

YVES BERGERET

LE TRAIT QUI NOMME
Poèmes-peintures au Mali



YVES BERGERET

IL TRATTO CHE NOMINA

Poemi-pitture nel Mali



VI LA PAROLE DE LA PENTE

Remarques à l'occasion du dixième séjour au Mali, en février 2004



VI

LA PAROLA DEL PENDIO

Note in occasione del decimo soggiorno in Mali del febbraio 2004



Quaderni di Traduzioni, XLI, Aprile 2018



Yves BERGERET / Marco ERCOLANI

YVES BERGERET

LA PAROLE DE LA PENTE

LA PAROLE DE LA PENTE

Traduzione di **Marco ERCOLANI**



1. Les branches peu sûres

Retrouvailles en pleine nuit au Carrefour de Boni, ce 15 février. J'ai quitté Bamako de bon matin; le car n'a cessé de rouler par les plaines du Sahel. Je voyage seul, personne n'étant venu à ma rencontre à Bamako, contrairement à ce qui avait été décidé en octobre. Pendant ces quinze heures de voyage je ne manque d'ailleurs pas de m'interroger sur cette défaillance. Mais à ma descente du car, sous les étoiles, la vague forme des montagnes s'allongeant au loin vers le Sud, je suis aussitôt entouré des peintres; même Alabouri est venu. Cet accueil est, à ce jour, le plus beau qui m'ait été fait au Carrefour. Comme je m'apprête à remettre mon sac sur mon dos pour la demie douzaine de kilomètres qui restent à marcher jusqu'à Boni, les peintres me conduisent, dans la nuit noire, dix mètres plus loin, jusqu'à une voiture sur la plate-forme arrière de laquelle chacun monte. Et en route vers le village-oasis, à force de cahots. Mes "logeurs", Nafissa et Bachir, habitués à mes arrivées tardives, nous accueillent tous; on sort des nattes où chacun vaille que vaille s'allonge; Dembo et Belco font du thé, nous conversons, chacun enfin s'endort pour un sommeil très bref.

A peine l'aube se prépare-t-elle à l'Est derrière la montagne de Koyo, chacun, debout, s'active. C'est le moment des salutations d'arrivée; je commence par Bouba, l'infirmier. Puis les notables, puis les professeurs de l'Ecole de Boni, qui me font visiter chacune de leurs classes et en saluer les élèves et auxquels je remets, comme chaque fois, l'abondant courrier des élèves de Die. Quelques achats dans les boutiques et nous sommes prêts à monter à Koyo.

Nous décidons de monter par le chemin de Kaga toko, assez loin au Nord, mais beaucoup plus doux et varié; en octobre une cascade y rebondissait dans un creux de falaise, parmi la mousse et sous une belle frondaison; le chemin gagne enfin le plateau par un couloir que les Dogon ont aménagé de pierres plates et de troncs d'arbres entaillés, où de la verdure croissait. Ensuite il faut traverser longuement tout le plateau sommital, presque jusqu'à son extrémité Sud, où se trouvent les maisons de Koyo. Les cinq peintres de Koyo et Alabouri ont, me semble-t-il, adopté Yacouba, qui se joint donc à nous; marche plaisante pour gagner le pied de la falaise où s'aventure ce "toko". Itinéraire invisible d'en bas, dont le tracé ne devient visible et lisible que déjà assez haut dans la pente d'éboulis sous la falaise. La hauteur de celle-ci, à cet endroit, est modeste, une centaine de mètres peut-être, mais les formes des piliers, des faces plates, des aiguilles détachées, des zones surplombantes, sont hardies et d'une éloquence juvénile. En octobre, nous avons d'ailleurs réalisé à cet endroit, juste au bord du vide, sur une terrasse ocre tout en haut, une "installation" de poèmes-peintures sur pierres, qui, je crois, ne manquait pas de beauté.

Maintenant, la saison sèche bien avancée, l'harmattan soufflant sans répit du Sahara, feuilles, mousse, ombre et eau ont disparu. Avant le beau couloir final aménagé, mes amis s'arrêtent et m'indiquent un passage à gauche, beaucoup plus escarpé, qui monte

droit entre de gigantesques blocs parallélépipédiques; ils l'appellent "toko tiégué", c'est-à-dire le "petit chemin d'escalade". Yacouba qui craint le vertige, préfère ne pas l'emprunter, Alabouri reste avec lui. Nous nous donnons rendez-vous à Koso Kindu, sur le plateau, un peu plus loin, où, en octobre nous avons peint sur des tissus, un endroit chargé de puissance animiste. Nos itinéraires bifurquent au pied d'un grand arbre, être étrange par sa rareté même, dans ces parages montagneux où ne croissent que de maigres épineux au bois très dur, tandis que les quelques baobabs, larges et trapus, ne peuvent vivre que sur le plat. Nous nous engageons dans une très raide cheminée, surmontons quelques blocs coincés, passons sous un énorme bloc tombé de travers entre deux hautes parois lisses. L'escalade n'est pas vraiment difficile, malgré le vide, parmi des formes géométriques aux découpes franches. Pour finir l'ascension, je vois au dessus de nous un dièdre lisse, d'une dizaine de mètres de haut. On monte par sa dalle gauche. On sort à droite en marchant sur trois petites branches de bois sec, posées en travers du vide que sans encombre Dembo, puis Belco, puis Hamidou franchissent. Quand mon tour arrive, je suis pris de doute; les peintres, corps musclés sur de petits squelettes, sont légers; je pèse sûrement vingt ou trente kilos de plus qu'eux et n'ai aucune confiance dans ces branches desséchées; je transmets, à bout de bras, mon sac à dos à Belco, là-haut; à peine ai-je posé un pied sur le petit faisceau des branches qu'il craque et tombe dans le vide. Impossible, maintenant, de passer par là. Impossible de redescendre en escalade. Grand embarras. Je trouve au fond du dièdre une fissure sombre, profonde et assez large, m'y engage, devine une lueur en haut. Elle est verticale, je grimpe comme je peux, craignant de me coincer dans cette reptation verticale fort pénible; si je m'y coince, que faire alors? Rien... La lueur devient plus proche. J'entends vaguement les peintres appeler. Mais là où la fissure débouche, un nœud de racines terreuses et de lianes épineuses obstrue. J'appelle et crie. Leurs cris me répondent. Nous nous cherchons un bon moment de la voix. Ils me trouvent enfin, à coups de "daba" dégagent la sortie de la fissure dont je m'extrais, épuisé, écorché, couvert de terre, de débris et de sang. Nous avons tous eu assez peur. Les peintres, impressionnés, me regardent, me disent de me reposer: ce que je fais, étendu entre les pierres peintes de l'"installation" d'octobre, toutes proches et que nous avons sans difficulté rejointes aussitôt.

Que pensent à ce moment là les peintres? Sans doute mille choses, mais, en particulier, que ce poète étonnant qui vient vivre plusieurs fois par an avec eux, qui va sur les montagnes, trouve les mots, invente même parfois des itinéraires sur des montagnes qu'aucun d'entre nous ne connaît encore, ce poète qui débusque avec un des peintres un petit fauve, l'attrape, le tue et l'offre aux enfants du village, ce poète si étrange, ce poète est faillible. Je ne veux pas dire par là qu'ils aient conçu de moi une image héroïque, voire magique; plutôt, voir ma faiblesse dans ce passage, voir les branches se briser, voir que j'aurais pu, avec elles, tomber dans le vide et me tuer, deviner ma reptation si pénible dans le trou vertical, les oblige à assumer qu'ils doivent m'aider et que, de toute façon, lointaine ou très proche, un jour je ne serai plus là. Chaque instant, chaque geste est

unique, chaque mot, chaque signe est précieux, rien n'est à différer. Ma faiblesse accroît leur responsabilité d'homme, leur responsabilité d'inventeurs et de poseurs de signes¹.

¹ Note de novembre 2010: en pensée symbolique et animiste, la montagne a accompli un rite en trois épisodes: mon rejet, mon ensevelissement, ma nouvelle naissance. Les peintres me l'ont expliqué plusieurs années ensuite.

1. I rami poco sicuri

Ritrovo in piena notte al Crocevia di Boni, questo 15 febbraio. Ho lasciato Bamako di buon mattino; la corriera non ha smesso di andare attraverso le pianure del Sahel. Viaggio da solo, nessuno è venuto ad aspettarmi a Bamako, contrariamente a ciò che si era deciso a ottobre. Durante le quindici ore di viaggio non smetto peraltro di interrogarmi su questo impedimento. Ma scendendo dalla corriera, sotto le stelle, con la vaga forma delle montagne che si allungano in lontananza verso sud, eccomi subito circondato dai pittori; è venuto anche Alabouri. L'accoglienza è, a tutt'oggi, la più bella che abbia mai ricevuto al Crocevia. Mentre mi accingo a sistemarmi lo zaino sulla schiena, per affrontare la mezza dozzina di chilometri che restano da percorrere fino a Boni, i pittori mi conducono, nell'oscurità della notte, dieci metri più avanti, fino a un autoveicolo sul cui pianale posteriore tutti salgono. Eccoci in strada verso il villaggio-oasi, a forza di sobbalzi. I miei "padroni di casa", Nafissa e Bachir, abituati ai miei arrivi a ora tarda, ci accolgono tutti; tirano fuori delle stuoie dove ciascuno di noi, bene o male, si allunga; Dembo e Belco fanno il tè, conversiamo, alla fine ci addormentiamo per un breve sonno.

Appena l'alba spunta a est, dietro la montagna di Koyo, ognuno si alza e si attiva. È il momento dei saluti dell'arrivo; comincio con Buba, l'infermiere. Poi i notabili, i professori della Scuola di Boni che mi fanno visitare una a una le loro classi e salutare gli scolari ai quali affido, come ogni volta, l'abbondante corrispondenza degli scolari di Die. Qualche acquisto nelle botteghe del posto e siamo pronti a salire a Koyo.

Decidiamo di salire per il sentiero di Kaga toko, assai distante verso nord, ma molto più agevole e vario; in ottobre vi rimbalzava una cascata in una cavità della falesia, tra il muschio e sotto un bel fogliame; la strada raggiunge poi l'altopiano attraverso un passaggio che i Dogon hanno sistemato con pietre piatte e tronchi d'albero intagliati, dove cresce la vegetazione. Dopo bisogna attraversare a lungo tutto l'altopiano sommitale, fino alla sua estremità meridionale, dove si trovano le case di Koyo. I cinque pittori di Koyo e Alabouri hanno, a quanto pare, adottato Yacouba, che si unisce a noi; marciamo piacevolmente per arrivare ai piedi della falesia dove comincia questo "toko". Un percorso non distinguibile dal basso, il cui tracciato diventa chiaramente visibile solo nella parte più alta del pendio di detriti sotto la falesia. La cui altezza, in quel punto, è modesta, forse un centinaio di metri, ma le forme dei pilastri, delle superfici piatte, delle cime aguzze ben distanziate, delle zone a strapiombo, sono vigorose, hanno una loro giovanile magnificenza. D'altronde in ottobre avevamo realizzato in questo luogo, sul bordo del vuoto, su una terrazza oca proprio in cima, una "installazione" di poemipitture su pietre che, a mio parere, non mancava di bellezza.

Ora, in piena stagione secca, l'harmattan soffia senza tregua dal Sahara, foglie, muschio, ombra e acqua sono scomparsi. Prima della suggestiva gola finale resa percorribile, i miei amici si fermano e mi indicano un passaggio a sinistra, molto più ripido, che sale diritto fra blocchi giganteschi a forma di parallelepipedo; lo chiamano "toko tiégué", cioè "il piccolo sentiero della scalata". Yacouba, che soffre di vertigini, preferisce non seguirlo. Alabouri resta con lui. Ci diamo appuntamento a Koso Kindu, sull'altopiano, un po' più distante, dove in ottobre abbiamo dipinto su dei tessuti, un luogo carico di potenza animista. Le nostre strade si dividono ai piedi di un grande albero, un esemplare insolito per la sua stessa rarità in questi paraggi montuosi dove crescono soltanto scarni rovi dal legno durissimo, mentre qualche baobab, largo e robusto, non può vivere che in pianura. Ci inoltriamo in un ripidissimo condotto, superiamo dei blocchi incastrati, passiamo sotto un immenso masso caduto di traverso fra alte e lisce pareti. La scalata non è proprio difficile, malgrado il vuoto, fra quelle forme geometriche che si stagliano limpide. Poco prima del termine dell'ascensione, vedo sopra di noi un diedro liscio, di una decina di metri di altezza. Saliamo per la lastra rocciosa di sinistra, poi usciamo a destra camminando su tre piccoli rami di legno secco, posati trasversalmente sul vuoto, che senza intralci Dembo, Belco e Hamidou oltrepassano. Quando arriva il mio turno, sono assalito da un dubbio; i pittori, corpi muscolosi su ossatura piccola, sono leggeri; io peso sicuramente venti o trenta chili più di loro e non ho nessuna fiducia in questi rami secchi; allungando il braccio passo il mio zaino a Belco, in alto; appena poso un piede sul piccolo fascio di rami, quello scricchiola e cade nel vuoto. Impossibile, ora, passare di là. Grande imbarazzo. In fondo al diedro, trovo una fenditura scura, profonda e molto larga, mi ci incuneo, intravedendo una luce in alto. È in verticale, mi arrampico come posso, temendo di incastrarmi mentre procedo strisciando verso l'alto in un modo molto faticoso; se mi ritrovo bloccato, cosa faccio? Niente... La luce diventa più vicina. Sento vagamente i pittori chiamare. Ma là dove la fenditura sbocca, un nodo di radici terrose e di liane spinose ostruisce il passaggio. Chiamo, grido. Mi rispondono le loro grida. Ci cerchiamo con la voce per un po'. Mi trovano, infine; a colpi di "daba" liberano il varco d'uscita da cui mi tiro fuori, sfinito, scorticato, coperto di terra, di detriti e di sangue. Abbiamo avuto tutti molta paura. I pittori, impressionati, mi guardano, mi consigliano di riposare: è quello che faccio, steso fra le pietre dipinte della "installazione" di ottobre, tutte ravvicinate, e che abbiamo raggiunto subito senza nessuna difficoltà.

Cosa pensano in questo momento i pittori? Mille cose, senza dubbio, ma in particolare una: questo poeta incredibile, che più volte all'anno viene a vivere con loro, che va sulle montagne, trova le parole, inventa talvolta percorsi su montagne che nessuno di noi conosce ancora, questo poeta che stana insieme a uno dei pittori un piccolo animale selvatico, lo cattura, lo uccide e lo offre ai bambini del vallaggio, questo poeta così strano, ebbene questo poeta è fallibile. Non voglio dire con questo che abbiamo costruito di me una immagine eroica, anzi magica; piuttosto, scoprire la mia debolezza in questo frangente, vedere i rami spezzarsi, vedere che avrei potuto insieme a loro cadere nel vuoto e uccidermi, immaginare il mio procedere faticoso nel buco verticale, li obbliga ad accettare il fatto che devono aiutarmi e che comunque un giorno, lontano o vicinissimo, non sarò più là. Ogni istante, ogni gesto è unico, ogni parola, ogni segno è prezioso,

niente è differibile. La mia debolezza accresce la loro responsabilità di uomini, di inventori e di posatori di segni(1).

(1) Nota del novembre 2010: nel pensiero simbolico e animista, la montagna ha compiuto un rito in tre fasi: il mio rigetto, il mio seppellimento, la mia nuova nascita. I pittori me lo hanno spiegato parecchi anni dopo.

2. Les crêtes, l'écume, la roche

Du village de Koyo, on voit vers l'Ouest une forme minérale étrange: un rectangle aux côtés rectilignes, posé au bout du plateau, une grande construction aveugle, plate et lisse, érigée en haut d'empilements de strates et de blocs, dressée contre le vide et appuyée au ciel; on pourrait aisément croire à une sorte de forteresse. On la pressent bâtie de main ferme et puissante; surnaturelle bien sûr car à bien l'observer on s'aperçoit assez vite que ce rocher orthogonal est épais, très haut et, sans doute, inaccessible. On l'appelle Koyo Poto. De la plaine de Boni, en bas, c'est un énorme créneau carré, en haut de quatre cents mètres de falaise lisse, parmi la chaîne inégale de créneaux et de brèches qui court dans le ciel à cet endroit. Koyo Poto m'intrigue depuis longtemps. Avec Hamidou j'avais escaladé en juillet 2003 le grand couloir oblique qui part du pied de la falaise et gagne l'arête Nord de Koyo Poto, escalade longue, parfois risquée sur des blocs instables parmi lesquels, et ce n'a pas été la moindre de mes surprises dans ces parages, les Dogon de Koyo dégagent quelques terrasses où cultiver du mil; ils appellent ce couloir fort raide Aransan toko: itinéraire splendide au demeurant. Aransan toko débouche sur le plateau tout contre la falaise sommitale de Koyo Poto: la vue en était saisissante. Nous étions ensuite redescendus, sur le plateau sommital, vers les maisons de Koyo par un dédale de petites falaises, de ravins, de failles et de blocs empilés.

Le 23 février, les cinq peintres de Koyo, Yacouba, Alabouri et moi partons donc pour Koyo Poto, après deux journées passées à travailler ensemble sur le plateau. Le vent souffle en tempête et je devine que la plaine de Boni, en bas, est noyée par le sable et la poussière qui volent. Nous gagnons assez vite les parages du sommet, par un cheminement compliqué, petites escalades, petits ressauts, dalles et terrasses de grès, courts surplombs, menues falaises où le vent claque. Nous voici sur la crête, où le vent nous chahute, au bord du vide de l'Ouest, quatre cents mètres à pic. Yacouba redoute ce vide et veut rester à l'écart; Alabouri ne le quitte pas.

L'érosion montre clairement le travail de la roche, du soleil et du vent. Feuilletage géant vertical, avec gigantesques failles entre les couches orange verticales; vent violent, tempête de sable en bas; Yacouba est maintenant pris d'un violent vertige. Je refuse de passer un surplomb trop difficile au dessus d'un vide impressionnant: je me contrains moi-même à un long détour. Une nouvelle fois, le poète montre qu'il est faillible. La montagne se brandit elle-même dans la forme d'un livre géant dont les pages ouvertes et légèrement écartées sont fouillées par le vent. Les peintres ne peuvent penser à cette métaphore, je crois; ils doivent plutôt se figurer que les couches verticales de grès sont travaillées par les "esprits"; curieusement Alguima s'avance au dessus du vide sur un gros rocher en déséquilibre menaçant et ne tombe pas. Le vent nous secoue avec rage, le paysage déploie une beauté sauvage extraordinaire, les bords du plateau de Koyo forment des crêtes de vague, dont le vent effrange l'écume; dans le centre légèrement concave du plateau, les maisons de Koyo, serrées les unes contre les autres commencent elles aussi à être avalées par le vent de sable. Les trente derniers mètres sont trop

verticaux pour être grimpés sans corde, que nous n'avons pas: nous nous arrêtons enfin sur une petite terrasse effilée, heureux et riant. Là en bas dans le vide brumeux, je vois le haut d'Aransan Toko qui émerge du chaos. Le soir au village, nous décidons de peindre sur quatre tissus notre aventure sur Koyo Poto.

L'accès à certaines montagnes ici est un événement chargé de mystères; elles sont plus "sacrées", plus "interdites" que d'autres. Personne parmi nous n'avait été à Koyo Poto auparavant; seul Dembo y était allé faire un repérage, d'ailleurs inabouti, quelques semaines avant mon arrivée. Or, je sais depuis octobre 2003 que Dembo, précisément, est responsable de grands chants sacrés.

De même j'apprends qu'en mars 2004, lorsque Olivier S. vient visiter de ma part les lieux de Koyo et les "installations" de poèmes-peintures sur pierres, on lui montre celles du bord Est de la montagne, celle au dessus de Kaga Toko, sur son avancée Nord, mais pas celle sur les bords Ouest et Sud, en particulier celle d'Isim Koyo, qui fut pourtant la première vraiment importante en février 2003, qui nécessita des émiettements de nourriture au sommet pour les "esprits"; dans la pente d'Isim Koyo, se trouve en outre la grotte où l'on range les masques très puissants "que je ne verrai pas"; enfin un assez grand éboulement de blocs s'est produit dans le voisinage même du sommet, et vers le Sud, en septembre 2003. Koyo Poto fait sans doute partie de ces éminences montagneuses surchargées de sens, comme Isim Koyo, comme Yuna Koyo, comme, au dessus de chez Yacouba, Kalé.

2. Le creste, la schiuma, la roccia

Dal villaggio di Koyo si vede, verso ovest, una forma minerale strana: un rettangolo dai bordi rettilinei, posato in cima all'altopiano, una grande costruzione cieca, piatta e liscia, che si erge sopra sovrapposizioni di strati e di blocchi, levata contro il vuoto e appoggiata al cielo; si potrebbe facilmente crederla una fortezza. La si intuisce costruita con mano ferma e potente; soprannaturale, di certo, perché a osservarla bene ci si accorge molto presto che questa roccia ortogonale è spessa, altissima e inaccessibile. La chiamano Koyo Poto. Dalla pianura di Boni, in basso, sembra un'enorme nicchia quadrata, sulla vetta di una falesia liscia di quattrocento metri, tra la catena diseguale dei crinali e delle brecce che corre nel cielo fino a questo luogo. Koyo Poto mi attrae da parecchio tempo. Con Hamidou avevo scalato nel luglio del 2003 il grande canalone obliquo che parte dai piedi della falesia e raggiunge la cresta nord di Koyo Poto, una scalata lunga, talvolta rischiosa, su blocchi instabili fra i quali, e non è stata la più piccola delle mie sorprese in quei luoghi, i Dogon di Koyo hanno saputo ricavare alcune terrazze per la coltivazione del miglio; essi chiamano questa gola molto ripida Aransan Toko; un sentiero peraltro splendido. Aransan Toko sbocca sull'altopiano, vicinissimo alla falesia sommitale di Koyo Poto: la vista è sorprendente. Eravamo poi ridiscesi sul pianoro sommitale, verso le case di Koyo, attraverso un dedalo di piccole falesie, di crepacci, di faglie e di blocchi sovrapposti.

Il 23 febbraio, i cinque pittori di Koyo, Yacouba, Alabouri ed io partiamo dunque per Koyo Poto, dopo due giornate passate a lavorare insieme sull'altopiano. Il vento soffia impetuoso e immagino la pianura di Boni, in basso, sommersa dalla sabbia e dalla polvere che volteggiano. Raggiungiamo molto presto i dintorni della cima, attraverso un percorso complicato, brevi scalate, piccole sporgenze, lastre e terrazze di arenaria, corti strapiombi, minute falesie dove sibila il vento. Eccoci sopra la cresta, dove il vento impazza, sul bordo del vuoto a ovest, quattrocento metri a picco. Yacouba ha paura di questo vuoto e vuole restare a distanza; Alabouri non se ne allontana.

L'erosione mostra chiaramente il lavoro della roccia, del sole e del vento. Una gigantesca opera di esfoliazione verticale, con enormi faglie tra gli strati arancione verticali; vento violento, tempesta di sabbia in basso; Yacouba è ora preda di una vertigine violenta. Io rifiuto di attraversare quello strapiombo troppo difficile, al di sopra di un vuoto impressionante, e mi costringo a una lunga deviazione. Ancora una volta il poeta si mostra fallibile. La montagna appare minacciosa, nella forma di un libro imponente le cui pagine, aperte e leggermente allargate, sono sfogliate dal vento. I pittori non possono pensare a questa metafora, credo; devono piuttosto figurarsi che gli strati verticali di arenaria siano prodotti dagli "spiriti"; curiosamente Alguima procede al di sopra del vuoto su una grossa roccia in pericoloso squilibrio e non cade. Il vento ci scuote con furia, il paesaggio mostra una bellezza selvaggia straordinaria, i bordi dell'altopiano di Koyo formano creste di onde di cui il vento sfilaccia la schiuma; al centro leggermente concavo dell'altopiano, le case di Koyo, serrate le une contro le altre, cominciano

anch'esse ad essere inghiottite dal vento di sabbia. Gli ultimi trenta metri sono troppo ripidi per essere scalati senza corde, che del resto non abbiamo: ci fermiamo infine su una piccola terrazza affusolata, felici e ridendo. Là in basso, nel vuoto brumoso, vedo la cima dell'Aransan Koto emergere dal caos. La sera, al villaggio, decidiamo di dipingere su quattro tessuti la nostra avventura a Koyo Poto.

L'accesso a certe montagne, qui, è un evento carico di misteri; alcune sono più "sacre" e più "proibite" di altre. Nessuno di noi era stato a Koyo Poto in precedenza; solo Dembo ci era andato per un sopralluogo, peraltro non completato, qualche settimana prima del mio arrivo. Ebbene, dall'ottobre del 2003 so che Dembo è precisamente il responsabile dei grandi canti sacri.

Apprendo anche che nel marzo del 2004, quando Oliver S. venne a visitare a mio nome i luoghi di Koyo e le "installazioni" dei poemi-pitture su pietre, gli si mostrarono quelli sul lato orientale della montagna che sovrasta il Kaga Toko, sulla sua sporgenza a nord e non su quella del lato a ovest e a sud, in particolare quella di Isim Koyo, che pure risultò la prima davvero importante, nel febbraio del 2003, quando fu necessario offrire del cibo sminuzzato agli "spiriti" sulla vetta; sul pendio dell'Isim Koyo si trova inoltre la grotta dove sono custodite le maschere molto potenti "che non vedrò mai"; e infine, una grandissima frana di blocchi rocciosi si è prodotta in prossimità della cima, e verso Sud, nel settembre del 2003. Koyo Poto fa senza dubbio parte di queste alture montuose sovraccariche di senso, come Isim Koyo, come Yuna Koyo, come, al di sopra della casa di Yacouba, Kalé.

3. Coffre à foudre

Le jour est venu de tenter enfin de réaliser l' "installation" de poèmes-peintures sur des pierres au point le plus haut de Yuna Koyo. La tentative de juillet 2003 avait été interrompue par une tornade (et par la bêtise de l'un des peintres, qui s'était égaré avec une partie du matériel de peinture et qui, en outre, a cessé de peindre avec nous depuis). Tout concourt à un bon aboutissement en ce mois de février. Pas d'intempérie; le peintre inattentif étant absent, pas de risque que s'égaré le matériel artistique. Depuis des années nous parlons de Yuna Koyo, nous la regardons ensemble. Nous avons tous réfléchi à ce lieu étrange, isolé dans la plaine, d'une sauvagerie épique, ébréché à son sommet: c'est dans cette brèche que nous poserons signes et mots.

Je pars de Boni, ce 21 février, avec Alguima et Hama Alabouri Guindo, descendus avec moi de Koyo la veille. Nous avons peint ensemble à Boni et chez Yacouba, à Nissanata. Nous partons ensemble, dès l'aube; Yacouba a dit à son fils aîné, qui doit avoir une dizaine d'années, de conduire la charrette et l'âne qui prendront nos sacs et une réserve d'eau. Plusieurs heures de marche vers le Sud, pour contourner la longue montagne de Koyo, ses falaises au dessus de leurs courtes pentes d'éboulis, ici particulièrement hautes, oranges, striées de quelques couloirs verticaux, de grands piliers; tout en haut, les créneaux des brèches et des sommets, dont Koyo Poto et, à l'extrémité Sud, Isim Koyo. On y voit nettement les traces blanches, tout du long de la paroi et de la pente d'éboulis, de l'avalanche de pierres qui s'est précipitée pratiquement du sommet, en septembre, à la suite des pluies exceptionnellement abondantes de l'hivernage et, les habitants de Koyo le disent, de l'agitation, bénéfique, des "esprits" très puissants qui habitent sur le sommet.

Nous nous éloignons quelque peu du pied des parois pour contourner une zone accidentée que la charrette ne franchirait pas, voyons s'élever au loin dans la brume blanche de l'harmattan la grande main dressée de Yuna Koyo. Puis une longue courbe parmi les bourrelets de sable et de latérite pour rejoindre le pied d'une autre pente d'éboulis sous la longue falaise concave de Pringa. Cachées par les blocs les plus hauts, juste contre la paroi lisse, les maisons en briques de terre et en pierres de Yuna Habé, le petit village Dogon, dont les "esprits", les ancêtres, les Anciens et le chef coutumier connaissent les usages, les rites et les mots pour accéder, quelques kilomètres au large, dans la plaine désertique, à Yuna Koyo.

Nous avons donné rendez-vous aux autres peintres de Koyo et à Alabouri au pied de cet éboulis. Retrouvailles toujours joyeuses. Nous donnons à Issa Guindo, notre ami de Yuna Habé, la nourriture que nous avons apportée de Boni; nous choisissons directement sur le sable, entre deux grands blocs de grès et sous un bel arbre, effeuillé par la saison sèche, mais dans les branches offrent quand même une légère ombre, un emplacement pour créer des poèmes-peintures sur tissu.

Je pense que, dans le contexte de l'espace tactile, l'itinérance, le voyage, la marche activent aussi l'œuvre; dans un premier temps parce que, en mouvement, le corps, tactile,

ébranle l'espace tactile et que l'épreuve physique et même respiratoire de l'espace crée du sens; dans un second temps parce que le déplacement crée de la distance et dégage de l'ouverture dans le tactile. L'espace ici est fondamentalement tactile, avec toutes les richesses et les particularités que cette tactilité entraînent; mais non sans quelque contrainte aussi. A cet égard, j'ai eu beaucoup de difficulté à faire comprendre le mot "horizon" aux peintres-paysans, mot dont j'éprouvais la nécessité dans certains poèmes. Il est maintenant compris, je crois; Hamidou le figure par un signe graphique variable, toujours étrange, par exemple un oiseau posé sur un arc de cercle inachevé mais inséré dans le contour souple d'une montagne. Se déplacer amène à affronter les dangers de la brousse, donc à les mettre en lumière et en pensée, amène à s'aventurer dans le nommable. Nommer, mettre des signes au grand jour de la nomination. Se déplacer, c'est également entrer dans la langue de l'autre, d'autant plus ici que les espaces ethno-linguistiques sont variés et que leur imbrication est complexe.

Cependant je me heurte encore maintenant à une opposition absolue de tous à marcher la nuit. Les nuits de pleine lune sur ces montagnes du désert sont lumineuses; on marcherait sans risque d'erreur, en toute splendeur et, de mon point de vue, en toute paix. Mais l'espace nocturne, me disent fermement les peintres, est exclusivement dévolu aux "esprits" et aux choses dangereuses et hostiles.

Nous nous sommes donc tous retrouvés au pied du village de Yuna Habé. Pas de natte; très forte chaleur; l'ombrage léger du grand arbre épineux; le sable très chaud sous les pieds. On nous apporte un plat de riz qu'on a cuit au village, là-haut, derrière les grands blocs orange et juste au pied de la falaise. Un homme enflamme une grosse branche blanchie de sécheresse et, sur ses braises, prépare déjà le thé. Nous décidons de peindre sur les tissus beiges directement sur le sable. Étrange acte, peintures sur le tissu beige qui s'allonge sur le sable léger où la pression des pinces et des mains l'enfonce un peu. Trois tissus ensemble; puis, pour la première fois, dans la région, un peintre prend l'initiative. Dembo, me précédant, pose de grands signes comme il en peint souvent: des cadastres de deux montagnes isolées dans l'espace, se parlant cependant par delà la distance. "Elles sont amies", dit-il. Je peins alors en rouge les mots: "l'espace unit". Sœurs de Yuna Koyo et Pringa Koyo, au pied de laquelle nous sommes.

Nos œuvres sèches, un dernier verre de thé bu, nous partons tous vers Yuna Koyo. J'en connaissais l'itinéraire depuis juillet 2003, où j'avais, seul avec Issa Guindo et Alabouri, gagné le sommet dans une tornade. La chaleur abondante de février est tout de même plus tolérante que celle de l'avant-tornade.

Pente inclinée d'éboulis, buissons épineux redoutables et c'est déjà le début de l'escalade par des successions de ressauts très raides, en bon rocher, formes franches, prises nettes; on évite les parties trop verticales ou surplombantes par des petites vires à droite ou à gauche et on débouche enfin à la longue vire qui file vers la droite au dessus d'une falaise impressionnante et sous de grands surplombs lisses jusqu'à un large plan incliné. C'est là, qu'avec une ingéniosité remarquable, Issa et ses frères ont construit des terrasses et cultivent un peu de mil pendant l'hivernage. Virtuosité dogon parmi les roches et le vide. Nous gagnons enfin la brèche sommitale. Vide parfait de l'autre côté de la brèche, vue très lointaine vers des montagnes tabulaires et des plaines et des plaines.

L'après-midi est bien avancée; afin de n'être pas pris par la nuit dans la descente en escalade, ce qui pourrait être assez périlleux, nous devons aller assez vite pour créer notre "installation" sur des pierres. Nous en choisissons plusieurs plates et lisses sur au moins une face. J'en remarque d'ailleurs trois, appuyées les unes aux autres, à côté de l'emplacement décidé et vais en prendre une. Soudain, tous, Issa le premier, se précipitent en criant vers moi. "Surtout n'y touche pas! Si tu la touches, tu meurs aussitôt!". Pierres mortelles depositaires de quelle force, de l'énergie de quels éclairs? La tornade de juillet passé développait, il est vrai, une puissance effrayante².

Bientôt notre "installation" est en place. Issa m'apporte alors une petite pierre lisse et me demande d'y écrire les lettres de son nom. Il pose cette pierre au bord d'une de ses terrasses. Signature, de propriétaire peut-être, plutôt de voisin des "esprits" et de responsable et garant du geste nouveau que les peintres poseurs de signes et le poète poseur de mots ont accompli dans la proximité sourcilleuse des grands "esprits" de Yuna Koyo, dans la proximité fébrile des pierres mortelles. L'été 2001, au dessus de Nissanata, près de la grotte de Komboal Bingaldan, un oncle de Yacouba m'avait demandé, de même, d'écrire son nom sur une pierre à joindre à l' "installation" que je venais d'y faire. Il ne m'en avait pas expliqué la raison. Deux ans après, au même endroit Yacouba tombait, possédé par le grand "esprit" de ces lieux, courroucé d'une infraction que l'on ne m'a jamais expliquée; trois sacrifices avaient alors été nécessaires pour calmer l'"esprit", guérir Yacouba et ouvrir les lieux sereinement et sans limite au poète étranger et aux "installations".

Nous atteignons la plaine à la nuit. Marche silencieuse vers la falaise de Pringa; remontée tâtonnante de la pente d'éboulis jusqu'aux maisons de Yuna Habé. Issa nous offre pour la nuit une maison neuve en haut du village. Nuit heureuse sur la terrasse devant la maison, après un plat de mil, après le thé. Etoiles sans nombre. Comme chaque nuit à la belle étoile, je me réveille souvent et suis surpris de voir se pencher vers moi un grand personnage dont la tête et les épaules opaques se découpent sur le ciel étoilé. Il ne bouge pas. Puis je comprends que c'est Lemkatoro, le grand pilier de grès qui surplombe sur trois cents mètres le village, se détachant de la falaise; dans le vide entre elle et lui, le couloir profond de Loa, où j'avais vu dans la journée une végétation drue et sombre, où, m'avait dit Issa, vivent des singes, des fauves, des serpents et des "esprits".

² Note de novembre 2010: j'apprendrai en 2008 que ce sont des Ogo tuo, "pierres du chef des rites", aussi importantes que dangereuses. Elles vont en général par trois. Il en existe quelques groupes dans telle et telle montagne dogon de cette région. J'en parle plus loin dans ce livre.

3. Baule da fulmini

È arrivato il giorno in cui tentare di realizzare finalmente l' "installazione" di poemipitture su pietre nel punto più alto di Yuna Koyo. Il tentativo del luglio 2003 era stato interrotto da un tornado (e dalla stupidità di uno dei pittori, che si era allontanato con una parte del materiale per dipingere e che, oltretutto, da allora ha smesso di lavorare con noi). In questo mese di febbraio, tutto concorre a un buon esito: nessuna intemperie; assente il pittore disattento, nessun rischio che si perda il materiale artistico. Dopo anni che parliamo di Yuna Koyo, ora la guardiamo insieme. Abbiamo spesso riflettuto su questo luogo strano, isolato nella pianura, epicamente selvaggio, sbrecciato sulla sua cima: è in quella breccia che noi poseremo segni e parole.

Parto da Boni questo 21 febbraio con Alguima e Hama Alabouri Guindo, scesi con me da Koyo il giorno precedente. Abbiamo dipinto insieme a Boni e a casa di Yacouba, a Nissanata. Partiamo insieme all'alba; Yacouba ha detto al figlio primogenito, che deve avere una decina d'anni, di guidare il carretto e l'asino che porteranno i nostri zaini e una riserva d'acqua. Molte ore di marcia verso Sud, per costeggiare la lunga montagna di Koyo, le sue falesie stagliate su brevi pendii franosi, qui alte e arancione, striate di gole verticali, di grandi pilastri; in alto, i crinali delle brecce e delle cime, tra cui Koyo Poto e, all'estremità meridionale, Isim Koyo. Vi si notano chiaramente le tracce bianche, lungo la parete e il pendio di detriti, della valanga di pietre effettivamente precipitata giù dalla cima, in settembre, in seguito ai rovesci eccezionalmente abbondanti della stagione delle piogge, e, come dicono gli abitanti di Koyo, dell'agitazione, benefica, degli "spiriti" molto potenti che abitano sulla vetta.

Ci allontaniamo un po' dalla base delle pareti rocciose per aggirare una zona accidentata che il carretto non supererebbe, vediamo elevarsi in lontananza nella bruma bianca dell'harmattan la grande mano ritta di Yuna Koyo. Poi una lunga curva attraverso le sporgenze di sabbia e di laterite per raggiungere i piedi di un altro pendio di detriti sotto la lunga falesia concava di Pringa. Nascosti dai blocchi più alti, proprio contro la parete liscia, le case in mattoni e in pietra di Yuna Habé, il piccolo villaggio Dogon, i cui "spiriti", gli antenati, gli Anziani e il capo tradizionale conoscono gli usi, i riti e le parole per accedere, qualche chilometro più lontano, nella piana desertica, a Yuna Koyo.

Avevamo dato appuntamento agli altri pittori di Koyo e ad Alabouri ai piedi di questa frana. Incontri sempre gioiosi. A Issa Guindo, un nostro amico di Yuna Habé, diamo il cibo che abbiamo portato da Boni; scegliamo direttamente sulla sabbia, fra due grandi blocchi di arenaria e sotto un bell'albero, spoglio per la stagione secca ma i cui rami offrono almeno una leggera ombra, uno spazio dove creare poemipitture su tessuto.

Io penso che, nel contesto dello spazio tattile, l'itineranza, il viaggio, la marcia, attivino anche l'opera; in un primo momento perché il corpo, che è tattile, quando è in movimento scuote lo spazio, a sua volta tattile, e l'esperienza fisica nonché respiratoria dello spazio genera un senso; in un secondo momento perché lo spostamento crea una distanza e apre un varco nel tattile. Lo spazio qui è fondamentalmente tattile, con tutte le

ricchezze e le particolarità che concernono questa tattilità; ma non senza qualche forzatura, evidentemente. A questo proposito, ho incontrato molte difficoltà a far comprendere la parola “orizzonte” ai pittori-contadini, parola di cui in certi poemi sentivo la necessità. Ora credo che la parola sia stata compresa: Hamidou la raffigura con un segno grafico variabile, sempre sorprendente, per esempio un uccello posato su un arco di cerchio incompiuto ma inserito nel profilo flessuoso di una montagna. Spostarsi porta ad affrontare i pericoli della savana, dunque a portarli alla luce e a pensarli, porta ad avventurarsi nel nominabile. Nominare, cioè posare dei segni nell’aperto della nominazione. Spostarsi significa altresì entrare nella lingua dell’altro, tanto più che gli spazi etnolinguistici sono vari e il loro intreccio complesso.

Tuttavia mi scontro ancora adesso con una assoluta opposizione, da parte di tutti, a camminare di notte. Le notti di luna piena su queste montagne del deserto sono luminose; si camminerebbe senza il rischio di qualche passo falso, in piena luce, e dal mio punto di vista in tutta tranquillità. Ma lo spazio notturno, mi dicono con fermezza i pittori, è riservato esclusivamente agli “spiriti” e alle realtà pericolose e ostili.

Ci siamo dunque ritrovati tutti ai piedi del villaggio di Yuna Habé. Nessuna stuoia; caldo intensissimo; l’ombra leggera del grande albero spinoso; la sabbia molto calda sotto i piedi. Ci portano un piatto di riso preparato nel villaggio, là in alto, dietro i grandi blocchi arancione e proprio ai piedi della falesia. Un uomo brucia un grosso ramo sbiancato dalla siccità e sulle sue braci prepara già il tè. Decidiamo di dipingere sui tessuti marrone direttamente sulla sabbia. Atto insolito, pitture sul tessuto marrone disteso sulla sabbia leggera dove la pressione dei pennelli e delle mani un po’ lo affonda. Tre tessuti insieme; poi, per la prima volta nella regione, un pittore prende l’iniziativa. Dembo, precedendomi, posa dei grandi segni simili a quelli che dipinge spesso: raffigurazioni di due montagne isolate nello spazio, che si parlano nonostante la distanza. “Sono amiche”, dice. Io dipingo allora in rosso le parole: “lo spazio unisce”. Sorelle di Yuna Koyo e Pringa Koyo, ai piedi della quale ci troviamo.

Le nostre opere si asciugano, un ultimo bicchiere di tè e partiamo tutti verso Yuna Koyo. Ne conoscevo l’itinerario dal luglio del 2003, quando, da solo con Issa Guindo e Alabouri, avevo raggiunto la cima durante un tornado. L’abbondante calore di febbraio è molto più tollerabile di quello che precede il tornado.

Pendio inclinato di detriti, spaventosi cespugli spinosi, ed è già l’inizio della scalata con successioni di sporgenze molto ripide, di roccia compatta, forme definite, punti di appoggio sicuri; si evitano le parti troppo verticali o a strapiombo con piccole svolte a destra o a sinistra e si giunge infine alla lunga curva che corre sopra una impressionante falesia e sotto grandi strapiombi lisci fino a un largo piano inclinato. E’ là che Issa e i suoi fratelli hanno costruito con grande ingegnosità dei terrazzamenti e coltivano un po’ di miglio durante la stagione delle piogge. Perizia dogon tra le rocce e il vuoto. Raggiungiamo finalmente la breccia sommitale. Il vuoto assoluto dall’altra parte della breccia, la vista che spazia lontanissimo verso delle montagne tabulari e pianure e pianure.

Pomeriggio inoltrato; per non essere sorpresi dalla notte durante la discesa, eventualità che potrebbe rivelarsi estremamente pericolosa, dobbiamo andare molto veloci nella creazione della nostra “installazione” su delle pietre. Ne scegliamo parecchie, piatte e lisce su almeno una superficie. Intanto ne noto tre, appoggiate le une alle altre, vicino al luogo prescelto, e vado a prenderne una. Tutti, Issa per primo, si precipitano immediatamente verso di me gridando. “Non toccarle assolutamente! Se le tocchi, morirai all’istante!”. Pietre mortali, depositarie di quale forza, dell’energia di quali fulmini? In effetti, il tornado del luglio scorso aveva sviluppato una spaventosa potenza⁽²⁾.

Ben presto la nostra “installazione” è completata. Issa mi porta una piccola pietra liscia e mi chiede di scriverci le lettere del suo nome. Posa questa pietra sul bordo di una delle sue terrazze. Firma del proprietario, forse, o meglio di vicino degli “spiriti” e di responsabile e garante del gesto nuovo che i pittori posatori di segni e il poeta posatore di parole hanno compiuto al cospetto dei grandi “spiriti” irritabili di Yuna Koyo, nello spazio febbrile delle pietre mortali.

Nell’estate del 2001, sopra Nissanata, vicino alla grotta de Komboal Bingaldan, uno zio di Yacouba mi aveva chiesto, ugualmente, di scrivere il suo nome su una pietra da aggiungere alla “installazione” che vi avevo realizzato. Non me ne aveva spiegato il motivo. Due anni dopo, nello stesso luogo, Yacouba crollava, posseduto dal grande “spirito” di quei luoghi, irato per un’infrazione che non mi hanno mai spiegato; tre sacrifici erano stati allora necessari per calmare lo “spirito”, guarire Yacouba e spalancare quei luoghi, serenamente e senza limiti, al poeta straniero e alle “installazioni”.

Raggiungiamo la pianura di notte. Marcia silenziosa verso la falesia di Pringa; risalita a tentoni del pendio di detriti fino alle case di Yuna Habé. Issa ci offre per la notte una casa nuova nella parte alta del villaggio. Notte felice sulla terrazza davanti alla casa, dopo un piatto di miglio, dopo il té. Innumerevoli stelle. Come ogni notte passata all’aperto, mi sveglio spesso sorpreso di vedere curvarsi verso di me un grande personaggio la cui testa e le cui spalle opache si stagliano nel cielo stellato. Rimane immobile. Poi capisco che è Lemkatoro, il grande pilastro di arenaria che sovrasta il villaggio coi suoi trecento metri, staccandosi dalla falesia; nel vuoto tra i due, la profonda gola di Loa, dove avevo visto in giornata una vegetazione fitta e scura, dove, mi aveva detto Issa, vivono delle scimmie, delle belve, dei serpenti e degli “ispiriti”.

(2) Nota del novembre 2010: verrò a sapere nel 2008 che sono degli Ogo tuo, “pietre del conduttore dei riti”, tanto importanti quanto pericolose. In generale sono disposte in gruppi di tre. Ne esiste qualche gruppo in questa o in quella montagna dogon di questa regione. Ne parlo più avanti in questo libro.

4. Peindre vers où et depuis où?

Les peintres, en particulier ceux de Koyo, ont pris l'habitude, après qu'Hamidou l'a fait le premier en février 2003, de doubler, voire tripler les lignes de peinture qu'il posent sur le tissu, le papier ou la pierre. Une ligne désigne quelque chose, animal, personnage, "esprit", montagne. Une ligne trace un contour. Pas d'aplatissement, ou pratiquement pas. Par contre cet usage est devenu courant de "renforcer" le trait par un trait identique, parallèle et tangent au premier, d'une autre couleur. Ce doublement ne change rien à la possibilité d'identifier ce qui est tracé.

Un témoin d'une création de bannière demande un matin à Alabouri et aux peintres pourquoi doubler de la sorte des lignes. J'entends leur réponse: "pour que cela soit plus beau; et parce que c'est pour Yves".

J'aurais compris dans ces mots il y a deux ou trois ans une réponse dilatoire. Je ne le comprends plus de la sorte maintenant. Le signe graphique posé au grand jour, aux yeux de tous, sur le tissu ou le papier qui voyagent, sur la pierre que chacun, homme, "esprit" ou vent, voit immobile, fait entrer ce qu'il désigne de plain pied dans le monde du visible, du public, du risque indéterminé. Le signe fait sortir du confidentiel et du secret. Le signe fixe; il stabilise l'évanescent; il engage ce qu'il désigne et celui qui désigne et celui qui est le destinataire du signe. Le signe est d'abord un instrument de pouvoir. Il choisit, discerne, détoure, ennoblit; il entraîne dans l'énergie étrange de sa pleine lumière celui qui le pose. Le signe est aussi la signature de celui-ci. Poser le signe graphique parallèlement aux mots du poème, c'est enjoindre à cette même réalité du lieu vécue en profondeur, en dynamique et en harmonie par les peintres et par le poète, de venir dans l'énergie étrange de cette pleine lumière. Doubler le trait du signe c'est en renforcer la résistance dans une atmosphère neuve, aveuglante, dangereuse peut-être - et c'est ici un reste de peur qui s'exprime; mais surtout c'est multiplier la splendeur de la naissance au monde du figurable. C'est multiplier la densité d'être de ce qui est désigné, c'est, en somme, multiplier le pouvoir du signe.

"C'est pour Yves". L'expression présente de multiples significations elle aussi. Celle de l'amitié, bien sûr; celle de la fierté de réussir une œuvre qui soit, en effet, belle. Celle surtout, à mon avis, que le pouvoir de ce signe me fixe moi aussi. Garantisse l'intensité de ma présence et la profondeur de ma responsabilité dans ce que je fais et dans ce que je suis en ce moment où nous peignons ensemble. Garantisse la fréquence de mes retours au village. Le signe graphique a le pouvoir de m'ancrer et d'autant plus solidement si la ligne qui le dessine et le forme est double, voire triple.

Le 17 février, deux jours après mon retour à Koyo, les peintres et Alabouri me montrent de maison à maison le nouvel état des peintures murales de chacun. En octobre, j'avais constaté que seul Hamidou avait travaillé au mur chez lui, transformant avec une vigueur

remarquable le mur en face de sa porte d'entrée. Ce 17 février, la joie de la découverte est de taille: tous ont travaillé à de nouvelles peintures, magnifiques, et chacun selon un style qui lui est personnel.

Cette fois-ci encore, je constate en entrant d'abord dans la maison d'Hamidou qu'il a franchi encore des étapes, à bride abattue, dans son évolution de peintre. Sur deux murs de sa pièce, il a peint en très grands aplats. Il a laissé intacts, par ailleurs, les personnages hiératiques dans leurs îles de peinture, face à la porte d'entrée, donc face au jour et face au visiteur, personnages si beaux, déjà traités en aplats.

Hamidou, à premier abord, prend des risques avec les nouveaux aplats, beaucoup plus grands; il a vu avec moi en octobre des peintures de Sinaba à Bamako, scènes quotidiennes non sans quelque stéréotype que Sinaba peignait au flanc des "rôtisseries": découpage ou dégustation de viande de mouton, en général. Hamidou a repeint, entre novembre et février deux des murs de sa petite maison. La peinture la plus aboutie, sur la totalité des deux premiers tiers en hauteur du mur à droite de l'entrée, montre deux personnages assez nobles sans doute, assis sur une natte, un troisième leur présente des verres de thé sur un petit plateau. Le tiers supérieur du mur garde le damier d'origine, ocre, blanc et gris-bleu, qu'Hamidou avait ensuite enrichi de motifs figuratifs. En bas du mur, sur la natte, réelle celle-ci, Aminata, la femme d'Hamidou, donne le sein à Aïssatou, leur dernière née, tandis que Fatoumata, qui a deux ans, me regarde de ses yeux grands ouverts. La peinture, d'abord un peu pauvre et trop proche de celle de Sinaba, pourrait surprendre ici et décevoir. Mais je lui comprends plusieurs raisons d'être. J'ai parlé avec Hamidou de ce que sont les aplats; il est le premier peintre de Koyo à les avoir employés dans de nouvelles peintures murales en octobre 2003; je lui ai envoyé ensuite une lettre³ à ce sujet, donnant à ce phénomène de l'aplat la validation, presque sacrée, de l'écrit. Mais surtout, en quittant complètement le compartimentage en damier de la surface peinte, en peignant ses consommateurs de thé en grandeur nature, en peignant la natte au mur cousine de la natte au sol, Hamidou établit une continuité entre le monde réel où sa famille et lui vivent et le monde peint où l'on s'assied pour boire le thé, geste au demeurant quotidien et rituel. La peinture est quotidienne; le quotidien est peinture; l'un et l'autre sont maintenant pour Hamidou dans sa pièce une seule et même chose, sans frontière ni heurt. Hamidou a franchi le pas, a quitté le cloisonnement des mondes et, peut-être, la pensée en damier, il a fait en sorte que pour lui, pour sa femme et ses filles, pour ceux qui entrent chez lui, la peinture et la vie sont un. Il me montre avec fierté sa pièce, son geste de me la montrer me le dit.

Belco, ensuite, m'emmène dans sa maison; il exige, depuis la première fois, que l'on se déchausse pour entrer chez lui. Homme soigneux. Soins de son sol, soins de son lieu, soins de sa personne. Soins, beaucoup plus, de sa relation qu'au nom de tous, il entretient avec un sacré dont la présence et la perpétuation sont fondamentales pour la communauté du village. Tout à fait à la fin de ce séjour de février, j'apprends d'ailleurs incidemment que Belco est investi du même pouvoir et de la même responsabilité de chanteur sacré que

³ qu'il demande à quelqu'un de lui lire, le jour du marché à Boni, s'il y descend.

Dembo, dont j'avais éprouvé les qualifications de manière si étrange et spectaculaire en octobre dernier. Belco s'est toujours montré homme de responsabilité, d'une intelligence incisive et d'une vigilance pleine d'humour.

Lui aussi a, depuis octobre, peint abondamment les murs de sa maison. Mais sans aucun aplatissement. Le puissant et ferme damier noir et blanc reste visible. Il a tracé sur celui-ci des lignes noires, bleues et rouges qui forment des sortes de cadastres rythmés et complexes; trois personnages, dont l'un, surmonté d'une profuse chevelure retombante, pourrait être un "esprit", si je me réfère au style de Yacouba, que Belco connaît bien, peuplent ces cadastres. Ces personnages sont du même style que ceux que Belco crée dans ses magnifiques dessins, complexes, sur les cahiers d'écoliers qu'il me donne. Des petits cercles noirs ou rouges et des points, des mêmes couleurs, ponctuent presque toutes les cases de ses cadastres.

Qu'a voulu faire Belco? Un nouveau damier, beaucoup plus subtil, par dessus le damier de base? Faut-il comprendre ses lignes nouvelles non pas comme des lignes finies d'un maillage clos, mais plutôt comme un tracé complexe que la main du peintre arpente, en rythme, pas de danse à pas de danse, geste rythmé semant les graines par les terrasses et les "jardins" de Koyo, strophes du chanteur convoquant les "esprits", couplets du chanteur recréant à chaque chant le rythme dynamique du monde? L'ensemble, sur les murs de sa maison, est d'une mystérieuse noblesse.

Alguima n'a pas non plus recouvert le damier ocre, blanc et noir de sa maison. Mais il l'a peuplé, au moyen du blanc et des couleurs primaires qu'il n'a pas mélangées, d'un ensemble de personnages, moitié moins hauts que la taille réelle, aux grands yeux soulignés de cernes massifs; tous ces personnages semblent marcher face à nous et s'approcher de l'habitant ou du visiteur de la maison. Plus d'un porte un fardeau sur sa tête, ce qui est le mode habituel de transport des objets dans cette montagne. Qu'apportent-ils à la maison? Que vont-ils déposer au sol, sur la natte d'accueil, sur la natte du sommeil? Mais justement ils apportent et transforment la maison en lieu de passage; ils portent, viennent et passent par mes yeux, par mon corps, par mon front. Ces figurants étranges, la jambe gauche tous en avant de la droite, dansent peut-être autour de nous. Figurants car leurs visages paraissent creux, armatures de visages, plus que visages, masques plus que faces. Alguima les a peints stylisés comme des parures, lents danseurs d'un rite pour moi muet. Théâtre complexe dans la pièce, dont il me manque les mots, peut-être simples pour Alguima, qui donnent un sens à cette dramaturgie. Ne dois-je d'ailleurs pas reprendre l'expression que j'utilisais plus haut, en écrivant qu'Alguima a peuplé son damier? Ne faut-il pas comprendre qu'il a rendu visible le peuple implicite du damier, peuple que tout initié voit et connaît? Je suis d'autant plus enclin à tenter de comprendre ainsi la peinture nouvelle d'Alguima que, d'abord, la pièce de la maison, est un lieu surchargé de sens; ensuite parce que Alguima me donne chaque fois que je reviens un ou deux cahiers qu'il a dessinés au Bic en y posant des dessins complexes et raffinés où des personnages se contorsionnent (dansent?) dans un paysage animiste, où de la végétation organise ses ramifications en courts labyrinthes. Enfin Alabouri et Alguima lui-même m'ont expliqué que, si Alabouri, "secrétaire" du village, et organisateur subtil, rigoureux, diplomate et minutieux de toute la vie du village (et contrôleur vigilant de ce que j'y fais et de ce qu'on m'y montre peu à peu), Alguima est

son fidèle second et “apprend tout ce qu’il faut savoir pour la vie du village depuis toujours” (c’est-à-dire depuis un peu plus de quarante ans): ils me l’ont dit, alors que nous marchions seuls tous les trois vers Yuna Habé en juillet 2003.

J’entre ensuite dans la maison de Dembo. C’est la peinture de cette maison qui m’a décidé, lorsque je l’ai découverte en février 2001, à travailler particulièrement à Koyo. Outre la beauté des lieux épique, claire et sans partage, cette peinture que je présente et analyse dans mon livre *Mouvements de Damier*, était si belle et si organisée, me semblait-il, que non seulement cette maison, mais aussi bien évidemment le village lui-même révélait une capacité de création remarquable. Mais en juillet 2003 la peinture qui m’avait tant parlé avait disparu; cette disparition n’était sans doute pas due seulement aux effets des orages de l’hivernage dont à l’occasion l’eau ruisselle à l’intérieur des maisons et parfois même les détruit.

En octobre 2003, Dembo me dit n’avoir rien peint. Ce mois de février, je vois en entrant dans sa pièce une peinture qui me déconcerte; c’est à croire qu’il ne s’agit pas du même peintre. Sur le damier de très large proportion qui portait les motifs si francs et larges de 2001, Dembo a posé des motifs en général bi-chromes, rouges et verts, que parfois des lignes bleu clair soulignent. Les lignes, puisque tout ici se joue par des traits et des lignes, sans aucun aplat, vont de manière souple et sensible, sans ce caractère abrupt qui fait aussi la fougue talentueuse de Dembo, auprès de mes poèmes, sur les tissus, les papiers ou les pierres. Dembo peint ici dans une sorte de silence vulnérable l’aventure sensible de sa main sur le mur; une fragilité, assez touchante, vibre dans les motifs presque abstraits que Dembo a installés sur le puissant damier ocre, noir et blanc de sa pièce. Ses motifs francs, légers, sensibles, comme aériens, Dembo, que je crois dans un état de confiance très grande en moi, me les nomme un à un. Voici la montagne qui borde à l’Ouest le plateau de Koyo et ses dents et cimes déchiquetées: comme une danse rêveuse. Voici l’éléphant de la plaine et les deux mains d’un cultivateur qu’il a fini au bout d’une lutte à mort par tuer: l’animal est un vaste cadastre aérien, soulevé par un vent mystérieux, cadastre dis-je car semblable en tous points à ces beaux cadastres souples que Dembo ne cesse de peindre à côté de mes poèmes et qui, dit-il, figurent des montagnes. Voici une montagne, clairement, comme il les peint, où un personnage, “génie” ou homme, porte sur sa tête une pierre pour aller construire quelque chose. Et voici, sur le même mur, au dessus et à droite de la montagne, la figuration, dit Dembo, du temps. “Le temps de l’attente quand tu n’es pas là, me dit-il; puis tu vas arriver, et regarde ici, mes lignes rouges et vertes se resserrent”.

Est-ce que Dembo a peint cette figure juste avant mon arrivée, et ce signe m’a-t-il, à ses yeux, fait venir? Ce n’est pas seulement l’amitié qui le fait me dire cela. Dembo, homme d’une force physique impressionnante, jovial (mais parfois aussi ténébreux), entier et franc, est riche aussi d’une fine sensibilité. Je sais, de plus, depuis octobre dernier, qu’il a le pouvoir et le talent de chanter des chants sacrés qu’on lui interdit de me chanter. Aux yeux de Dembo, aux yeux des peintres et d’Alabouri et, sûrement des gens du village, je suis investi de certains pouvoirs: nommer, écrire, c’est-à-dire faire entrer dans la dangereuse clarté des signes alphabétiques quelque chose du réel qui vit, de ce fait, autrement. On me perçoit également doté d’une étrange intuition; et d’une capacité à comprendre les itinéraires de la montagne, même ceux que je ne connais pas: je m’y

“retrouve”. Quand Dembo peint la figure de mon attente, il est l’homme qui peint les choses sacrées qu’il sait et a la responsabilité de chanter et qui attend l’homme qui écrit les mots du poème.

Face à la porte d’entrée de sa pièce, Dembo n’a pas fini de peindre un autre grand motif, un personnage, bras grands ouverts, divers objets, dont à sa gauche, en jaune, cerné de bleu clair, une “grand couteau tellem, très ancien”, me disent Dembo, Alguima et Hamidou. Les peintres savent parfaitement ce qu’ils font.

Alors que nous allons quitter le groupe de maisons où se trouve celle de Dembo, on me conduit vers une maison devant laquelle je suis depuis cinq ans passé cent fois, sans que l’on ne m’en dise jamais rien. “Entre, c’est la Maison des Femmes”, me dit Alabouri.

Les femmes de Koyo, montagnardes courageuses, grimpent plusieurs fois par jour à Taïga, la source, chercher l’eau dans de lourds récipients qu’elles portent sur leur tête; le jeudi certaines descendent au marché de Boni vendre les produits maraîchers du village. Elles se sont constituées en Association des Femmes; j’ignore si la coutume en est ancienne ou s’il s’agit d’un héritage de l’époque militante du régime de Moussa Traoré. Les femmes de Koyo emploient deux hommes, Boura et Bédari, pour leurs travaux de peine, en particulier la construction des murets de pierres pour leurs cultures en terrasses. Lors des grandes assemblées nocturnes, Boura est leur porte-parole et les chants polyphoniques si beaux des femmes ne commencent qu’après de grands dialogues, théâtralisés, entre Boura, les femmes et Alabouri. Très souvent, depuis cinq ans que je monte et séjourne à Koyo, Bédari est auprès de nous, assis silencieusement, parlant à l’occasion avec Alabouri, dont il doit avoir l’âge, ou avec tel ou tel peintre.

Lorsque j’entre dans la Maison des Femmes, la surprise est totale. La maison est vide. Mais tous ses murs sont couverts de peinture blanche; on me dit tout de suite que c’est Bédari qui a posé ces signes. L’ensemble est d’une beauté éblouissante et d’une grande noblesse. Sur l’ocre du banco des murs, Bédari a installé plusieurs damiers assez fins; il n’y a pas de doute qu’il s’agit alors de la figuration de ces “couvertures” en damier dont traditionnellement on enveloppe les morts avant de les ensevelir; il s’agit sans doute aussi de cadastres des cultures sur le plateau de Koyo. Ce qui est plus étonnant, ce sont de grandes compositions qui au lieu d’être en carrés de damier, sont faites de losanges et de traits obliques en quinconces, avec des effets rythmiques d’une grande maîtrise.

Dans quelques-unes des cases de damier ou dans quelques-uns des losanges, mais surtout dans les emplacements vides entre les damiers, Bédari a peint, toujours en traits blancs et jamais en aplats, des figures animales ou humaines, ainsi que des signes qui pourraient faire penser à un alphabet éparpillé sur la surface des murs. Je pense aussitôt à l’état premier, perdu depuis, de la maison de Dembo. N’était-ce pas Bédari qui avait peint la maison de Dembo? Était-ce alors bien la maison de Dembo? Pourquoi Dembo aurait-il changé de maison? Pourquoi Dembo et Bédari migrent-ils dans la turbulence si belle et si aérienne des signes? Pourquoi eux?

Alguima, Belco et Hamidou me prennent alors à part, me confirment que cette maison est très belle et qu’elle présente de très anciens signes, remontant à des siècles et des siècles, et qu’ils sont pour le moins tellem. Ils ajoutent que ces signes sont très

importants. Bédari, qui ne sait comme personne à Koyo, sauf Alabouri, écrire, a quand même peint ici “2002” et là “2003”: les signes ont été repeints la dernière fois ces deux années là.

Les questions fusent dans mon esprit et je sais que je n’en peux encore poser aucune à mes amis. Pourquoi Bédari, peintre à coup sûr remarquable, est-il resté assis auprès de moi jusqu’ici sans rien dire? Quels risques ma pratique, et même simplement ma fréquentation ont donc jusqu’ici fait courir à Bédari, à lui et aux signes dont il a l’accès et la responsabilité? Quelles fonctions plus sacrées a-t-il auprès des femmes du village?

Tous les peintres et Alabouri connaissent évidemment les signes de la Maison des Femmes depuis le premier jour qu’ils peignent avec moi. Ils m’ont toujours vu m’intéresser à leur peinture et essayer de la comprendre. Mais ils n’ont rien dit pendant cinq ans qui me fasse découvrir et approcher ces signes blancs. Or les cinq peintres sont de plus en plus loquaces, si je puis dire, et inventifs dans les signes qu’ils posent et inventent dans le voisinage de mes poèmes. Les signes de la Maison des Femmes sont évidemment pour eux un lexique sacré de référence. En peignant avec moi sur le tissu, le papier ou la pierre, puisent-ils dans ce lexique, ou le détournent-ils, ou encore me jettent-ils à mon insu dans des impasses précautionneuses?

Et voici plus troublante question: les signes blancs peints par Bédari sont très proches d’une écriture. Très ancienne, m’ont affirmé trois peintres. J’ai incidemment appris en octobre que Koyo range des masques “très puissants” dans une grotte au dessus du village. J’apprendrai dans une semaine l’existence d’autres coutumes et d’autres savoirs aussi anciens qu’importants, aussi riches que secrets et protégés. Koyo, isolé par sa ceinture de falaises, est décidément un lieu exceptionnel. Les peintres savent l’existence et sans doute aussi les significations premières de ces signes blancs. Ils peignent avec moi; ils me confirment ce mois de février que tous se rappellent avec précision tous les signes qu’ils ont déjà peints auprès de mes poèmes. Ne sont-ils pas en train de créer, eux qui sont sans écriture, un langage iconographique, dans le voisinage d’un lexique sacré très ancien dont Koyo est peut-être l’un de seuls dépositaires? Dans la proximité de ma métaphore poétique qui dit la dynamique du lieu, ne sont-ils pas en train de créer une langue de signes graphiques dont la modernité surprend: car elle est nourrie de cette sève d’une pensée animiste et polythéiste complexe, elle est nourrie de l’élan de l’intuition poétique, elle est nourrie enfin des usages du corps, dans cet espace fondamentalement tactile, que de jour en jour, nous éprouvons en escaladant les montagnes, en dormant les uns contre les autres, en mangeant tous à la main dans le même plat. Les poèmes-peintures sont alors ces ferments d’une modernité agissante où de la langue, du sens, du destin et même de la langue-espace, tous nouveaux, s’éprouvent et s’explorent à chaque instant.

4. Dipingere verso dove e da dove?

I pittori, in particolare quelli di Koyo, hanno preso l'abitudine, dopo che Hamidou lo ha fatto per primo nel febbraio del 2003, di doppiare, anzi triplicare, le linee di pittura che posano sul tessuto, la carta o la pietra. Una linea raffigura qualcosa, un animale, un personaggio, uno "spirito", una montagna. Una seconda linea traccia un profilo. Quasi nessuna striscia di colore uniforme. Al contrario, la pratica di "rinforzare" il tratto con uno identico, parallelo e tangente al primo, di un altro colore, è diventata usuale. Questo raddoppiamento non cambia nulla nella possibilità di identificare ciò che è tracciato.

Un testimone della creazione di un drappo chiede un mattino ad Alabouri e ai pittori perché raddoppiano in quel modo le linee. Sento la loro risposta: "affinché sia più bello; e perché è per Yves".

Due o tre anni fa avrei visto in quelle parole una risposta dilatoria. Ora non la penso più in questo modo. Il segno grafico posato all'aperto, sotto gli occhi di tutti, su tessuto o su carta che saranno portati altrove, sulla pietra che ognuno, uomo, "spirito" o vento, vede stabilmente sul posto, fa entrare ciò che designa, in modo deliberato, nel mondo del visibile, del pubblico, del rischio indeterminato. Il segno fa uscire dal personale e dal riservato. Il segno fissa; stabilizza l'evanescente; coinvolge ciò che designa, colui che designa e colui che ne è il destinatario. Il segno è in primo luogo uno strumento potente. Sceglie, discerne, mette in risalto, nobilita; trascina nella strana energia della sua luminosa pienezza colui che lo posa. Il segno è anche la firma dell'autore. Posare il segno grafico parallelamente alle parole del poema, significa imporre alla stessa realtà del luogo, profondamente vissuto, in modo dinamico e armonioso, dai pittori e dal poeta, di entrare nella strana energia di questa pienezza luminosa. Raddoppiare il tratto del segno è rinforzarne la resistenza in una atmosfera nuova, accecante, forse pericolosa - e qui c'è un residuo di paura che si esprime; ma, soprattutto, significa moltiplicare lo splendore della nascita al mondo del rappresentabile. Significa moltiplicare la densità d'essere di ciò che è designato; in definitiva, moltiplicare il potere del segno.

"È per Yves". Anche questa espressione contiene molteplici significati. Quello dell'amicizia, sicuramente; quello della fierezza per aver realizzato un'opera che risulti effettivamente bella. Ma soprattutto, a mio parere, quello che il potere di questo segno vincola durevolmente anche me. Garantisce l'intensità della mia presenza e la profondità della mia responsabilità in ciò che faccio e in ciò che sono nel momento in cui dipingiamo insieme. Garantisce la frequenza dei miei ritorni al villaggio. Il segno grafico ha il potere di radicarmi in quel luogo, e ancora più saldamente se la linea che lo rappresenta e lo forma è doppia, anzi tripla.

Il 17 febbraio, due giorni dopo il mio ritorno a Koyo, i pittori e Alabouri mi mostrano di casa in casa il nuovo stato delle pitture murali di ognuno. In ottobre avevo constatato che solo Hamidou aveva lavorato sui muri di casa sua, trasformando con notevole vigore

quello di fronte alla porta d'ingresso. Questo 17 febbraio la gioia della scoperta è grande: tutti hanno lavorato a nuove e magnifiche pitture, e ognuno secondo uno stile personale.

Anche questa volta mi trovo a constatare, entrando nella casa di Hamidou, che egli ha fatto ancora nuovi progressi, velocemente, nella sua evoluzione di pittore. Su due muri della sua stanza ha dipinto utilizzando grandissime strisce uniformi di colore. Inoltre, ha lasciato intatti i personaggi ieratici all'interno dei loro perimetri dipinti, di fronte alla porta d'ingresso, dunque alla luce del giorno e sotto gli occhi del visitatore, personaggi particolarmente belli, già trattati a tinte unite.

A prima vista, Hamidou si assume dei rischi con le nuove strisce uniformi di colore, molto più grandi; ha visto con me in ottobre delle pitture di Sinaba a Bamako, scene quotidiane non senza qualche stereotipo che Sinaba dipingeva nei pressi delle "rosticcerie": taglio o degustazione di carne di montone, in generale. Hamidou ha ridipinto, tra novembre e febbraio, due muri della sua piccola casa. La pittura più rifinita, che copre quasi totalmente, in altezza, due terzi del muro a destra dell'ingresso, mostra due personaggi, senza dubbio assai nobili, seduti su una stuoia, un terzo gli serve dei bicchieri di tè su un piccolo vassoio. La parte superiore del muro conserva la scacchiera originale, ocra, bianco e grigio-blu, che Hamidou successivamente aveva arricchito con motivi figurativi. Nella parte bassa del muro, sulla stuoia, questa volta reale, Aminata, moglie di Hamidou, offre il seno a Aïssatou, il loro ultimo figlio, mentre Fatoumata, che ha due anni, mi guarda con i suoi grandi occhi spalancati. La pittura, a prima vista un po' povera e troppo vicina a quella di Sinaba, potrebbe sorprendere qui e deludere. Ma io capisco molte delle ragioni della sua esistenza. Ho parlato con Hamidou del significato delle strisce uniformi di colore; egli è il primo pittore di Koyo ad averle impiegate nei nuovi dipinti murali dell'ottobre del 2003; successivamente gli ho spedito una lettera⁽³⁾ su questo argomento, dando a questa tecnica da lui utilizzata la convalida, quasi sacra, del testo scritto. Ma soprattutto, abbandonando completamente la suddivisione a scacchiera della superficie dipinta, dipingendo i suoi bevitori di tè a grandezza naturale, dipingendo la stuoia sul muro come parente stretta della stuoia sul suolo, Hamidou stabilisce una continuità fra il mondo reale dove vivono lui e la sua famiglia e il mondo dipinto dove ci si siede per bere il tè, gesto peraltro usuale e rituale. La pittura è quotidiana; il quotidiano è pittura; l'uno e l'altra sono per Hamidou, nella sua stanza, una sola e identica cosa, senza steccati né opposizioni. Hamidou ha varcato il confine, abbandonato le divisioni dei mondi e, forse, il pensare per compartimenti; ha fatto in modo che per lui, la sua donna e i suoi figli, per quelli che entrano a casa sua, pittura e vita siano un'unica cosa. Mi mostra con fierezza la sua stanza, il fatto stesso di mostrarmela me lo fa capire.

Belco, in seguito, mi porta nella sua casa; esige, fin dalla prima volta, che ci si tolga le scarpe per entrare. E' un uomo meticoloso. Attento al suo terreno, al suo luogo, alla sua persona. Attento, ancora di più, alla relazione che, a nome di tutti, intrattiene con un sacro la cui presenza e la cui continuità sono fondamentali per la comunità del villaggio.

(3) che chiede a qualcuno di leggergli, se scende a Boni il giorno del mercato.

D'altronde, proprio alla fine di questo soggiorno di febbraio, vengo a sapere incidentalmente che Belco è investito dello stesso potere e della stessa responsabilità di cantore sacro di Dembo, del quale avevo conosciuto le funzioni in modo molto insolito e spettacolare l'ottobre scorso. Belco si è sempre mostrato uomo di responsabilità, di una intelligenza incisiva e di una vigilanza piena di arguzia.

Anche lui, a partire da ottobre, dipinge ampiamente i muri della sua casa. Ma senza alcun ricorso a tratti uniformi di colore. La potente ed energica scacchiera, nera e bianca, resta visibile. Su questa ha tracciato delle linee nere, blu e rosse che formano qualcosa di simile a delle topografie ritmate e complesse; tre personaggi vi campeggiano, di cui uno, sovrastato da una abbondante capigliatura a cascata, potrebbe essere uno "spirito", se mi richiamo allo stile di Yacouba, che Belco ben conosce. I personaggi sono rappresentati con lo stesso stile che Belco utilizza nei suoi magnifici e complessi disegni sui quaderni scolastici che mi dona. Piccoli cerchi neri o rossi e dei punti dagli stessi colori contrappuntano quasi tutte le caselle delle sue planimetrie.

Cosa ha voluto fare Belco? Una nuova scacchiera, molto più sottile, al di sopra di quella di base? Bisogna interpretare le sue nuove linee non come linee rifinite di una trama ordinata, ma piuttosto come un tracciato complesso che la mano del pittore percorre ritmicamente, in una successione di passi di danza? Come un gesto cadenzato che sparge semi nelle terrazze e nei "giardini" di Koyo? Come le strofe del cantore che convoca gli "spiriti", le strofe del cantore che ricrea a ogni canto il ritmo dinamico del mondo? L'insieme, sui muri della sua casa, è di una nobiltà solenne.

Alguima non ha più ricoperto la scacchiera oca, bianca e nera della sua casa. L'ha popolata, utilizzando il bianco e i colori primari che non ha mescolato, con un insieme di personaggi, per metà a grandezza naturale, dai grandi occhi cerchiati di occhiaie profonde; tutti questi personaggi sembrano avanzare verso di noi e avvicinarsi all'abitante o al visitatore della casa. Più di uno porta un fardello sulla testa, che è il modo abituale di trasportare oggetti su questa montagna. Cosa stanno portando a casa? Cosa depongono sul suolo, sulla stuoia di accoglienza, sulla stuoia dove si dorme? Proprio perché vi portano qualcosa, trasformano la casa in luogo di passaggio; portano, vengono e passano attraverso i miei occhi, il mio corpo, la mia fronte. Queste strane comparse, tutte con la gamba sinistra davanti alla destra, forse danzano attorno a noi. Comparse, perché i loro volti appaiono vuoti, sono strutture di volti più che volti, maschere più che facce. Alguima li ha dipinti stilizzati come elementi ornamentali, lenti danzatori di un rito per me muto. Un teatro complesso nella stanza, di cui mi mancano le parole, probabilmente semplici per Alguima, che diano un senso a questa drammaturgia. Intanto dovrei riprendere l'espressione che utilizzavo prima, quando scrivevo che Alguima ha popolato la sua scacchiera, per comprendere che forse ha voluto rendere visibili coloro che la abitano, esseri che ogni iniziato vede e conosce. Sono ancora più propenso a interpretare in questi termini la nuova pittura di Alguima, perché, in primo luogo, la stanza della casa è un luogo sovraccarico di senso; poi perché Alguima mi dona, ogni volta che ritorno, uno o due quaderni disegnati con la biro sui quali realizza dei disegni complessi e raffinati dove dei personaggi si contorcono (danzano?) in un paesaggio animista, dove la vegetazione sviluppa le sue ramificazioni in corti labirinti. Infine Alabouri e lo stesso Alguima mi hanno spiegato che, se Alabouri è il "segretario" del

villaggio, l'organizzatore sottile, rigoroso, diplomatico e minuzioso di tutta la vita del villaggio (e il vigile controllore di ciò che vi faccio e di ciò che mi si mostra poco a poco), Alguima è il suo fedele secondo e "impara tutto ciò che occorre sapere per la vita del villaggio da sempre" (cioè da poco più di quaranta anni): me lo hanno detto mentre camminavamo soli tutti e tre verso Yuna Habé nel luglio del 2003.

In seguito entro nella casa di Dembo. È la pittura di questa casa che mi ha fatto decidere, quando l'ho scoperta nel febbraio del 2001, di lavorare in modo particolare a Koyo. Oltre all'epica bellezza dei luoghi, chiara e uniforme, questa pittura che presento e analizzo nel mio libro *Movimenti di Scacchiera* era tanto bella e organizzata, così mi sembrava, che non solo questa casa ma anche l'intero villaggio esprimevano una notevole capacità creativa. Ma nel luglio del 2003 la pittura che mi aveva tanto parlato era scomparsa, una scomparsa dovuta, evidentemente, non solo agli effetti dei temporali della stagione delle piogge, durante i quali l'acqua penetra all'interno delle case e talvolta le distrugge.

Nell'ottobre del 2003 Dembo mi dice di non avere dipinto niente. Questo mese di febbraio vedo, entrando nella sua stanza, una pittura che mi sconcerta, tanto da farmi credere che non si tratti del medesimo pittore. Sulla scacchiera di vaste proporzioni che portava i disegni così liberi e ampi del 2001, Dembo ne ha posati degli altri generalmente bicromatici, rossi e verdi, talvolta rimarcati da linee blu chiaro. Le linee, poiché tutto qui si gioca fra tratti e linee, senza nessuna striscia pittorica uniforme, scorrono in maniera agile e sensibile, senza quella caratteristica irruezza in cui si esprime la foga talentuosa di Dembo vicino ai miei poemi, su tessuto, carta e pietra. Dembo dipinge qui in una sorta di vulnerabile silenzio l'avventura sensibile della sua mano sul muro; una fragilità assai toccante vibra nei disegni quasi astratti che ha inserito nella potente scacchiera oca, nera e bianca della stanza. I suoi disegni, liberi, leggeri, sensibili, quasi aerei, Dembo, che credo abbia molta confidenza con me, me li illustra uno ad uno. Ecco la montagna che costeggia a ovest l'altopiano di Koyo e le dentellature e le cime frastagliate: come una danza onirica. Ecco l'elefante della pianura e le due mani di un contadino che ha finito per uccidere al termine di una lotta mortale: l'animale è un vasto perimetro aereo sollevato da un vento misterioso, molto simile in tutti i suoi punti a quelli che Dembo non smette di dipingere accanto ai miei poemi e che, dice lui, raffigurano delle montagne. Ecco una montagna, chiaramente, proprio come le dipinge, o un personaggio, "genio" o uomo, che porta sulla testa una pietra per andare a costruire qualcosa. Ed ecco, sullo stesso muro, al di sopra e a destra della montagna, la raffigurazione, dice Dembo, del tempo. "Il tempo dell'attesa quando non ci sei, mi dice; poi stai per arrivare e, guarda qui, le mie linee rosse e verdi si restringono".

Dembo ha per caso dipinto questa figura poco prima del mio ritorno, e questo segno, ai suoi occhi, mi ha fatto arrivare? Non è solo l'amicizia a farmi dire questo. Dembo, uomo di una forza fisica impressionante, gioviale (ma talvolta anche tenebroso), integro e franco, è oltretutto dotato di una fine sensibilità. Io so, inoltre, dall'ultimo ottobre, che ha il potere e il talento di cantare arie sacre che gli si vieta di eseguire per me. Agli occhi di Dembo, agli occhi dei pittori e di Alabouri e, sicuramente, della gente del villaggio, io sono investito di alcuni poteri: nominare, scrivere, cioè far entrare nella pericolosa chiarezza dei segni alfabetici qualcosa del reale che vive, in questo modo, sotto altra

forma. Mi si percepisce ugualmente dotato di una strana intuizione; e di una capacità di comprendere i sentieri della montagna, anche quelli che non conosco: mi ci “ritrovo”. Quando Dembo dipinge la figura della mia attesa, egli è l’uomo che dipinge le cose sacre che conosce e ha la responsabilità di cantare e che attende l’uomo che scrive le parole del poema.

Di fronte alla porta d’ingresso della sua stanza, Dembo non ha ancora finito di dipingere un grande soggetto, un personaggio, con le grandi braccia aperte, diversi oggetti, tra cui alla sua sinistra, in giallo, cerchiato di blu chiaro, un “grande coltello tellem, molto antico”, mi dicono Dembo, Alguima et Hamidou. I pittori sanno perfettamente quello che fanno.

Quando lasciamo il gruppo di case dove si trova quella di Dembo, mi conducono verso una casa davanti alla quale in cinque anni sono passato cento volte, senza che me ne parlassero mai. “Entra, è la Casa delle Donne”, mi dice Alabouri.

Le donne di Koyo, montanare coraggiose, salgono più volte al giorno fino a Taïga, la sorgente, a cercare l’acqua con i pesanti recipienti che portano sulla loro testa; il giovedì alcune di loro scendono al mercato di Boni a vendere i prodotti ortofrutticoli del villaggio. Si sono costituite in Associazione delle Donne; ignoro se è una vecchia usanza o se si tratta di un’eredità del periodo militante del regime di Moussa Traoré. Le donne di Koyo impiegano due uomini, Boura et Béidari, per i loro lavori di fatica, in particolare per la costruzione dei muretti di pietra per le loro coltivazioni in terrazze. Durante grandi assemblee notturne, Boura è il loro portavoce e i canti polifonici così belli delle donne non cominciano se non dopo grandi dialoghi, teatralizzati, tra Boura, le donne e Alabouri. Molto spesso, da cinque anni che salgo a Koyo e vi soggiorno, Béidari è insieme a noi, seduto in silenzio, parlando all’occasione con Alabouri, che deve avere la sua stessa età, o con qualcuno dei pittori.

Quando entro nella Casa delle Donne, la sorpresa è totale. La casa è vuota. Ma tutti i suoi muri sono coperti di pittura bianca; subito mi dicono che è Béidari ad aver posato questi segni. L’insieme è di una bellezza abbagliante e di una grande nobiltà. Sull’ocra dei muri in mattoni di terra secca e paglia, Béidari ha dipinto molte finissime scacchiere; si tratta senza dubbio delle raffigurazioni di quei sudari a forma di scacchiera in cui tradizionalmente vengono avvolti i morti prima della sepoltura; si tratta anche, evidentemente, di riproduzioni dei terrazzi di colture sull’altopiano di Koyo. Quello che è più stupefacente è che queste grandi composizioni, invece di essere quadrate come caselle di scacchiera, sono fatte a losanghe e a tratti obliqui in gruppi di cinque, con effetti ritmici di grande maestria.

In qualcuna delle caselle della scacchiera o delle losanghe, ma soprattutto negli spazi vuoti fra le scacchiere, Béidari ha dipinto, sempre a tratti bianchi e mai a strisce uniformi di colore, delle figure animali o umane, in modo tale che i segni potrebbero far pensare a un alfabeto disseminato sulla superficie dei muri. Penso immediatamente allo stato originario, poi andato perduto, della casa di Dembo. Non era Béidari che aveva dipinto la casa di Dembo? Quella era dunque proprio la casa di Dembo? Perché Dembo avrebbe

cambiato casa? Perché Dembo e Béïdari si muovono nella turbolenza così bella e aerea dei segni? Perché loro?

Alguima, Belco e Hamidou mi prendono allora da parte, mi confermano che questa casa è molto bella e che presenta segni antichi, che risalgono a secoli fa, e che sono probabilmente di origine tellem. Aggiungono che questi segni sono molto importanti. Béïdari, che come tutti a Koyo, tranne Alabouri, non sa scrivere, ha tuttavia dipinto qui e là “2002” o “2003”: i segni sono stati ridipinti l’ultima volta proprio in quei due anni.

Le domande si rincorrono nella mia mente e so che non ne posso porre ancora nessuna ai miei amici. Perché Béïdari, pittore sicuramente notevole, se n’è rimasto seduto vicino a me fino ad ora senza dire niente? Quali rischi la mia pratica, e anche semplicemente la mia frequentazione, hanno fatto correre fin qui a Béïdari, a lui e ai segni ai quali ha accesso e dei quali è responsabile? Quali funzioni più sacre esercita presso le donne del villaggio?

Tutti i pittori e Alabouri conoscono evidentemente i segni della Casa delle Donne dal primo giorno che dipingono con me. Mi hanno sempre visto interessarmi alla loro pittura e cercare di comprenderla; ma non mi hanno detto niente nel corso di cinque anni che mi facesse scoprire e avvicinare questi segni bianchi. Ora, i cinque pittori sono sempre più loquaci, se così si può dire, e inventivi per quanto riguarda i segni che posano e creano in prossimità dei miei poemi. Evidentemente, i segni della Casa delle Donne sono per loro un lessico sacro di riferimento. Dipingendo con me sul tessuto, la carta o la pietra, attingono da questo lessico, o lo aggirano, o, ancora, mi scaraventano a mia insaputa in precauzionali vicoli ciechi?

Ed ecco la domanda più inquietante: i segni bianchi dipinti da Béïdari sono molto vicini a una forma di scrittura. Molto antica, mi hanno confermato tre pittori. Incidentalmente ho appreso in ottobre che Koyo custodisce maschere “molto potenti” in una grotta al di sopra del villaggio. Nel giro di una settimana vengo a sapere dell’esistenza di altre usanze e di altri saperi, tanto antichi quanto importanti, tanto ricchi quanto segreti e protetti. Koyo, isolato dalla sua cintura rocciosa di falesie, è decisamente un luogo eccezionale. I pittori sanno certamente dell’esistenza e dei significati primari di questi segni bianchi. Essi dipingono con me; mi confermano in questo mese di febbraio che tutti si ricordano con precisione tutti i segni che hanno già dipinto accanto ai miei poemi. Non stanno forse creando, loro che sono senza scrittura, un linguaggio iconografico prossimo a un lessico sacro molto antico di cui Koyo è probabilmente uno dei soli depositari? In contiguità con la mia metafora poetica, che dice la dinamica del luogo, stanno inventando una lingua di segni grafici che sorprende per la sua modernità: perché nutrita dalla linfa di un pensiero animista e politeista complesso, alimentata dallo slancio dell’intuizione poetica, sostenuta infine dagli utilizzi del corpo, in questo spazio fondamentalmente tattile che, di giorno in giorno, noi sperimentiamo scalando le montagne, dormendo addossati gli uni contro gli altri, mangiando tutti con le mani nello stesso piatto. I poemi-pitture sono allora questi fermenti di una modernità operante dove lingua, senso, destino e la stessa lingua-spazio, tutti nuovi, si provano e si esplorano ogni istante.

5. Second chanteur

Indirectement j'apprends à la fin de mon séjour, le 28 février, que Belco est lui aussi un grand chanteur sacré. Je l'avais appris progressivement, en ce qui concerne Dembo, à partir de l'été 2003. Que j'en parle directement à Dembo en octobre 2003 avait mis celui-ci dans un violent et d'ailleurs éphémère malaise: son village, je le sais par ailleurs, a interdit à Dembo de chanter devant moi.

Belco, me dit-on, comme Dembo s'accompagne de demi calebasses évidées qu'il renverse au sol et qu'il utilise comme instruments à percussions. Dembo et Belco font danser dans les villages Dogon de la région; de partout on les invite, tant leurs chants sont appréciés, pour leur beauté sans doute, certainement plus encore pour leur efficacité rituelle. Je comprends mieux, de la sorte, le style graphique de Belco. Graphismes complexes et rythmés, cadastres codés et minutieux; petits personnages au torse carré, aux bras et aux jambes en lignes brisées comme si Belco figurait ainsi les gestes de leur danse et, sans doute, de leur possession ou de leur transe. Belco peint ses cadastres dans un ordre toujours délibéré, car sa main et le pinceau qu'elle tient refont sur le tissu le parcours de l'espace réel, comme sans doute son chant organise une entrée en possession, le récit d'un mythe ou le déroulement d'un rite. Souvent Belco peint apparemment en élaborant un labyrinthe, plus sûrement en parcourant un labyrinthe et en lui donnant la pleine lumière du signe. Comme le chant donne à ce qu'il nomme la pleine réalité de l'espace sonore.

Je me demande ici ce que la métaphore de mon poème et ma graphie des lettres de celle-ci induisent dans le savoir de Belco, induisent en outre dans la création de ses signes graphiques et de ses labyrinthes. Mes poèmes disent une sorte de métaphysique ou même une éthique des éléments premiers: le vent, l'eau, la montagne agissent, créent et vivent; la parole nourrit la terre; la montagne a pour sève la parole, l'homme tutoie la roche, s'accoude au vent et parle à l'horizon. Poèmes de la dynamique profonde de la vie. Mais poèmes sans figurations de dieux, d' "esprits" ou de "génies". Peut-être Belco et les peintres, qui, je crois - et ils me le disent -, aiment sincèrement ces poèmes, les prennent-ils d'autant plus au sérieux qu'ils ne nient pas la vie dynamique et profonde des êtres, hommes et choses, mais outrepassent le fourmillement, l'émiettement des apparences, si fatiguant à gérer au moyen de multiples rites et sacrifices; le poème apaise et simplifie. Le poème dégage le signe, libère et grandit le poseur de signes et, avec lui, toute sa communauté.

5. Secondo cantore

Alla fine del mio soggiorno, il 28 febbraio, apprendo indirettamente che anche Belco è un grande cantore sacro. Lo avevo capito un po' alla volta, per quello che riguarda Dembo, a partire dall'estate del 2003. Il fatto che io ne parlassi direttamente a Dembo, nell'ottobre 2003, lo aveva messo in uno stato di violento ma passeggero malessere: del resto il suo villaggio, lo so bene, gli ha proibito di cantare davanti a me.

Belco, mi si dice, proprio come Dembo, si accompagna con delle mezze calabasse svuotate che rovescia al suolo e utilizza come strumenti a percussione. Dembo e Belco fanno danzare nei villaggi Dogon della regione; li si invita dappertutto, tanto i loro canti sono apprezzati, per la loro bellezza certamente, ma sicuramente ancora di più per la loro efficacia rituale. Comprendo meglio, in questo modo, lo stile grafico di Belco. Grafismi complessi e ritmati, cartografie codificate e minuziose; piccoli personaggi dal torace quadrato, braccia e gambe in linee frammentarie come se Belco raffigurasse così i gesti della loro danza e, senza dubbio, della loro possessione o della loro trance. Belco dipinge le sue cartografie secondo un ordine sempre volontario, perché la sua mano e il pennello che impugna rifanno sul tessuto il percorso dello spazio reale, come se veramente il suo canto organizzasse l'inizio di una possessione, il racconto di un mito o lo svolgersi di un rito. Spesso Belco dipinge elaborando apparentemente un labirinto, più propriamente percorrendo un labirinto e donandogli la piena luce del segno. Come il canto dona a ciò che nomina la piena realtà dello spazio sonoro.

Io mi domando allora in che modo la metafora del mio poema e la grafia delle sue lettere influenzino il sapere di Belco e anche la creazione dei suoi segni grafici e dei suoi labirinti. I miei poemi esprimono una sorta di metafisica o di etica degli elementi primari: vento, acqua, montagna, agiscono, creano e vivono; la parola nutre la terra; la montagna ha per linfa la parola, l'uomo familiarizza con la roccia, si accoda al vento e parla all'orizzonte. Poemi della dinamica profonda della vita. Ma poemi senza raffigurazioni di dèi, di "spiriti" o di "geni". Forse Belco e i pittori che, come credo, - e me lo dicono -, amano sinceramente questi poemi, li prendono tanto più seriamente in quanto non negano la vita dinamica e profonda di esseri, uomini e cose, ma oltrepassano la proliferazione, la disgregazione delle apparenze, così faticosa da affrontare facendo ricorso a molteplici riti e sacrifici; il poema rasserena e semplifica. Il poema affranca il segno, libera e nobilita il posatore di segni e, con lui, tutta la sua comunità.



6. Les grandes cérémonies

Le même jour j'apprends que se déroulent à Koyo de grandes cérémonies à certaines périodes de l'année. Les gens de la plaine, à Boni et ailleurs, lorsqu'ils connaissent l'existence de Koyo, qu'au demeurant ils ne sont jamais montés voir, disent Koyo un village sauvage et inintéressant; il ne s'y passe rien. Si parfois en plaine on porte un jugement sur Koyo, on dit le village certes dogon, mais acculturé. De séjour en séjour, depuis cinq ans je constate que c'est l'inverse. Il est vrai que les habitants de Koyo, défendus par les falaises qui entourent totalement le plateau de grès qu'ils cultivent et où ils vivent, protègent leur monde avec vigilance.

Sur un grand replat de dalles de grès sombre, juste au Nord-Ouest du village, m'apprend-on, se déroule une très importante cérémonie de danses, chants, trances et possessions; on l'appelle "solinungo"; cérémonie secrète. L'emplacement est voisin de celui qu'Alabouri, les peintres et moi avons choisi en octobre pour construire l'Ecole de Koyo, que les aides que peu à peu je réunis en France et apporte permettent de construire (et en effet en février 2004, il n'en reste plus que le toit à bâtir). Le voisinage des deux emplacements est certainement significatif; le lieu d'acquisition d'un savoir alphabétique moderne côtoie celui de l'entretien d'un savoir traditionnel réactivé par les contacts rituels et violents avec les "esprits". Un lieu valide l'autre et réciproquement. Les peintres ont d'ailleurs dressé une énorme stèle à une trentaine de mètres de l'Ecole sur laquelle Alguima, grand initié, a peint dans son style, un personnage rouge et blanc, qui marche, comme ceux dans sa maison: "un footballeur" me dit-il, "car c'est ici que sera le terrain de jeu des écoliers". Mais le jeu est aussi un rite, près de l'aire de "danse" du "solinungo"; le football est le mythe de divinisation des plus pauvres et de leur enrichissement par les muscles de leurs jambes. Et surtout, le footballeur qu'Alguima peint ici est un frère jumeau des masques et "esprits" que, sans aucun doute, Alguima a peints chez lui.

J'ignore la périodicité et les raisons de cette cérémonie du "solinungo". "On" y danse avec des grandes étoffes, sortes de chèche, étoffes rituelles très anciennes que seuls les Anciens détiennent.

Il existe par ailleurs des "soliba", chants des grands initiés pendant les récoltes si elles sont abondantes. Ces chants sont particulièrement sacrés. La personne qui me révèle tous ces rites, elle-même peintre d'une trentaine d'années, me dit être "encore enfant", c'est-à-dire pas suffisamment avancée dans les initiations pour entendre ces chants. Ce peintre ajoute que c'est pour d'autres cérémonies que Dembo et Belco chantent.

6. Le grandi cerimonie

Lo stesso giorno vengo a sapere che a Koyo si svolgono grandi cerimonie in certi periodi dell'anno. Gli uomini della pianura, a Boni e altrove, quando sanno dell'esistenza di Koyo, che del resto non sono mai saliti a vedere, lo definiscono un villaggio selvaggio e poco interessante; non vi succede niente. Se talvolta in pianura si esprime un giudizio su Koyo, si dice che il villaggio è certamente dogon ma ormai lontano da quella cultura. Soggiorno dopo soggiorno, da cinque anni, constato che è proprio il contrario. La verità è che gli abitanti di Koyo, difesi dalle falesie che circondano totalmente l'altopiano di arenaria che coltivano e dove vivono, proteggono il loro mondo con particolare attenzione.

Mi viene riferito che sopra un grande ripiano di placche rocciose di arenaria scura, proprio a nord-ovest del villaggio, si svolge una importantissima cerimonia di danze, canti, trance e possessioni; la chiamano "solinungo"; una cerimonia segreta. L'ubicazione è vicina a quella che Alabouri, i pittori e io, avevamo scelto in ottobre per costruire la Scuola di Koyo, che gli aiuti raccolti poco a poco in Francia e portati qui ci hanno permesso di edificare (e in effetti, nel febbraio del 2004, resta solo il tetto da completare). La prossimità delle due collocazioni è certamente significativa; il luogo di acquisizione di un sapere alfabetico moderno costeggia quello del mantenimento di un sapere tradizionale, riattivato attraverso i contatti rituali e intensi con gli "spiriti". Un luogo convalida l'altro, reciprocamente. I pittori hanno inoltre innalzato, a una trentina di metri dalla scuola, una enorme stele sulla quale Alguima, grande iniziato, ha dipinto col suo stile un personaggio rosso e bianco che cammina, uguale a quelli che si vedono nella sua casa: "un giocatore di calcio", mi dice, "perché è qui che nascerà il campo da gioco degli scolari". Ma il gioco diventa anche un rito, vicino all'area riservata alla "danza" del "solinungo"; il calcio è il mito di sacralizzazione dei più poveri e del loro arricchirsi per mezzo dei muscoli delle loro gambe. E, soprattutto, il giocatore che Alguima dipinge qui è un fratello gemello delle maschere e degli "spiriti" che senza alcun dubbio ha dipinto a casa sua.

Ignoro la periodicità e le ragioni di questa cerimonia del «solinungo». «Vi» si danza avvolti in grandi stoffe molto simili a delle sciarpe, stoffe rituali molto antiche di cui solo gli Anziani sono i custodi.

Esistono inoltre dei "soliba", canti dei grandi iniziati durante i periodi di raccolto, se sono abbondanti. Questi canti sono particolarmente venerati. Colui che mi rivela tutti questi riti, a sua volta pittore di una trentina d'anni, mi dice di essere "ancora bambino", cioè non sufficientemente avanti nel percorso iniziatico per poter ascoltare questi canti. Aggiunge che è per altre cerimonie che Dembo e Belco cantano.

7. Les clefs des dessins

Hamidou est, on le sait, un travailleur acharné. Il peint et dessine sans cesse; mais comme il manque cruellement de supports, “sans cesse” signifie aussi qu’il *pense* sans cesse à la peinture et aux dessins et à ce poète qui, sur des supports autres que les murs intérieurs des maisons, en a provoqué l’émergence. Hamidou couvre les murs intérieurs de sa maison d’une peinture qui évolue continuellement. Il saisit toute occasion pour avancer dans ce travail ci, sans pour autant négliger sa tâche de cultivateur. A l’occasion je lui donne des cahiers ou des carnets aux pages entièrement blanches, des Bics noirs et, autant que possible, de l’encre de Chine et les pinceaux nécessaires. Son ardeur au travail, la souplesse de son imagination, sa décision, que je crois aussi profonde que sincère, de s’engager dans la création artistique me font éprouver une grande confiance en lui. Même si les mots “création artistique” ne sont actuellement pas les plus adéquats; mieux vaudrait parler d’avancée dans le monde des signes, en toute conscience des risques et des joies.

Hamidou me rend, sans que je les lui aie demandés, les carnets et cahiers dont il a couvert de signes une page sur deux, afin d’éviter les chevauchements par transparence. Dizaines de petites feuilles où les lignes noires courent en créant des mondes. Certaines feuilles d’une grande beauté. Nous nous connaissons suffisamment, je crois, pour que je puisse demander à Hamidou de me dire, feuille à feuille, ce qu’il a dessiné. Je sais cependant que je ne peux le lui demander que si nous sommes sans témoin; une oreille tierce serait à son avis trop dangereuse. Peu à peu, Hamidou me nomme tout ce qu’il a dessiné. J’ai pu noter sur chaque feuille ce qu’il en dit. Moments passionnants où je revisite avec un dessinateur son “atelier”! Je connais maintenant assez de “toro tegu”, la langue de son village, pour que notre conversation s’y déroule parfois; d’autant plus que le lexique iconographique qu’Hamidou se constitue est très proche de celui de mes poèmes, toujours traduits aussitôt qu’écrits.

Deux éléments se révèlent alors. Le premier est que le geste de poser le signe porte autant de sens que le signe graphique lui-même. Par exemple, Hamidou figure le vent par une volute rapide où l’encre de Chine s’épate sous les poils du pinceau qu’il appuie en glissant sur la feuille; à ce moment là, Hamidou nomme le vent, “unso”, et fait en même temps, de sa main, le geste qui figure la course erratique de la bourrasque à la surface du plateau de grès. Poser le signe a autant d’importance et de pouvoir que le signe n’en a lui-même.

Le second élément est la richesse non seulement de l’imagination du peintre et de la virtuosité de sa main, mais surtout de la culture dont, face au poète, il est le porteur. Hamidou révèle tel rite, tel usage, tel “génie” dont le séjour est telle montagne, tel “esprit” dont la demeure est tel baobab, telle cérémonie dont l’accomplissement annuel au bord de telle vasque naturelle d’eau est nécessaire aux récoltes. Le corpus de dizaines de dessins qu’Hamidou me donne est sans doute une documentation exceptionnelle sur

les rites et les croyances de cette région; d'autant plus qu'elle est constituée par un jeune cultivateur qui entre dans le monde de l'art en fréquentant l'imagination d'un poète et son usage particulier tant de la métaphore que de la graphie de celle-ci.

Il ne serait pas exact, je pense, de considérer qu'Hamidou trahit des savoirs initiatiques et, partant, sa communauté. Je pense au contraire que, malgré quelques nuances disséminées, cette dernière est fière de lui. En outre, à chaque nouveau séjour, j'apporte et donne les petits dépliants en format A3 où je reproduis certains poèmes, deux photos et certains dessins à l'encre (d'abord d'Hamidou, puisqu'il est de loin le plus actif). Ces dessins, je le vois, ne rencontrent jamais aucune réprobation, ni pour eux-mêmes ni pour leur reproduction sur les dépliants.

Les dessins les plus originaux d'Hamidou en février 2004 concernent le "toro tegu", la langue dogon de Koyo, et même le chant des femmes de Koyo. Hamidou trace d'une main souple le labyrinthe aérien de la parole et de la pensée. Les dessins sont des clefs, ont des clefs, donnent des clefs. Les dessins créent un monde derrière le signe (ou dans le signe?); le peintre et le poète créent de l'instable. Moments de création d'un monde.

7. Le chiavi dei disegni

Hamidou, lo sappiamo, è un lavoratore instancabile. Dipinge e disegna senza interruzione; ma poiché manca tangibilmente di supporti, “senza interruzione” significa anche che *pensa* costantemente alla pittura, ai disegni e a questo poeta che, su dei supporti diversi dalle mura interne delle case, ha fatto emergere questa sua passione. Hamidou ricopre i muri interni della sua casa con una pittura che evolve continuamente. Coglie ogni occasione per progredire nel suo lavoro, senza tuttavia trascurare la sua attività di contadino. Quando capita, gli dono dei quaderni o dei taccuini dalle pagine interamente bianche, delle biro nere e, per quanto possibile, dell'inchiostro di china e i pennelli necessari. Il suo ardore nel lavoro, la flessibilità della sua immaginazione, la sua decisione, che credo tanto profonda quanto sincera, di impegnarsi nella creazione artistica, mi fanno riporre una grande fiducia in lui. Anche se l'espressione “creazione artistica” non è al momento la più adeguata; meglio varrebbe parlare di progresso nel mondo dei segni, con piena consapevolezza dei rischi e delle gioie.

Hamidou mi restituisce, senza che io glieli abbia richiesti, i taccuini e i quaderni nei quali ha coperto di segni una pagina su due, al fine di evitare le sovrapposizioni per trasparenza. Decine di piccoli fogli dove le linee nere corrono creando mondi; alcuni fogli sono di grande bellezza. Ci conosciamo a sufficienza, credo, perché possa domandare a Hamidou di spiegarmi, foglio per foglio, ciò che ha disegnato. Tuttavia so che non posso domandarglielo se non in assenza di testimoni; l'orecchio di un terzo sarebbe a suo avviso troppo pericoloso. A poco a poco Hamidou mi presenta tutto ciò che ha disegnato. Ho potuto verificare su ogni foglio ciò che ne dice. Che momenti appassionanti, quelli in cui rivisito con un disegnatore il suo “laboratorio”! Ora conosco abbastanza il “toro tegu”, la lingua del suo villaggio, perché la nostra conversazione abbia talvolta degli sviluppi; tanto più che il lessico iconografico che Hamidou si costruisce è molto vicino a quello dei miei poemi, sempre tradotti non appena vengono scritti.

Due elementi in particolare si evidenziano. Il primo: il gesto di posare il segno porta con sé tanto senso quanto lo stesso segno grafico. Per esempio, Hamidou raffigura il vento con una spirale rapida dove l'inchiostro di china si imprime sotto i peli del pennello che egli appoggia scivolando sul foglio; in quel momento Hamidou dà un nome al vento, “unso”, e nello stesso tempo con la sua mano fa il gesto che rappresenta la corsa erratica della burrasca sulla superficie dell'altopiano di arenaria. Porre il segno ha tanta importanza e tanto potere quanti ne ha il segno stesso.

Il secondo elemento è la ricchezza non soltanto dell'immaginazione del pittore e del virtuosismo della sua mano, ma soprattutto della cultura di cui, di fronte al poeta, lui è portatore. Hamidou spiega tutto con precisione di dettagli: quel particolare rito, quella particolare usanza, quel particolare “genio” che risiede proprio su quella determinata montagna, quel particolare “spirito” la cui dimora è proprio quel baobab, quella

particolare cerimonia il cui compimento annuale avviene proprio sul bordo di quella vasca naturale d'acqua necessaria ai raccolti. Il *corpus* di decine di disegni che Hamidou mi dona è senza dubbio un documento eccezionale sui riti e le credenze di questa regione; tanto più che è elaborato da un giovane contadino che entra nel mondo dell'arte frequentando l'immaginazione di un poeta e il suo utilizzo particolare tanto della metafora quanto della sua grafia

Non sarebbe esatto, penso, considerare Hamidou un traditore dei saperi iniziatici e pertanto della sua comunità. Penso al contrario che, a parte qualche ombra disseminata qua e là, quest'ultima sia fiera di lui. Inoltre, a ogni nuovo soggiorno io porto e dono piccoli cataloghi in formato A3 dove riproduco certi poemi, due foto e qualche disegno a inchiostro (in primo luogo di Hamidou, poiché è di gran lunga il più attivo). Questi disegni, lo vedo, non incontrano mai nessuna disapprovazione, né per se stessi né per la loro riproduzione illustrata.

I disegni più originali di Hamidou nel febbraio del 2004 concernono il “toro tegu”, la lingua dogon di Koyo, e anche il canto delle donne di Koyo. Hamidou traccia con mano agile il labirinto aereo della parola e del pensiero. I disegni sono delle chiavi, hanno delle chiavi, offrono delle chiavi. I disegni creano un mondo dietro il segno (o nel segno?); il pittore e il poeta creano l'instabile. Momenti della creazione di un mondo.

8. La juste mesure de la pente

Au bout de trois jours ininterrompus de marche dans le désert, d'ascensions de montagnes, de créations de poèmes-peintures, le soir, en buvant le thé, nous en venons, comme naturellement, Alabouri, les peintres et moi à parler, le 22 février, de leur langue. J'en demande le nom: "toro tegu". Au fur et à mesure de la création des poèmes-peintures, et donc de la traduction de mes poèmes, j'avais compris que le mot parole se dit "tegu". "Toro", m'explique-t-on, désigne la "pente", cette partie oblique, si caractéristique du relief ici, entre la falaise de grès et la plaine. Dans cette pente les blocs s'effondrent, l'érosion ravine, la terre et les racines s'enchevêtrent, les sources jaillissent. Le temps rapide y est à l'œuvre. La "pente" est le lieu de la vie visible, éphémère et fertile. La pente est "l'instable", éventuellement dangereux. La langue dogon de Koyo s'appelle donc cette parole qui, comme l'eau de la source, comme l'épis de mil poussant sur la terrasse bâtie et cultivée en pleine pente, crée de la pensée, du savoir, du sens, dans l'instable. Une parole sans socle préalable. Pas de table originelle et rase d'où trouver un cogito fondateur; pas de foi fondamentale à l'adhésion absolue de laquelle remettre la formulation de sa pensée et de son destin. La parole, au contraire, un îlot de stabilité dans un état général instable. La parole elle-même.

Dès mes premiers séjours ici, j'ai écrit sur des tissus ou sur des papiers chinois cet aphorisme: "Bâtis l'instable". Il est en fait ma signature. Bâtis dans un monde instable; sois un bâtisseur, qui tel Sisyphe, ne connaît pas le découragement. Mais aussi ne bâtis que de l'instable, laisse ton œuvre inachevée, laisse ouvert ce que tu affirmes; la pensée est toujours en œuvre, évite tout dogmatisme. Bâtis ouvert. Alabouri ne m'a d'abord pas commenté ma formule "Bâtis l'instable"; j'avais remarqué qu'il y était fort sensible et que les peintres et lui en parlaient d'abondance avant que ces derniers ne commencent à poser à côté de ses lettres leurs propres signes graphiques; les deux premiers peintres à le faire ont d'ailleurs été Belco et Hamidou.

Je demande ensuite comment se dit en "toro tegu" le "verbe". On me répond que le verbe se dit "tegu déu"; "déu" signifie le commencement ou l'origine. Parallèles évidents dans la pensée et l'intuition poétiques.

Le soir de ce 22 février, devant la maison d'Alabouri, les femmes de Koyo chantent pour moi leurs si beaux chants polyphoniques. Depuis longtemps j'ai remarqué que leurs couplets sont fondés sur des formules brèves proches des miennes, quand bien même il ne s'agit pas carrément des miennes. Nous avons, gens de Koyo, poète français qui aime les montagnes, sans doute une pensée commune sur la parole. Grande est ma surprise d'entendre cette nuit les femmes chanter: "la langue dogon /le toro tegu/ est difficile, pardonne-nous, il faut le comprendre, toro tegu est difficile". Oui, difficile comme tout effort dans la pente de la montagne: remonter qui éprouve le cœur et les poumons, descendre qui tire les genoux, cultiver les terrasses qui se délitent et s'écroulent, parler en marchant qui essouffle, aller puiser l'eau et la rapporter dans le récipient sur la tête. La vie est difficile, il faut le comprendre. Mais nous devons le comprendre et prendre sans

tristesse ni joie ni doute le juste rythme, le juste pas qui n'essouffle pas, qui réussit, qui donne la récolte de mil et l'eau dans la jarre, cette juste mesure qui fait le poème et le chant, qui fait la lumière et la communication entre les êtres⁴.

Le lendemain Alabouri me raconte l'histoire du peuplement de Koyo. Deux grandes familles forment la population du village. L'une, les Nassi, vit là depuis très longtemps, divisée maintenant en trois branches. Sauf erreur de ma part, quatre des cinq peintres de Koyo autorisés à travailler avec moi sont des Nassi. L'autre famille s'appelle Garico, maintenant divisée en deux branches; elle est arrivée ici au quinzième siècle, à l'époque où Askia Mohamed prospérait à Gao. Elle a d'abord été autorisée à habiter dans la pente au pied de la cascade de Bonsiri, au Nord-Ouest du plateau de Koyo. Ensuite elle a été autorisée à s'installer vers les grottes de Giésiri, sur le plateau même, à environ deux kilomètres de l'actuel Koyo, où de tous temps se trouvaient les Nassi. Enfin, "récemment", les Garico ont été acceptés à Koyo même. Alabouri ajoute qu'une troisième branche de Garico habite le village de Pringa, juste au Nord de la montagne dont Yuna Habé occupe le bord Sud. Alabouri précise que lui-même est un Garico; malgré toute son intelligence, son autorité morale, sa fermeté, sa clairvoyance et son sens de la diplomatie, il ne pourra jamais devenir le chef coutumier de Koyo, car en tant que Garico, il sera toujours considéré comme un étranger.

⁴ Note de novembre 2010: on lira dans la dernière partie de ce livre que je n'ai compris que partiellement en 2004 ce qu'est le "toro". Pente rocheuse éboulée sous la falaise, croyais-je; en tout cas, pas la plaine sableuse, jamais elle. 2010: le "toro" est le réel de la montagne, par opposition à l'insignifiance de la plaine sableuse; de ce fait le "toro" est la parole fiable et fondatrice. Mon erreur s'est corrigée petit à petit, au fur et à mesure des années.

8. La giusta misura del pendio

Alla fine di tre giorni ininterrotti di marcia nel deserto, di scalate di montagne, di creazioni di poemi-pitture, la sera del 22 febbraio, mentre beviamo del tè, Alabouri, i pittori ed io finiamo naturalmente col parlare della loro lingua. Io domando del nome: “toro tegu”. Nel corso della creazione dei poemi-pitture, e quindi della traduzione dei miei poemi, avevo capito che il termine “parola” si dice “tegu”. “Toro”, mi spiegano, designa il “pendio”, la parte obliqua che qui caratterizza in modo particolare il rilievo, tra la falesia di arenaria e la pianura. Lungo questo pendio i blocchi di roccia franano, l’erosione scava dei burroni, la terra e le radici si mischiano, le sorgenti zampillano. Il tempo vi opera alacramente. Il “pendio” è il luogo della vita visibile, passeggera e fertile. Il pendio è “l’instabile”, eventualmente pericoloso. La lingua dogon di Koyo fa ricorso dunque a questa parola che, come l’acqua della sorgente, come la spiga di miglio che cresce sulla terrazza costruita e coltivata in pieno pendio, crea pensiero, sapere, senso, nell’instabile. Una parola senza una base a cui appoggiarsi. Nessuna tavola originaria o rasa da cui trarre un *cogito* fondatore; nessuna adesione assoluta a una fede fondamentale nella quale riconoscere la formulazione del proprio pensiero e del proprio destino. La parola, al contrario, è una piccola isola di stabilità in un mondo generalmente instabile. E’ la parola in se stessa.

Fin dai miei primi soggiorni qui, ho scritto su tessuti o su carte cinesi questo aforisma: “Costruisci l’instabile”. E’, a tutti gli effetti, la mia firma. Costruisci in un mondo instabile; sii un costruttore come Sisifo, che non conosce lo scoramento. Ma anche, non costruire altro che l’instabile, lascia la tua opera incompiuta, lascia aperto ciò che affermi; il pensiero è sempre all’opera, evita ogni dogmatismo. Costruisci aperto. Alabouri non ha mai commentato la mia formula “Costruisci l’instabile”; ma avevo notato che vi era particolarmente attento e che lui e i pittori ne parlavano diffusamente tra di loro prima di cominciare a porre accanto alle mie lettere i loro segni grafici; i primi due pittori a farlo sono stati proprio Belco e Hamidou.

Ho chiesto in seguito come si dice “verbo”. Mi hanno risposto che “verbo” si dice “tegu déu”; “déu” significa inizio, origine. Paralleli evidenti nel pensiero e nell’intuizione poetica.

La sera di questo 22 febbraio, davanti alla casa di Alabouri, le donne di Koyo cantano per me i loro canti polifonici particolarmente belli. Da parecchio tempo ho notato che le loro strofe sono fondate su formule brevi vicine alle mie, quando non si tratta proprio, in tutta evidenza, delle mie. La gente di Koyo e il poeta francese che ama le montagne hanno sicuramente un pensiero comune sulla parola. Grande è la mia sorpresa nel sentire questa notte le donne cantare: “la lingua dogon /il toro tegu/ è difficile, perdonaci, bisogna capirlo, il toro tegu è difficile”. Sì, difficile come ogni sforzo sul pendio della montagna: risalire, che mette alla prova cuore e polmoni; discendere, che tormenta le ginocchia; coltivare i terrazzamenti che si sgretolano e crollano; parlare camminando, che lascia senza fiato; andare ad attingere l’acqua e riportarla nel recipiente

sulla testa. La vita è difficile, bisogna capirlo. E noi dobbiamo capirlo, e senza tristezza né gioia né dubbio prendere il giusto ritmo, il giusto passo che non sfinisce, che ha buon esito, che porta il raccolto di miglio e l'acqua nella giara, quella giusta misura da cui nascono il poema e il canto, la luce e la comunicazione fra gli esseri⁽⁴⁾.

L'indomani Alabouri mi racconta la storia del popolamento di Koyo. Due grandi famiglie formano la popolazione del villaggio. Una, quella dei Nassi, vive là da moltissimo tempo, ed è attualmente divisa in tre rami. Salvo errori di comprensione da parte mia, quattro dei cinque pittori di Koyo autorizzati a lavorare con me sono dei Nassi. L'altra famiglia si chiama Garico, attualmente divisa in due rami; è arrivata qui nel quindicesimo secolo, all'epoca in cui Askia Mohamed dominava a Gao. Dapprima è stata autorizzata ad abitare nel pendio ai piedi della cascata di Bonsiri, a nord-ovest dell'altopiano di Koyo. Successivamente le è stato permesso di installarsi nei pressi delle grotte di Giesiri, sullo stesso altopiano, a circa due chilometri dall'attuale Koyo, dove dai tempi dei tempi si trovavano i Nassi. Infine, "recentemente", i Garico sono stati accettati anche a Koyo. Alabouri aggiunge che un terzo ramo dei Garico abita il villaggio di Pringa, proprio a nord della montagna di cui Yuna Habé occupa il lato sud. Alabouri precisa che lui stesso è un Garico; nonostante tutta la sua intelligenza, la sua autorità morale, la sua fermezza, la sua chiarezza e il suo senso della diplomazia, non potrà mai diventare il capo tradizionale di Koyo, perché, in quanto Garico, sarà sempre considerato uno straniero.

(4) Nota di novembre 2010: si leggerà nell'ultima parte di questo libro che nel 2004 avevo compreso solo parzialmente che cos'è il "toro". Un pendio roccioso franato sotto la falesia, credevo; in ogni caso non la pianura sabbiosa, mai quella. 2010: il "toro" è il reale della montagna, opposto all'insignificanza della pianura sabbiosa; di questo fatto, "toro" è la parola affidabile e fondatrice. Il mio errore si è corretto poco a poco nel corso degli anni.

9. Les émergences fragiles

Les usages du corps à Koyo me restent en très grande partie mystérieux. Les premiers temps Alabouri et les Anciens du village m'indiquaient à mon arrivée au village une petite maison de brique de banco, vide: on la mettait à ma disposition pour que j'y dorme et y range mes affaires, juste à côté de la grande maison du chef coutumier du village. Les briques de terre gardent la nuit la chaleur du jour; y dormir m'aurait été impossible. Je préférais dormir à la belle étoile, juste devant cette maisonnette, sur un gros rocher plat. Le ciel étoilé, le lever du jour au loin sur la montagne de Yuna Koyo, tout cela me comblait. Mais une puis deux autres petites maisons ont été construites là, qui ont bouché la vue vers l'Est. Enfin, en février 2003, on m'a invité à m'installer (c'est en l'occurrence un bien grand mot...) dans la maison d'Alaye, toute nouvelle. J'ai connu Alaye dès ma première montée au village il y a cinq ans. Il n'avait pas encore atteint sa taille adulte, avait déjà ce visage noble et observateur qui fait sa belle sérénité. Il m'avait, avec quelques autres habitants du village, raccompagné en bas de sa montagne jusqu'à Boni. Dans les blocs sous la falaise, un orage violent nous avait surpris; Alaye avait glissé, s'était cogné fortement le tibia, saignait, les larmes aux yeux. Je l'avais aidé. J'avais même un instant pensé à une fracture. Mais il avait tenu, vaille que vaille, à m'accompagner jusqu'en bas. Le toit en terrasse de sa maison est une "chambre à coucher" parfaite: une natte sur la terre battue, un petit muret de briques de terre pour ne pas tomber, la vue sur toute la vie du village et, bien sûr, sur Yuna Koyo au loin; des levers de soleil particulièrement heureux, des nuits de repos et de paix sous le lent bavardage des étoiles. Je remercie encore et toujours Alaye pour son hospitalité.

Comme fin février je renouvelle mes remerciements, on me prévient que je ne pourrai plus habiter là. A mon grand étonnement, on me précise qu'Alaye allant se marier, je dois partir habiter ailleurs. Cette pudeur soudaine ne manque pas de me surprendre. L'absence de tout endroit isolé ou protégé pour se laver, l'absence totale de "toilettes", les bains nus des uns et des autres dans les vasques d'eau l'été après chaque grande pluie, le travail presque nu aux champs et sur les terrasses cultivées, tout cela laisse penser que le secret du corps n'est certainement pas le même que celui que l'on s'accorde à respecter en Europe. En outre, dans l'espace de ces montagnes animistes qui est fondamentalement tactile, on ne cesse en public de se toucher, de se prendre la main, de se caresser entre hommes, entre femmes, très rarement cependant entre homme et femme en public. On dort sans souci les uns contre les autres, on s'épaule l'un à l'autre en buvant le thé ou en bavardant sous le baobab.

J'essaye de comprendre ces comportements. En outre, si les mains, les bras, les jambes s'emmêlent si aisément et si souvent, je remarque que les têtes ne sauraient se toucher. L'accolade semble inconnue; le baiser sur la joue, impossible. L'affection et la bonne entente non seulement entre individus mais plus encore dans la communauté se manifestent par une sensualité diffuse et proluxe dans les touchers; sans doute pas de sexualisation de ces gestes. Un érotisme diffus et général. Mais la sexualité paraît cantonnée aux usages ritualisés de la reproduction; rituels alors très stricts où le pur et

l'impur doivent être rigoureusement distingués. Ma présence dans la maison d'Alaye, jeune marié, avec sa nouvelle épouse est sans doute totalement impossible. Le poète est ici un élément impur.

Si tel est le poète, cela ne manque pas de poser des questions sur le statut des signes que, en interaction avec les mots du poète, les peintres déposent sur le tissu, la pierre ou le papier. Et qu'en est-il alors de la pureté ou de l'impureté du poseur de signes, lui-même?

J'ai été, en outre, déconcerté par certains comportements d'Hamidou Guindo dans le car et à Bamako. Je l'ai invité à m'accompagner à Mopti et à Bamako. Ses premiers voyages n'ont d'ailleurs pas été sans lui causer quelques difficultés avec sa communauté. Mais enfin il désire fortement les faire, accompagner le poète et travailler encore et encore avec lui. Les idées graphiques ne lui manquent alors pas, bien au contraire. En février, Hamidou m'accompagne à nouveau à Bamako; nous travaillons de manière très heureuse tant dans les formats que dans les graphismes et les métaphores. J'invite un jour à midi Hamidou à venir manger dans un petit restaurant à côté de l'hôtel, dans un quartier neuf, où une grande chambre nous permet de fort bien peindre au sol. Presque personne au restaurant, quelques inconnus à deux ou trois tables. J'apporte des petits carnets qu'Hamidou a couverts de dessins à l'encre de Chine et qu'il vient de me donner, afin que nous en parlions, Hamidou étant depuis le matin d'une volubilité enjouée. Blocage complet. Le visage d'Hamidou se ferme. Je n'y comprends rien. Je lui montre un dessin qui m'intéresse et l'exhorte à m'en parler. Muet, les yeux farouches, il me montre d'un geste très discret de la main les inconnus installés trois tables plus loin. Je les regarde; il prend alors la parole et chuchote: "ne les regarde surtout pas! Ils pourraient nous entendre. Et comprendre ce que nous faisons. Comprendre ce que j'ai dessiné". Révéler par le signe graphique, je le comprends alors d'autant plus, est faire courir des risques, non seulement à ce qui est représenté par ce signe, mais tout autant au poseur de signes. Je demande alors si dans le car en octobre c'était pour cette même raison qu'Hamidou avait complètement changé son attitude. Il me répond que oui.

Monde pur et monde impur; danger des contacts impurs. Danger pour qui et pour quoi? Tout cela me paraît aussi compliqué qu'obscur. Est-ce que la tête, est-ce que la vie d'un jeune couple, est-ce que la manifestation des signes graphiques sont des éléments particulièrement risqués et fragiles devant l'inconnu et, sans doute, l'impur? Pourquoi cette fragilité au cœur de certaines choses? Et encore ces questions: où se situent la création et la pose du signe, entre le pur et l'impur? Entre le licite et l'illicite? Où se situent eux-mêmes le poète et le poseur de signes?

9. Le emergenze fragili

Le usanze che riguardano il corpo a Koyo mi restano in grandissima parte misteriose. I primi tempi Alabouri e gli Anziani del villaggio mi indicavano al mio arrivo una piccola casa di mattoni e terra, vuota: la mettevano a mia disposizione perché io vi dormissi e vi sistemassi i miei effetti personali, proprio a fianco della grande casa del capo tradizionale del villaggio. I mattoni di terra conservano di notte il calore del giorno; dormirmi mi sarebbe stato impossibile. Preferivo farlo all'aperto, proprio davanti a questa casetta, su una grossa roccia piatta. Il cielo stellato, lo spuntare del giorno in lontananza sulla montagna di Yuna Koyo, tutto ciò mi appagava. Ma una e poi altre due piccole case sono state costruite là, ostruendo la vista verso est. Infine, nel febbraio del 2003, sono stato invitato a sistemarmi (in questo caso è un vero parolone...), nella casa di Alaye, tutta nuova. Ho conosciuto Alaye fin dal mia prima salita al villaggio cinque anni fa. Non aveva ancora raggiunto la statura da adulto, ma aveva già questo viso nobile e osservatore che esprime una completa serenità. Con qualche altro abitante del villaggio mi aveva accompagnato ai piedi della sua montagna, fino a Boni. Tra i blocchi sotto la falesia una violenta tempesta ci aveva sorpresi; Alaye era scivolato, aveva battuto fortemente la tibia, sanguinava con le lacrime agli occhi. L'avevo aiutato. Per un attimo avevo pensato a una frattura. Ma aveva voluto, a tutti i costi, accompagnarmi fino in basso. Il tetto sulla terrazza della sua casa era una "camera da letto" perfetta: una stuoia sulla terra battuta, un piccolo muretto di mattoni di terra per non cadere, la vista su tutta la vita del villaggio e, naturalmente, su Yuna Koyo in lontananza; albe particolarmente radiose, notti di riposo e di pace sotto il lento chiacchierio delle stelle. Ringrazio ancora e sempre Alaye per la sua ospitalità.

Come a fine febbraio, rinnovo i miei ringraziamenti, ma mi avvertono che non potrò più abitare là. Di fronte al mio grande stupore, mi precisano che Alaye sta per sposarsi e io devo andare ad abitare altrove. Questo improvviso pudore non manca di sorprendermi. L'assenza di un qualsiasi luogo isolato o protetto per lavarsi, l'assenza totale di servizi igienici, i bagni completamente nudi nei bacini d'acqua, d'estate, dopo ogni intensa pioggia, il lavoro pressoché nudi nei campi e nei terrazzamenti coltivati, tutto questo lascia pensare che la segretezza del corpo non è certo la stessa al cui rispetto ci si adegua in Europa. Inoltre, nello spazio di queste montagne animiste, che è fondamentalmente tattile, non si smette di toccarsi pubblicamente, di prendersi per mano, di accarezzarsi tra uomini, tra donne, solo molto raramente tra uomo e donna in pubblico. Si dorme senza preoccupazioni gli uni addossati agli altri, ci si appoggia l'uno all'altro bevendo il tè o chiacchierando sotto il baobab.

Io cerco di comprendere questi comportamenti. Per di più, se le mani, le braccia, le gambe si mischiano così piacevolmente e così spesso, noto che le teste non fanno toccarsi. L'abbraccio sembra sconosciuto; il bacio sulla guancia, impossibile. L'affetto e la buona intesa non soltanto fra individui ma ancora di più nella comunità si manifestano attraverso una sensualità diffusa ed esuberante nel toccarsi, ma di certo non vi è nessuna allusione sessuale in quei gesti. Solo un erotismo diffuso e generale. La sessualità sembra

riservata alle pratiche ritualizzate della riproduzione; rituali molto rigorosi in cui il puro e l'impuro devono essere rigorosamente separati. La mia presenza nella casa di Alaye, giovane appena maritato, con la novella sposa, è senza dubbio totalmente impossibile. Il poeta è qui un elemento impuro.

Se il poeta è tale, la cosa non manca di suscitare domande sullo statuto dei segni che, in interazione con le sue parole, i pittori depongono sul tessuto, sulla pietra o sulla carta. Che ne è allora della purezza o dell'impurità dello stesso posatore di segni?

Sono rimasto sconcertato, inoltre, da certi comportamenti di Hamidou Guindo nella corriera e a Bamako. L'ho invitato ad accompagnarmi a Mopti e a Bamako. I suoi primi viaggi, del resto, sono stati per lui la causa di qualche dissidio nei rapporti con la comunità. Ma alla fine egli desidera fortemente farli, accompagnare il poeta e lavorare ancora e ancora con lui. Le idee grafiche non gli mancano, tutt'altro. In febbraio Hamidou mi accompagna di nuovo a Bamako; lavoriamo in modo molto produttivo tanto con i formati che con i grafismi e le metafore. Un giorno, all'ora di pranzo, lo invito a venire a mangiare in un piccolo ristorante vicino all'albergo, in un quartiere nuovo, dove una grande camera ci permette di dipingere bene sul pavimento. Quasi nessuno nel ristorante, qualche sconosciuto a due o tre tavoli. Io porto i piccoli taccuini che Hamidou ha riempito di disegni a inchiostro di china e mi ha donato poco prima, affinché ne parliamo, visto che, fin dal mattino, è di una loquacità esuberante. Blocco completo. Il suo viso si irrigidisce. Non ci capisco niente. Gli mostro un disegno che mi interessa e lo esorto a parlarne. Muto, gli occhi gelidi, mi mostra con un gesto molto discreto della mano gli sconosciuti seduti tre tavoli più lontano. Li guardo. Lui prende allora la parola e bisbiglia: "Smetti di guardarli! Potrebbero sentirci. E capire quello che noi facciamo. Capire quello che ho disegnato". Rivelare attraverso il segno grafico, lo comprendo allora ancora di più, è far correre dei rischi, non solo a ciò che è rappresentato da quel segno, ma anche al posatore di segni. Gli chiedo allora se nella corriera, a ottobre, aveva completamente cambiato il suo atteggiamento per la stessa ragione. Mi risponde di sì.

Mondo puro e mondo impuro; pericolo dei contatti impuri. Pericolo per chi e per che cosa? Mi sembrava tutto tanto complicato quanto oscuro. Come può essere che la testa, la vita di una giovane coppia, la manifestazione dei segni grafici, siano elementi a tal punto rischiosi e fragili davanti all'ignoto e, indubbiamente, davanti all'impuro? Perché questa fragilità nel cuore di certe cose? E ancora altre domande: dove si situano la creazione e la posa di un segno tra il puro e l'impuro? Tra il lecito e l'illecito? Dove si collocano il poeta e il posatore di segni?

10. Les lignes fines

Avec Alguima Guindo et Hama Alabouri Guindo je peins des poèmes-peintures sur papier et sur tissu chez Yacouba Tamboura à Nissanata les 19 et 20 février. Yacouba, bien sûr, travaille aussi avec nous. Pour la première fois (depuis quatre ans que je viens à Nissanata), je fais la connaissance du chef coutumier de Nissanata, village Rimaïbé satellite du grand village Peul de Boni; il s'appelle Alasuna Dicko⁵, Dicko comme les Peul dominant Boni. Usage bien différent, quant à la chefferie traditionnelle, de l'usage de Koyo ou de Yuna Habé, où rien jamais n'aurait pu se faire si je n'avais commencé par y saluer le chef coutumier. Il est vrai qu'à Nissanata, village Rimaïbé, je travaille dans la famille de Yacouba, qui forme un menu îlot d'origine dogon, rares personnes descendues il y a quelques dizaines d'années d'un village dogon de mi-pente, Nissanata Habé, à cause, me dit-on, d'une saison si sèche que la source de ce village s'était tarie. Le grand "génie" de la montagne avait exprimé, pour quelque chose que l'on m'a tu, une terrible colère et fait disparaître l'eau. Si la famille de Yacouba n'est sans doute soumise que de loin à l'autorité du chef coutumier de Nissanata, chaque séjour à Nissanata, je prends garde, et d'ailleurs aussi plaisir, à saluer ses oncles Almami et Seydou, dont j'ai compris qu'ils ont des pouvoirs rituels importants auxquels ils initient progressivement Yacouba.

Le travail au sol, tant sur des tissus que sur des papiers, est heureux. Yacouba, au milieu de la première journée que nous passons chez lui, me montre, les nouvelles peintures sur les murs de sa maison. Yacouba est un homme sensible, subtil, décidé et respectueux. L'évolution de sa peinture murale le dit aussi, à sa manière. Les motifs de départ sont toujours visibles, oiseaux, animaux de brousse, arbres aux branches symétriques, clôtures d'enclos à bétail, personnages très stylisés, sur les fonds ou ocres ou gris anthracite ou blancs. Yacouba, à la suite des aventures spectaculaires de l'été 2003 où le grand génie de sa montagne l'avait vigoureusement malmené, avait ajouté en palimpsestes puissants la figure de ce grand génie et celle de l'épouse qu'il lui inventait, figures de taille humaine. Maintenant, et après nos usages de la montagne en octobre dernier, Yacouba a fortement enrichi ses murs; des personnages, "génies" ou hommes, les habitent partout ainsi que des serpents, des oiseaux, des silhouettes de montagne propres au style de Yacouba. La plupart des nouveaux motifs, d'assez grande taille, sont traités en lignes monochromes noires, rouges ou blanches, lignes d'une épaisseur toujours identique à elle-même. Les nouveaux motifs, cinq ou six fois plus grands que les motifs originels, sans pour autant les étouffer ou les effacer, organisent tout l'espace de la chambre où Yacouba, sa femme et leurs enfants vivent leurs nuits et leurs jours, dans une élégante harmonie: les hommes et des "génies" vivent ici dans un équilibre d'une grande sensibilité.

⁵ note de novembre 2010: des années après j'ai appris son nom exact: Alasuna Tamboura, captif de Dicko.

A ce moment, la femme de Yacouba entre dans la pièce avec un seau plein d'eau sur la tête; elle le pose devant le canari de l'angle, puis y verse l'eau fraîche qu'elle vient de puiser. Elle me sourit, me dit quelques mots en Peul; sur son dos, elle tient serré dans une étoffe un nourrisson; puis elle dénoue cette étoffe, prend dans ses bras le garçonnet, qui me regarde, les yeux grand ouverts. Yacouba me dit qu'il a quatre mois et que sa femme et lui ont décidé qu'il porterait mon prénom.

Yacouba me donne, lui aussi, un cahier de pages blanches que je lui avais remis, vierge, en octobre. Beaux dessins équilibrés, à l'encre de Chine. Yacouba le commente et, avec autant de plaisir que de sérieux, explique ce qu'il a dessiné. Des "esprits", des montagnes sur lesquelles nous sommes allés et avons travaillé, quelques animaux de la brousse, divers personnages. Et voici une montagne à double pointe, très effilée; à son piémont marchent, en se tenant par la main, trois personnages. "La grande montagne, me dit-il, c'est Douki, à deux heures de marche de Nissanata; là-bas, dans les strates de roche tendre, il y a vraiment très longtemps, les Tellem l'ont habitée; leurs maisons de terre sous les surplombs sont encore visibles. Aucun étranger n'a jamais vu Douki. Pas de danger à aller là-bas, car les "esprits" de Douki sont en paix avec nous. Quand tu viendras avec ta fille, je vous mènerai à Douki et vous le montrerai. C'est ce que je te dis dans ce dessin avec les trois personnages et la montagne". Signe au futur. Offrande et pouvoir sur le futur.

10. Le linee fini

Con Alguima Guindo e Hama Alabouri Guindo dipingo dei poemi-pitture su carta e tessuto a casa di Yacouba Tamboura a Nissanata il 19 e il 20 febbraio. Anche Yacouba, naturalmente, lavora con noi. Per la prima volta, dopo quattro anni che ci vengo, faccio la conoscenza del capo tradizionale di Nissanata, il villaggio Rimaïbé satellite del grande villaggio Peul di Boni; si chiama Alasuna Dicko(5), Dicko come i Peul che dominano a Boni. Qui vi è un utilizzo molto diverso, per quanto concerne l'autorità tradizionale, rispetto a quello di Koyo o Yuna Habé, dove mai sarebbe stato possibile fare qualcosa se io non avessi cominciato con il saluto al capo tradizionale. E' vero che a Nissanata, villaggio Rimaïbé, lavoro presso la famiglia di Yacouba, che rappresenta una piccola comunità di origine dogon, poche persone discese qualche decina d'anni fa da un villaggio dogon situato a metà del pendio, Nissanata Habé, a causa, mi si dice, di una stagione così secca che la sorgente del villaggio si era prosciugata. Il grande "genio" della montagna aveva sfogato, in seguito a un fatto che mi hanno taciuto, una terribile collera e fatto sparire l'acqua. Se la famiglia di Yacouba, con ogni probabilità, è solo blandamente sottomessa all'autorità del capo tradizionale di Nissanata, ogni volta che vi soggiorno mi assicuro comunque, e con piacere, di salutare i suoi zii Almami et Seydou, che, a quanto ho capito, hanno poteri rituali importanti ai quali hanno iniziato progressivamente Yacouba.

Il lavoro al suolo, tanto sui tessuti che su carta, è soddisfacente. Yacouba, a metà della prima giornata che passiamo da lui, mi mostra le nuove pitture sui muri della sua casa. E' un uomo sensibile, fine, deciso e rispettoso. In un certo modo, anche l'evoluzione della sua pittura murale lo fa capire. I motivi iniziali sono sempre visibili, uccelli, animali della savana, alberi dai rami simmetrici, steccati di recinti per il bestiame, personaggi molto stilizzati, su sfondi ocra o grigio antracite o bianchi. Yacouba, in seguito agli avvenimenti sorprendenti dell'estate del 2003, quando il grande genio della sua montagna lo aveva vigorosamente brutalizzato, aveva aggiunto in vigorosi palinsesti la figura del grande genio e quella della sposa inventata per lui, figure a grandezza umana. Ora, anche in seguito alle nostre frequentazioni della montagna nell'ottobre scorso, Yacouba ha notevolmente arricchito i suoi muri; personaggi, "geni" o uomini, li popolano in ogni parte, al pari di serpenti, uccelli, profili di montagna caratteristici del suo stile. Per la maggior parte, i nuovi soggetti, di statura assai grande, sono tratteggiati con linee monocrome nere, rosse o bianche, tutte di un medesimo spessore. I nuovi motivi, cinque o sei volte più grandi di quelli originali, senza peraltro che questi siano sfumati o cancellati, strutturano tutto lo spazio della camera dove Yacouba, la moglie e i loro figli vivono le loro notti e i loro giorni in una ricercata armonia: gli uomini e alcuni "geni" vivono qui in un equilibrio di grande sensibilità.

In quel momento la moglie di Yacouba entra nella stanza con un secchio pieno d'acqua sulla testa; lo depone davanti al vaso posto nell'angolo, quindi vi versa l'acqua fresca che ha appena attinto. Mi sorride, mi dice qualche parola in Peul; sulla schiena tiene ben

avvolto in una stoffa un neonato; poi dispiega questa stoffa, prende tra le sue braccia il bambino, che mi guarda con occhi spalancati. Yacouba mi dice che ha quattro mesi e che lui e sua moglie hanno deciso che porterà il mio nome.

Anche Yacouba mi dona un quaderno di fogli bianchi che gli avevo consegnato, intatto, a ottobre. Vi sono bei disegni equilibrati, all'inchiostro di china. Yacouba lo commenta e, con piacere e serietà insieme, spiega ciò che ha disegnato: degli "spiriti", delle montagne sulle quali siamo andati e dove abbiamo lavorato, qualche animale della savana, diversi personaggi. Ed ecco una montagna dalla doppia punta, molto slanciata; ai suoi piedi camminano, tenendosi per mano, tre personaggi. "La grande montagna, mi dice, è Douki, a due ore di cammino da Nissanata; da quelle parti, tra gli strati di roccia tenera, tantissimo tempo fa, i Tellem l'hanno abitata; le loro case di terra sono ancora visibili sotto gli strapiombi. Nessuno straniero ha mai visto Douki. Non c'è nessun pericolo nell'andare laggiù, perché gli "spiriti" di Douki sono in pace con noi. Quando verrai con tua figlia, vi condurrò a Douki e ve la mostrerò. E' ciò che ti dico in questo disegno con i tre personaggi e la montagna". Un segno al futuro. Auspicio e influenza sul futuro.



(Quaderni di traduzioni, XLI, Aprile 2018)