

Sens [public]

L'espace sensible du héros dans *Volo
di notte* de Luigi Dallapiccola
lieu de cristallisation de l'authentique
et de l'artifice

Sylvain Samson

Publié le 20-05-2019



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

Luigi Dallapiccola rédige lui-même ses livrets. Dans *Volo di notte* (1937-39), son premier opéra, la réécriture de l'œuvre de Saint Exupéry repose sur une redéfinition de l'espace du roman. La scène n'est plus neutre. Cet article pose la question de cet espace devenu sensible et signifiant où la technologie est interrogée au sein du genre opératique : à celle de l'aviation, Dallapiccola ajoute celle de la radiotélégraphie. La mise en scène se déploie dans les bureaux de l'aéropostale, lieu unique que la musique démultiplie d'espaces invisibles, entre lumière et pénombre, rêve et cauchemar. Le ciel devient un centre-absence ; l'espace de Fabien, héros condamné dans sa carlingue, est impalpable, mais résonne par le jeu du dédoublement permis par la voix du radiotélégraphiste. Ce messenger moderne créé par Dallapiccola permet la perméabilité des espaces ; la radio est l'artifice technologique qui symbolise la distance, mais qui, paradoxalement, exacerbe l'authentique en provoquant l'acmé de la mimésis. On ne verra jamais Fabien sur la scène, incarné par une technologie qui absorbe le radiotélégraphiste devenant un messenger-machine. Dallapiccola met en scène le visible et l'invisible, permettant un crescendo dramatique menant à un ultime espace du héros fondamentalement contrapuntique : la sphère sacrée, transversale à son œuvre.

Abstract

The composer Luigi Dallapiccola writes his own libretti. His first opera, *Volo di notte* (1937-39), re-writes Saint Exupéry's work in the operatic genre, thereby redefining the use of space as pertains to a novel. The stage is no longer neutral. Examining the spatial dimension of Dallapiccola's opera, this article demonstrates its delicate and meaningful construction, wherein technology collides with the operatic genre. This collision occurs in part because Dallapiccola adds radiotelegraphic technology to pre-existing aircraft technology. The work is staged in airmail service offices, a unique place which music enhances and yet renders invisible, between light and shadow, dreams and nightmares. The sky represents the heart of absence ; Fabien's space, a cabin for a condemned hero, is impalpable, but it resonates, resounds and redoubles as a result of the radiotelegraph operator's voice. Dallapiccola's modern messenger enables the spaces to be permeated; the radio is the technological artifice symbolising distance, but which, paradoxically, appears nevertheless authentic as it epitomizes the notion of mimesis. Fabien never appears on the stage

because he is embodied by a machine that absorbs the radiotelegraph operator: he is a machine-messenger. Dallapiccola thereby stages the visible and the invisible, enabling a theatrical crescendo leading to the ultimate space for the hero of the opera, a space which is fundamentally contrapuntal: this sacred sphere is the Dallapiccolian spatial prototype which came to span the composer's entire oeuvre.

Mot-clés : opéra, Luigi Dallapiccola, Antoine de Saint Exupéry, 20e siècle, espace, sacré, radiotélégraphie, livret

Keywords: opera, Luigi Dallapiccola, Antoine de Saint Exupéry, 20th century, space, sacred, radiotelegraphy, libretti

Table des matières

Un opéra au cœur des technologies de la première moitié du XX ^e siècle	6
Le sujet de l'aviation	6
La radiotélégraphie : de l'artifice à l'exacerbation de l'authen- tique	7
De l'opacité (on voit la médiation) à la transparence (on ne voit pas/on oublie la médiation) : les espaces sensibles visibles et invisibles du héros	11
Espaces sensoriels et psychologiques : entre ombre et lumière, cauchemar et rêve, prison et liberté	14
La sphère sacrée : l'espace suprasensible	18
Conclusion	25
Bibliographie	26

L'espace sensible du héros dans *Volo di notte* de Luigi Dallapiccola

Sylvain Samson

L'opéra connaît dès le début du XX^e siècle de profondes mutations. Dès 1916¹, Luigi Dallapiccola (1904-75) montre sa fascination pour ce genre protéiforme, alors sur le déclin ou rejeté. Il s'en emparera tout au long de sa vie de compositeur² pour en redéfinir les lignes de force. Le point de départ de la réflexion sur l'objet opératique s'élaborera pour Dallapiccola par une attention aiguë sur le choix des textes. Il écrira toujours ses livrets. C'est depuis la lecture du roman *Vol de nuit* d'Antoine de Saint Exupéry que naîtra son premier opéra en 1937³.

Dans un premier temps, nous soulignerons que la création de cet opéra s'inscrit dans une volonté de proposer un sujet nouveau, éloigné des lieux communs. *Volo di notte* repose sur un thème moderne, ancré dans la révolution technologique que constitue l'aviation, et plus particulièrement les vols de nuit. Du roman à la scène, nous montrerons ensuite que Dallapiccola dépassera les problématiques dramaturgiques liées au sujet, comme la mise en scène de la perte spatiale d'un avion, en y ajoutant un artifice lui aussi technologique : la radiotélégraphie. Enfin, nous verrons comment, depuis la

1. Luigi Dallapiccola écrit une première esquisse opératique en 1916, *Il Raccontafiabe*. Déporté à Graz en 1917, le jeune Dallapiccola assistera à un grand nombre de représentations d'opéras, dont les plus marquantes seront pour lui celles de Mozart et Wagner. Sylvain Samson, « introduction », *L'œuvre musico-théâtrale de Luigi Dallapiccola : une esthétique du Sacré et de l'Initiatique*, Sampzon, Delatour, à paraître, p. 14-15.

2. Œuvres musico-théâtrales de Luigi Dallapiccola (1904-1975) *Volo di notte* – 1937 (opéra en un acte) *Marsia* – 1943 (ballet en un acte) *Il Prigioniero* – 1944-48 (opéra en un prologue et un acte) *Job* – 1950 (*sacra rappresentazione*) *Ulisse* – 1960-68 (opéra en un prologue et deux actes)

3. « C'est par hasard qu'en 1934 je lus *Vol de nuit* (...) » (Dallapiccola 1942, 167)

dramaturgie nouvelle générée par la réécriture de l'œuvre de Saint Exupéry et la création musicale, artifice et authentique s'interpénètrent au sein d'un espace devenu sensible, défini entre visible et invisible, opacité et transparence.

Un opéra au cœur des technologies de la première moitié du XX^e siècle

Le sujet de l'aviation

Très novateur dans l'opéra, le sujet de l'aviation a été traité deux fois auparavant, par le futuriste Francesco Balilla Pratella en 1920 dans *L'Aviatore Dro* (Giuda 2013), et par Alfredo Casella dans *Il deserto tentato* (Gelli 1996), sur un livret de Corrado Pavolini créé en 1937 à Florence.

L'univers littéraire de Saint Exupéry repose sur un grand souci de réalisme. *Vol de nuit* apparaît, par son aspect documentaire et sa dimension historique, d'une réalité cinématographique remarquable, succession d'images et de mouvements, qui ont dû interpeller Dallapiccola. Les narrations convoquent des souvenirs, des recensions, témoignent, en étroit lien avec le vécu même de l'auteur. Elles se fondent également sur l'essor des nouvelles techniques. L'écriture de Saint Exupéry oscille ainsi entre réalisme et poésie⁴.

Dans le roman *Vol de nuit*, une tension s'établit entre la terre et le ciel, les deux espaces où se situent respectivement l'aéroport, le bureau de Rivière – le chef – et l'avion de Fabien – le pilote. Si le roman se déroule globalement à terre, les chapitres 1, 7, 12, 15 et 16 sont assignés au ciel. Dans *Volo di notte*, la réécriture de l'œuvre de Saint Exupéry repose avant tout sur une redéfinition des lieux du roman : un environnement unique, celui de l'entreprise de la compagnie aéropostale de Buenos Aires :

Deux pièces aux parois vitrées, le bureau de Rivière et celui des

4. Saint Exupéry questionnera de manière récurrente la langue, expression d'une recherche d'un nouveau *logos*, proche du roman comme dans *Courrier sud* et *Vol de nuit*, de l'essai comme dans *Terre des hommes*, du conte avec *Le Petit Prince* [Œuvre mise à la scène par Michaël Levinas en novembre 2014, créé à l'Opéra de Lausanne.], voire d'inspiration biblique avec *Citadelle*. Saint Exupéry lui-même exprimera ce souhait dans ses écrits : « Il faudrait un nouveau langage » (1975, 62).

employés, constituent le décor. Au fond, une large baie avec une porte donnant accès au terrain d'aviation. Au loin, au-delà de l'aéroport, on aperçoit Buenos Aires, qui s'illumine à mesure que tombe la nuit. (Dallapiccola 1942, 168-69)

Comme dans la tradition opératique, le livret respecte l'unité de lieu, de temps et d'espace. Le fil du roman est suivi, mais le narrateur est écarté, mettant en avant le temps présent véhiculé par l'opéra. La réécriture procède par élimination et ajout, permettant ainsi la focalisation de certaines thématiques qui acquièrent au travers de la musique une importance cardinale.

Dans le livret de Dallapiccola, tout se passe dans les bureaux : paradoxalement, les événements se déroulant dans le ciel demeurent la préoccupation essentielle des personnages à terre. Le premier artifice utilisé par le compositeur est donc l'absence : l'espace de Fabien, pilote condamné, est impalpable ; le rôle de ce héros n'existe pas dans l'opéra. Dans cet acte unique, le ciel devient un centre-absence, invisible, mais investi par la dramaturgie musicale. Il en est de même pour Fabien, dont la voix s'incarne grâce à un artifice technologique absent du roman et créé par Dallapiccola : ses paroles sont rapportées par un radiotélégraphiste, messenger moderne créant le lien entre les différents espaces.

La radiotélégraphie : de l'artifice à l'exacerbation de l'authentique

Dallapiccola ajoute un nouveau personnage, absent du roman : le radiotélégraphiste (Dallapiccola 1942). Le compositeur s'inspire de *Perséphone*, mélodrame de Stravinsky (s. d.). Dans celui-ci, Eumolpe joue un double rôle : il prend part à l'action ou devient le récitant, s'adressant alors à l'auditeur. Il tisse un lien entre ciel et terre (comme le radiotélégraphiste), dans ce cas entre les dieux et les spectateurs.

Selon le compositeur, « l'idée fondamentale » (Dallapiccola 1942, 167) de l'œuvre réside dans le principe du télégramme. Celui-ci est emprunté à Joseph Gregor, qui aborde la question du *crescendo* dramatique dans son ouvrage *Weltgeschichte des Theaters Neue freie Presse* (1933) en se référant aux télégrammes laconiques adressés à la rédaction de la *Neue freie Presse* de Vienne entre le 9 et le 16 mai 1902, après l'éruption de la montagne Pelée. Gregor y voit une action presque totalement adaptée à la scène. La perspec-

tive commune à Gregor et Dallapiccola est la nécessité du *crescendo*, relatif à l'écriture dramatique. Chez Dallapiccola, l'inclusion de la technologie télégraphique constitue la source de modification la plus importante du livret : elle permet l'incarnation du pilote par le radiotélégraphiste. Solution du *crescendo* dramatique, de l'unité de lieu et de transposition scénique du roman, cette idée est essentielle à la structure de l'opéra.

Dans la scène 3, entre les mesures 428 et 474, le radiotélégraphiste est au centre des échanges ; paradoxalement, c'est l'incommunicabilité entre les personnages qui règne. La tempête dans l'immensité céleste surgit par figuratismes sonores.

Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*, scène 3, livret (mesures 428-474) ⁵

<i>RIVIÈRE</i> <i>Il corriere di Patagonia si trova in una posizione difficile...</i> <i>Guai, se mi abbandono,</i> 5 <i>Allora avvengono gli incidenti, misteriosamente.</i>	<i>RIVIÈRE</i> Le courrier de Patagonie paraît dans une position difficile... Malheur, si je me laisse aller, C'est ainsi que surviennent souvent les accidents, mystérieusement	5R
<i>RADIOTELEGRAFISTA</i> / <i>RIVIÈRE</i> 10 <i>Rad. : Comodoro segnala : Ritorno impossibile. Tempesta.</i> <i>R. : Guai, se mi abbandono</i> <i>TERZO IMPIEGATO</i> <i>Chiedete il tempo a Sant'Antonio...</i>	<i>RADIOTÉLÉGRAPHISTE</i> / <i>RIVIÈRE</i> Rad. : Comodoro signale : Retour impossible. Ouragan R. : Malheur, si je me laisse aller <i>TROISIÈME EMPLOYÉ</i> Demandez s'il fait beau à Sant'Antonio...	10R 15R
15 <i>RIVIÈRE</i> <i>La mia volontà deve impedire all'aeroplano di spezzarsi in volo.</i> <i>RADIOTELEGRAFISTA</i> <i>Vento Ovest si leva e tempesta ad Ovest. Cielo interamente coperto.</i>	<i>RIVIÈRE</i> Ma volonté doit empêcher cet avion de se fracasser en vol. <i>RADIOTÉLÉGRAPHISTE</i> Le vent soufflant très fort à l'ouest, la tempête est signalée. Ciel entiè-	20R

5. Nous précisons que les traductions du livret sont personnelles.

<p>20 <i>RIVIÈRE</i> <i>La mia volontà ritarderà il cammino della tempesta.</i> <i>RADIOTELEGRAFISTA</i> <i>Sant'Antonio sente assai male per</i> 25 <i>causa delle scariche...</i> <i>TERZO IMPIEGATO</i> <i>E Bahia Blanca ?</i> <i>RIVIÈRE</i> <i>La mia volontà costringerà ogni</i> 30 <i>cosa in mio potere.</i> <i>RADIOTELEGRAFISTA</i> <i>Prevediamo entro venti minuti violento uragano Ovest sulla città</i></p> <p><i>TERZO IMPIEGATO</i> 35 <i>Ridomandate il tempo a Trelew...</i> <i>RIVIÈRE</i> <i>Guai, se mi abbandono.</i> <i>RADIOTELEGRAFISTA</i> 40 <i>Trelew : uragano trenta metri secondo Ovest e raffiche di pioggia.</i></p>	<p>rement couvert. <i>RIVIÈRE</i> Ma volonté doit retarder la progression de l'ouragan. 25R <i>RADIOTÉLÉGRAPHISTE</i> Sant'Antonio entend assez mal à cause des secousses... <i>TROISIÈME EMPLOYÉ</i> Et Bahia Blanca ? 30R <i>RIVIÈRE</i> Ma volonté doit imposer aux éléments l'obéissance. <i>RADIOTÉLÉGRAPHISTE</i> Nous prévoyons dans une demi-heure un violent ouragan à l'ouest de la ville. 35R <i>TROISIÈME EMPLOYÉ</i> Redemandez le temps à Trelew... <i>RIVIÈRE</i> 40R Malheur, si je me laisse aller. <i>RADIOTÉLÉGRAPHISTE</i> Trelew : ouragan vingt mètres seconde venant de l'ouest, avec rafales de pluie. 45R</p>
---	--

Dans cet exemple, la musique est très figurative : les fusées chromatiques descendantes et ascendantes exécutées aux clarinettes accentuent la tension de la situation et figurent la tempête qui éclate dans le ciel. Par ailleurs, le tissu sonore dissonant, mais aussi largement coloré de quarts et quintes justes, semble clamer par son écriture verticale l'inéluctabilité, dramatisée par les trémolos des cordes frottées. Un employé sous les ordres de Rivière, chef péremptoire, et le télégraphiste à terre échangent, au sein d'une atmosphère lourde et tendue. Dallapiccola y superpose un second espace, sonore, celui du ciel, alors coloré d'une tempête déchaînée. Le désordre règne : les itinéraires de chacun sont impérieux : Rivière ne pliera pas, l'employé demeurera inquiet. Dehors la tempête règne ; dans sa carlingue, Fabien est condamné.

Le radiotélégraphiste évite le récit du vol funeste du héros qu'il incarne, sorte de « magicien moderne, qui en sait plus que les autres et avant eux » (Dallapiccola 1942, 168).

Rappelons que le rôle du messager dans l'opéra est important : le radiotélégraphiste garantit cette fonction. Il est celui qui informe, lieu commun de la tragédie grecque. Dans l'*Orfeo* de Monteverdi, par exemple, le rôle célèbre de la messagère s'inscrit dans un livret d'opéra conçu selon le modèle antique. Le radiotélégraphiste est en outre celui qui porte la mauvaise nouvelle⁶. Fabien, héros, est dans cet opéra une voix, celle du radiotélégraphiste. Ses gestes et son espace sont transposés de manière uniquement musicale. Un processus de dédoublement apparaît lorsque le radiotélégraphiste rapporte les paroles de Fabien. Progressivement, celui-ci incarne le pilote lui-même. L'identification opérée entre les deux protagonistes est amplifiée par l'écoute du spectateur qui assiste au drame au travers de la voix du radiotélégraphiste qui se met à parler à la première personne, submergé par l'émotion. À partir de la scène 5, cette identification entraînera une véritable souffrance du radiotélégraphiste, liée à « son » crash en avion. Nous passons alors du « il » du roman au « je ».

La radio est ainsi l'artifice technologique qui symbolise la distance, mais qui paradoxalement exacerbe l'authentique en provoquant l'acmé de la mimésis : le principe d'identification est en effet absolu.

6. Il apparaît tel Lyncée chez Goethe – pour rappeler un parallèle émis par Dallapiccola lui-même – qui aperçoit, grâce à une vue exceptionnelle, l'incendie qui ravage l'habitation de Philémon et Baucis, Méphisto se débarrassant de ces deux vieillards refusant de quitter leur cabane. Horrifié, il se lamente d'être le témoin d'un drame contre lequel il ne peut rien, car trop loin. Début de l'acte V de *Faust*. Goethe emprunte à Ovide (*Métamorphoses*, VIII, VI) l'épisode de Philémon et Baucis. *Ibid.*

De l'opacité (on voit la médiation) à la transparence (on ne voit pas/on oublie la médiation) : les espaces sensibles visibles et invisibles du héros

Outre la résolution d'un problème scénique, le radiotélégraphiste permet la démultiplication des espaces possibles, mais aussi le dialogisme et la perméabilité entre de nouveaux espaces, impossibles sans cette réalité technique.

Il relie trois pôles : la terre, le ciel et la mer – trois espaces sensibles. Je reprends à dessein les termes de Michel Leiris qui rappelle dans son essai *L'opéra, musique et action* en 1966 que « l'opéra n'est pas seulement du théâtre en musique mais de la musique dans un espace théâtral⁷ ».

À terre, les bureaux de la ville de Buenos Aires constituent le cœur d'une rose des vents, vers laquelle tout converge, et plus particulièrement vers son personnage central, Rivière. Les quatre pilotes alors en vol symbolisent les quatre directions : nord, est, ouest et sud pour Fabien dont la destination est la Patagonie. Dans le roman, le foyer que matérialise l'aéropostale argentine justifie totalement le choix scénique de Dallapiccola. Une dialectique entre espaces visible et invisible est d'emblée posée. La Terre est l'espace de Rivière, figure péremptoire du chef ; l'Ailleurs est l'espace du héros, celui qui brave la nuit et qui en mourra.

La mise en scène de Jean Mercure⁸ de 1960, créée à l'Opéra-Comique⁹, illustre parfaitement cette dimension. L'analyse des photos de Boris Lipnitski ainsi que de la maquette du décor de Georges Douking (Georges Ladoubée) montre l'intérêt porté à la constellation géographique des vols de nuit, placée derrière le bureau de Rivière.

Parallèlement, le ciel devient un espace sensible, dont la concrétisation est auditive, et non plus visuelle comme celui de la terre.

7. Dit autrement, la scène n'est plus un lieu « neutre » mais un espace « sensible », où l'action et la musique ne se constituent pas *dans* mais *avec*. (Leiris 1966, 279-85)

8. 1960 - *Vol de nuit* de Luigi Dallapiccola, d'après Antoine de Saint Exupéry, mise en scène de Jean Mercure, décors et costumes de Douking à l'Opéra-Comique (Prix de la mise en scène), Fonds de l'Association de la Régie Théâtrale, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

9. Cet opéra est créé en français, au sein d'une programmation incluant *Les Adieux* de Landowski.



Figure 1 : Maquette de scène sur plexiglas, Georges Douking (1960). Fonds de l'Association de la Régie Théâtrale, Fonds Jean Mercure, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.



Figure 2 : Photo de mise en scène, Boris Lipnitzki. Fonds de l'Association de la Régie Théâtrale, Fonds Jean Mercure, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

La mer, troisième topos, espace physique invisible sur scène, caractérise le *limen*. Alors que Fabien lance son unique fusée de détresse, il découvre qu'il survole la mer – « *è il mare!* » (Dallapiccola 1940) (C'est la mer!). Ce lieu, qui surgit dans une éphémère clarté, symbolise son entrée dans un monde hostile et aveugle, où le temps semble s'étirer. Plus loin, le radiotélégraphiste annonce « *Caduto in mare* » (Dallapiccola 1940) (Tombé dans la mer!). La mer devient le reflet du ciel, lieu immense, inquiétant et mystérieux : le corps du pilote disparaît dans une aire indistincte.

La mer est un topos métaphorique de l'errance, qui traverse l'ensemble de l'œuvre musico-théâtrale du compositeur et qui trouvera son aboutissement dans son dernier opéra *Ulisse* (1960-1968). Dès le troisième épisode du prologue, Nausicaa présente Ulysse comme « *l'uomo venuto a me dal mare* » – « L'homme venu vers moi de la mer. » Les références maritimes sont très nombreuses et se caractérisent par une dramaturgie sonore propre : la mer apparaît comme un *Erinnerungsmotiv*. Une des trois séries dodécaphoniques fondamentales de l'opéra se nomme *Mare I*, ses dérivés *Mare II* et *Mare III*.



Exemple 1 : *Ulisse*, Mare I

Dans l'opéra, cette série évoque l'errance, l'immensité, et incarne l'espace cyclopéen d'*Ulisse*. Les derniers mots de l'opéra se révèlent être un ultime hommage à la mer :

<i>Ulisse</i>	Ulysse
Non più soli sono il mio cuore e il mare (Dallapiccola 1968).	Ne sont plus seuls ni mon cœur ni la mer.

Le choix de mise en scène de Mercure, utilisant la toile de fond de Douking, concrétise et fait coexister ces trois pôles : il s'agit de représenter un espace sensible, primaire, vaste paysage nocturne où l'on aperçoit la ville de Buenos Aires au loin. Les espaces invisibles sont les espaces du héros qu'on ne voit pas. Rivière incarne la terre, le visible, le concret. Le télégraphiste permet le



Figure 3 : Toile de fond, Georges Douking. Fonds de l'Association de la Régie Théâtrale, Fonds Jean Mercure, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

dialogisme entre des espaces invisibles, transparents. On se situe parfois nulle part – ou presque –, l'espace généré est avant tout celui de l'esprit même des protagonistes. Entre enfermement, liberté, cauchemar, rêve, ombre et lumière, la vue, l'ouïe et le toucher demeurent les derniers liens à l'espace scénique.

Espaces sensoriels et psychologiques : entre ombre et lumière, cauchemar et rêve, prison et liberté

Cette autre strate spatiale, invisible, concourt à la mimésis : on ne voit pas Fabien, mais on se situe dans son esprit, l'identification est démultipliée par la médiation du radiotélégraphiste qui exacerbe ses états d'âmes, qui incarne un homme face à la mort.

Volo di notte se situe dans une atmosphère claustrale : sur scène, les personnages sont enfermés dans les bureaux ; dans la carlingue de son avion, le pilote n'a pas d'issue. Cet état devient étouffant lorsque les espoirs s'amenuisent. La mer, espace de liberté, devient une geôle. Le pilote est prisonnier de cet espace, puis prisonnier de son propre corps.

Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*, scène 5.

<i>RADIOTELEGRAFISTA</i>	<i>RADIOTÉLÉGRAPHISTE</i>
<i>Scorgo le stelle!</i>	Je vois les étoiles ¹¹ !
<i>A costo di non poter ridiscendere,</i>	Au risque de ne pas pouvoir redescendre, il me faut les atteindre ¹² .
<i>voglio raggiungerle.</i>	
5 <i>Tutto si fa luminoso : le mie mani,</i>	Tout devient lumineux, mes mains, 5R
<i>le mie vesti, le mie ali!</i>	mes vêtements et mes ailes ¹³ !

Le rêve du pilote redéfinit le ciel, espace invisible sur scène, comme un espace sensoriel, où les sens de Fabien sont exaltés, à l'instar de sa vue et de son toucher. Dans le roman, cet instant utopique et achronique, où le songe prend le pas sur la réalité du roman, apparaît comme une véritable pyrotechnie visuelle :

« Trop beau », pensait Fabien. Il errait parmi des étoiles accumulées avec la densité d'un trésor, dans un monde où rien d'autre, absolument rien d'autre que lui, Fabien, et son camarade, n'était vivant. Pareils à ces voleurs des villes fabuleuses, murés dans la chambre aux trésors dont ils ne sauront plus sortir. Parmi des pierreries glacées, ils errent, infiniment riches, mais condamnés. (Saint Exupéry 1931, 145)

De manière similaire, la lumière, contrepoint de la pénombre, joue un rôle clé. Dans la scène 5, alors que les espoirs de Fabien disparaissent, le pessimisme lié à la nuit laisse surgir quelques mesures plus loin la clarté.

11. Dans le roman, Saint Exupéry écrit : « *Et c'est à cette minute que luirent sur sa tête, dans une déchirure de la tempête, comme un appât mortel au fond d'une nasse, quelques étoiles.* », (1931, 139)

12. Dans le roman : « Il jugea bien que c'était un piège : on voit trois étoiles dans un trou, on monte vers elles, ensuite on ne peut plus descendre, on reste là à mordre les étoiles... Mais sa faim de lumière était telle qu'il monta », (Saint Exupéry 1931, 139)

13. Dans le roman : « Fabien pensait avoir gagné des limbes étranges, car tout devenait lumineux, ses mains, ses vêtements, ses ailes », (Saint Exupéry 1931, 144)

Mesures 761-764 :

RADIOTELEGRAFISTA

Non so più nulla, all'infuori dei risucchi e della notte che si spinge verso me come un torrente nero.

RADIOTÉLÉGRAPHISTE

Je ne sais plus rien, hors des remous et de la nuit qui se pousse vers moi comme un torrent noir.

Mesures 807-808 :

RADIOTELEGRAFISTA

Scorgo la stelle!

RADIOTÉLÉGRAPHISTE

J'aperçois les étoiles!

L'opéra tisse un lien entre obscurité et lumière. Face au sentiment d'enferment généré par la nuit, les étoiles apparaissent comme une lumière libératrice pour le pilote; le désordre et la détresse s'estompent alors. L'éclat est de plus en plus aveuglant jusqu'à la fin de la scène : l'atmosphère s'inonde de lumière, Fabien est médusé. Intrinsèquement lié à cette multiplicité d'espaces sensibles et sensoriels, un ultime espace, suprasensible, surgit.

La sphère sacrée : l'espace suprasensible

La voix du radiotélégraphiste, rattachée à une médiation technologique, permet d'ériger un dernier espace, surréel, pétri de sacré oscillant de manière permanente entre exaltation sereine et effroi.

Chez Dallapiccola, les héros sont entièrement construits de manière binaire depuis une structure émotionnelle rattachée au sacré¹⁴, que Rudolf Otto définira en 1917 : celle du « numineux » (*numinosum*) – qui va de l'exaltation à la frayeur, sensation à la fois d'allégresse (*Mysterium fascinans*) et d'effroi (*Mysterium tremendum*) devant une grandeur surnaturelle, merveilleuse et solennelle, le « Tout Autre¹⁵ ».

14. Sylvain Samson, partie IV, « Un univers sacré : la structure émotionnelle du numineux dans le théâtre de Luigi Dallapiccola », *L'œuvre musico-théâtrale de Luigi Dallapiccola : une esthétique du Sacré et de l'Initiatique*, Sampzon : Delatour, 2018, p. 145-182.

15. « (...) ce sentiment du « tout autre » aura comme points d'attache ou comme causes occasionnelles d'excitation, des objets qui, déjà « naturellement » énigmatiques en eux-

La lumière de la scène 5, contrepoint de la première scène, n'est plus celle de la ville de Buenos Aires ; elle s'avère auratique, dotée d'une dimension mystique.

Exemple 3 : Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*, scène 5, mesures 805-810

RADIOTELEGRAFISTA

Scorgo le stelle!

Una Voce

A

RADIOTÉLÉGRAPHISTE

J'aperçois les étoiles!

Une voix

Ah

Lorsque Fabien aperçoit les étoiles, la nuance devient extrêmement faible, une stase de *si M*, harmonie lumineuse, soutient les paroles « *Scorgo le stelle!* » ; l'effectif musical est réduit. La sensation de vide est saisissante. L'impression de « Tout Autre » se manifeste par des hauteurs assez aiguës ; les longues tenues empêchent tout repère temporel. Seule une voix (*voce interna*), dont l'anonymat appuie le caractère sacré, effectue un grand mélisme sur le phonème [a] en énonçant une série dodécaphonique, unique fil mélodique. Voix de soprano, tout comme Madame Fabien, elle peut apparaître comme un écho divin de la voix de la femme du pilote¹⁶.

mêmes, sont surprenants et frappants, des phénomènes étranges et étonnants (...) » (Otto 2001, 48)

16. Le moment d'exaltation sereine qui se produit dans *Vol de nuit* dans l'extrait cité adopte une figuration musicale caractéristique, connexe du vide, du silence.

L'espace sensible du héros dans *Volo di notte* de Luigi Dallapiccola

197

3 Fl. *senza rallentare* *Tempo come al principio dell'opera 3-44*
Clar. (SB)
Basso (SB)
Cin. Cassa *molto p* (*perlandust*)
Celesta *ppp chiara*
I. Arpa *sempre dim.* *pp ma nuovo*
Pfte. *molto p (osservando esattamente i valori)*
Una voce / Soprano *sempre senza ped.* (*Invisibile in orchestra / im Orchester; unsichtbar postiert.*) *pp e sempre ma con profonda espressione*
I. Vi. *senza rallentare* *Tempo come al principio dell'opera 3-44*
II. Vi.
Vcl. *1^a melò* *molto p* *2^o Solo* *ppp*
Vcl. *molto p* *3^o Solo (sotto track)* *ppp*
Cb. *molto p* *ppp*

U. E. 11802

Volo di notte, scène 5, mesures 805-10

Dans *Volo di notte*, le rêve est étroitement lié à une transsubstantiation vers le sacré, où la lumière et les étoiles, semblent accompagner l'Ascension que figure alors l'appareil. Fabien devient une incarnation angélique illustrée explicitement par la phrase volontairement équivoque :

Exemple 4 : Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*, scène 5, mesures 818-821¹⁷

RADIOTELEGRAFISTA

*Tutto si fa luminoso : le mie mani,
le mie vesti, le mie ali* (1940, scène
5) !

RADIOTÉLÉGRAPHISTE

Tout devient lumineux, mes mains,
mes vêtements, mes ailes !

Trois plans sonores se superposent : la voix du radiotélégraphiste, l'orchestre et une seconde voix. La voix ténor de Fabien, dont les mots sont ici rapportés par le radiotélégraphiste, dessine une mélodie aux sons plutôt conjoints, dont l'ambitus croît légèrement au fil du texte. Le rythme adopté associe ternaire et binaire, suivant parfaitement la métrique et l'accentuation tonique du texte. Le style est parfaitement syllabique, la mélodie consonante : le texte est intelligible. L'orchestration crée la dissonance, comme en témoigne la mesure 818 par exemple, où le *fa* #, présent aux flûtes, célesta et premier violoncelle, excorie le *sol*, note polaire du radiotélégraphiste. L'écriture use d'imitations entre les pupitres, dont le caractère homorythmique exacerbe l'implacabilité du rythme très mécanique : l'Ascension est inéluctable. Les tétracordes aux intervalles conjoints et disjoints – formules caractéristiques de l'écriture musicale de Dallapiccola – appuient l'atmosphère hallucinatoire. L'ajout de la *voce interna* – voix interne – fait sens. Fondamentalement mélismatique, aux contours conjoints d'abord puis disjoints dans un second temps, cette partie transcende la nécessité textuelle ; elle apparaît comme hors du temps, tel un commentaire onirique. Enfin, la nuance très ténue souligne le caractère achronique et utopique de cette scène : texte et musique transportent le spectateur à la frontière de l'humain et du divin.

Les ailes de l'avion incarnent les ailes de l'ange que devient Fabien. Appartenant désormais au ciel, il atteint une sorte de Paradis, stade final de son

17. *Luigi Dallapiccola*, « *Volo di notte* », © 1940 by Universal Edition A.G., Wien. German Version © 1952 by Universal Edition A.G. ; Wien/UE 13882

Conclusion

Pour conclure, la réécriture du livret de *Volo di notte* définit ainsi, dès 1937, une dramaturgie liée à une pensée spatiale multipolaire, conjuguant espaces physique, psychologique et suprasensible. Une autre dimension, verticale, ascendance de l'humain vers le divin, se dessine parallèlement. Les espaces se démultiplient du concret vers l'abstrait, de l'opaque vers le transparent, du visible vers l'invisible.

L'immatérialité culmine au sein d'une mise en scène prônant le réalisme, ancré sur terre, dans un bureau. Le développement d'autres espaces sensibles

physiques au travers de la musique – comme la mer et le ciel –, psychologiques et suprasensibles, permettent de dépasser l'artifice technologique, au centre du drame. Le spectateur voyage ainsi au-dessus de la mer, dans le ciel, et ne voit et n'entend plus le radiotélégraphiste, mais Fabien.

Reprenons un court extrait de la présentation du colloque *Authentique Artifice* : « Plus la médiation est occultée, plus il y a transparence, plus on se rapprocherait d'une présence réelle, voire "naturelle" et "authentique" » : Dans *Volo di notte*, la technologie est au centre, l'artifice est visible (radiotélégraphiste). Cependant, l'authentique culmine, la présence de l'absent irradie.

Cet opéra, fondé sur l'artifice d'une illusion – on a l'impression de la présence du pilote – mise en effet sur la vérité de l'expérience et sur le paradoxe scénique, où la médiation, ici explicite, tant au niveau visuel que sonore, se dérobera à la perception sensible du spectateur.

Bibliographie

Dallapiccola, Luigi. 1940. « Volo di notte ».

———. 1942. « Pour la première représentation de Vol de nuit ». In *Paroles et musique*, Minerve, 164-75. Paris.

———. 1968. *Ulisse*. Berlin.

Gelli, Piero. 1996. « Il Deserto tentato ». *Dizionario dell'opera*. Baldini & Castoldi.

Giuda, Albertario. 2013. « L'Aviatore Dro di Francesco Balilla Pratella », n 48.

Gregor, Joseph. 1933. *Weltgeschichte des Theaters*. Phaïdon. Zürich.

Leiris, Michel. 1966. « L'opéra, musique et action ». *Brisées*, Mercure de France,, 279-85.

Otto, Rudolf. 1929. *Le sacré*. Payot. Paris.

———. 2001. *Le sacré : L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Petite bibliothèque Payot. Payot.

Saint Exupéry, Antoine de. 1975. *Carnets*. Gallimard. Folio. Paris.

Saint Exupéry, Antoine de. 1931. *Vol de nuit*. Gallimard. Folio. Paris.

Samson, Sylvain. s. d.a. « Introduction ». In *L'œuvre musico-théâtrale de Luigi Dallapiccola : une esthétique du Sacré et de l'Initiatique*, Delatour, 13-18. Sampzon.

———. s. d.b. « Un univers sacré : la structure émotionnelle du numineux dans le théâtre de Luigi Dallapiccola ». In *L'œuvre musico-théâtrale de Luigi Dallapiccola : une esthétique du Sacré et de l'Initiatique*, Delatour, 145-82. Sampzon.

Stravinski, Igor. s. d. *Perséphone, Mélodrame en trois scènes*. Paris.