomasienne : la lumière comme Verbe divin. Reprenons ces mots de Dallapiccola :

« Ulysse, l'homme tourmenté, sent qu'il lui manque la Parole (au sens théologique du terme) propre à éclairer à ses yeux sa raison d'être⁴⁶. » Lorsque le voyageur revient à Ithaque (acte II, scène 3), il s'adresse aux prétendants : « Très claire est cette lumière à mes yeux. Mais pour vous, lumière et ombre ne se distinguent plus. » Cette phrase essentielle porte trace d'une conception thomiste associant à la lumière le Verbe : « Si certains vivent dans l'obscurité, cela ne vient pas d'un défaut de cette lumière (du Verbe), car quant-à elle, elle brille dans les ténèbres⁴⁷. » En contemplant les étoiles, Ulysse trouve enfin la Parole qui donne sens à son périple : « Tout comme la lumière (sensible) n'est pas seulement visible en elle-même et par elle-même, mais permet aussi de voir par elle toutes les autres réalités sensibles, ainsi le Verbe de Dieu n'est pas seulement lumière en lui-même mais rend aussi toutes choses manifestes⁴⁸. » Se trouvent ainsi — et de façon tout à fait originale — associées deux cultures distinctes : *L'Odyssée*, témoignage essentiel de la mythologie grecque et la *Genèse*, fondamentale réflexion sur le pouvoir créateur du Verbe⁴⁹. La découverte par Ulysse de la Parole/lumière renvoie directement à l'Ancien Testament, attentivement étudié par Dallapiccola, qui note en marge de son exemplaire de la bible la traduction en latin et en hébreu du verbe être lors de la création de la lumière.

« LA MÉMOIRE, LA MÉMOIRE ET ENCORE LA MÉMOIRE⁵⁰ »

« Parce que vous nous avez créé pour vous, et que notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il repose en vous⁵¹. » Sur la partition d'*Ulisse*, ces mots de Saint Augustin. Le temps dallapiccolien n'a donc rien d'un cheminement tracé vers un futur consolateur. Chacun des parcours entrevus se fait au contraire l'écho d'une foi inquiète. À ce doute, la mémoire seule semble capable d'apporter une consolation : « C'est en toi, mon esprit, que je mesure le temps. Ne me fais pas d'objection : c'est un fait. Ne m'objecte pas le flot désordonné de tes impressions. C'est en toi, dis-je, que je mesure le temps⁵². »

Des *Tre laudi* à *Sicut Umbra...*, le principe de la citation nourrit l'ensemble de la production dallapiccolienne : lorsque Fabien trouve les étoiles, le rappel des *Tre laudi* éclaire ses ultimes instants. La mise à mort du prisonnier est accompagnée par l'imploration de Marie Stuart, émouvante prière issue des *Chants de prison*, Job semble averti par le motif *fratello*. Le titre de *Sicut Umbra...* est issu du *Livre de Job*, « *Sicut umbra dies nostri sunt super terram* » (*Job* 8—9). Le souvenir des œuvres d'avant paraît ainsi capable d'amener du réconfort dans les destinées créées par le musicien (pensons à *Vol de nuit*, au *Prisonnier*, à *Ulysse*), comme si la mémoire était le seul rempart à la solitude de l'homme. Cette constellation subtile et chargée de sens trouve son aboutissement dans *Ulysse* : le marin perçoit dans la contemplation du ciel et des œuvres passées un sens à son voyage, « Souvenance, nous traversions la nuit au comble de l'éveil⁵³. »

Faisant de chacune de ses œuvres le souvenir des autres, Dallapiccola se sert de l'« immense palais de la mémoire »

anxieusement interrogé par *Les Confessions*. « Chaque fois que sont racontées des choses passées vraies, de la mémoire ne sont proférées non pas les choses elles-mêmes, qui sont passées, mais les mots conçus à partir de l'image des choses qui ont fixé dans l'esprit, passant par le sens comme des vestiges⁵⁴. » Les vestiges augustiniens sont traces d'un passé resté présent dans la mémoire grâce au langage. Dans *Ulysse* non pas les œuvres d'avant mais leurs fragments. Ces fugaces empreintes, pollens musicaux, éternisent un passé redevenu présent pour l'homme parvenu au terme de son temps.

Commencée le 25 juin 1974 et restée inachevée sur son piano, la dernière œuvre du compositeur est une ode à la lumière tirée d'un recueil de prières antiques. Ainsi s'achève le parcours entamé avec les *Tre laudi* plus de trente ans auparavant. La prière choisie s'intitule *Lux*. « Ô lumière céleste qui ne voit pas les autres lumières célestes ; lumière terrestre qui ne voit pas d'autre lumière terrestre. » Nous reste de cette esquisse la série choisie par le compositeur : mi bémol, do dièse, ré, fa dièse, mi, fa, si bémol, si, do, la bémol, la. Son analyse fait émerger un ultime souvenir : celui d'*Ulysse*, dont la mélodie principale présente nombre de similitudes.

Ulisse	Lux
Groupe 1	Groupe 2 : rétrograde à distance de triton
Groupe 2	Groupe 3 : transposition d'un ton
Groupe 3	Groupe 1 : rétrograde avec modification du premier intervalle
Groupe 4	Groupe 4 : mêmes intervalles (deux tons, un demi-ton).

Citant — certes modifiée, certes allusivement — la série de la mer, omniprésente dans *Ulysse*, Dallapiccola semble faire poursuivre son voyage au vieux marin. En témoigne l'accord final de l'opéra (la, la bémol, do) : les trois dernières notes de la série de *Lux*. Les *Tre laudi* rendaient hommage à « *l'altissima luce con grande splendore* ». *Lux* célèbre la lumière retrouvée en y associant cette fois le souvenir des cheminements passés : « l'attention présente faisant passer l'avenir dans le passé, et le passé, s'enrichissant de ce que perd l'avenir, jusqu'à ce que par l'épuisement de l'avenir, tout ne soit plus que passé⁵⁵. »

CONCLUSION

« À la fin⁵⁶ apparaît une vision lumineuse des firmaments ignorés. L'homme qui a tant cherché et tant souffert et qui jamais ne s'est lassé de chercher et de souffrir écrit ses deux dernières notes. Lui aussi les écrit sur un fond d'or. *C'est le portique ouvert sur les cieux inconnus*⁵⁷. Alban Berg a trouvé son ultime vers et l'a exprimé avec une légèreté qui ne permet plus de penser à la matérialité terrestre⁵⁸. » Les différentes trajectoires entrevues ne sauraient être mieux résumées qu'en ces quelques phrases notées par le compositeur italien dans

son journal. Les héros esquissés par Dallapiccola se sont tous confrontés à l'abîme ; aucun n'est mort seul. Soutenus par leur mémoire, ils ont fini à force de recherche, à force de souffrance, par trouver la lumière.

- 1 Saint Augustin, *La Mémoire et le Temps* (Chapitres X et XI des *Confessions*), Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2004, p. 42.
- 2 *Vol de nuit* (1939), *Le Prisonnier* (1948), *Job* (1950), *Ulisse* (1968).
- 3 Saint Augustin, *La Mémoire et le Temps*, op. cit., p. 13.
- 4 Ce vers tiré d'*Ulisse*, énoncé par Calypso dans le premier épisode, rythme l'ensemble de l'opéra.
- 5 En partie publié dans *Luigi Dallapiccola, Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, sous la direction de Fiamma Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni, 1975.
- 6 Le compositeur a noté à la fin de la partition : « *fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te* » : « vous nous avez créé pour vous, et notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il repose en vous ». Saint Augustin, *Les Confessions* (I, 1) traduction de Joseph Trabucco, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 16.
- 7 Sources : Archivio Luigi Dallapiccola.
- 8 En témoigne la genèse de *Job* : Laura Dallapiccola aurait, selon le témoignage de son mari, fourni trente quatre exégèses différentes.
- 9 Saint Augustin, *La Mémoire et le Temps*, op. cit., p. 21.
- 10 *Ulisse*, monologue final.
- 11 *Ulisse*, prologue.
- 12 Saint Augustin, *Les Confessions*, op. cit., p. 211.
- 13 Ciarpaglini, Giorgio, « Conversazione con Luigi Dallapiccola », citée par Donat, Mischat, *Dallapiccola e l'arte della memoria, pensieri su Sicut Umbra...*, dans *Luigi Dallapiccola nel suo seccolo*, sous la direction de Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 2004, p. 414.
- 14 Sources : Cabinetto Vieusseux, Archivio Luigi Dallapiccola, FDa 205.
- 15 Dostoïevski, Fedor, *Les Frères Karamazov*, Smerdjakov, Paris, Gallimard coll. Folio, 1994, p. 190.
- 16 L'argument de *Vol de nuit* suit fidèlement le roman d'origine.
- 17 *Vol de nuit*, Scène 4.
- 18 *Vol de nuit*, Scène 4.
- 19 *Vol de nuit*, Scène 5.
- 20 Dante, *La Divine comédie, Le Purgatoire, Chant XXXIII*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 311.
- 21 L'expression est de Jean-François Boukobza, *Avant-Scène Opéra* n° 212, *Le Prisonnier*.
- 22 *Vol de nuit*, scène 5.
- 23 Première œuvre entièrement sérielle du musicien, dans un contexte de durcissement esthétique du régime fasciste et dans celui des lois raciales adoptées en 1937.
- 24 Mesures 859 et suivantes.
- 25 Scène 4.
- 26 L'association des séries de l'opéra à des sens (liberté, prière, espérance) est de Luigi Dallapiccola lui-même.
- 27 Phrase de Nietzsche régulièrement citée par Luigi Dallapiccola qui la place en exergue à son texte sur *Ulisse : Naissance d'un livret d'opéra, Paroles et Musique*, traduit de l'italien par Pierre Michel, Paris, Minerve, 1992.
- 28 On se remémorera à ce sujet la lettre envoyée par le compositeur après la guerre à Casella dans laquelle Dallapiccola confie avoir été « à un moment du côté de ceux qui avaient tort ». Lettre citée dans *Luigi Dallapiccola, Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, sous la direction de Fiamma Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni, 1975.
- 29 Le prisonnier évoquant le geôlier, scène 1.
- 30 Celle du geôlier-Grand Inquisiteur.
- 31 Dostoïevski, Fedor, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 358.
- 32 *Job*, XXX-26.
- 33 *Job*, n° 2.
- 34 *Job*, n° 4.
- 35 Voir le prologue du *Prisonnier*.
- 36 Mesures 72-73.
- 37 N° 4, mesures 14-15.
- 38 Saint Augustin, *La Mémoire et le Temps*, op. cit., p. 89.
- 39 Mesures 81 et suivantes.
- 40 Dallapiccola, Luigi, *Naissance d'un livret d'opéra*, op. cit., p. 47-48.
- 41 Dante, *L'Enfer, Chant XXVI*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 243.
- 42 *Ulysse*, Monologue final.
- 43 L'indication est de Dallapiccola, mesure 951.
- 44 Mesure 951, le marin « regarde en haut »
- 45 Hölderlin, Friedrich, *Mnémonsyne (II) ; Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions de La Différence, 2005.
- 46 Dallapiccola, Luigi, *Naissance d'un livret d'opéra ; Paroles et Musique*, op. cit., p. 220.
- 47 Saint Thomas d'Aquin, *Commentaire sur l'Évangile selon Saint-Jean*, 1,5, lect. 3,2, trad. Pierre-Yves Maillard, in *La vision de Dieu chez Saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2002, p. 96
- 48 Saint Thomas d'Aquin, *Commentaire sur l'Évangile selon Saint Jean*, 1, 7, lect. 4,1, op. cit.
- 49 Cette association rappelle d'ailleurs l'alliance de la culture personnelle de Luigi Dallapiccola, fils d'un professeur de lettres classiques, nourri par l'antiquité grecque, à celle de Laura Cohen Luzzato, fille d'un éminent hébraïste florentin.
- 50 Au cours de mes nombreuses années d'enseignement, j'ai souvent répété à mes élèves : « La mémoire, la mémoire et encore la mémoire. » Luigi Dallapiccola, *Naissance d'un livret d'opéra ; Paroles et musique*, op. cit., p. 213.
- 51 Saint Augustin, *Les Confessions* (I-1) op. cit., p. 15.
- 52 Saint Augustin, *Les Confessions* (XI-27), op. cit., p. 277.
- 53 Hölderlin, Friedrich, *Le Pain et le vin ; Œuvres complètes*, Paris, Gallimard Poésie, 1993, p. 98.
- 54 Saint Augustin, *Les Confessions* (XI-18), trad. François Fédier, dans *Le Temps et le monde*, Paris, Pocket, 2010, p. 51.
- 55 Saint Augustin, *Les Confessions* (XI-27), op. cit., p. 278.
- 56 Le compositeur évoque le *Concerto pour violon* de Berg.
- 57 En français dans le texte.
- 58 Texte publié *Luigi Dallapiccola, Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia* sous la direction de Fiamma Nicolodi, op. cit., p. 118.