

« L'UNIVERSÉE EUPHORIE »

Chimie du verbe

Poète ou artiste majeur celui qui tend à l'universel. On peut s'y essayer avec de grands mots, des déclarations d'humanisme : les généralités plaisent en général. Une autre voie est l'infime, le minime qui, au lieu de déclamer, décline l'offre du prêt-à-penser.

La poésie aime l'infime. Celle de Cummings... celle de Zanzotto. L'infime rejoint parfois l'infini : pas simplement par une rencontre des extrêmes, mais précisément parce qu'il fraye, d'être imperceptible, avec l'illisible, inintelligible, impensable. L'infime aussi est une dé pense au sens de Bataille. « Troublée en est toute signification », avertit au début des *Pâques* Zanzotto, en réponse à un vers et demi de Dante cité par l'institutrice Morchet, dont il rapporte cette autre parole :

*(giustamente, ma invano, diceva a mia zia
« le poesie di suo nipote si capiscono poco »)*

P. 40

L'infime et l'infini déclinent quelques-unes de leurs identités dès le second poème des *Pâques* :

*minimosaici
molecolle alcoolizzamente
lepide,
o Algol-stella, alkohol mazzaról
sei il mio vinello
di una cantina canterina*

P. 44

– où une alchimie verbale, cavalières cavatines ! télescope la vue au microscope de l'alcool avec une vision céleste. Poursuivant dans la chimie organique, « Protéines, protéines », traite des merdes de chiens sur les trottoirs, et s'achève par une autodérision conjuguant de nouveau le moins au plus :

in minoranza infinitamente cadì/sei. P. 48

Par un mouvement inverse, « Subnarcose », au titre non moins chimique, passe du ciel des oiseaux (peut-être des sansonnets, une nuit d'hiver dans un arbre), au minime de leur signification cachée, imperceptible :

*un chiuso si-si-significare
nemmeno infantile ma
adulto occulto nella sua minimità* P. 49

On pourrait citer encore dans « Surexistence » :

E «mio» e «tuo» minimi pruriti [...] P. 58

per mano a tutto

connessi a tutto dal niente [...] P. 59

Nuota nel minimo, crawl, nuota P. 60

ou dans « Xénoglossies », qui est une manière d'art poétique :

*gioccherellare scoppiettare di microeventi
che birbi chimismi in diamante!* P. 66

mais ce n'est là qu'une approche thématique dont l'anecdotique tient au critère sémantique du choix effectué. L'universel se moque ou se méfie du sens, forcément inscrit dans une grille, un codage culturel. Le référentiel, dirait Jakobson, ce dont ça cause n'est qu'accessoirement la chose de la poésie. Ce qu'elle vise plutôt – de son fusil de foire à air comprimé, « Entre ^{oooo} et coups ratés » (p. 60) –, ce qu'elle cible est la matière-langue en tant que code. Chez Zanzotto les mots, leur phrasé perturbé de pertes, glissements, rebonds, détours, téles-

copages, effondrant à mesure la construction syntaxique en cours et du même coup l'unité syntactico-sémantique – chez Zanzotto l'énoncé n'esquisse un sens, n'en dérive une pluralité de possibles, que pour mieux saisir ce qui les dépasse. Bref, le signifié sans cesse en mouvement prend valeur d'indice... de l'insignifiable. Mais pas irréprésentable : ce qui justifie l'acte créatif.

Le réel à la lettre

Au centre des *Pâques*, à la pliure ou couture entre les deux parties, une page, « Microfilm », par bien des côtés détachée. Le rêve qu'elle note fait suite à la catastrophe du Vajont, le 9 octobre 1963 : un gigantesque éboulement dans le lac de retenue d'un barrage en voie d'achèvement a provoqué une vague énorme qui a précipité 50 millions de mètres cube par-dessus l'ouvrage, ravageant plusieurs villages de la vallée du Piave et faisant 1 900 victimes ; Pieve di Soligo se trouve 80 km en aval. Ce rêve est antérieur de cinq ans au début de la composition de *Pasque*, en 1968. La forme qu'il prend, un triangle de lettres-mots, n'a d'ailleurs que de vagues relations avec le reste du livre, qui fourmille certes d'onirisme personnel et de « je » lyrique, mais où dieu, malgré les Pâques, n'est guère une préoccupation. Maigre indice, dans « Les Billes », un alliage similaire de I, de O, de D, crée un gazouillis de « je-dieu » :

attenti all'ovato barlumio

in cui quagliava e s'intendeva iddioio

P. III

– à quoi fait sans doute allusion un vers d'*Idioma* parlant de « *microvocalità stellari* »¹ à propos de ce poème, redoublant l'oxymore qui alliait le visible (« lueur des œufs ») à l'audible (« s'entendait ») par l'association de voix infimes, ou enfouies, (« microvocalités ») à l'infini rayonnant du cosmos (« stellaires »).

En possible rapport avec une remarque du premier déchiffrement, un passage également en français des « Pâques à Pieve di Soligo » fait référence à Lacan ; tandis qu'un vers ajoute : « *dove sbarrato sta il significante che è leader feroce del mondo* » (p. 89). Dans « Micro-film », l'emploi du français vient souligner l'étrangeté du triangle. Surtout, la page simplement clichée acquiert le statut de document extérieur aux poèmes ; son titre seul typographié lui conférant, non sans une possible ironie, la valeur d'un secret dérobé – en partie « déchiffré » par quelque espion de soi-même. Statut que confirme la note de l'auteur : « Nullement une invention [...], mais la simple transcription [...] d'un rêve, qui comprenait aussi son commentaire et sans doute bien plus » (p. 126).

Ce « bien plus » a conduit Zanzotto presque vingt ans plus tard, en 1982, lors d'un colloque sur le rêve, à produire une superglose, par-dessus la première interprétation². Aussi poète soit-il, explorateur du sensible jusqu'aux sources insensées du sens, Zanzotto est l'un des créateurs les plus savants de son temps ; ce qui en fait un extraordinaire théoricien – il dirait « pédagogue » – et un commentateur redoutable de ses poèmes : en ce que l'éclaircissement participe d'un nouvel élan créatif, et que l'intertextualité, chez lui, peut s'annoncer avec une clarté déroutante :

----- *autodidàscalo mi autopedagogizzo [...]*

1. « San Gal sora la sòn », in *Le Poesie e Prose scelte*, Mondadori, 1999, p. 728. Voir la traduction de Ph. Di Meo in *Du Paysage à l'Idiome*, Nadeau/Unesco, 1994.

2. Le texte, « Una poesia, una visione onirica? », en a été repris dans le volume de *Poesies (complètes) et Proses choisies* de la collection « I Meridiani », *op. cit.*, pp. 1288-99.

*sono una didascalìa di me stesso
anzi didascalìa apposta a dio, oh Dio mio,
mi effrango in didascalie di tutto*

P. III

– passage des «Billes», peu après le gazouillis «*iddioio*», où se répètent l'«*IO*» («*me stesso*») et le «*DIO*» à l'œuvre dans le rêve.

D'entrée, dans son plus que commentaire de 1982, il qualifie le triangle de *scarabocchio* : «Je dis griffonnage parce que j'ignore s'il constitue véritablement un "fait visuel" qui puisse relever en quelque façon de l'art. [...] Je l'ai inclus dans un livre de poésie, parce qu'il intriquait des traces de réalités "fortes", d'autant plus insistantes qu'ensevelies dans un pauvre fait visuel, une misère, un rien. Mais ces traces conservaient, du moins pour moi, une propension à se faire reméditer, à grossir, à menacer presque.»

À propos du livre dont ce «rien» occupe le centre, il indique : «Dans *Pasque*, l'abandon au rêve et presque le visionarisme (des rêves les yeux ouverts et même fermés, en plein sommeil paradoxal) se combine très souvent avec des plongées dans la référencialité, le quotidien, la socialité au sens le plus courant. Et ce triangle bizarre farci de signes grossiers me semblait justement comme un pont entre les mystères onirico-analogiques et une force brutale à la limite du fait historique, la catastrophe du Vajont. Encore aujourd'hui, je me sens incité à des raccordements et des gloses ultérieurs.»

Le rêve s'est produit «quinze jours après la terrible catastrophe qui m'avait moi-même ravagé, car – mises à part les éventuelles responsabilités humaines – elle me mettait en face de la brûlure du non-sens dirigée à la fois contre l'homme et contre la stabilité, "l'éternité" du paysage. C'était l'irruption d'une chose qui venait presque se constituer en "perturbation absolue" (si l'on veut bien prendre "perturbation" au sens freudien). Plusieurs jours après la catastrophe ces élaborations

se mettaient en éruption : haine, peut-être envers Dieu même (*dio*) (*mondo*), blasphème et rébellion devant le massacre – mais en même temps, paradoxalement, alors que la vision se formait, m’envahissait un sentiment d’obscur euphorie, donc d’arrogance réfractaire, comme si j’avais deviné le pourquoi de tout, de cette catastrophe et de tout le mal, comme si j’avais eu devant moi la solution du polar métaphysique dont nous sommes les éternelles victimes. »

Au fil de ses « didascalies », Zanzotto apporte quelques précisions sur les constituants graphiques de sa vision. La nouvelle de la catastrophe lui est parvenue le lendemain matin, 10 octobre, date de son anniversaire, rapprochant ainsi la tragédie, 10-10, de sa personne, IO. Lettres qui se retrouvent au centre du nom de la rivière : Va-10-nt. De même qu’elles sont fréquentes dans le vocabulaire pharmaceutique : « Mon sommeil était abreuvé de psychotropes [...]. Peut-être la fascination des formules de chimie organique, vues sur les notices de médicaments, a-t-elle joué un rôle dans la formation de la vision. » Où revient cette chimie qui gratte, « minimes prurits », sous nombre de mots. Une formule, de contraceptif cette fois, est citée dans « Pâques en mai », précédant ce qui peut alors apparaître comme un rebond en « microvocalités » de la vision (je capitalise) :

17 alfa-etinil 17 beta-IDrOssI-3-One
(nOretInDrOne) mg. 1
+ etinilestraDIOIO-3-metiletere
(mestranol) mg. 0,05

«questo fu detto come» in un vistoso niente del dire
come in un fruttifero uovoso stroncare di pasque
procurate duramente allevate
ma presto caverete gli oggetini
pIO pIO pIO i fotogrammi

P. 104-105

Que le graphème O ait également une valeur purement visuelle (« trop voyant rien dire », « photogrammes »...), et se reflète à peine déformé dans ces œufs (de Pâques, de vipères, ou de pierre pour inciter les poules à pondre) qui sont le motif moteur de « Pâques en mai », puis dans les billes du poème de même nom, c'est ce que confirme la reprise du premier déchiffrement dans la glose de 1982 : « *Io et Dio*, Dieu comme hypostase du macrocosme et Je du microcosme, qui se réduisent en dernier ressort à O, référable au zéro mais aussi au cercle total de la réalité. » Dans « Pâques en mai », la matrice d'une coquille s'est substituée métaphoriquement à « l'enveloppe (l'aurole) DIO » dont le « je-moi se dégage » dans « Microfilm » :

[...] *non ti accorgi, che cricchi e scoppi*
pus piccinini gorgoglioni d'uova
tuorli goffi e fittissimi non uscir d'uovo ti dico P. 98

– où grésille un flux serré de I et de O.

Le rapprochement de O avec l'œuf IO n'est pas simplement visuel. La forme des lettres a aussi quelque chose d'organique sur quoi Zanzotto insiste : « Lorsqu'on commence à ouvrir la bouche, on babille et on lui fait prendre la forme pour prononcer I ou O, en tant que points d'émission maximale du son vocalique dans deux directions, et les formes du I et du O, la ligne et le cercle, représentent à peu près l'aspect que prennent les lèvres en prononçant ces voyelles. [...] Ainsi, plus le signe était élémentaire, plus violemment originnaire pouvait être sa justification ou motivation. »

En d'autres termes, la culture, dans sa marque minimale qu'est l'alphabet, rejoint la nature. Et c'est bien l'enjeu traditionnel de la poésie que de rechercher le corps vivant des choses, avant les mots – avec tous les moyens de la culture, paradoxalement. En quoi la langue, qui est le fait culturel et distinctif majeur, peut se dépasser

ou dédoubler jusqu'à se dissoudre dans une certaine universalité. Zanzotto le note : « sûrement m'ont été imposés ici des éléments en rapport non seulement avec l'inconscient collectif mais avec une violence du langage qui visait, en s'exprimant, à outrepasser la barrière de la langue, tant du côté d'un "avant" que de celui d'un "après" ; en tout cas je me sentais poussé à "sortir de l'italien", même si je restais ancré dans une "essence de l'italien". » Sortie à tout instant potentielle ou accomplie dans son œuvre – assumée dans « Xénoglossies » entre autres – et qui est l'indice de la quête métaculturelle, anté- ou postlogique de sa poésie. C'est parce qu'il a vu en I et O, indiquait-il, des « symboles immédiats, pentecôtiaux, universellement lisibles d'eux-mêmes » qu'il a d'abord adopté le français pour déchiffrer son rêve – cette langue ayant encore, pour sa génération, une portée supranationale. Peu importe que la dimension Siècle des Lumières de ce recours en fasse un leurre ; il suffit à Zanzotto d'insister sur le caractère primaire des graphèmes I et O : « "Je" "voulais" "traduire" quelque chose qui allait au-delà du son et du signe proprement dit, qui fût en somme du logos chiffré, hiéro/glyphique au sens d'une transcription nécessaire et immédiate d'un groupe d'idées (?) mais tout cela au moyen d'une "étroite" et presque ridicule puérilité, comme je l'ai déjà esquissé : de simples traits, ronds et bâtons, I et O qui ne sont qu'un petit segment de droite (le bâton enfantin) et le cercle que n'importe quel bambin peut tracer, et D, leur combinaison ou intersection ô combien significative. »

Sur le point de conclure sa superglose, il décoche une remarque qui va pareillement dans le sens d'une outrelangue : « je parle aussi constamment en dialecte. Pour qui parle en dialecte, l'*io* (psychologique) n'est pas un simple je, parce que sous cette forme pronomiale qui le désigne il en est une autre, *mi*, la première personne en

vénitien. Celui qui dit constamment *mi* pour parler de lui passe avec *io* à un niveau plus “haut” et, je voudrais dire, à une autre person-nification. » Ce qui n’est pas sans rappeler le « je est un autre » de Rimbaud, dont la fin de « Voyelles » est citée dans « Microfilm ». Mais Zanzotto préfère insister sur l’euphorie combative qui l’animait, et son désir de dépasser les mots : « Dans une situation aussi atroce-ment réelle que celle-là, avec le sentiment collectif de la catastrophe, qui dit *mi* et parle le dialecte se trouve en profonde symbiose avec le corps social qui lui aussi le parle [...]. L’apparition en rêve de l’*io*, appartenant au niveau “haut” et par certains côtés volontariste, est donc lui aussi un signe de revanche, de la volonté de reconquérir une perspective et un détachement qui permettent de se reprendre, de surmonter. Lié à cet *IO* comme principe et donc re-principe, recom-mencement, apparaissait en outre une force de dérive interne au dire en tant que revanche sur le monde, le désir d’un dire qui parvienne à quelque chose qui soit situé hors de la langue, qui soit réel en ce qu’agent de réalité, tout en restant un fait linguistique. Une ombre du *fiat* d’où, selon la religion, vient la réalité ? »

Dans le chef-d’œuvre diurne que sont « Les Pâques à Pieve di Soligo », et dont les parties sont ponctuées par le nom des lettres de l’alphabet hébraïque, un vers condense cette attitude re-créatrice :

veglio in iperacusia,

cerco a tentoni i congegni per cui s’inneschi l’universa euphoria; P. 91
 – où l’« hyperacousie » paraît le pendant éveillé de la « vision en rêve » ;
 où « universa » pourrait vouloir dire « versé, répandu dans l’univers ».

Aussi fine, profonde soit cette auto-analyse, un détail fait ques-tion. Les voyelles I et O sont données explicitement comme « ori-ginaires » et des plus faciles à tracer, implicitement comme les pre-mières à pouvoir être articulées quasi labialement. C’est lier la parole

au geste buccal, dans la droite ligne de Leroi-Gourhan. Mais des linguistes rétorqueraient que la voyelle A, du fait de son ouverture maximale, est davantage première, s’associant dans la plupart des langues à des labiales pour former les noms “papa”, “baba”, “mama”. Sauf que le dialecte vénitien fait exception. Dans « Pâques en mai », où transparaissent tant de rebonds vocaliques ou métaphoriques du « griffonnage », se détachent en majuscules, comme les lettres du triangle, les quasi-babils enfantins pour “papa”, “maman” ; et ce sont « PIPO », « MIMO », « MAMIMIMO », où dominent I et O. Mieux, certains de ces vocables sont insérés dans un cartouche comme les hiéroglyphes des noms de pharaons : afin de leur conférer « un caractère d’excellence », précise la note de l’auteur. Toujours est-il que le dialecte a contribué à donner aux voyelles I et O une valeur d’origine – un poème éclairant en retour le commentaire d’un autre texte, tant l’intertextualité est infinie chez Zanzotto.

En 1960, à propos du dialecte il déclarait : « le félibriste ne peut lire aucun mot, aucune construction syntaxique, sinon à la lumière “chassée dans l’inconscient”, *refoulée*, de la langue abandonnée »³. Il est clair, chaque fois qu’il surgit dans ses poèmes en italien, que le dialecte, loin de marquer un repli identitaire, est le soubassement « un peu “sauvage” »⁴ comme il le qualifie en 1977, le sol défaillant qui accompagne des soubressauts de l’inconscient.

D central

Autre « hiéroglyphe », le D, sur la ligne verticale centrale du triangle. Répétant en 1982 qu’il y voit la « combinaison ou intersection ô

4. *Le Poesie...*, *op. cit.*, « Lingua et dialetto », p. 1101.

5. *Idem*, « Autoritrato », p. 1206.

combien significative » de I et O, Zanzotto n'en dit pas plus, semblant avoir abandonné la question qu'il se posait en référence à Lacan dans son déchiffrement de 1963 : « Est-ce que D est de quelque manière le "grand signifiant barré" qui a part au nihil (moitié invisible) et au réel (moitié visible)? » Ces moitiés, l'une cachée l'autre pas, font évidemment penser à une demi-lune : un D premier quartier⁵. Or, la lune est la figure récurrente de nombreux textes de Zanzotto ; et c'est elle qui est au centre de cet art poétique en forme de polylogue, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, postérieur au rêve du 26 octobre 1963. À la « dea-luna » – D est-ce Lune ?! – que viennent d'atteindre des sondes américaines (1964-65) et soviétiques (1968) avant qu'Aldrin et Armstrong n'y débarquent d'Apollo 11 (1969), à l'astre « froid dans le froid » (p. 26) s'y superpose le détail central, noté « (D central) », de la planche I du test de Rorschach :

— *Ma chi già mai potrebbe*

sanar la mente illusa

e trarre ad altra legge

l'ostinato amator de la sua Musa? (D centrale) p. 28

— où la strophe à peine réécrite d'une ode de 1785 de Parini laisse ironiquement entendre « les non-dupes errent » de Lacan. « Raccordement » plus net au premier déchiffrement de « Microfilm », l'un des fils court-circuiteurs plus que conducteurs du polylogue est une diatribe contre le trop d'images (télévision, cinéma, bande dessinée...) qui brouille l'imaginaire jusqu'à... barrer l'invisible :

— « *Per tivucinema l'animo nostro s'inalza*

come se da lui stesso fosse generato

ciò che egli ha udito e visto »

P. 27

Comme d'autres, ce poème est inséparable de ses commentaires. Répondant en 1973 à un magistral « *Intervento* »⁶ de Stefano Agosti,

Zanzotto motive entre autres la superposition des deux figures : « le thème de la Lune, de l'inaccessibilité, de la transcendance, ce point de lumière ou de vide qui fait pendant au sens de la réalité, du concret, du quotidien, est ici projeté dans un détail de la première planche. C'est une manière d'ironiser un peu sur le test de Rorschach [...]. Le détail central de la première planche fait penser à une figure vaguement féminine, une sorte de fantasma volatile, mais qui pourrait tout autant correspondre au sexe féminin, qui est à son tour l'emblème d'un manque. »⁷ « Surimpression je surimpressionne », écrivait-il déjà dans « L'Élégie en petèl »⁸ consacrée au babil enfantin en dialecte et qui s'achève par « *Una volta ho interrogato la Musa* ». Tel est l'« ô combien significatif » de D : la « combinaison ou intersection » d'*IO* en deux traits de nature opposée, droite et courbe, est typique – jusqu'à devenir typographique ! – d'un mode d'être et d'écrire où « des plongées dans la référencialité, le quotidien, la socialité » se croisent, croissent et se fécondent de « l'abandon au rêve et presque le visionarisme », comme l'exprime Zanzotto dans sa glose de 1982.

La forme même de la lettre, sa présence visuelle, ne laisse pourtant d'interroger. Demi-lune, elle fait repenser à la pliure axiale dont résultent les taches du test de Rorschach, ainsi qu'à celle où s'insère

5. Dans *Il Galateo in Bosco* (1978) des parenthèses, par leur forme en croissant, donnent son titre à un poème sur la lune : «) () », *Le Poesie...*, *op. cit.*, p. 636.

6. *Le Poesie...*, *op. cit.*, p. 1517-1529.

7. *Idem*, « Alcuni osservazioni dell'autore », p. 1532.

8. *Idem*, *La Beltà* (1968), p. 315-317. Voir la traduction de Philippe Di Meo, *La Beauté*, Nadeau, 2000.

la page de « Microfilm » entre les deux parties des *Pâques*. Le pli n'est pas non plus sans rapport avec la plaie, la « blessure », les « coups de couteau » qui reviennent en leitmotiv dans *Gli Sguardi*; « *dettaglio* », qu'abrège D, comprend lui-même *taglio*, coupure; « césure » écrit encore Zanzotto, reprenant un mot de Bataille pour le sexe féminin⁹. Avec quoi se recoupe les « *pueri ferri* » (enfants sauvages), le latin *ferri* apparaissant comme le début de « *ferimenti* » (blessures)¹⁰, où s'entend alors *ferri mentes*, les esprits sauvages, inapprivoisés, de l'*infans* justement, du babil, d'avant la parole articulée. D, le pli, le féminin, le signifiant barré, ramène à une origine où le rythme, les jeux de sonorités, les mots grammaticaux (dénusés de sens propre) se mettent à boiter, bégayer – et parfois sur la préposition *di*, comme on prononce D en italien :

— « *La mia ferita mi ha delibata decifrata
mi ha accompagnata e piegata in profilo di di
di confini, di fatti originari e confinari* » p. 26

Sur la première ligne du triangle de « Microfilm » ou le long de son hypoténuse, D, pris entre deux IO vocaliques, est la seule lettre sans voix propre, qui ne sonne qu'avec d'autres, consonne. De là à suggérer que D cristallise tacitement la quête de *Gli Sguardi*, Stefano Agosti n'en est pas loin lorsqu'il définit dans son « Intervention » l'enjeu du poème comme « le “senhal” d'une insistance et persistance du “sens” en dehors de l'espace symbolique, dans la galaxie pré-originale et, en même temps, posthume (résiduelle) qui l'entoure, et qui récemment a été désignée comme le lieu “féminin et énigmatique” de “l'ordre sémiotique” (Kristeva). »

Ce qui conforte l'hypothèse que le « griffonnage » avait déjà manifesté « une propension à se faire reméditer, à grossir, à menacer presque » dans *Gli Sguardi*, c'est que Zanzotto ne craint pas de se

livrer à des lectures aussi risquées que celle-ci. En 1987, il s'arrête sur quelques vers où Dante résume son parcours :

S'il advient jamais que le poème sacré [...]
Triomphe de la cruauté qui me tient loin
du beau bercail où j'ai dormi agneau
ennemi des loups qui lui font la guerre
Avec une autre voix et d'autres cheveux
j'y reviendrai poète ¹¹

Et il commente : « Pourquoi cette immense entreprise ? pour faire de nouveau, non pas l'agneau dans la bergerie, mais la cellule embryonnaire dans un utérus : ce vers “*del bello ovile ov'io dormi' agnello*” (“*bello*” rime avec “*agnello*”) est parfaitement clos dans une circularité, et il évoque de diverses façons l'idée d'œuf [*uovo*], tandis que la présence des “i” sonne comme un babil. »¹²

Et les oiseaux

Les lettres, l'alphabet, dans l'abstrait du trait, leur géométrie arbitraire et leur rang de simple pion dans l'économie du discours, sont en soi dénués de sens, de valeur, a fortiori de destin. Dans plusieurs

9. En même temps qu'il écrivait *Gli Sguardi* puis *Pasque*, il traduisait *Sur Nietzsche* (paru en 1970) et *La Littérature et le mal* (1973).

10. Zanzotto joue auparavant sur « (*in*)ferimenti » et « *Inferimenti* » traduits par un à-peu-près pour le premier, littéralement pour le second : « (a)blessements » et « Acharnements » (p. 23). Il emploie « *ferimento* » (masc.) sept fois, son synonyme « *ferita* » (fém.) cinq fois.

11. À Florence. *Paradiso*, xxv, v. 1 et 4-8.

12. *Le Poesie...*, *op. cit.*, « Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo) », p. 1316.

grands poèmes des années 1968-72 – cruciales pour Zanzotto en ce qu’il s’aventure sur des terrains de plus en plus inconnus et personnels –, I, O, D ont une portée, une action, presque une destinée : ils accomplissent in fine « le désir d’un dire qui », sinon « parvienne à quelque chose », du moins « soit situé hors de la langue ». Or, qu’est-ce qu’il l’est davantage que celle dite, bien qu’elle n’en soit pas une, des oiseaux ? Rimbaud la transposait par les voyelles I et O, plus A : « Troupes d’oiseaux, ô ia io, iaio !... »¹³. Là où les consonnes sont caractéristiques de l’oralité humaine et la structurent, les voyelles sont fluides, moins articulées, plus sujettes à modification dans l’évolution des langues. Les oiseaux chantent à la rigueur des voyelles, sûrement pas des labiales ! ou dentales ! Zanzotto, pas seulement dans sa lecture de Dante, prête parfois aux voyelles une attention aiguë. Ainsi dans *Il Galateo in Bosco*, ce premier vers de la partie éponyme du livre : « *Zirlì di princìpi* »¹⁴, qu’il faudrait oser traduire « Guizillis des primes siffles », “*cip cip*” étant l’équivalent italien de “cui-cui” et I chez Dante, comme le rappelle « Microfilm », le premier nom de Dieu pour le premier homme Adam – le prime siffle du principe de tout ! Dois-je poursuivre ?

Les enfants babillent et les oiseaux. Ceux-ci sont naturellement sauvages, les enfants parfois (« *pueri feri* »), le dialecte « un peu ». En 1976, dans le long poème éponyme de *Filò*, Zanzotto reprend de manière plus cursive, dans le parler de son village (le solighèse), des idées sur le cinéma déjà présentes dans *Gli Sguardi*, d’autres sur la destruction du paysage rencontrées dans *Pasque* et qui se développeront dans *Il Galateo*. Sur le point de conclure, il revient au dialecte de son enfance :

Mais toi, vieux parler, résiste ! Même si les hommes
t’oublent à leur insu,

y aura les zozios —
qu'deux ou trois p't-être
des tirs et des massacres envolés — :
demain sur l'ultime rame là au creux
au creux des haies des prés,
ces zozios qui t'en ont appris depuis tant
te parleront dans l'soleil, dans l'ombre. 15

Je raccroche ? Voire !

Jacques Demarcq

13. « Bruxelles », in *Vers nouveaux et chansons*.

14. *Le Poesie...*, *op. cit.*, « Pericoli d'incendi », p. 574.

15. *Idem*, « Filò », Voir la traduction de Ph. Di Meo, *La Veillée*, Comp'Act, 1995.