

**VIOLA DI MORTE ET FIODOR IVANOVITCH  
TIOUTCHEV :  
UNE POESIE COSMIQUE**

Le recueil *Viola di morte*<sup>1</sup> composé entre 1966 et 1968 et paru en mars 1972 possède un titre tout à fait singulier. Le mot italien *viola* renvoie en français à la couleur violette, à la plante (violette ou pensée), à un instrument de musique (alto ou viole). Ce mot existe aussi en allemand et en russe où il assume les mêmes significations botaniques et musicales. Le titre peut ainsi se traduire en français de diverses manières : la couleur violette de la mort, la violette (ou la pensée) de la mort, la viole de mort. Mais *viola* peut également entraîner une association de pensée avec le verbe *violare* (profaner, enfreindre), ce qui fait qu'un autre sens apparaît en filigrane, qui pourrait être : la profanation de la mort.

Derrière ces différentes traductions possibles s'annoncent également des textes aux appellations voisines : *Die blaue Blume (la fleur bleue)* de Novalis et *La violette nocturne* d'Alexandre Blok dont le titre sera repris en 1933 par Renato Poggioli pour son recueil de traductions de poésies russes préfacé par Tommaso Landolfi<sup>2</sup>. Après ce titre aux significations et aux implications multiples, le lecteur trouve 286 poésies très diverses qui peuvent apparaître au début comme une juxtaposition quelque peu chaotique

---

<sup>1</sup> Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, Florence, Vallecchi, 1972, coll. « Saggi Vallecchi/6 » (désigné ci-après *V.M.*)

<sup>2</sup> *La violetta notturna : antologia di poeti russi del Novecento*, Lanciano, Carabba, 1933.

de pièces indépendantes les unes des autres. Mais des thèmes récurrents émergent rapidement, des poèmes se complètent et se répondent, établissant un dialogue entre eux et tissant un réseau extraordinairement serré d'échos multiples. Le chaos apparent s'organise alors en une structure fixe et signifiante, suivant une économie rigoureuse qui fonde ainsi une poésie que l'on peut qualifier, de façon générale, de fantastique.

Il s'agit cependant d'un fantastique très particulier, un fantastique où les thèmes du cosmos et du chaos sont récurrents et servent de vecteur à une réflexion métaphysique. La structure formelle du recueil apparaît alors elle-même comme l'organisation voulue d'un chaos thématique et stylistique (les ruptures de ton, les interventions du narrateur, les fragments et les citations de Baudelaire, Tioutchev, D'Annunzio, Léopardi...) et la création d'un nouvel ordre poétique reflétant la recherche ontologique. L'écriture landolfienne devient, ainsi qu'on le verra, un processus de création puis d'organisation du chaos, tant dans l'utilisation d'images et de thèmes que dans l'agencement formel des diverses pièces poétiques entre elles et à l'intérieur d'elles-mêmes.

Après l'épigraphe « alla memoria di Fedor Ivanovič Tjutčev e di Gabriele d'Annunzio » le recueil s'ouvre sur deux poésies liminaires : *Torna la primavera e la natura*<sup>3</sup> et *Oh Dante, Dante*<sup>4</sup> qui introduisent les thèmes à venir : les saisons, la dualité de la Nature, le passage du temps, la souffrance du Moi, la création d'une cosmographie et d'un paysage symboliques, le voyage ontologique, la nostalgie du paradis perdu et la mort comme destin. Le recueil va ensuite s'organiser en deux parties clairement distinctes. La première qui va de *Banchi, e non banchi si flutti, e non flutti*<sup>5</sup> à *All'ululo del lupo*<sup>6</sup> est typographiquement séparée de la seconde qui commence à *Nel tempo perso ormai quando la luna*<sup>7</sup> et se termine avec la dernière poésie du livre : *E da tanta calura*<sup>8</sup>. Une constatation s'impose immédiatement : la réflexion landolfienne s'articule autour de thèmes également présents chez Leopardi, D'Annunzio ou Montale pour le domaine italien mais aussi chez les romantiques allemands et chez Tioutchev, un poète russe. Il ne fait aucun doute que Landolfi connaît parfaitement et apprécie tout

---

<sup>3</sup> *V.M.*, cit. p. 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 301.

particulièrement ce dernier. En témoigne le fait qu'en 1964 (donc deux ans avant de commencer *Viola di morte*) il a publié chez Einaudi la traduction d'un choix de poésies de l'auteur pétersbourgeois<sup>9</sup>

Fiodor Ivanovitch Tioutchev (1803-1873) est certainement un des plus grands poètes russes. Conscient de la profondeur de son lyrisme, Léon Tolstoï lui attribuait la première place sur le Parnasse russe et Alexandre Pouchkine disait que sans lui, il était impossible de vivre. Diplomate, il passa la première partie de sa vie en poste à Munich. Puis, de 1837 à 1839, il fut nommé premier secrétaire à la légation de Russie à Turin. Ses séjours à Gênes, Rome, Florence et sur les lacs lui inspirèrent nombre de poésies. Après un deuxième séjour à Munich, il rentra définitivement en Russie pour travailler au ministère des Affaires Etrangères où il élaborait tout un système politique empreint de romantisme utopique qui devait jouer un grand rôle dans le mouvement des idées slavophiles. Après sa mort, il fut redécouvert et célébré par la génération des Symbolistes russes. Doté d'une personnalité très sensible, il fut toute sa vie sujet à de profondes crises de mélancolie ainsi qu'à une forme de paralysie de la volonté. A la fin de son existence, la hantise de la mort s'empara de lui ainsi qu'un sentiment récurrent de dissolution de son identité et d'une perte du sens de la réalité.

Il est l'auteur d'un seul recueil de vers publié pour la première fois en 1854 grâce aux efforts de Tourgueniev. Sa poésie, inspirée par les idées de Schelling, de Schlegel et de Heine se présente, avant tout, comme une méditation métaphysique sur la condition humaine. Sous la surface illusoire du monde de la réalité quotidienne, il décèle une réalité supérieure et plus authentique (la patrie perdue) qui se manifeste à l'homme sous différentes formes et par le biais de signes qui peuvent être perçus par le poète. C'est le cas du fracas du tonnerre de l'orage printanier qui se révèle comme le moment privilégié de la manifestation ontologique. Mais les hurlements du vent d'hiver et les mugissements de la mer constituent également des indices majeurs de la proximité de l'au-delà. L'eau, sous toutes ses formes, est un symbole essentiel de la poésie tioutchévienne et l'océan apparaît tout particulièrement comme une figuration de l'infini et de l'éternel. Des thèmes qui lui sont liés (le voyage ontologique, l'esquif) viennent alors s'y greffer. Tioutchev élabore ainsi une véritable cosmologie où apparaissent les linéaments d'un paysage métaphysique dont les éléments (les astres

---

<sup>9</sup> Fedor Tjutčev, *Poesie*, Traduzione di Tommaso Landolfi, prefazione di Angelo Maria Ripellino, Turin, Einaudi, 1964, « collezione di poesia 1 ».

nocturnes, la mer, les arbres, les montagnes, le vent et l'orage) ont une valeur hautement symbolique. Dans le paysage stellaire d'*Uranie*<sup>10</sup> ou dans le décor eschatologique du *Dernier cataclysme*<sup>11</sup>, les eaux font fonction de miroir de l'Éternel dans lequel, à la fin des temps, se reflètera le visage divin. Parallèlement à cette cosmologie, Tioutchev développe également une anthropologie métaphysique qui s'articule autour de deux thèmes cardinaux : l'illusion du moi et l'opposition romantique du jour et de la nuit, moment du flux et du reflux de l'être perçu comme une pulsation dynamique et éternelle.

On le voit, il existe une parenté d'inspiration (et même de caractère personnel) entre l'auteur russe et Landolfi qui, dans *Viola di morte*, reprend un certain nombre de thèmes et d'images tioutchéviens. Dans son recueil, il élabore, en effet, lui aussi, toute une cosmographie dont les éléments constituent le décor d'un voyage qui conduit le Moi de la recherche d'une réalité supérieure à la constatation finale de l'échec de la quête. Tous ces éléments (les constellations, la lune, la terre, les nuages, la mer et la montagne) sont, bien sûr, présents dans son œuvre romanesque. Il suffit de penser à des ouvrages comme *Il mar delle blatte*, *Cancroregina*, *La pietra lunare* ou *Dialogo dei massimi sistemi*. Mais ils sont, ici, utilisés en référence à des notions que l'on retrouve par ailleurs relativement peu dans ses autres livres : la notion de chaos, de temps cyclique, de création du monde et de fin de l'univers qui sont des thèmes avant tout tioutchéviens.

### **Le chaos nocturne et la création du monde**

La notion de création du monde apparaît dès la troisième poésie de *Viola di morte*, après les deux premiers poèmes d'introduction :

Banchi, e non banchi sì flutti, e non flutti :  
 Groppe – di nubi su una serra. E tu ?  
 Dov'eri ? Non vedevo altro che sasso  
 Livido, butterato d'atri muschi.

<sup>10</sup> *Урания* in Fiodor Tioutchev, *Стихотворения / Poèmes*, édition bilingue, traduction par François Cornillot, Paris, éd. Librairie du Globe, 1994, p. 28 (désigné ci-après comme *Poèmes*).

<sup>11</sup> *Последний катаклизм* in *Poèmes*, cit., p. 58.

Ma il nembo s'addensò  
E scoccò folgore stellata :  
E fosti<sup>12</sup>.

Le paysage rappelle celui de *La pietra lunare*, un paysage symbolique réduit aux éléments les plus signifiants : les nuages, la montagne, les pierres sur lesquelles poussent une rare végétation et, en surimpression (grâce au double sens de « *banchi* » et de « *flutti* »), la présence de la mer. C'est dans ce décor particulier que va se produire l'acte créateur, fondateur d'un nouveau monde, dans la lumière intense d'un éclair étoilé. Le rôle créateur donné par Tioutchev à l'orage est ici repris par Landolfi : c'est le débordement chaotique de l'être dans le monde quotidien. Ce qui apparaît là, dans l'éclat de l'orage et de la tempête, c'est le monde de la transcendance, opposé à l'univers quotidien de l'immanence. Le monde diurne, dépeint par Landolfi comme « il mondo degli orrori, il mondo della morte d'ogni giorno<sup>13</sup> », s'oppose au monde nocturne, défini plus loin comme le « mondo sconosciuto », celui de « la patria nostra portentosa<sup>14</sup> ». Un passage existe, cependant, entre ces deux univers ; et il est significatif de voir que Landolfi utilise, comme Tioutchev, l'image du seuil qui permet d'aller d'un monde à l'autre.

Sulla soglia del mondo sconosciuto  
L'anima trema e si domanda  
E si domanda quale nuovo strazio  
Le sarà riservato<sup>15</sup>.

Tioutchev écrit, quant à lui, dans une poésie au sujet similaire :

Oh mon âme douée de prémonition  
Oh mon cœur plein d'angoisse

<sup>12</sup> *V.M.*, cit., p. 6. « Bancs et non pas bancs mais plutôt flots et non pas flots / Croupes – de nuages sur une montagne. Et toi ? / Où étais tu ? Je ne voyais que roche / Livide, grêlée de sombres mousses. / Mais la nuée se condensa / Et décocha la foudre étoilée / Et tu fus. » C'est nous qui traduisons.

<sup>13</sup> « Le monde des horreurs, le monde de la mort de chaque jour » *Ibid.*, p. 6.

<sup>14</sup> *Sogno sovente di librarmi a volo* in *V.M.*, cit p. 34.

<sup>15</sup> « Sur le seuil du monde inconnu / L'âme tremble et se demande / Et se demande quel nouveau tourment / Lui sera réservé ». In *Sulla soglia del mondo sconosciuto* in *V.M.*, cit., p. 19.

Oh comme tu te débats sur le seuil  
 D'une espèce de double vie  
 Tu es bien l'habitante de deux mondes<sup>16</sup>...

Le monde ainsi créé se remplit peu à peu d'éléments, d'objets et d'êtres. La mer apparaît ensuite réellement pour la première fois dans *Sola la danza lunga del gabbiano*<sup>17</sup>. Puis c'est le tour du vent et des étoiles dans *S'aprirono le porte di zaffiro*<sup>18</sup>. Enfin dans *China la testa*, Schubert, la mer associée à la musique appelle le thème du voyage ontologique évoqué par l'esquif du poète.

S'accozzano gli accordi, i fiati cantano,  
 Si sciolgono le vele  
 E da timbrici impasti confortato  
 Il piccolo vascello solca i mari<sup>19</sup>.

Dans *Le songe sur la mer* (d'ailleurs traduit par Landolfi dans son recueil des poésies de Tioutchev en 1964), le poète russe écrit :

La mer et la tempête berçaient notre esquif  
 J'étais livré, endormi, au caprice des vagues [...]  
 Autour de moi, comme des cymbales sonnaient les écueils  
 Les vents s'interpellaient et les vagues chantaient<sup>20</sup>.

Mêlant, ici aussi, le thème de la mer à celui de la musique, Tioutchev décrit un moment de fusion avec l'univers au cours duquel un monde transcendant va se dévoiler.

Le poème landolfien opère, quant à lui, une véritable saturation linguistique qui fait naître la musicalité du texte et constitue une réponse à celle de Tioutchev. Landolfi en reprend les principaux éléments (la barque,

<sup>16</sup> « О Вещая душа моя ! / О сердце, полное тревоги, / О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия !.. / Так, ты – жилица двух миров. ». Федор Тютчев, *Лирика*, Москва, Аст, 2006, p. 114 (désigné ci-après comme *Lirika*).

<sup>17</sup> *VM*, cit., p 11.

<sup>18</sup> *VM*, cit., p 13.

<sup>19</sup> « Les accords se mélangent, les vents chantent / Les voiles sont hissées / Et appuyé par le mélange des timbres / L'esquif sillonne les mers. » in *VM*, cit., p 15.

<sup>20</sup> « И море, и буря качали наш челн, / Я, сонный, был предан всей прихоти волн [...] / В круг меня, как кимвалы, звучали скалы, / Окликалися ветры и пели валы. » in *Сон на море*, *Lirika*, cit., p. 33.

la mer, les vents) et glisse, à l'aide du double sens du mot *fiati*, vers le sens musical.

Dans la poésie suivante *O forza eletta, innominato amore*<sup>21</sup>, Landolfi reprend explicitement le thème de la création d'un monde transcendant opérée par une force divine. Il décrit ensuite longuement les différentes caractéristiques de cet univers dans *Sogno sovente di librammi a volo*.

Sogno sovente di librammi a volo :  
 Nei giorni primi della stirpe umana  
 Certo volavo quale uccello al brolo  
 O quale scimmia d'una in altra rama –  
 O forse quale un angelo celeste ?

.....  
 E vita e morte abbiamo ai nostri piedi,  
 Uomini proni e femmine pollute,  
 Sarabanda d'inferno e lieta danza ;  
 Qui può trovare il sogno più tremendo  
 Origine ed insieme compimento<sup>22</sup>.

Dans *Le songe sur la mer*, Tioutchev décrit ainsi le monde merveilleux entrevu en rêve :

Dans un chaos sonore, assourdi, je gisais  
 Mais mon rêve planait sur ces sons déchaînés  
 Aveuglant de lumière, envoûtant et muet  
 Surplombant la ténèbre tonnante, il flottait  
 Déployant tout un monde aux fébriles clartés  
 Où la terre était verte et l'éther argenté :  
 Labyrinthes, jardins, colonnades, palais...  
 Des myriades de gens silencieux fourmillaient  
 J'ai revu maints visages pourtant ignorés  
 Vu des êtres inouïs, des oiseaux mystérieux  
 J'arpentais les sommets du créé, comme un dieu

---

<sup>21</sup> *VM*, cit., p. 16.

<sup>22</sup> « Je rêve souvent de m'élever en volant : / Aux premiers jours de la race humaine / Je volais sans doute comme un oiseau dans un jardin / Ou comme un singe d'une branche à l'autre – / Ou peut-être comme un ange céleste ? / ... / Nous avons à nos pieds la vie et la mort / Les hommes soumis et les femmes velues / Sarabandes infernales et joyeuses danses ; / On peut trouver ici le songe le plus terrible / À la fois origine et accomplissement. » *VM*, cit., p. 35.

Et le monde immobile brillait à mes pieds  
 Mais tels des cris poussés par quelque magicien  
 J'entendais le fracas de l'abîme marin<sup>23</sup>.

Dans les deux textes, le monde merveilleux est entrevu en rêve lors d'une expérience réussie de fusion avec l'univers. Ce dernier, survolé par l'âme du poète, contient, tel un paradis perdu, des jardins et des oiseaux, des êtres humains et des créatures fabuleuses. Dans les deux cas, le monde naît du chaos : « Origine e insieme compimento » pour Landolfi ou « abîme marin » pour Tioutchev.

Dans *Viola di morte* ou dans les poésies de Tioutchev, la création divine trouve un écho dans la création artistique humaine qui en constitue, à la fois, le reflet et la réponse. Pour les deux poètes, le verbe possède aussi une fonction créatrice. Il est ainsi logiquement, dans les deux cas, associé à l'orage. Dans une pièce datant de 1850 intitulée *La poésie* (traduite par Landolfi), Tioutchev écrit ainsi :

Au milieu du tonnerre, au milieu des éclairs  
 Au milieu des passions bouillonnantes,  
 Dans le combat enflammé des éléments  
 Elle descend des cieux vers nous –  
 Céleste, elle rejoint ses fils terrestres  
 Avec une clarté d'azur dans le regard  
 Et sur la mer en furie  
 Elle verse un baume apaisant<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> « [...] Я в хаосе звуков лежал оглушен, / Но над хаосом звуков насился мой сон. / Болезненно-яркий, волшебном-немой, / Он веял легко над гремящею тьмой. / В лучах огневицы развил он свой мир – / Земля зеленела, светился эфир, / Сады-лабиринфы, чертоги, столпы, / И сонмы кипели безмолвной толпы. / Я много узнал мне неведомых лиц, / Зрел тварей волшебных, таинственных птиц, / По высям творенья, как Бог, я шагал, / И мир подо мною недвижимый сиял. / Но все грезы насквозь, как волшебника вой, / Мне слышался грохот пучины морской. », in *Сон на море, Lirika*, cit., p. 34.

<sup>24</sup> « Среди громов, среди огней, / Среди клокочущих страстей, / В стихийном, пламенном раздоре, / Она с небем слетает к нам – / Небесная к земным сынам, / С лазурной ясностью во взоре – / И на бунтующее море / Льёт примерительный елей. » in *Поэзия, Ф. И. Тютчев, Как в зеркале волшебном*, Москва, Вагриус, 2003, p. 147 (ouvrage désigné ci-après *KvZ*).

La conception landolfienne de la poésie se rapproche explicitement de ce texte, ainsi qu'on peut le voir dans *È vana la parola e non ci assiste*.

La parola significa. E ben questa  
La sua morte –  
Scindere dalle corde del destino  
La nostra vera dignità celeste  
E ritrovare il tuono che declina  
La nostra umanità terrestre<sup>25</sup>.

La parole (et à travers elle la poésie) descend ici vers les hommes dans le tonnerre et les éclairs de la création, tout comme elle le fait, toujours aussi explicitement dans *O del poeta imbelle trono*<sup>26</sup>.

### **Le thème du chaos**

Dans la conception schlegelienne, le chaos est l'ordre vital fécond d'où sort le monde. En réduisant l'homme et le monde à une unité primordiale et indistincte, le chaos rapproche l'homme du premier et du dernier jour de la création. Pour Tioutchev et pour Landolfi, le chaos signifie gouffre, béance, abîme infernal et vorace dans lequel disparaîtra le Moi et dans lequel sombrera le monde de l'immanence. Dans *Pioggia amara di maggio, che fa vano* Landolfi écrit :

Tuona... Così l'anima batte i denti  
Nell'ultimo giorno mortale,  
Sul limite dell'abisso profondo  
Che inghiottisce il nostro mondo<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> « La parole signifie. C'est bien là / Sa mort. / Séparer des cordes du destin / Notre vraie dignité céleste / Et retrouver le tonnerre qui descend / Vers notre humanité terrestre. » *VM*, cit., p. 44.

<sup>26</sup> *VM*, cit., p. 206.

<sup>27</sup> « Il tonne ... C'est ainsi que l'âme / Claque des dents / Au cours du dernier jour mortel / Sur le bord de l'abîme profond / Qui engloutit notre monde ». *VM*, cit., p. 274.

On reconnaît la fonction annonciatrice de l'orage. Ce dernier introduit l'image du gouffre béant qui engloutira le Moi et la création. L'abîme tioutchévien et landolfien est l'exacte réplique du mot grec *Chaos* qui signifie : bouche, ouverture béante, gouffre, abîme. De nombreuses poésies de *Viola di morte* décrivent « l'arido abisso<sup>28</sup> », « il tetro stagno che puo inghiottirci<sup>29</sup> » ; Tioutchev, quant à lui, parle de « ténébreux précipice » ou d'« abîme qui engloutit tout ».

Chez les deux poètes, le chaos, souvent nocturne, est associé de manière privilégiée à l'océan. Landolfi le décrit ainsi dans *Non solo il nostro linguaggio* :

Non solo il nostro linguaggio  
Si perde  
Nella tomba verde  
Del mare selvaggio  
Sprofondato nel maelstrom<sup>30</sup>.

Dans *Vision*, Tioutchev, lui aussi, lui confère un aspect nocturne et maritime : « Alors, la nuit s'épaissit, tel le chaos sur les eaux<sup>31</sup>. » Le caractère marin du chaos est encore plus net dans les vers où les deux poètes expriment leur désir d'anéantissement.

Se soltanto sapessi dove andare  
In qual diverso mare  
Annegare, morire

écrit Landolfi de manière également léopardienne dans *Con quale cuore lasciarvi*<sup>32</sup>, tandis que Tioutchev dit, dans *Les ombres ont mêlé leurs grisailles plombées* :

Ténèbres silencieuses, ténèbres endormies

<sup>28</sup> « L'aride abîme » in *Dalle mie sponde si ritira il mare*, *VM*, cit., p. 37.

<sup>29</sup> « Ce sombre étang / Qui peut nous engloutir » in *Non v'è modo, o invisibile compagno*, *VM*, cit., p. 32.

<sup>30</sup> « Notre langage ne se perd pas seulement / Dans la verte tombe / De la mer sauvage / Enseveli dans le maelstrom ». in *Non solo il nostro linguaggio*, *VM* op cit p. 131.

<sup>31</sup> « Тогда густеет ночь, как хаос на водах » *Видение* in *Lirika*, cit., p. 11.

<sup>32</sup> « Si seulement je savais où aller / Dans quel mer différente / Me noyer, mourir » in *VM*, cit., p. 272.

Déversez-vous dans le fond de mon cœur  
Inondez toute mon âme et apaisez-la<sup>33</sup>.

Ce chaos nocturne est, en fait, le sacré lui-même. C'est ce qui explique son ambivalence : il est, en effet, à la fois le néant redouté où se perdra l'être mais aussi le tout indistinct dans lequel l'âme aspire à se fondre et où elle retrouvera l'unité perdue, quand les temps seront venus.

La poésie ontologique de Tioutchev comme celle de Landolfi prend alors un aspect eschatologique. Dans *Le dernier cataclysme*, l'auteur russe décrit une mer démontée à présent calmée dans laquelle réapparaît le paysage primordial de la vision d'*Uranie*. Le ciel étoilé se refléchit dans le miroir de la mer apaisée, image de l'unité cosmique de l'être, préfiguration du retour à l'état initial que restaurera la fin des temps.

Quand sonnera la dernière heure de la Nature  
L'union des éléments terrestres s'écroulera  
Les eaux viendront de nouveau recouvrir tout le visible  
Et le visage de Dieu se reflètera en elles<sup>34</sup>.

Landolfi, lui aussi, utilise cette image du visage divin qui se mire dans les eaux étoilées. Il le dépeint ainsi dans *Sibilo dolce e disperato* :

E seta il cielo che sarà gemmato  
Quando la notte sarà caduta.

Se si lacera il cielo, quale volto  
Ci apparirà<sup>35</sup> ?

Et dans *Non ti destare, amore* :

Colava quel solare miele, ed io  
Ero in presaga attesa : di qual dio

<sup>33</sup> « Сумрак тихий, сумрак сонный, / лейся в глубь моей души [...] / Всѣ залей и утиши.» in « *Тени сизые смесились* » *KvZ*, cit., p. 94.

<sup>34</sup> « Как пробьёт последний час природы, / состав частей разрушится земных : / Всѣ зримое опять покроют воды, / и Божий лик изобразится в них ! » in *Последний катаклизм, Poèmes*, cit., p. 58.

<sup>35</sup> « Et soyeux, le ciel qui sera orné de gemmes / Quand la nuit sera tombée / Si le ciel se déchire, quel visage / Nous apparaîtra-t-il ? » *VM*, cit., p. 55.

Mi sarebbe mostrato il grande volto  
Sorto dall'acque fino agli occhi<sup>36</sup> ?

On trouve également dans *Per quale diverso tramite possiamo* :

Per quale diverso tramite possiamo  
Raggiungerti, fuggevole confine,  
Eterno volto, arcano  
Fantasma dissoluto dal mattino<sup>37</sup> ?

Ce mystérieux visage divin apparaîtra à la fin des temps, quand la terre sera détruite et que l'unité primordiale sera de nouveau réalisée dans le chaos originel. C'est ce que Landolfi décrit longuement dans de nombreuses poésies comme *Era venuto il mondo* ou *Impossibilità*. Ce qui sera alors aussi visible c'est, bien sûr, la mort dans toute son ambiguïté : à la fois amie et présence monstrueuse. Elle est naturellement liée au thème de la quête transcendantale ainsi qu'en témoigne *O morte, antico capitano*. En réponse aux vers baudelairiens, la mort figure ici le capitaine qui conduit le voyage ontologique. Sa représentation reprend le thème du visage divin qui se reflète dans les eaux : « Mentre son certo che mi apparirai/ Con furioso, mostruoso volto<sup>38</sup>, [...] ».

Dans *Le dernier cataclysme*, la mort individuelle se confond pour Tioutchev avec celle de la Nature. Il a là le pressentiment de la présence menaçante de la mort qui, habituellement dissimulée sous l'enveloppe du monde quotidien (comme dans *Mal'aria*), est aux aguets et se laisse apercevoir sous la forme d'un regard menaçant.

On aurait dit que de lourdes paupières  
Se soulevaient au-dessus de la terre  
Et qu'à travers les éclairs jaillissants  
S'illuminaient par instant brusquement

---

<sup>36</sup> « [...], et moi / J'attendais en pressant : de quel dieu / Me serait montré le grand visage / Sorti des eaux jusqu'aux yeux ? » *VM*, cit., p. 27.

<sup>37</sup> « Par quel chemin pouvons nous / Te rejoindre, frontière fugitive, / Visage éternel, mystérieux / Fantôme dissipé par le matin ? » *VM*, cit., p. 57.

<sup>38</sup> « Alors que je suis certain que tu m'apparaîtras / Avec un visage furieux, monstrueux. » *VM*, cit., p. 36.

Des yeux mystérieux et menaçants<sup>39</sup>.

Et plus loin, dans *Deux voix* :

Là haut passe la ronde muette des astres  
sous vos pieds règne, sourd  
Le silence des tombes<sup>40</sup>.

Pour Landolfi, la mort est elle aussi une présence en embuscade. Dans *Non è tua cosa la fuga degli anni*, il reprend l'image du regard qui fixe l'homme et la création.

Un occhio aperto ed un delirio  
D'immobile mutezza, mentre il gregge  
Dei mondi passa, va, passa, ritorna<sup>41</sup>.

Mais au fur et à mesure que se déroule *Viola di Morte*, la mort apparaît comme un risque susceptible de tourner au cauchemar, un leurre, une dernière trahison. C'est un aspect qu'elle n'assume jamais chez Tioutchev mais qui sera longuement développé dans *Il Tradimento*.

### **Le paysage dans *Viola di Morte***

D'abord macro-paysage (celui qui est composé par la terre et les constellations, puis par l'océan, la montagne et les vallées ainsi que les fleuves), il peut aussi se réduire au micro-paysage de la cour et du jardin enclos de la demeure landolfienne. Il est, en tout cas, un des éléments fondamentaux de la quête transcendantale menée dans *Viola di morte* car il

---

<sup>39</sup> « Словно тяжкие ресницы / Подымались над землёю, / И сквозь беглые зарницы / Чьи-то грозные зеницы / Загорались порою [...] », *Poèmes*, cit., p. 154.

<sup>40</sup> « Над вами безмолвные звездные груги, / Под вами немые, глухие гроба. » in *Два голоса*, *Poèmes*, cit., p. 144.

<sup>41</sup> « Un œil ouvert et un délire / d'immobilité muette, tandis que le troupeau / Des mondes passe, va, passe et revient. » *VM*, cit., p. 43.

en est le lieu privilégié mais aussi le véhicule puisqu'il en permet la spatialisation.

Il ne comporte pas de références locales réelles et identifiables : il s'agit d'un paysage de « l'âme », parfaitement symbolique de la quête qu'il représente. Mais, tel qu'il est, il constitue, grâce aux éléments précis qui le composent, une véritable géographie de l'univers landolfien. Landolfi, dans un des éléments du paratexte de ses récits, a dit ailleurs toute son admiration pour Élisée Reclus, géographe français libertaire de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il est certain que de nombreux éléments de l'œuvre reclusienne entrent en résonance avec celle de Landolfi. Élisée Reclus accorde, en effet, lui aussi une place primordiale à l'espace qu'il conçoit comme raison et but de l'action de l'homme. Il est persuadé de l'existence de liens très profonds entre l'individu et le cosmos. Il explique ainsi, dans *L'homme et la terre*, que « le mouvement social de l'humanité est comparable à la rotation de la terre, c'est un mouvement cosmique<sup>42</sup> » et plus loin : « ce qui peut briser le progrès, c'est une révolution cosmique ; les transgressions politiques sont analogues aux transgressions marines sur les rivages<sup>43</sup>. » L'organisation terrestre et, au-delà, cosmique constitue pour lui le modèle de celle de l'homme et de la société qu'il a créée. « L'homme est la nature prenant conscience d'elle-même<sup>44</sup> » déclare également Reclus dans *L'homme et la terre*. On trouve cette même équivalence homme/nature dans de nombreuses poésies de *Viola di morte*, comme dans *Se per gli occhi ci fosse aperto*<sup>45</sup>, par exemple, où, à travers le blason d'un corps, Landolfi établit une étroite équivalence entre le paysage et les différentes parties du corps. Dans *Cupo castello tra fruscianti abeti*, on trouve ainsi :

Dalla testa ai piedi  
Figurava il tuo corpo gli alti colli  
Dell'infanzia, la lussuria delle valli<sup>46</sup>, [...].

---

<sup>42</sup> Élisée Reclus, *L'homme et la terre*, introduction et choix de textes par Béatrice Giblin, Paris, La Découverte, 1998. p. 374 (première édition : Paris, Librairie universelle, 1905-1908, 6 vol. in-4).

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>45</sup> *VM*, cit., p. 78.

<sup>46</sup> « De la tête aux pieds / Ton corps représentait les hautes collines de l'enfance / La luxure des vallées [...] » *VM*, cit., p. 64.

Le corps devient paysage et s'agrandit au point d'englober les éléments les plus représentatifs de l'espace landolfien : les montagnes et les vallées. Mais dans *Cara, non ho più forza da figurare*, Landolfi se fait plus précis et c'est le Moi tout entier qui devient un élément du paysage.

[...] : non ti posso offrire  
 Che un sabbioso io  
 Che una riarsa steppa,  
 Che una savana maledetta<sup>47</sup>, [...]

L'espace fait désormais partie de l'identité du Moi et donc de sa conscience, illustrant ainsi pleinement la dernière phrase reclusienne citée plus haut. Dès lors, décrire plus précisément le paysage mais aussi réaliser une saturation de l'espace par une multiplication de plantes et d'animaux signifie la volonté de l'affirmation d'une identité et d'une réalité perçues autrement comme éternellement fuyantes. On trouve en effet dans *Viola di morte* quinze sortes d'arbres différents (chêne vert, cyprès, platane, grenadier, etc.), huit sortes de fleurs (rose, jonquille, lilas, violette, hibiscus, etc.) sept autres types de plantes (graminées, lierre, euphorbes, chardons, fougères, etc.). Le bestiaire est, lui aussi, particulièrement riche : seize sortes d'oiseaux différents (coucou, loriot, hirondelle, chouette, aigle, rossignol, grive, alouette, etc.), trois sortes de félins (chat, tigre, panthère), six espèces de poissons et de batraciens, plusieurs sortes de canidés (chien, renard, loup), des brebis, une taupe, des souris, une mofette, un paresseux, plusieurs espèces de singes et six sortes de serpents.

On sait la parenté qui peut exister entre une volonté classificatrice et descriptive et une recherche poétique. Vladimir Nabokov, dans son activité d'entomologiste et de romancier, a souvent « glorifié le caractère littéraire de somptueux détails du langage taxinomique et parlé de la précision de la poésie dans la description taxinomique<sup>48</sup>. » La création, que ce soit celle d'une poésie ou d'un paysage, passe pour lui comme pour Landolfi par la précision et la valeur ultime du détail. L'œuvre d'art est ainsi comparable à une création de la nature. De plus, une telle luxuriance de plantes et

---

<sup>47</sup> « [...] Qu'un moi sableux / Qu'une steppe brûlée / Qu'une savane maudite... » *VM*, cit., p. 215.

<sup>48</sup> Stephen Jay Gould, *Antilopes, dodos et coquillages :ultimes réflexions sur l'histoire naturelle*, traduit par Marcel Blanc et Christian Jeanmougin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/sciences », 2008, p 146.

d'animaux peut fournir à un auteur une abondante source de métaphores et de symboles. Ce n'est sans doute pas un hasard si le groupe des oiseaux est le plus représenté dans *Viola di morte* : ils servent, en effet, de messager entre le ciel et la terre et assument ainsi un rôle symbolique évident.

L'oiseau permet aussi à Landolfi de faire évoluer sa vision du paysage et la perspective d'après laquelle il le considère. Car le paysage landolfien est un paysage statique mais il est survolé par le regard qui le considère de toujours plus haut. Le regard surplombe d'abord la cour de la maison et le jardin, puis la montagne et l'océan ; enfin, il se perd au-dessus de la terre, dans les constellations pour se diluer finalement dans le néant, là où l'espace se confond finalement avec le temps. C'est ainsi que Landolfi écrit dans *Impossibilità* :

*Tirinto* : ecco, *Tirinto*

.....  
 Naufragherà, sarà travolto,  
 Naufragherà nell'irrisolto  
 Fervore delle nebulose  
 Non ancora formate  
 (O già corrotte), delle ascose  
 Combinazioni,  
 Nelle promesse disperazioni<sup>49</sup>.

Passé, présent et futur se mêlent dans l'espace interstellaire, réalisant ainsi le chaos primordial. La saisie du paysage opérée à l'occasion d'un survol est aussi celle de Tioutchev dans *Le songe sur la mer* ou dans *Uranie*. Mais c'est également celle que l'on trouve dans la série de poésies de Lermontov *Le Démon* où l'auteur dépeint la montagne caucasienne survolée par un démon solitaire et affligé<sup>50</sup>.

Derrière le paysage landolfien se trouve donc un paysage *in absentia* (celui des deux auteurs russes) qui détermine et conditionne la vision de *Viola di morte*. Ce paysage, très complexe, apparaît, en définitive, comme une volonté de spatialisation de la quête transcendantale qui trouve ainsi sa

<sup>49</sup> « [Il] fera naufrage dans la ferveur / Irrésovue des nébuleuses / Encore non formées / ( ou déjà corrompues) [...] » *VM*, p. 284-285.

<sup>50</sup> Rappelons que Landolfi est l'auteur d'une traduction de poésies de Lermontov (*Liriche e poemi*, versioni di Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1963, coll. « Nuova Universale Einaudi », n°23).

traduction dans une série de décors riches en significations et en arrière-plans littéraires.

### Le thème de la musique

Mais la poésie cosmique de Tommaso Landolfi se révèle également très liée au thème de la musique. La musique des sphères, bien sûr, mais aussi celle plus précise de Mozart (« il dio da Salisburgo<sup>51</sup> ») et d'Haydn (« quel da Rohrau<sup>52</sup> »). Le couple Haydn/ Mozart répond, d'ailleurs, à celui composé par Tioutchev et D'Annunzio évoqué dans plusieurs poésies de *Viola di morte*. Dans ce recueil, quatorze poésies ont pour sujet principal la musique. Cette dernière n'est cependant jamais un simple thème, du moins dans le sens habituel du mot. A moins d'entendre par là une signification musicale ou astrologique, c'est-à-dire que le discours poétique, dans ses variations les plus profondes naît d'elle et suit les formes qu'elle assume.

La musique apparaît tout d'abord liée, à plus d'un titre, au concept de création (création d'un monde, création poétique). C'est elle qui peut donner une dimension et un sens, voire une existence au monde de l'immanence ainsi qu'en témoigne une poésie comme *Dare una dimensione al nostro mondo*<sup>53</sup>. Elle est la voix de la Nature et de la création, le signe et la manifestation de l'Être. Dans *Nell'ora detta delle Parche*<sup>54</sup>, Landolfi utilise les différents sens du mot *tessitura* (tissage, texture, intrigue, registre, tessiture) pour souligner la fonction à la fois créatrice et messagère de la musique. Ce mot apparaît aussi avec les mêmes fonctions dans *L'intera terra par fatta un immane* :

L'intera terra par fatta un immane  
Clavicembalo e vibra in una nota.

<sup>51</sup> « le dieu de Salzbourg » in *Tra noi vissuti dei*, *VM*, cit p. 41.

<sup>52</sup> « Celui de Rohrau », *ibid.*, p. 41.

<sup>53</sup> *VM*, p. 287.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 121.

.....  
 O in questa intormentita tessitura  
 D'archi ed in questo funebre allegretto<sup>55</sup>

Au contraire de la parole qui, du fait de sa signification, impose un sens et, par là même, divise, classe, partage, la musique permet la fusion avec le chaos de l'indistinction et le retour à l'unité primordiale.

Mais, à travers les fréquentes allusions à Haydn, Landolfi donne à son recueil une dimension supplémentaire. Si l'on reprend, en effet, la structure de *Viola di morte*, on s'aperçoit que les deux premières poésies jouent le rôle d'un prélude, avec toutes les fonctions qui sont dévolues à ce dernier. L'œuvre est ensuite divisée en deux parties distinctes dans lesquelles s'exprime la voix d'un narrateur qui utilise un double registre : lyrique et discursif, musical et conceptuel, rappelant ainsi celle du récitant, extérieur à l'action ou identifié à un personnage que l'on retrouve toujours dans une forme musicale bien précise : celle de l'oratorio. Un genre musical qui est, on peut le rappeler, particulièrement bien adapté à la réflexion ontologique.

Sébastien de Brossard, dans son *Dictionnaire de la musique* paru en 1703 définit ainsi l'oratorio :

C'est une espèce d'opéra spirituel, ou un tissu de dialogues, de récits, de duos, de trios, de ritournelles, de grands chœurs etc... dont le sujet est pris de l'Écriture ou dans l'histoire de quelque saint ou sainte<sup>56</sup>.

L'oratorio présente ainsi un aspect « d'itinéraire de vie » que l'on trouve, bien évidemment, dans *Viola di morte*. Il peut être également narratif ou dramatique, à la manière de l'opéra, ou plus proche dans la forme de la cantate et de la liturgie quand il explore le genre de la Passion. Comment dès lors ne pas remarquer aussi dans le recueil de Landolfi une progression dramatique – l'espoir qui se meurt peu à peu, la perte des illusions – et un aspect narratif – les différentes étapes du voyage ontologique qui, tel une sorte de chemin de croix, mène le Moi d'échecs en

---

<sup>55</sup> « La terre entière semble être un immense / Clavecin et vibre d'une note [...] / Ou dans cette tessitura engourdie / De cordes et dans ce funèbre allegretto » in *VM*, cit., p. 68.

<sup>56</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de la musique*, Genève, Minkoff, 1992 [*Dictionnaire de musique contenant une description...*, Paris, C. Ballard, 1703].

renoncements jusqu'à la prise de conscience finale située dans *Non ho, neppure voglio*.

Non ho, neppure voglio  
Ormai : sono felice  
Per ciò che nulla voglio  
E che sono infelice<sup>57</sup>.

Dans l'avant-dernière poésie de *Viola di morte*, tout a disparu : il ne reste que le silence de la nuit et un lointain écho léopardien. L'oratorio apparaît ici comme le modèle musical qui assure à Landolfi la plasticité à la fois sémantique, stylistique et conceptuelle dont il a besoin pour exprimer sa quête ontologique. Mais en donnant cette forme inspirée d'un genre musical particulier à son recueil poétique, Landolfi pensait peut-être à un oratorio particulier, composé par Haydn en 1798 : *Die Schöpfung (La Création)*. Il peut, en effet, y faire allusion quand il écrit dans *La sinfonia del tempio scialacquato*.

Nostro signore da Rohrau !  
Giacché tu costruisci con i suoni  
L'immortale edificio : e non ha suono  
L'inferno quotidiano<sup>58</sup>.

Une autre allusion se trouve aussi, peut-être, dans *L'intera terra par fatta un immane*.

[...] questo funebre allegretto  
Che celebra, che piange, che deplora  
La stirpe umana e peritura<sup>59</sup> ?

Un allegretto qui rappelle celui, célèbre, de la troisième partie de *Die Schöpfung* consacré aux louanges de Dieu par Adam et Eve (« Der sterne hellster [...] »). *Die Schöpfung* commence, elle aussi, par l'évocation du

<sup>57</sup> « Je ne possède rien et je ne veux rien / Désormais : je suis heureux / Pour le fait que je ne veux rien / Et que je ne suis pas heureux » in *VM*, cit., p. 292.

<sup>58</sup> « [...] Notre Seigneur de Rohrau ! / Puisque tu construis avec des sons / Ton immortel édifice : et que l'enfer quotidien / Est muet » *VM*, cit., p. 165.

<sup>59</sup> « [...] Ce funèbre allegretto / Qui célèbre, qui pleure, qui déplore / L'humaine et périssable lignée » *VM*, cit., p. 68.

chaos primordial d'où vont, peu à peu, émerger tous les éléments pour finir avec la création de l'Homme. Tout comme dans le texte landolfien, apparaissent l'un après l'autre les éléments du créé : le ciel, la mer, la terre, les êtres vivants et enfin la conscience du Moi (dans *È quasi un eroismo*<sup>60</sup>). La lutte entre les principes du Bien et du Mal est également décrite dans des termes très voisins. Voici ce que dit le livret de *Die Schöpfung*<sup>61</sup> :

La troupe stupéfaite des esprits de l'enfer s'enfuit  
 Dans les profondeurs de l'abîme vers la nuit éternelle  
 Le désespoir, la rage et la terreur accompagnent leur course<sup>62</sup>.

Landolfi, quant à lui, reprenant ce même rythme ternaire dans *S'apirono le porte di zaffiro* dépeint ainsi la course du Démon de par le monde nouvellement créé.

Affiorò dal fumoso albergo l'Atro  
 E corse il mondo dispensando morte,  
 Strage, rovina<sup>63</sup> [...].

## Conclusion

À bien des égards, *Viola di Morte* prend l'aspect d'un *diario* relatant un itinéraire philosophique et mystique. Un tel voyage apparaît auparavant dans l'œuvre de Landolfi avec *Cancroregina*, paru en 1947. Déjà associé au thème de l'espace, il est vu à travers la médiation de modèles romanesques comme celui de Jules Verne. Dans *Viola di morte* la poésie cosmique trouve une de ses sources d'inspiration chez Tioutchev. Mais tout le travail propre à la poétique landolfienne ne saurait se concevoir que comme une variation à partir du modèle russe pour en explorer les possibilités et y greffer sa propre réflexion. Car la poésie cosmique est pour Landolfi le vecteur de la

<sup>60</sup> *VM*, cit., p. 17.

<sup>61</sup> Adaptation en allemand d'un original anglais par le baron Gottfried van Swieten.

<sup>62</sup> « Erstartt entflieht der Höllengeister Schar / In des Abgrunds Tiefen hinab / Zur ewigen Nacht. » Livret de *La Création* de Joseph Haydn, première partie, n°2, air avec chœur (Deutsche Gramophon, Berlin, 1969).

<sup>63</sup> « Le ténébreux s'éleva de son gîte fumeux / Et courut de par le monde en dispensant mort / massacres et ruine. » *VM*, p. 13.

réflexion métaphysique qui, à travers les concepts du monde de la transcendance ou de l'immanence, du voyage ontologique et de la création constitue ainsi une réflexion sur l'identité toujours recherchée et toujours menacée de disparition par une mort ambivalente. L'œuvre de Tioutchev sert en fait de miroir à la création landolfienne. C'est certainement là la raison de la réutilisation dans cette dernière de certaines images et de certains thèmes employés par l'auteur russe. Landolfi partage avec ce dernier nombre d'intuitions communes, notamment en ce qui concerne le rapport à la réalité et à l'existence d'un autre monde transcendant. Mais si le chemin parcouru est commun (comme on peut le constater tout au long de *Viola di morte*) le but ultime sera lui, différent (ainsi qu'en témoigne *Il Tradimento*). Ces deux recueils de poésies offrent l'aspect d'un laboratoire créatif.

Les deux œuvres se complètent et se répondent sur bien des points et c'est de leur confrontation que peut naître la saisie de l'univers poétique landolfien. *Viola di morte* développe, en effet, une poétique de l'espace alors que *Il tradimento* pose le problème du temps au centre de sa problématique, avec l'irruption de la temporalité dans le récit d'une histoire qui constitue le sujet de nombreuses poésies du recueil.

À cause de cette historicité, *Il tradimento* s'apparente à une sorte de fresque qui déroule ses différents épisodes tout au long du recueil alors que *Viola di morte* ressemble plutôt à une succession d'icônes avec ses personnages et ses choses immuables et figés dans leur essence : *la Maledetta*, *i Surrogatori*, l'océan, les constellations et le visage divin qui, tel un Christ Pantocrator, domine la voûte céleste. La lumière dorée qui baigne aussi de nombreux paysages de *Viola di morte* (comme, par exemple, dans *Non ti destare amore*<sup>64</sup> ou *O mio dorato lido*<sup>65</sup>) n'est pas, elle non plus, sans faire penser à l'iconographie. Associée, ainsi qu'on l'a déjà vu, à la création, elle constitue le signe et la manifestation de la transcendance.

Comme le remarque le Père Paul Florensky à propos de la peinture d'icône :

---

<sup>64</sup> *VM*, cit., p. 27.

<sup>65</sup> *VM*, cit., p. 95.

Autrement dit, toutes les représentations de l'icône apparaissent dans une mer dorée de grâce baignée par des torrents de lumière divine [...]. Celle-ci est l'espace de la réalité authentique<sup>66</sup>.

Dans la tradition de l'icône, la lumière est considérée comme la force ontologique et la cause mystique de tout ce qui existe. Les objets et les êtres y sont représentés comme créés par la lumière et non pas seulement éclairés par une source lumineuse. De fait, dans le cosmos landolfien la lumière joue aussi un rôle très particulier. Qu'elle soit stellaire ou solaire, elle est toujours associée à l'acte créateur, c'est elle qui fait apparaître les êtres ou les éléments du paysage.

Il miele del mattino  
Colma la coppa della valle e trae  
Fili d'oro dal fuso degli abeti,  
.....  
Colava quel solare miele, ed io  
Ero in presaga attesa<sup>67</sup> : [...]

Landolfi décrit aussi l'être mystérieux qui fuit dans la montagne – « Fuggiva bianca per le cupe tane<sup>68</sup> » – et qui irradie une lumière blanche qui lui confère toute son existence. Mais le néant est toujours proche, lié indissolublement à la création comme l'est la lumière aux ténèbres – « Ombra getta la luce e luce il buio<sup>69</sup> ».

Si le blanc symbolise la lumière divine, le violet représente, lui, la mort et le néant, ainsi que l'explique le Père Paul Florenky à propos du symbolisme des couleurs de l'icône.

Le violet et le bleu, c'est la ténèbre, le vide. Une ténèbre atténuée  
pourtant par la lueur d'une sorte de voile qu'on aurait jeté surelle. Quand

---

<sup>66</sup> Paul Florensky, *La perspective inversée L'iconostase et autres écrits sur l'art*, introduction du P. Sergej Bulgakov, traduit du russe et édité par Françoise Lhoest, Lausanne [Paris], L'Âge d'Homme, 1992. p. 191.

<sup>67</sup> « Le miel du matin / Remplit la coupe de la vallée et tire / Des fils d'or du fuseau des sapins... / Ce miel solaire s'écoulait, et moi / J'attendais en pressentant... » *Non ti destare amore* in *VM*, cit., p. 27.

<sup>68</sup> « Toute blanche elle fuyait dans les sombres gîtes » *Fuggiva bianca per le cupe tane* in *VM*, cit., p. 40.

<sup>69</sup> « L'ombre jette de la lumière et la lumière de l'obscurité » *ibid.*, p. 40.

nous disons que nous voyons le violet ou l'azur de la voûte céleste, nous voyons précisément la ténèbre absolue du néant qu'aucune lumière n'éclaire ni ne pénètre<sup>70</sup>.

La couleur violette de la mort, donc, qui dans ce rapprochement avec la symbolique de l'icône confère peut-être encore un sens supplémentaire et un arrière plan de plus au recueil landolfien.

Ainsi qu'on a pu le voir tout au long de cette étude de *Viola di morte*, Landolfi se fonde sur de multiples concepts et thèmes (éventuellement des formes) extérieurs pour créer une œuvre profondément originale et cohérente, riche d'échos et de significations multiples. Le phénomène intertextuel est dès lors, bien sûr, littéraire mais également musical, voire aussi pictural. *Viola di morte* se trouve au croisement de toutes ces sources, figurant ainsi un foyer central, une sorte de point de fuite idéal vers lequel convergent tous les fils et tous les regards de multiples auteurs mais aussi de nombreux lecteurs.

Seule la mort fait exception à cela, à cause de son aspect profondément ambigu et changeant. À la fin de *Viola di morte*, elle demeure ainsi une énigme et c'est du reste ce caractère qui permettra l'existence du recueil suivant (*Il tradimento*) puisqu'elle en constituera le sujet principal.

### **Catherine de WRANGEL**

Université de Nantes

Je souhaite vivement remercier Idolina Landolfi pour m'avoir envoyé une copie du recueil de poésies de F. Tioutchev traduites par Tommaso Landolfi que je ne parvenais pas à trouver ailleurs.

---

<sup>70</sup> Paul Florensky, *op cit.*, p. 64.