

YVES BERGERET

LE TRAIT QUI NOMME
Poèmes-peintures au Mali



YVES BERGERET

IL TRATTO CHE NOMINA
Poemi-pitture nel Mali



XIII
PENSÉE ET USAGE DE L'ESPACE
À KOYO



XIII
PENSIERO E UTILIZZO DELLO SPAZIO
A KOYO



Quaderni di Traduzioni, XLIV, Maggio 2018



Yves BERGERET / Francesco MAROTTA

YVES BERGERET

**PENSÉE ET USAGE DE L'ESPACE
À KOYO**

**PENSIERO E UTILIZZO DELLO SPAZIO
A KOYO**

Traduzione di **Francesco MAROTTA**



XIII

Pensée et usage de l'espace à Koyo

Novembre 2010

Peu à peu j'ai appris ce qu'est le monde de Koyo. Comme on l'a lu dans les chapitres précédents, à moins d'être stupide et touriste, il est impossible en approchant l'espace de Koyo, village et montagne, de se limiter au pittoresque et à l'esthétique. En m'accueillant à partir de l'hivernage 2000 les gens de Koyo savaient très bien qui ils étaient. Je ne le savais pas. Ils ne savaient pas qui j'étais. Rapidement ils m'ont vu poète en acte, homme de la parole, montagnard. Peu à peu j'ai découvert, avec leur propre participation, qui ils sont.

D'une part j'ai compris de moi-même et analysé seul ce que les peintres et Alabouri n'ont cessé de me dire au fil des années en me "lisant" leurs dessins sur le papier, leurs signes peints sur les tissus et leurs peintures murales: une transmission progressive et de plus en plus abondante. D'autre part j'ai pris à partir de 2007 l'initiative de poser des questions à partir du lexique toro tegu: certains mots essentiels ne peuvent se comprendre qu'en dehors de la rationalité européenne et m'ont demandé des efforts d'analogie, de synthèse, de déduction ou d'induction pour lesquels l'aide des peintres m'était très utile. En même temps les peintres, Alabouri, les Anciens, les grands responsables du village voyaient bien que j'avancais dans la compréhension et que ma fidélité restait la même, malgré les épreuves. Ces dernières avaient aussi une dimension initiatique. Elles ont été variées. Physiques: les ascensions parfois difficiles ou vertigineuses, la fatigue des très longues marches en pleine chaleur, mes chutes dans les rochers, les blessures, la morsure d'un scorpion, des piqûres de frelon et les maladies et infections diverses, parfois dangereuses qui m'ont imposé de longs traitements en France. Aussi les épreuves non physiques: le grand banditisme touareg de plus en plus menaçant dans la région, jusqu'à s'allier au pire intégrisme islamiste à partir de 2009; les pressions, sollicitations, menaces et intimidations fréquentes de gens de la plaine, surtout dans la bourgade oasis de Boni, pour que je leur cède des objets ou de l'argent, ce que j'ai toujours refusé, non sans risque. En outre, les années passant, je n'ai plus eu la même force pour créer au sol les œuvres sur les grands tissus, sur une dalle en plein soleil; et les peintres ont bien vu que je me fatiguais parfois beaucoup. Ils ont alors accepté mes questions et les ont même largement devancées lors de mes trois derniers séjours en été 2008, en février-mars 2009 et en été 2009¹. J'en suis donc venu à une compréhension d'ensemble de ce qu'est Koyo et du rôle central que la poésie y joue; le temps est venu d'en faire part dans les pages qui

¹ Après l'hivernage 2009 le risque d'enlèvement touareg et islamiste est devenu trop important et m'a fait suspendre mes séjours.

suivent. Pages où l'on va voir pourquoi les peintres ont si bien rencontré le poète que je suis et pourquoi le poète que je suis a si bien pu créer en dialogue avec les peintres. Pages où l'on va voir que la poésie en acte ne s'absente jamais.

1

Espace symbolique et animiste

1.1

La nature du réel: le réel est de la parole

1.2

Définir l'espace: l'espace est un acte

1.3

Deux verbes: permanence et mobilité de l'espace-temps

1.4

Les activeurs d'espace: les hommes

1.5

Les densificateurs d'espace

Les "médicaments" et les "veines"

Les sacrifices

Les sons du *gié* de saison sèche

Les *daka* dans l'autre espace

1.6

Les rites stabilisateurs au cours du basculement entre les deux phases du *gié*

Les rites d'ouverture de la terre *iso*: le double cortège de "pose des médicaments"

Les rites d'ouverture de l'eau: *taga* et source pérenne

1.7

Les balisages spatiaux des activités humaines

Cultiver: le *gié* de l'hivernage

Dire la parole rituelle chantée-dansée: le *gié* de la saison sèche

Puiser l'eau

Manger

Se reproduire

Initier

Accueillir et maîtriser les étrangers

1.8

L'anti-espace

La crise de la pleine lune

Les lieux interdits

L'espace interdit autour du sacrifice

Les sièges du *Ogo*, "chef adjoint"

Des signes peints qui ouvrent l'espace: fonction symbolique de la grotte centrale de *Na Na Wurou To*

2

L'espace neuf du poème-peinture

2.1

L'espace à deux dimensions

Le tissu acte

Le tissu récolte

Le *bailo* des peintres et du poète et l'intégration de l'étranger

En deux dimensions

2.2

L'espace à trois dimensions

Les *Maisons des Peintres*

Le *Nombril de la parole* à Nissanata et ses questions

XIII

Pensiero e utilizzo dello spazio a Koyo

Novembre 2010

Ho capito un poco alla volta che cos'è il mondo di Koyo. Come si è potuto leggere nei capitoli precedenti, è impossibile, avvicinandosi allo spazio di Koyo, villaggio e montagna, limitarsi al pittoresco e all'estetico, a meno di non essere degli stupidi o dei turisti. Quando mi hanno accolto, a partire dall'estate del 2000, gli abitanti di Koyo sapevano benissimo chi erano. Ero io a non saperlo, come loro non sapevano chi io fossi. In breve tempo mi hanno visto poeta in azione, uomo della parola, montanaro. Piano piano ho scoperto, con la loro partecipazione, chi essi sono davvero.

Da una parte ho compreso da me stesso e analizzato da solo ciò che i pittori e Alabouri non hanno smesso di dirmi nel corso degli anni "leggendomi" i loro disegni sulla carta, i loro segni dipinti sui tessuti e le loro pitture murali: una trasmissione graduale e sempre più ricca. D'altra parte, a partire dal 2007, ho preso l'iniziativa di porre delle domande, a cominciare dal lessico *toro tegu*: alcune parole essenziali possono essere comprese solo fuori da un contesto di razionalità europea e mi hanno richiesto sforzi di analogia, di sintesi, di deduzione o di induzione per i quali l'aiuto dei pittori mi è stato indispensabile. Nello stesso tempo i pittori, Alabouri, gli Anziani, i grandi responsabili del villaggio vedevano bene che io facevo dei progressi nella comprensione e che la mia fedeltà restava immutata malgrado le prove. Queste ultime avevano anche una dimensione iniziatica. Sono state diverse. Fisiche: le ascensioni talvolta difficili o vertiginose, la fatica per i lunghissimi spostamenti nel caldo torrido, le mie cadute tra le rocce, le ferite, il morso di uno scorpione, le punture di calabrone e diverse malattie e infezioni, talvolta pericolose, che hanno richiesto delle lunghe cure in Francia. Anche prove non fisiche: il diffuso banditismo tuareg, sempre più minaccioso nella regione, che è giunto ad allearsi col pericoloso integralismo islamista a partire dal 2009; le pressioni, le sollecitazioni, le minacce e le frequenti intimidazioni da parte di gente della pianura, soprattutto nel borgo oasi di Boni, affinché consegnassi oggetti o denaro, cosa che ho sempre rifiutato di fare, non senza rischi. Inoltre, col passare degli anni, non ho più la stessa forza per creare al suolo le opere sui grandi tessuti, su una lastra rocciosa in pieno sole; e i pittori si sono accorti che spesso mi affaticavo molto. Essi hanno allora accettato le mie domande e le hanno addirittura anticipate durante i miei tre ultimi soggiorni, nell'estate del 2008, nel febbraio-marzo del 2009 e nell'estate del 2009(1). Sono pertanto giunto a una comprensione d'insieme di cosa è Koyo e del ruolo centrale che la poesia vi occupa; è giunto il momento di darne conto nelle pagine che seguono. Pagine nelle quali vedremo perché i pittori hanno accolto così bene il poeta che io sono, e perché il poeta che

io sono ha potuto così efficacemente creare in dialogo con i pittori. Pagine dove vedremo che la poesia in atto non è mai assente.

(1) Dopo l'estate del 2009 il rischio di rapimenti tuareg e islamisti è diventato troppo elevato e mi ha fatto sospendere i miei soggiorni.

1

Spazio simbolico e animista

1.1

La natura del reale: il reale appartiene alla parola

1.2

Definire lo spazio: lo spazio è un atto

1.3

Due verbi: permanenza e mobilità dello spazio-tempo

1.4

Gli attivatori di spazio: gli uomini

1.5

Gli intensificatori di spazio

I "medicamenti" e le "vene"

I sacrifici

I suoni del *giérin* nella stagione secca

I *daka* nell'altro spazio

1.6

I riti stabilizzatori nel corso dell'oscillazione tra le due fasi del *gié*

I riti d'apertura della terra *iso*: il doppio corteo di "posa dei medicamenti"

I riti d'apertura dell'acqua: *taga* e sorgente perenne

1.7

Le ubicazioni spaziali delle attività umane

Coltivare: il *gié* della stagione delle piogge

Dire la parola rituale cantata-danzata: il *gié* della stagione secca

Attingere l'acqua

Mangiare

Riprodursi

L'iniziazione

Accogliere e controllare gli stranieri

1.8

L'anti-spazio

La crisi della luna piena

I luoghi proibiti

Lo spazio proibito intorno al sacrificio

Le sedie dell'Ogo, "capo aggiunto "

I segni dipinti che aprono lo spazio: funzione simbolica della grotta centrale di *Na Na Wurou To*

2

Lo spazio nuovo del poema-pittura

2.1

Lo spazio a due dimensioni

Il tessuto-atto

Il tessuto-raccolto

Il *bailo* dei pittori e del poeta e l'integrazione dello straniero

In due dimensioni

2.2

Lo spazio a tre dimensioni

Le *Case dei Pittori*

L'*ombelico della parola* a Nissanata e le domande che pone

1

Espace symbolique et animiste

1.1

La nature du réel: le réel est de la parole

Pour les habitants de Koyo, leur espace est un organisme complexe en continuels fonctionnements. En effet le réel est entièrement de la parole. Les peintres l'ont très souvent figuré dans leurs signes. La pierre est de la parole fossilisée, minéralisée et les roches aux formes les plus harmonieuses sont de très efficaces paroles. L'eau est la parole en mouvement et la force de fécondation qui va faire se multiplier le réel. Le ciel est l'embryon de la parole, le nuage est la promesse de celle-ci et la pluie sa généreuse délivrance, comme un nouveau-né sort du ventre de sa mère. Très rare sur la montagne de grès, due à l'érosion ou au concassage à mains nues, la terre cultivable (*iso*) est de la parole en attente, la graine est un mot en processus de fécondation. La parole humaine est l'acte de nomination le plus fécond du réel, la main du cultivateur suit la parole.

Une notion fondamentale de cette pensée du réel comme parole en acte est le *bira*: le travail, qu'il faut comprendre au sens de la gestation responsable de la parole. Lorsque le *bira* est efficace, le sourire vient, la récolte vient et le réel déploie son propre *kenda nisi*, son "cœur bon", qui est la conscience harmonieuse de l'accomplissement. Le maximum d'accomplissement de la parole, son déploiement le plus nourricier, le plus digne, le plus harmonieux dans la montagne et la communauté s'appelle le *wuron*, maladroitement traduit par le mot "or". La parole est, de la sorte, toujours responsable et fondatrice; elle ne peut flatter ni mentir.

Le sens de l'espèce humaine est d'entretenir la parole comme la graine du cœur du réel. Les cinq cents habitants du village forment un seul groupe communautaire, totalement solidaire, appelé le *baïlo*; il se réunit périodiquement en assemblée délibérante, *baïlo motu* ou *baïlo batu*. Le sens et la fonction de cette communauté est le *baïlo bira*, mise en travail de la parole dont la communauté a la responsabilité. Des groupes communautaires de base existent également, d'environ huit personnes, responsables de tel ou tel "travail de parole" dans l'intérêt de tout le village, par exemple l'entretien des greniers collectifs, ou celui de l'école, ou celui d'un barrage que j'ai financé en 2001, ou la préparation des rites pour faire venir la pluie au début de l'hivernage. Les membres de ces *baïlo* de base doivent prendre ensemble au moins un repas par jour; tous les cinq jours, en fonction du calendrier dogon, seuls sont accomplis des travaux du *baïlo* dans toute la montagne, avec consommation d'une nourriture rituelle par tous, même très loin du village.

Cependant cette pensée de la parole en acte, fondamentale, considère que la parole ne peut exister, donc s'accomplir et se déployer, si possible jusqu'à son *wurou*, que sur les plateaux sommitaux: sur les couches géologiques supérieures de grès, très solide. La plaine, qui est sableuse, est le lieu de la parole faible, ondoyante et sinieuse, peu stable; la plaine est le lieu de la parole des griots enjoliveurs et flatteurs, la parole féodale des peuples nomades, Peul et Touareg, dont les traditions restent vivantes et souvent tournées vers une parole murmurée et dissimulée, profondément méprisante envers les anciens esclaves, très nombreux, que l'on appelle encore les "captifs". D'ailleurs les Dogon de cette ethnie se nomment eux-mêmes les *toro nomu*, "gens de montagne", et nomment leur langue *toro tegu*, la "parole de la montagne", ce qui est pour eux un pléonasme, puisque la montagne est parole.

1

Spazio simbolico e animista

1.1

La natura del reale: il reale appartiene alla parola

Per gli abitanti di Koyo, il loro spazio è un organismo complesso sempre in funzione. In effetti il reale appartiene interamente alla parola. I pittori lo hanno spessissimo rappresentato con i loro segni. La pietra è della parola fossilizzata, mineralizzata e le rocce dalle forme più armoniose sono delle parole efficientissime. L'acqua è la parola in movimento e la forza fecondatrice che permette al reale di moltiplicarsi. Il cielo è l'embrione della parola, la nuvola è la promessa della parola e la pioggia il suo generoso rilascio, come un neonato che esce dal ventre di sua madre. La terra coltivabile (*iso*) rarissima sulla montagna di arenaria, prodotta dall'erosione o dalla frantumazione a mani nude, è della parola in attesa; il seme è una parola in progressiva fecondazione. La parola umana è l'atto di nominazione più fecondo del reale, la mano del contadino segue la parola.

Una nozione fondamentale di questo pensiero del reale come parola in atto è quella di *bira*: il lavoro, che va inteso nel significato di gestazione responsabile della parola. Quando il *bira* è efficace, nasce il sorriso, il raccolto arriva e il reale mostra il suo *kenda nisi*, il suo "cuore buono", che è la coscienza armoniosa del compimento. La massima realizzazione della parola, il suo dispiegamento più nutritivo, il più degno, il più equilibrato, nella montagna e nella comunità, si chiama *wuron*, impropriamente tradotto con la parola "oro". La parola è, in questo modo, sempre responsabile e fondatrice; non può né adulare né mentire.

Il destino della specie umana è quello di preservare la parola come il seme del cuore del reale. I cinquecento abitanti del villaggio formano un solo gruppo comunitario, totalmente solidale, chiamato *bailo*; si riunisce periodicamente in assemblea deliberante, il *bailo motu* o il *bailo batu*. Il significato e la funzione di questa comunità è il *bailo bira*, messa in opera della parola di cui la comunità è responsabile. Esistono ugualmente dei gruppi di base, di circa otto persone, responsabili di questo o di quell'altro "travaglio di parola" nell'interesse di tutto il villaggio, per esempio la conduzione dei granai comuni, o quella della scuola, o quella di una diga che ho finanziato nel 2001, o la preparazione dei riti per far cadere la pioggia all'inizio dell'estate. I membri di questi *bailo* di base devono consumare insieme almeno un pasto al giorno; ogni cinque giorni, secondo il calendario dogon, vengono compiuti unicamente i lavori del *bailo* in tutta la montagna, con la consumazione di un pasto rituale da parte di tutti, anche molto lontano dal villaggio.

Tuttavia questo pensiero della parola in atto, fondamentale, ritiene che la parola può esistere, dunque compiersi e dispiegarsi, possibilmente fino al suo *wuron*, solo sugli altopiani sommitali: sugli strati geologici superiori di arenaria, molto solida. La pianura, che è sabbiosa, è il luogo della parola flebile, ondeggiante e sinuosa, poco stabile; la pianura è il luogo della parola dei cantastorie intrattenitori e adulatori, la parola padronale dei popoli nomadi, Peul o Tuareg, le cui tradizioni restano vive e spesso sono indirizzate a un dire mormorato e dissimulato, profondamente sprezzante nei confronti degli antichi schiavi, chiamati ancora “prigionieri”. Inoltre i Dogon di questa etnia chiamano se stessi i *toro nomu*, gli “uomini della montagna”, e chiamano la loro lingua *toro tegu*, la “parola della montagna”, espressione che per loro è una tautologia, dal momento che la montagna è parola.

1.2

L'espace est un acte

La substance du réel est la parole. Ceci étant clairement établi et mille fois confirmé, j'ai cherché à comprendre comment les Dogon *toro nomu* comprennent l'espace. De très longues conversations pendant l'hivernage 2009 m'ont permis d'avancer pas à pas. Non sans peine. La langue *toro tegu* comporte peu de mots abstraits, mais déploie un lexique très minutieux et diversifié, par exemple sur les formes des rochers, sur les excavations dans la roche, sur les étapes des rites, etc.. Un matin de juillet, alors que nous nous apprêtons à travailler sur de grands tissus devant la grotte de Zongori où vivait un ancêtre important, une violente et courte tornade nous surprend. En attendant que le soleil revenu sèche les dalles encore ruisselantes, nous montons par une escalade un peu rude au dessus de cette grotte jusqu'à une énorme brèche carrée d'où la vue surplombe la plaine de Boni. Du côté de Boni sous la brèche la falaise verticale et lisse plonge sur trois cents mètres. Le vent claque dans la brèche. Ses côtés sud et nord, sur la crête, sont des grands piliers verticaux, impressionnants. Rarement j'ai eu à Koyo autant la double impression de vide et d'un travail géologique à l'intensité épique. Cette brèche s'appelle Wosiri ka. Lorsque nous revenons à la dalle devant la grotte de Zongori, impossible de nous mettre au travail de peinture: l'eau ruisselle encore abondamment. Il faut attendre. C'est alors que je prends l'initiative de parler de cette notion capitale: l'espace. J'interroge en particulier deux des peintres, mes compagnons de création, Belco et Hamidou, qui parlent assez bien le français, celui qui, du même âge que moi, fait fonction de chef du village et parle assez couramment le français, Alabouri, et un autre peintre non francophone, Dembo; je parle moi-même maintenant le *toro tegu*. Le mot français "espace" leur est inconnu et incompréhensible; je l'explique, de manière imagée et pratique, passant par de nombreux exemples concrets. Puis d'une très longue délibération entre eux, que j'écoute avec leur accord, il ressort d'abord que, selon leur propre expression, "l'espace, c'est du temps". Et qu'on peut enfin le désigner par l'expression *Yura toro keke tou*. Mot à mot: "semmer du mil (*toro*) en changeant, en traversant, de l'autre côté - adverbe de lieu et de mouvement - (*keke*), la montagne-parole (*toro*) du village de Koyo (*Yura*)". Autrement dit ce qui est pensé et nommé comme espace est "la mobilité des terres où ensemer le mil dans la montagne de Koyo". Les assolements à Koyo sont triennaux. Ce qui est désigné comme espace est le basculement tous les trois ans des actes de culture d'une partie de la montagne à une autre où les rites d'ensemencement et de fécondité - que l'on verra plus loin - sont accomplis. L'espace est de la périodicité de rite en déplacement. Alabouri, l'aîné de mes interlocuteurs, reprend et dit que le mot qui, à son avis, est le plus proche du mot français "espace" est l'adverbe *keke*, "de l'autre côté, en franchissant".

Cette conception de l'espace induit que l'espace est la partie de la montagne en culture, terre *iso* et eau, "ouverte" par les rites; la roche, parole minéralisée et dure,

en quelque sorte en sommeil, n'est pas de l'espace. L'espace est nourricier. L'espace se déplace selon des assolements ici et là sur le plateau sommital; l'espace est ce que les rites des cultivateurs et leurs mains en font.

Autre particularité de la langue et de la pensée *toro tegu*: même si la toponymie de ses particularités de relief est fort diversifiée, la partie du plateau sommital qui n'est pas couverte d'une couche de terre n'est pas nommée en tant que telle dans la langue. J'ai insisté et l'on m'a répondu: "non cela c'est rien (*pere pere*)", ce qui se comprend parce que la parole féconde et en acte constitue le réel. Là où il n'y a pas de parole à l'œuvre il n'y a logiquement "rien". Ce "rien" n'est pas le vide pour autant. Il est de la parole en désordre parmi les bribes vibronnantes de laquelle s'agitent en tous sens "esprits", "sorciers mangeurs d'âme", ancêtres oubliés, fauves et autres êtres hybrides dangereux et mystérieux. Le lointain de la plaine est senti par les habitants de Koyo comme particulièrement ingérable et risqué; et, à vrai dire, sans grand intérêt.

1.2

Lo spazio è un atto

La sostanza del reale è la parola. Trattandosi di un dato di fatto chiaramente accertato e mille volte confermato, ho cercato di comprendere in che modo i Dogon *toro nomu* considerano lo spazio. Lunghissime conversazioni durante la stagione delle piogge del 2009 mi hanno permesso di fare dei passi in avanti. Non senza fatica. La lingua *toro tegu* contiene poche parole astratte ma impiega un lessico minuziosissimo e diversificato, ad esempio per indicare le forme delle rocce, le escavazioni nella roccia, le fasi dei riti, etc. Una mattina di luglio, mentre ci accingevamo a lavorare su dei grandi tessuti davanti alla grotta di Zongori, dove era vissuto un insigne antenato, una breve e violenta tempesta ci sorprende. Aspettando che il sole, ritornato, asciugasse le lastre rocciose ancora grondanti, saliamo per un percorso abbastanza duro al di sopra di questa grotta, fino a un'enorme breccia quadrata dalla quale la vista abbraccia la pianura di Boni. Dal lato di Boni, sotto a breccia, la falesia verticale e liscia sprofonda per trecento metri. Il vento sibila rumorosamente nella breccia. Il suo fianco meridionale e quello settentrionale, sulla cresta, sono dei grandi pilastri verticali, impressionanti. Raramente a Koyo ho provato una simile duplice sensazione di vuoto e di una attività geologica dall'intensità maestosa. Questa breccia si chiama Wosiri ka. Quando ritorniamo sulla lastra davanti alla grotta di Zogori, non ci è possibile metterci a dipingere: l'acqua scorre ancora abbondantemente. Bisogna aspettare. E' allora che prendo l'iniziativa di parlare della nozione fondamentale di spazio. Domando in particolare a due pittori, i miei compagni di creazione Belco e Hamidou, che parlano molto bene il francese, ad Alabouri, colui che, uomo della mia stessa età, esercita la funzione di capo del villaggio e parla abbastanza abitualmente il francese, e a un altro pittore non francofono, Dembo; anch'io parlo ora il *toro tegu*. La parola francese "spazio" gli risulta sconosciuta e incomprensibile; io la spiego, in modo figurato e pratico, utilizzando numerosi esempi concreti. Dopo una lunga discussione tra di loro, che io ascolto col loro consenso, emerge in primo luogo che, stando a una loro espressione, "lo spazio appartiene al tempo"; e che si può alla fine designarlo con la locuzione *Yura toro keke tou*. Letteralmente: "seminare il miglio (*ton*) diversificando, spostandosi da quell'altra parte - avverbio di luogo e di movimento - (*keke*) della montagna-parola (*toro*) del villaggio di Koyo (*Yura*)". In altri termini, ciò che è pensato e nominato come spazio è "la mobilità delle terre dove seminare il miglio sulla montagna di Koyo". Le rotazioni a Koyo sono triennali. Ciò che viene designato come spazio è il passaggio ogni tre anni delle operazioni di coltura da una parte all'altra della montagna, dove i riti della semina e della fecondità - come si vedrà più avanti - vengono compiuti. Lo spazio fa parte della periodicità del rito nell'avvicendamento. Alabouri, il più anziano dei miei interlocutori, riprende il discorso e dice che la parola più prossima al termine francese "spazio" è l'avverbio *keke*, "dall'altra parte, attraversando".

Questa concezione dello spazio porta a pensare induttivamente che esso è la parte della montagna messa a coltura, terra *iso* e acqua, “aperta” per mezzo dei riti; la roccia, parola mineralizzata e dura, in qualche modo addormentata, non appartiene allo spazio. Lo spazio nutre. Lo spazio si distende a seconda degli avvicendamenti qua e là sull’altopiano sommitale; lo spazio è ciò che i riti dei contadini e le loro mani costruiscono.

Un’altra particolarità della lingua e del pensiero *toro tegu*: anche se la toponomastica delle sue caratteristiche montuose è fortemente diversificata, la parte dell’altopiano sommitale che non è coperta da uno strato di terra non ha in quanto tale un termine di riferimento nella lingua. Ho insistito per saperne di più e mi hanno risposto: “no, quella non è niente (*pere pere*)”; cosa comprensibile, dal momento che la parola feconda e in atto costituisce il reale. Là dove non c’è parola operante, non c’è logicamente “niente”. Tuttavia questo “niente” non è il vuoto. Appartiene alla parola caotica, tra i cui frammenti vibratili si agitano in ogni direzione “spiriti”, “stregoni mangiatori d’anima”, antenati dimenticati, belve e altri esseri ibridi pericolosi e misteriosi. La distesa a perdita d’occhio della pianura è sentita dagli abitanti di Koyo come particolarmente ingestibile e rischiosa; e, a dire il vero, di nessun interesse o quasi.

1.3

Deux verbes: permanence et mobilité de l'espace-temps

Ce même matin de juillet 2009, je comprends enfin une notion *toro tegu* capitale: le même verbe, *gié*, désigne deux actions que je pensais jusqu'ici totalement étrangères l'une à l'autre. *Gié* est, en fait, le verbe le plus approprié pour désigner l'action de l'espace lui-même et l'action agissant sur cet espace. Le substantif qui en découle est le mot *giérin*. Je commencerai ici par ce nom. Il désigne la place, en général au village, dégagée dans un quartier entre les maisons de terre où la communauté *bailo* se réunit pour écouter, de manière bien sûr non passive, les grands actes de parole rituelle chantée-dansée. Le *giérin* le plus important du village est celui devant la maison d'Alabouri où certaines nuits un petit *bailo* de six femmes âgées du village chante et danse selon une chorégraphie lente, pour tout le village assis au sol en cercle, les poèmes fondateurs du village et aussi les récits des nouvelles actions accomplies ces derniers temps au village (dont les miennes): ces femmes sont les fondatrices et refondatrices du réel. Elles ont aussi le pouvoir de l'accroître en nommant par leur parole chantée-dansée de nouveaux éléments qui accèdent de la sorte, par elles, au statut de la réalité. Le verbe *gié* signifie donc ici danser-chanter. Ces actes de parole rituelle chantée-dansée sont souvent renforcés par des rythmes que des initiés frappent sur des tambours d'aisselle ou portés en bandoulière: on affirme que le tambour parle. Les *giérin* de parole rituelle chantée-dansée sont à ma connaissance au nombre d'une dizaine, la plupart dans le village de Koyo lui-même; mais l'un d'entre eux se trouve en pleine falaise, à deux-trois heures de marche du village, au centre de Bandagiérin, village vertigineux abandonné depuis des siècles. Mais le flux de la parole réelle qui allait peut-être se tarir est depuis trois ans réactivé par les peintres et moi par des actes de création de poèmes-dessins sur papier en quadriptyques que nous allons y accomplir: précisément sur le *giérin* de ce village fantôme, à proximité de la grande cascade de *Bonsiri*.

Or le même substantif sert aussi à désigner les larges surfaces de terre *iso* cultivable, sous la forme de "champs", parfois fort loin dans la montagne. Et le même verbe désigne l'action qui s'y effectue. Les peintres et Alabouri sont formels: c'est bien le même mot et le même verbe qui sont employés dans ces fonctions apparemment si différentes. Alabouri me précise que le mot *giérin* désigne à la fois la "place de danse" et la "place à ensemercer ouensemencée". Onze *giérin* de "champs" existent dans la montagne de Koyo², tous affilés à des ancêtres référents. Il existe d'autres surfaces de "champs" dans la montagne, mais plus petits ou plus éparpillés: ceux-là ne reçoivent pas la désignation ni le statut de *giérin*. Les *giérin* de "champs" n'existent que dans la montagne de Koyo; on peut en trouver quelques traces dans celle de Nissanata, village actuellement de "captifs" de Peul, gardant cependant de nombreuses éléments de culture dogon *toro nomu*.

² *A Dosu koyo*, à partir du village, *Aranbamgiérin*, *Ogogiérin*, *Kusogiérin*, *Kirkongari giérin*, *Bazamniérin*, *Turigiérin*, *Baïngiérin*; dans les pentes sous la falaise: *Sougiérin* (de *Boni toko* à *Aransan toko*), *Bokotorogiérin* (sous *Woïsolid*), *Sandogiérin* (sous Koyo pote), *Parangiérin* (sous Isim koyo).

L'usage du *giérin* se comprend lorsqu'on le situe dans le temps. Non plus celui de l'assolement triennal, mais celui du cycle météorologique de l'année. De juin à septembre, lors des pluies de l'hivernage, tout le monde s'active dans les "jardins" et les "champs", de l'aube à la nuit. La graine qui croît est la parole en acte de cette période: aucun chant dansé ne peut avoir lieu alors, aucun son de tambour ne peut être entendu. D'octobre à mai, la terre *iso* dort; à partir de février on commence s'il le faut à remonter les pierres du mur de soutènement de quelque terrasse, loin dans la montagne; mais dans cette longue saison sèche, les rites de parole chantée-dansée sur les *giérin* du village sont nombreux.

L'espace est donc bien cet organisme de parole continuellement en acte, mais changeant radicalement les modalités apparentes de son acte selon les saisons, et de plus changeant tous les trois ans les lieux de son exercice d'hivernage.

Pour désigner l'action sur l'espace, la langue *toro tegu* utilise un autre verbe, lui aussi étonnant: *din*. Les peintres qui parlent un peu français le traduisent parfois "s'asseoir", ce qui est dès le départ étrange, pour une ethnie quasiment sans mobilier, en tout cas sans chaise³ ni fauteuil. Si on s'assied, c'est au sol ou sur un petit rocher. Mais ce verbe signifie plus souvent poser, placer, voire installer. Il signifie aussi, pour un être humain, engager toute une attitude de vie et un choix éthique. Ce verbe sert à désigner, c'est sûr, un positionnement dans l'espace; mais il va beaucoup plus loin et j'ai de la peine à comprendre sa racine sémantique et la logique de ses usages. Les peintres et Alabouri m'ont souvent dit que le verbe *gié* désigne une action grave et vitale, sous ses deux modalités selon la saison; mais ils me disent que *din* a plus d'usages.

³ A l'exception du *Ogo*, "chef adjoint chargé des rites", comme on le verra plus loin.

1.3

Due verbi: permanenza e mobilità dello spazio-tempo

Quella stessa mattina del luglio 2009 comprendo finalmente una nozione *toro tegu* fondamentale: lo stesso verbo, *gié*, designa due azioni che fino ad allora pensavo completamente estranee l'una all'altra. *Gié*, infatti, è il verbo più appropriato per designare l'azione dello spazio e l'azione operante su questo stesso spazio. Il sostantivo che ne deriva è la parola *giérin*. Comincerei qui proprio da questo termine. Esso indica il posto, in generale nel villaggio, situato in un quartiere tra le case di terra, dove la comunità *baïlo* si riunisce per ascoltare, in modo sicuramente non passivo, i grandi atti di parola rituale cantata-danzata. Il *giérin* più importante del villaggio è quello davanti alla casa di Alabouri, dove certe notti un piccolo *baïlo* di sei donne anziane canta e danza, eseguendo una coreografia lenta per tutta la comunità seduta per terra in cerchio, i poemi fondatori del villaggio e anche i racconti delle nuove azioni che vi sono state compiute negli ultimi tempi (tra cui le mie): queste donne sono le fondatrici e le rifondatrici del reale. Esse hanno anche il potere di accrescerlo, nominando con le loro parole cantate-danzate nuovi elementi, che acquisiscono, in questo modo, grazie a loro, lo statuto di realtà. Il verbo *gié*, dunque, significa qui danzare-cantare. Questi atti di parola rituale cantata-danzata sono spesso sostenuti dai ritmi che alcuni iniziati battono su dei tamburi tenuti sotto le ascelle o portati a tracolla: è la dimostrazione che il tamburo parla. I *giérin* della parola rituale cantata-danzata sono, per quello che ne so, una decina circa, la più parte nel villaggio di Koyo; ma uno di loro si trova in piena falesia, a due o tre ore di cammino dal villaggio, al centro di Bandagiérin, un villaggio vertiginoso abbandonato da secoli. Il flusso della parola reale, che andava forse esaurendosi, è da tre anni rivitalizzato dai pittori e da me attraverso atti di creazione di poemi-disegni su carta in quadrittici che realizziamo sul posto: precisamente sul *giérin* di questo villaggio fantasma, in prossimità della grande cascata di Bonsiri.

Lo stesso sostantivo serve anche a designare le larghe superfici di terra *iso* coltivabile, in forma di “campi”, talvolta molto lontani sulla montagna. E lo stesso verbo designa l'azione che vi si effettua. I pittori e Alabouri sono categorici: sono proprio la stessa parola e lo stesso verbo ad essere impiegati per indicare funzioni apparentemente tanto differenti. Alabouri mi precisa che la parola *giérin* designa di volta in volta il “luogo dove si danza” e il “luogo dove si semina o si è seminato”. Undici *giérin* di “campi” esistono sulla montagna di Koyo(2), tutti legati a degli antenati referenti. Esistono altre superfici di “campi” sulla montagna, ma più piccoli o più sparpagliati: questi non ricevono la designazione né lo status di *giérin*. I *giérin* di “campi” esistono solo sulla montagna di Koyo; se ne può trovare qualche traccia su quella di Nissanata, attualmente villaggio di “schiavi” dei Peul, che conserva tuttavia numerosi elementi di cultura dogon *toro nomu*.

L'utilizzo del *giérin* si comprende quando lo si situa nel tempo. Non più quello della rotazione triennale, ma quello del ciclo meteorologico dell'anno. Da giugno a

settembre, durante la stagione delle piogge, tutti si danno da fare nei “giardini” e nei “campi” dall’alba alla notte. Il seme che germoglia è la parola in atto di questo periodo: nessun canto danzato può aver luogo allora, nessun suono di tamburo può essere udito. Da ottobre a maggio la terra *iso* dorme; a partire da febbraio si comincia, qualora ce ne fosse bisogno, a rialzare le pietre del muro di sostegno di qualche terrazza, lontano in montagna; ma in questa lunga stagione secca, numerosi sono i riti di parola cantata-danzata sul *giérin* del villaggio.

Lo spazio è dunque proprio questo organismo di parola continuamente in azione, ma cambiando radicalmente le modalità apparenti del suo agire secondo le stagioni, e in più cambiando ogni tre anni i luoghi del suo esercizio nella stagione delle piogge.

Per designare l’azione sullo spazio, la lingua *toro tegu* utilizza un altro verbo, anch’esso sorprendente: *din*. I pittori che parlano un po’ di francese lo traducono a volte con “sedersi”, un termine che appare strano fin da subito riferito a un’etnia quasi senza mobilio, in ogni caso senza sedie⁽³⁾ né poltrone. Se ci si siede, è per terra o su una piccola roccia. Ma questo verbo significa più frequentemente posare, sistemare, anzi installare. Significa anche, per un essere umano, assumere un certo comportamento nella vita e fare una scelta etica. Questo verbo è usato per designare, sicuramente, un posizionamento nello spazio; ma va molto oltre e io faccio una certa fatica a comprendere la sua radice semantica e la logica dei suoi utilizzi. I pittori e Alabouri mi hanno spesso detto che il verbo *gié* indica un’azione importante e vitale, nelle sue due modalità in base alla stagione, ma che *din* ha più impieghi.

(2) A *Dosu koyo*, a partire dal villaggio, *Aranbamgiérin*, *Ogogiérin*, *Kusogiérin*, *Kirkongari giérin*, *Bazamnigiérin*, *Turigiérin*, *Baïngiérin*; tra i pendii sotto la falesia: *Sougiérin* (da *Boni toko* a *Aransan toko*), *Bokotorogiérin* (sotto *Woïsolid*), *Sandogiérin* (sotto *Koyo poto*), *Parangiérin* (sotto *Isim koyo*).

(3) Ad eccezione dell’*Ogo*, il “capo aggiunto responsabile dei riti”, come si vedrà più avanti.

1.4

Les acteurs d'espace: les hommes

Par les dessins et les peintures j'ai appris que pour ses relations rituelles avec l'espace, la population du village se décompose elle-même en quatre parties dont les fonctions sont permanentes.

Le groupe le plus ancien est celui des Nasi, dans lequel j'ai été installé en février 2007. Ils sont dits *aran bam*, "fiseurs/donneurs de pluie"; ils se décomposent en deux sous-groupes, ceux qui savent déclencher les pluies et ceux qui savent arrêter les pluies trop fortes; leur prestige est si grand et leurs pouvoirs sont considérés si puissants qu'on vient parfois de villages distants d'une centaine de kilomètres, si l'hivernage est médiocre, pour leur "demander la pluie".

Le second groupe est celui des Garico; ce nom de famille se retrouve chez les songhaï de Hombori, cent kilomètres à l'est. Ces Garico descendent de l'ancêtre, Ogo ban, arrivé de l'est au pied de la montagne de Koyo il y a six siècles. Il demandait refuge et hospitalité; sa grande sagesse et sa parole droite et efficace l'ont fait accepter; il est à l'origine de ce grand groupe, que les Nasi considèrent encore comme un groupe d' "étrangers". Les Garico sont *iso bam*, "fiseurs de terre".

Le troisième groupe est celui des Yamni, qui sont *unso bam* "fiseurs de vent", sans lequel les nuages chargés de pluie ne viendraient jamais se déverser sur la montagne.

A ces trois groupes fonctionnels est adjoint un groupe en quelque sorte décalé: les Yarba, qui sont gardiens de l'ordre et de la bonne exécution des rites. Ils sont sous l'autorité des deux hommes les plus importants du village, le Saagun, chef discret et secret, chargé des décisions, et le Ogo, chef adjoint chargé des rites et mis en avant devant les "étrangers" et les autorités de l'état malien; ils sont également sous l'autorité des deux femmes les plus importantes, la Woïzeu, la femme qui "ouvre toute parole et tout acte de parole du *bailo*", de la communauté villageoise, et son assistante, la Woïkeu. Les Nasi affirment que les Yarba sont leurs "captifs". Les Yarba n'ont pas la capacité du *bam*. Ce verbe signifie "donner de manière non individuelle, de la part d'un groupe, à un autre groupe ou à toute la communauté".

En outre, conduit par la Woïzeu, "ouvreuse de la parole", le *bailo* des femmes âgées chanteuses a une sorte de fonction liturgique capitale, mais qui n'est pas activée fréquemment: comme on le sait, cette fonction réactive et refonde le réel et peut l'accroître.

1.4

Gli attivatori di spazio: gli uomini

Attraverso i disegni e le pitture ho appreso che per le sue relazioni rituali con lo spazio la popolazione del villaggio si divide in quattro segmenti le cui funzioni sono permanenti.

Il gruppo più antico è quello dei Nasi, nel quale sono stato inserito nel febbraio del 2007. Essi sono detti *aran bam*, “facitori/donatori di pioggia”; si suddividono in due sottogruppi, quelli che sanno provocare le piogge e quelli che sanno fermare le piogge troppo intense; il loro prestigio è così grande e i loro poteri sono considerati così efficaci che a volte abitanti di villaggi distanti un centinaio di chilometri vengono da loro a “chiedere la pioggia”, se la stagione dei temporali non ne procura abbastanza.

Il secondo gruppo è quello dei Garico; questo cognome si ritrova presso i songhai di Hombori, cento chilometri a est. Questi Garico discendono da un antenato, Ogo ban, arrivato da est ai piedi della montagna di Koyo sei secoli fa. Chiese rifugio e ospitalità; la sua grande saggezza e la sua parola retta ed efficace lo hanno fatto accogliere; egli è all’origine di questo grande gruppo che i Nasi considerano ancora come un gruppo di “stranieri”. I Garico sono *iso bam*, “facitori di terra”.

Il terzo gruppo è quello dei Yamni, che sono *unso bam*, “facitori di vento”, senza il quale le nuvole cariche di pioggia non arriverebbero mai a rovesciarsi sulla montagna.

A questi tre gruppi funzionali è aggiunto un gruppo in un certo modo declassato, gli Yarba, che sono i guardiani dell’ordine e della buona pratica dei riti. Essi sono sotto l’autorità dei due uomini più importanti del villaggio, il Saagun, capo discreto e segreto, incaricato delle decisioni, e l’Ogo, capo aggiunto responsabile dei riti e interlocutore privilegiato degli “stranieri” e dei funzionari dello stato maliano; sono anche sotto l’autorità di due donne tra le più importanti della comunità del villaggio, la Woizeu, la donna che “apre ogni parola o ogni atto di parola del *bailo*”, e la sua assistente, la Woikeu. I Nasi affermano che gli Yarba sono i loro “schiavi”. Gli Yarba non hanno la capacità del *bam*. Questo verbo significa “donare in maniera non individuale, da parte di un gruppo, a un altro gruppo o a tutta la comunità”.

Inoltre, condotto dalla Woizeu, “colei che apre la parola”, il *bailo* delle donne anziane che cantano riveste una sorta di funzione liturgica fondamentale, anche se non viene praticata frequentemente: come è noto, questa funzione riattiva e rifonda il reale e può accrescerlo.

1.5

Les densificateurs d'espace

Les Dogon *toro nomu* de Koyo renforcent l'acte de parole-vie féconde de leur montagne par certaines pratiques.

Les “médicaments” et les “veines”

Le peu de terre sableuse entre les roches, dans la moindre fissure, permet l'existence de plantes et de rares arbres auxquels les habitants prêtent des capacités importantes. Ils en utilisent surtout les racines, parfois les feuilles, de très rares fois l'écorce. Ces produits, une fois broyés, s'appellent *aïan*, que les *toro nomu* un peu francophones traduisent par “médicaments”; mais ils ne sont pas utilisés comme on le ferait de médicaments curatifs en Europe, lorsque survient une maladie. Ils n'ont pas vraiment de vertu préventive non plus, en période de risque de contagion ou d'épidémie par exemple. Ils sont des “renforceurs” de fonctions diverses, fonctions toujours à l'œuvre, et permettent de s'approcher du *wurou*, l'“or”, l'accomplissement parfait de cette fonction. La première des fonctions est la parole; la parole des initiés est soutenue par la consommation de ces “médicaments”.

Ces “médicaments” sont collectés dans les “champs”, parfois fort loin dans la montagne, et dans certains *pondo*, “ravins”, parmi les étendues du plateau sommital; dans une grotte au bord de ces quelques ravins a toujours vécu un ancêtre référent, fondateur de l'usage et du nom du “médicament”. Le “médicament” doit toujours être avalé accompagné d'une formule orale chuchotée et secrète. Dans la Maison des Peintres dogon à Boni, Hamidou a peint en 2007 une grande et puissante figuration de l'ancêtre Hama Kungsi, quatrième “Ogo”, chef des rites de Koyo, avant l'“Ogo actuel”; Hama Kungsi avait la connaissance des tous les médicaments de la montagne et de leurs pouvoirs. Les peintres et Alabouri m'ont dit alors que, comme Ogo ban, Hama Kungsi est le second ancêtre référent de notre petit *bailo* (celui dont je fais partie).

Le miel est très recherché. Des ruches sont aménagées dans des trous de roche sur tout le plateau sommital et même dans certaines parties de la falaise qui l'entoure complètement. Les piqûres des abeilles, très douloureuses, sont redoutées. Certaines de ces ruches sont porteuses de mythes violents. Les peintres disent qu'il ne faut jamais parler devant celles-ci. Le miel de ruches situées au fond du très long auvent situé au centre physique exact du plateau, *Na Na Wurou To* (dont il sera question plus loin), est particulièrement prisé. Il renforce considérablement les capacités d'intelligence et la force vitale de qui en consomme. Quoiqu'il semble fonctionner de la même manière que les “médicaments” végétaux, les habitants disent clairement qu'il n'est pas “médicament”: parce que non végétal?

La langue *toro tegu* utilise le même mot, *tiegu*, pour désigner à la fois la racine de la plante, la veine par laquelle circule la sève de l'arbre ou de la plante, la veine et l'artère par où circule le sang dans le corps humain et animal; par leurs dessins et leurs peintures les peintres du village me disent que l'écoulement de l'eau des pluies des tornades sur le plateau sommital suit les *tiegu*, "veines", de la montagne. Tous ces liquides ne sont qu'une seule et même substance, qui est la forme souple et librement circulante de la parole. L'eau, on le sait, est parole par excellence. La pluie qu'apporte le vent descend du ciel, abreuve les corps puis les plantes, joue sur la montagne dont les peintres disent alors qu'elle *mom*, "rit"; puis l'eau de la tornade pénètre la montagne et revient par les divers *tiegu*: l'espace est la continuité de la parole en acte. Et on ne perçoit pas de scission entre ciel, corps, terre et roche, car l'eau-parole en traverse inlassablement les réseaux unis de *tiegu*, "veines". Le "médicament", *aian*, est un activateur de la parole et de sa circulation dans le réseau des *tiegu*.

Les sacrifices

Comme, malgré l'islamisation récente de Koyo (vers 1995), la pensée animiste reste très présente partout, on opère de très fréquents sacrifices. Il n'y a pas eu d'actions importantes de création des peintres et de moi sans que les peintres n'accomplissent un sacrifice préalable. Les victimes sont des poules, élevées nombreuses dans ce but dans tout le village; les victimes sont aussi des chèvres, pour des sacrifices importants. Très rarement ce sont des veaux, pour les occasions exceptionnelles: dans ce cas, c'est le *Ogo*, chef adjoint chargé des rites, qui égorge les victimes.

Le sang de la victime, s'écoulant sur la roche, est bu aussitôt par les "esprits"; sa chair brûlée les satisfait aussi. Un *ka oru*, "formule orale chuchotée, secrète", accompagne l'égorgeage. La fonction du sacrifice est de remettre en bonne harmonie l'ordre du réel, donc de la parole, qui a été malmené par quelque incident ou qui pourrait l'être. Le sacrifice redonne de l'énergie au réel, renforce la parole de l'espace et de chacun. Il développe le rayonnement du "cœur bon", *kenda nisi*, qui permet d'approcher le *wuron*, l'"accomplissement de la parole". Le sacrifice nourrit et développe le "cœur bon", *kenda nisi*, qui se trouve dans la terre *iso*, dans le vent, dans la montagne, dans la personne humaine. Le sacrifice densifie l'espace. Jadis le sang d'une victime égorgée était ajouté à un *aian*, "médicament", pour le renforcer.

Les sons du *giérin* de saison sèche

Dans les huit à dix mois de la saison sèche les paroles très souvent chantées-dansées sur les *giérin* activent la parole en travail: voix du *bailo* de femmes âgées, voix de certains groupes de chanteurs (dont à ce jour la fonction ne m'a pas été clairement dite). Les tambours sont considérés comme des émetteurs de parole également: ils convoquent les "esprits" et les mettent en harmonie réceptive; ils accompagnent dans certains rites les voix des chanteurs-danseurs pour faire que leur parole en acte ait encore plus d'énergie. Enfin lors de certains rites de parole chantée-dansée sur les *giérin*, en particulier sur celui des grandes transmissions au bord duquel ont été construites l'école et la *Maison des Peintres*, des salves de fusil sont tirées afin de contrôler les "esprits" surexcités par les paroles chantées-dansées; de plus les chasseurs forment un groupe initiatique possesseur de secrets afin de gérer les "esprits" dangereux de l'espace inconnu, lors des chasses aventureuses. Leurs coups rituels de feu, sur le *giérin*, convoquent les énergies rebelles de l'espace lointain.

Les *daka* dans l'autre espace

Lorsque un motif solide entraîne les habitants de Koyo en dehors de leur espace propre, donc hors des zones d'action du *gié*, zones soigneusement gérées par les rites, par la pensée et par les pratiques agricoles, ce n'est pas dans le vide qu'ils se rendent ni dans la neutralité. L'inconnu hors *gié* est peuplé d'êtres ingérables et capricieux, souvent dangereux; ils sont toujours présents et actifs. On les nomme au moyen de termes étrangers, les *zin*, mot d'origine arabe, *ginaru*, mot Peul ou *diabls*, mot hérité de la colonisation. Mais le terme français "esprits" convient mieux, car ces êtres invisibles ne sont pas nécessairement maléfiques. On ne se déplace pas dans l'espace autre, dont les êtres imprévisibles ne sont nommables que dans une autre langue, sans protection: un bon bâton de bois très dur, véritable gourdin; des gri-gri au fond du sac en peau de chèvre, lui-même issu d'un sacrifice animiste. On évite dans toute la mesure du possible de se déplacer la nuit où l'énergie des "esprits" se déchaîne. Si on s'arrête un moment quelque part on jette alors aux quatre points cardinaux des miettes de nourriture; pour finir on en jette au dessus de soi, au zénith: les "esprits" se précipitent pour les manger et, rassasiés, s'apaisent. On accompagne ces cinq dispersions de miettes de *ka oru*, "formule rituelle chuchotée". Ces jets de bribes avec paroles secrètes s'appellent les *daka*.⁴

⁴ Le 7 mars 2008, à la fin de mon vingtième séjour, le peintre Hamidou explique que les petites miettes viennent du mil ou de l'arachide; elles sont cuites et pilées. C'est une personne aux mains très propres qui doit les émietter et les disperser, en particulier à *Amnaganu*, *Koso Kindu*, *Giésiri*, *Isim Koyo* et *Kuno Koyo*: ainsi sont maîtrisés tous les "esprits" de Koyo". Hamidou nomme ici ce qu'il considère les six lieux de densité animiste les plus actifs et les plus versatiles dans la montagne de Koyo.

Dans nos déplacements loin du village les peintres les accomplissent toujours. En février 2003 nous sommes montés au prix d'une escalade franchement difficile à Isim koyo, la cime la plus élevée de la montagne de Koyo. Une tempête de sable noyait la plaine dans une brume blanche qui effaçait tout. J'avais proposé que nous allions faire tout là-haut une "installation" de poèmes-peintures sur pierres. Après délibération, les Anciens, le Saagun et le Ogo avaient accepté cette suggestion et avaient prodigué leurs encouragements. Nous grimpons largement au dessus des couches d'air brassant la poussière de sable, mais le vent était particulièrement violent. Lorsque nous sommes arrivés au sommet, le premier geste a été celui d'Alabouri, l'aîné des Dogon de notre groupe, qui a jeté des graines d'arachide et des miettes de barres de céréales que j'avais dans mon sac, dans les cinq directions selon les rites et sous les regards très attentifs des peintres. J'ai compris ce qui se passait et demandé, textuellement, à Alabouri "tu leur donnes à manger?". Avec un grand sourire il m'a répondu "oui". A l'automne suivant, les peintres m'ont montré une énorme avalanche de pierres dans la falaise sud-est d'Isim koyo, qui regarde la plaine en direction du Burkina: à la suite d'une tornade de l'hivernage une portion de la falaise, proche du sommet, s'était détachée, détruisant tout dans sa chute et roulant ses blocs jusqu'au sable de la plaine. Dembo, Belco et Hamidou ont figuré, chacun dans leurs peintures murales chez eux ou sur tissu l'événement en en disant: "les esprits d'Isim koyo, qui sont très puissants et souvent dangereux, ont été si contents de nos poèmes-peintures sur les pierres du sommet qu'ils se sont mis à danser avec leur plus belle énergie et de grandes roches, ébranlées par leur danse, sont tombées jusqu'en bas".

Or, le 24 février, au début de ce même séjour, Hamidou me dit que les lieux "particulièrement importants" de la montagne de Koyo sont, dans cet ordre: *Panga ka komo*, *Na Na Wurou to* (il insiste sur celui-ci), *Danka ilo*, *Pondo na*, *Bonodama*, *Isim Koyo* et *Wusolid*.

1.5

Gli addensatori di spazio.

I Dogon *toro nomu* di Koyo rinforzano l'atto di parola-vita feconda della loro montagna con alcune pratiche.

I “medicamenti” e le “vene”

Il poco di terra sabbiosa tra le rocce, nella più piccola fenditura, permette l'esistenza di piante e di rari alberi ai quali gli abitanti attribuiscono proprietà importanti. Ne utilizzano soprattutto le radici, talvolta le foglie, molto raramente la corteccia. Questi prodotti, una volta triturati, si chiamano *aïan*, che i *toro nomu* che parlano un po' di francese traducono con “medicamenti”; ma non vengono utilizzati come si farebbe con le medicine curative in Europa quando sopraggiunge una malattia. In verità non hanno affatto efficacia preventiva nel caso di rischi di contagio o di epidemie, per esempio. Sono dei “rinforzanti” di funzioni diverse, funzioni sempre attive, e permettono di avvicinarsi al *wurou*, l' “oro”, l'espletamento perfetto di questa funzione. La prima delle funzioni è la parola; la parola degli iniziati è sostenuta dalla consumazione di questi “medicamenti”.

Questi “medicamenti” sono raccolti nei “campi”, spesso lontanissimi sulla montagna, e in certi *pondo*, “burroni”, tra le distese dell'altopiano sommitale; in una grotta sul bordo di qualcuno di questi burroni è sempre vissuto un antenato referente, fondatore dell'uso e del nome del “medicamento”. Il “medicamento” deve sempre essere ingoiato accompagnato da una formula orale sussurrata e segreta. Nella Casa dei Pittori dogon a Boni, Hamidou ha dipinto nel 2007 una grande e potente raffigurazione dell'antenato Hama Kungsi, quarto “Ogo”, capo dei riti di Koyo, prima dell' “Ogo attuale”; Hama Kungsi aveva la conoscenza di tutti i medicamenti della montagna e dei loro poteri. I pittori e Alabouri mi hanno detto allora che, come Ogo ban, Hama Kungsi è il secondo antenato principale del nostro piccolo *baïlo* (quello di cui faccio parte).

Il miele è particolarmente ricercato. Degli alveari sono stati sistemati nelle cavità rocciose su tutto l'altopiano sommitale e anche in certe parti della falesia che lo circonda completamente. Le punture delle api, molto dolorose, sono temute. Alcuni di questi alveari sono portatori di miti violenti. I pittori dicono che non bisogna mai parlare quando ci si è davanti. Il miele degli alveari situati nel fondo di una lunghissima tettoia, nel centro fisico esatto dell'altopiano, *Na Na Wurou To* (di cui si parlerà più avanti) è particolarmente pregiato. Rinforza considerevolmente le capacità intellettuali e la forza vitale di chi ne consuma. Sebbene sembri funzionare allo stesso modo dei “medicamenti” vegetali, gli abitanti dicono chiaramente che non è un “medicamento”: perché non è di origine vegetale?

La lingua *toro tegu* utilizza la stessa parola, *tiegu*, per designare contemporaneamente la radice della pianta, la vena attraverso la quale circola la linfa dell'albero o della pianta, la vena o l'arteria attraverso la quale circola il sangue nel corpo umano e animale; con i loro disegni e i loro dipinti i pittori del villaggio mi dicono che lo scorrimento dell'acqua delle piogge portate dalle tempeste sull'altopiano sommitale segue le *tiegu*, le "vene", della montagna. Tutti questi liquidi non sono che un'unica e medesima sostanza, che è la forma flessibile e liberamente circolante della parola. L'acqua, si sa, è parola per eccellenza. La pioggia trasportata dal vento discende dal cielo, abbevera i corpi e poi le piante, gioca sulla montagna, di cui i pittori dicono che allora *mom*, "ride"; poi l'acqua della tempesta penetra la montagna e ritorna attraverso le varie *tiegu*: lo spazio è la continuità della parola in atto. E non si avverte nessuna scissione tra cielo, corpi, terra e roccia, perché l'acqua-parola ne attraversa instancabilmente i reticoli uniti di *tiegu*, "vene". Il "medicamento", *aian*, è un attivatore della parola e della sua circolazione nel reticolo delle *tiegu*.

I sacrifici

Siccome, nonostante l'islamizzazione recente di Koyo (verso il 1995), il pensiero animista resta diffusissimo ovunque, vengono fatti moltissimi sacrifici. Non ci sono state azioni importanti di creazione mie e dei pittori senza che questi ultimi compissero un sacrificio preventivo. Le vittime sono dei polli, allevati in gran numero per questo scopo in tutto il villaggio; le vittime sono anche delle capre, quando si tratta di sacrifici importanti. Molto raramente sono dei vitelli, utilizzati nelle ricorrenze eccezionali: in questo caso, è l'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti, che sgozza le vittime.

Il sangue della vittima, scorrendo sulla roccia, è bevuto innanzitutto dagli "spiriti"; anche la sua carne bruciata li soddisfa. Un *ka oru*, una "formula orale mormorata, segreta", accompagna lo sgozzamento. La funzione del sacrificio è quella di rimettere in buona armonia l'ordine del reale, dunque della parola, che è stato turbato da qualche incidente o potrebbe esserlo. Il sacrificio ridona energia al reale, rinforza la parola dello spazio e di ognuno. Sviluppa l'irraggiamento del "cuore buono", il *kanda nisi*, che si trova nella terra *iso*, nel vento, nella montagna, nella persona umana. Il sacrificio intensifica lo spazio. In passato il sangue di una vittima era aggiunto a un *aian*, "medicamento", per rinforzarlo.

I suoni del *giérin* della stagione secca

Negli otto-dieci mesi della stagione secca le parole di frequente cantate-danzate sui *giérin* attivano la parola in gestazione: voce del *bailo* di donne anziane, voce di certi gruppi di cantori (di cui fino ad oggi la funzione non mi è stata chiaramente spiegata). I tamburi sono considerati anch'essi come emittenti di parola: convocano gli "spiriti" e li mettono in armonia ricettiva; accompagnano in alcuni riti le voci dei cantori-danzatori per far sì che la loro parola in atto sia ancora più energica. Infine, durante certi riti di parola danzata-cantata sui *giérin*, in particolare su quello delle grandi trasmissioni, sul bordo del quale sono state costruite la scuola e la *Casa dei Pittori*, delle salve di fucile sono sparate con lo scopo di tenere a bada gli "spiriti" sovraeccitati dalle parole cantate-danzate; in più, i cacciatori formano un gruppo iniziatico detentore di segreti in grado di affrontare gli "spiriti" pericolosi dello spazio sconosciuto durante le battute di caccia. I loro spari rituali, sul *giérin*, dissuadono le energie ribelli dello spazio lontano.

I *daka* nell'altro spazio

Quando un motivo importante spinge gli abitanti di Koyo lontano dal loro spazio abituale, quindi fuori dalle zone di azione del *gié*, zone accuratamente gestite attraverso i riti, attraverso il pensiero e le pratiche agricole, non è nel vuoto che si avventurano, né in un territorio neutro. Lo spazio sconosciuto fuori dal *gié* è popolato di esseri intrattabili e volubili, spesso pericolosi, sempre presenti e attivi. Vengono indicati per mezzo di termini stranieri, gli *zin*, parola di origine araba, *ginaru*, parola Peul, oppure *diavoli*, parola ereditata dalla colonizzazione. Ma il termine francese "spiriti" si adatta meglio, perché questi esseri invisibili non sono necessariamente malefici. Non ci si sposta nello spazio altro, dove gli esseri imprevedibili sono nominabili solo in una lingua diversa, senza protezione: un buon bastone di legno molto duro, un vero randello; dei talismani in fondo al sacco di pelle di capra, anch'esso uscito da un sacrificio animista. Si evita in ogni modo possibile di spostarsi di notte, quando l'energia degli "spiriti" si scatena. Se ci si ferma un momento da qualche parte, si gettano allora in direzione dei quattro punti cardinali dei frammenti di cibo; alla fine, se ne gettano sopra di sé verso lo zenit: gli "spiriti" si precipitano a mangiare e, saziati, si calmano. Queste cinque dispersioni di briciole sono accompagnate da *ka oru*, "formula rituale sussurrata". Questi lanci di pezzetti di cibo con parole segrete si chiamano *daka*(4). Durante i nostri spostamenti lontano dal villaggio i pittori li effettuano sempre. Nel febbraio del 2003 siamo saliti, dopo una scalata veramente difficile, a Isim Koyo, la cima più alta della montagna di Koyo. Una tempesta di sabbia avvolgeva la pianura in una bruma bianca che cancellava tutto. Avevo proposto che andassimo lassù in alto a creare una "installazione" di poemi-pitture su pietre. Dopo un consulto, gli Anziani, il Saagun e l'Ogo avevano accettato questo proposito e non avevano fatto mancare i

loro incoraggiamenti. Siamo saliti ben più in alto degli strati d'aria saturi di polvere sabbiosa, ma il vento era particolarmente violento. Quando siamo arrivati sulla cima, il primo gesto, ad opera di Alabouri, il più anziano dei Dogon del nostro gruppo, è stato quello di gettare dei semi di arachidi e dei frammenti di barrette di cereali che avevo nel mio zaino nelle cinque direzioni, secondo i riti e sotto lo sguardo molto attento dei pittori. Ho capito quello che stava succedendo e ho domandato ad Alabouri, direttamente: “gli stai dando da mangiare?”. Con un grande sorriso mi ha risposto di sì. Nell'autunno seguente, i pittori mi hanno mostrato una enorme valanga di pietre nella falesia sud-orientale di Isim koyo che guarda la pianura in direzione del Burkina: in seguito a una tempesta nella stagione delle piogge, una parte della falesia, quasi in corrispondenza della cima, si era staccata distruggendo tutto nella sua caduta e facendo rotolare i suoi blocchi fino alla sabbia della pianura. Dembo, Belco e Hamidou hanno raffigurato l'evento, ognuno nelle pitture sui muri delle loro case o su tessuto, dicendo: “gli spiriti di Isim koyo, che sono potentissimi e spesso pericolosi, sono stati così contenti dei nostri poemi-pitture sulle pietre della cima che si sono messi a danzare con tutta la loro energia e delle grandi rocce, smosse dalla loro danza, sono cadute giù in basso”.

(4) Il 7 marzo del 2008, alla fine del mio ventesimo soggiorno, il pittore Hamidou mi spiega che le briciole sono fatte di miglio o di arachidi; vengono cotte e sminuzzate. E' una persona dalle mani pulitissime che deve frantumarle e disperderle, in particolare a *Amnaganu*, *Koso Kindu*, *Giésiri*, *Isim Koyo* e *Kuno Koyo*: così vengono controllati tutti gli “spiriti” di Koyo. Hamidou nomina qui quelli che considera i sei luoghi di più attiva densità animista e i più versatili sulla montagna di Koyo.

Ora, il 24 febbraio, all'inizio di quello stesso soggiorno, Hamidou mi dice che i luoghi “particolarmente importanti ” della montagna di Koyo sono, nell'ordine: *Panga ka komo*, *Na Na Wurou to* (insiste su questo), *Danka ilo*, *Pondo na*, *Bonodama*, *Isim Koyo* e *Wusolid*.

1.6

Les rites stabilisateurs au cours du basculement entre les deux phases du *gié*

Il peut paraître paradoxal qu'à Koyo, dans un contexte mental de pensée symbolique mythique, porté habituellement à un conservatisme répétitif, et que dans un contexte visuel de montagne au temps géologique si lent qu'il semble figé, une pensée aussi mobile et dynamique de l'espace existe.

Mais la violence exacerbée et très brève des orages de l'hivernage aide peut-être à la forme dynamique de cette pensée. Et voir tout du long de sa vie, et en pensée animiste, les formes physiques du bord occidental de la montagne de Koyo avec ses créneaux sommitaux très découpés, ses blocs géants en équilibre au bord du vide, ses ravins *pondo* aux falaises intérieures impressionnantes, y aide peut-être aussi. Enfin on observe facilement une faune très agile, acrobate du vide, singes, caracals, fouines et autres, qui vit cet espace faussement figé avec une extrême vivacité. Il n'est donc pas entièrement surprenant que l'espace du *gié* puisse basculer de manière si complète deux fois l'an, au début de l'hivernage et à la fin de celui-ci. Cependant ces processus de basculement sont dangereux pour le réel-parole lui-même et pour la communauté du *bailo*, c'est-à-dire les habitants de Koyo. C'est afin que tout s'opère au mieux que sont accomplis des rites précis de basculement d'espace. Car la parole n'est pas statique. Elle se met elle-même en jeu.

Les rites d'ouverture de la terre *iso*:

Le double cortège de "pose des médicaments"

Le plus important de tous ces rites a lieu vers le 20 mai, juste avant l'arrivée des premières pluies; il réunit la totalité de la population. Il m'a été dessiné pour la première fois par Hamidou en 2006. Il s'appelle *aiian san*, "jeter/poser les médicaments". Les habitants se réunissent sur la très grande dalle au bord du vide, *Bonodama*, juste à l'est du village, en contrebas de la source pérenne, à proximité de la grotte *zeman komo* où sont reclus les nouveaux circoncis au moment de leur initiation, à proximité et en contrebas du principal et étroit auvent, dans les couches de grès, où sont rangées serrées les unes contre les autres les jarres de terre qui contiennent les placentas des nouveaux-nés. Autrement dit cette surface de *gié* juste à l'est du village est vitale pour la fécondité de la communauté et pour ses passages à travers les initiations et les époques.

Sur cette grande dalle, un homme âgé nu et un garçon nu, sauf chacun une peau de chèvre sacrifiée autour de la taille, boivent la décoction d'un "bon médicament"; un autre homme âgé et un garçon, vêtus de même, boivent la décoction d'un "mauvais médicament". Les peintres ne m'ont dit ce que signifient ici "bon" et "mauvais". On sacrifie des chèvres et des coqs; en particulier chaque femme enceinte ou ayant

accouché dans le mois précédent doit apporter une poule à sacrifier, qu'elle remet à un Garico, *iso bam* "faiseur de terre". Puis la population se sépare en deux cortèges qui suivent chacun un jeune et un ancien selon un parcours rituel reliant, en une journée de marche, tous les *giérin* de "champs", jusque très loin du village, qui sont au total onze; un cortège parcourt la partie haute du plateau sommital et la moitié de sa partie basse; l'autre cortège parcourt l'autre moitié de la partie basse du plateau sommital, descend par un *toko*, itinéraire secret d'escalade aménagé dans la falaise, parcourt les cinq *giérin* de "champs" qui se trouvent juste au pied de la falaise sommitale et qui sont dévolus aux Dogon du *toro nomu*, et remonte enfin au village par un autre *toko*. Lorsqu'un cortège arrive devant un *giérin* de "champs", il déverse sur la première parcelle des "médicaments", il sacrifie des coqs et des poules en grand nombre: au total une centaine. On ne chante ni ne danse dans ces rites: en effet on remet en acte l'espace-parole dans sa phase végétale et c'est dorénavant dans le travail de la graine en terre que la parole va accomplir son acte. Les semailles commencent aussitôt après.

Le parcours rituel *aïan sau*, "poser les médicaments", rouvre l'espace du *gié*. Il est si important à Koyo que tous les autres villages dogon *toro nomu* de la région ne commencent leurs semailles et leurs cultures que si ce rite a été accompli à Koyo. Même les autres ethnies de la région, qui prêtent de grands pouvoirs fétichistes à Koyo, ne commencent leurs propres cultures qu'après ce rite. Le grand chef Peul de la région, qui siège à Boni, l'oasis et sous-préfecture au pied de la montagne de Koyo, envoie une chèvre à Koyo pour le sacrifice de démarrage du rite sur la dalle de *Bonodama*. Beaucoup d'habitants de Koyo considèrent d'ailleurs que l'année nouvelle commence le jour où les deux cortèges accomplissent le rite dans l'espace *gié*.

Les rites d'ouverture de l'eau: *taga* et source pérenne

Les premières pluies violentes emplissent les vasques naturelles qui se sont creusées, parfois sous forme de “marmites de géant”, au long de la longue “rigole d'écoulement” qui sinue du village au saut de la grande cascade de *Bonsiri*. On appelle ces vasques des *taga*. Elles sont les demeures des âmes des ancêtres. Ils s'y taisent en saison sèche. Mais lorsque l'eau commence à s'y recueillir, un rite important permet de reprendre le dialogue avec les ancêtres: deux hommes accompagnés de deux joueurs de tambour d'aisselle parcourent tout le cheminement de l'eau, en chantant et dansant de *taga* en *taga*, jusqu'à la cascade finale. Ainsi ouvrent-ils le chemin de l'eau-parole qui va bientôt, après chaque bel orage, rire en courant son chemin de *taga* en *taga* tout du long du *gié*.

A la nuit ou très tôt à l'aube, de plus, une femme aînée chanteuse et danseuse, accompagnée d'une joueuse de tambour en bandoulière, vient devant telle grande *taga* saluer de son chant en langue très soutenue la reprise du dialogue avec les âmes des ancêtres de sa famille: en effet ils résident vraiment dans cette *taga*. Ces chants sont secrets. Une fois qu'ils ont été psalmodiés on peut venir puiser avec les Calebasses évidées l'eau de la *taga* pour boire et pour arroser les “jardins” que l'on a installés, de main d'homme, par concassage, sur les *taté*, dalles plates, au bord de la *taga*. On cesse alors de chanter. C'est maintenant l'eau parole des ancêtres qui travaille et apporte son énergie à la graine qui pousse dans le minuscule terreau *iso* et bientôt nourrira chacun. Aucun sacrifice n'est effectué pour ce rite.

Lors de séjours pendant les hivernages j'ai très souvent vu combien ces *taga* importaient aux peintres et aux habitants. Du creux de la main on s'y abreuve à tout propos. Sauf une légère pièce de tissu autour de la taille, on y puise nu l'eau d'irrigation. Et régulièrement les peintres s'y baignent tous ensemble, nus, jouant, plaisantant à satiété, faisant briller leur capacité de jongler avec leur corps et avec les mots de la jubilation: ils accomplissent alors une sorte de rite joyeux et lustral où ils renaissent chaque fois à leur plus active capacité de féconder la parole du réel.

Grâce à un “barrage”, levée de pierres, de ciment et de terre d'une dizaine de mètres de haut, dont à la demande des habitants j'ai financé la construction en 2001 près du village, les *taga* restent maintenant en eau jusqu'à la fin du mois de janvier. Auparavant les *taga* tarissaient à la fin d'octobre. En octobre avant 2001 ou en janvier depuis, s'opère aussi un rite de basculement, délicat: le village doit en effet reprendre sa relation rituelle avec la source pérenne. Elle est située au pied d'une petite falaise annexe au dessus et à l'est du village, à dix minutes à pied. Elle est faible et suinte sûrement depuis *Dama taga*, la citerne naturelle totalement interdite d'accès, sauf au *Ogo*, le chef adjoint chargé des rites. Elle s'appelle *bailo taga*, c'est-à-dire la “vasque naturelle d'eau de la communauté”. Or elle suinte, sans aucune “vasque naturelle”; on a juste aménagé devant la roche suintante sous un surplomb un petit bassin avec quelques pierres et du ciment. Mais si on utilise cette

expression en *toro tegu* c'est pour dire qu'elle est la réserve d'eau-parole des habitants vivants, et non pas une réserve d'eau-parole d'ancêtres, à la différence des autres *taga* dans la montagne.

Rétablir la relation avec la source pérenne commence par un nettoyage rituel. C'est un Garico, *iso bam*, "faiseur de terre", qui le fait, nu, sauf une peau de chèvre autour de la taille. Il descelle les pierres d'un petit conduit aménagé en amont de la source sous le surplomb et dérive l'eau. Il nettoie soigneusement, en particulier avec "médicaments", toutes les parties de la source et du petit bassin temporairement à sec, avant d'y faire revenir l'eau. Puis la femme la plus âgée du quartier de Koyo où résident les principaux Garico, "faiseurs de terre", monte à la source avec des jeunes filles non mariées, une par quartier du village: les quartiers sont au nombre de sept. Chaque jeune fille apporte trois fois de l'eau pour trois *canari*, jarres en terre - seule pièce de mobilier indispensable et présente en toute maison habitée - dans son quartier. Pendant ce temps l'Aînée attend à la source. La quatrième fois, l'Aînée peut redescendre au village, la source est dite "ouverte" et toutes les femmes du village peuvent s'y rendre.

1.6

I riti stabilizzatori nel corso dell'oscillazione tra le due fasi del *gié*

Può apparire paradossale che a Koyo, in un contesto mentale di pensiero simbolico mitico, che spinge abitualmente a un conservatorismo ripetitivo, e in un contesto visuale di montagna dai tempi geologici così lenti da sembrare bloccato, possa esistere un'idea così mobile e dinamica dello spazio.

Forse la violenza furiosa e brevissima delle tempeste della stagione delle piogge contribuisce alla forma dinamica di questo pensiero. E vedere nel corso della propria vita, e in un'ottica di pensiero animista, le forme fisiche del bordo occidentale della montagna di Koyo con i suoi crinali sommitali tanto dentellati, i suoi blocchi giganteschi sul bordo del vuoto, i suoi burroni *pondo* dalle falesie interne impressionanti, vi contribuisce altresì. Infine, si osserva facilmente una fauna molto agile, acrobata del vuoto, scimmie, linci, faine e altri animali che vivono con estrema vivacità questo spazio solo apparentemente immobilizzato. Non è dunque del tutto sorprendente che lo spazio del *gié* possa oscillare in una maniera così completa due volte l'anno, all'inizio e alla fine della stagione delle piogge. Tuttavia, questi processi oscillatori sono pericolosi per lo stesso reale-parola e per la comunità del *bailo*, cioè gli abitanti di Koyo. E' affinché tutto si sistemi per il meglio che vengono compiuti dei riti precisi di avvicendamento di spazio. Perché la parola non è statica, si mette essa stessa in gioco.

I riti di apertura della terra *iso*:

Il doppio corteo di "posa dei medicinali"

Il più importante di tutti questi riti ha luogo verso il 20 maggio, precedendo di poco l'arrivo delle prime piogge; riunisce la totalità della popolazione. Mi è stato disegnato per la prima volta da Hamidou nel 2006. Si chiama *aïan sau*, "gettare/posare i medicinali". Gli abitanti si riuniscono sulla grandissima placca rocciosa sull'orlo del vuoto, *Bonodama*, a est del villaggio, più in basso della sorgente perenne, in prossimità della grotta *zeman komo* dove vengono reclusi i nuovi circoncisi al momento della loro iniziazione, in prossimità e più in basso della principale e stretta tettoia, tra gli strati di arenaria, dove sono sistemati, addossati gli uni agli altri, i vasi di terra che contengono le placente dei neonati. In altri termini, questa superficie di *gié* proprio a est del villaggio è vitale per la fecondità della comunità e per i suoi passaggi attraverso le iniziazioni e le epoche.

Su questa grande lastra rocciosa, un uomo anziano e un ragazzo, nudi, tranne una pelle di capra sacrificata intorno alla vita, bevono il decotto di un "buon medicamento"; un altro uomo anziano e un altro ragazzo, vestiti allo stesso modo, bevono il decotto di un "cattivo medicamento". I pittori non mi hanno spiegato

cosa significano in questo caso “buono” e “cattivo”. Si sacrificano delle capre e dei polli; in particolare, ogni donna incinta o che ha partorito nel mese precedente deve portare una gallina da sacrificare, che viene affidata a un Garico, *iso bam* “facitore di terra”. Poi la popolazione si separa in due cortei che seguono ognuno un giovane e un anziano secondo un percorso rituale che collega, in una giornata di cammino, tutti i *giérin* di “campi”, fino a quelli molto lontani dal villaggio, che sono in totale undici; un corteo percorre la parte alta del pianoro sommitale e la metà della sua parte bassa; l’altro corteo percorre l’altra metà della parte bassa dell’altopiano sommitale, discende per un *toko*, sentiero segreto in salita situato nella falesia, percorre i cinque *giérin* di “campi” che si trovano proprio ai piedi della falesia sommitale e che sono assegnati ai Dogon del *toro nomu*, e risale infine al villaggio attraverso un altro *toko*. Quando un corteo arriva davanti a un *giérin* di “campi”, rovescia sul primo appezzamento dei “medicamenti”, sacrifica dei galli e delle galline in gran numero, un centinaio in totale. Non si canta e non si danza durante questi riti: in effetti, si rimette in atto lo spazio-parola nella sua fase vegetale ed è da questo momento in poi, nel travaglio del seme nella terra, che la parola va a completare il suo atto. Le semine cominciano subito dopo.

Il percorso rituale *aïan san*, “posare i medicamenti”, riapre lo spazio del *gié*. E’ così importante a Koyo che tutti gli altri villaggi dogon *toro nomu* della regione cominciano le loro semine e le loro colture solo quando questo rito è stato completato a Koyo. Anche le altre etnie della regione, che attribuiscono grandi poteri feticisti a Koyo, non iniziano le loro colture se non dopo questo rito. Il grande capo Peul della regione, che risiede a Boni, l’oasi e sub-prefettura ai piedi della montagna di Koyo, invia una capra a Koyo per il sacrificio di avvio del rito sulla lastra di *Bonodama*. Del resto, molti abitanti di Koyo ritengono che l’anno nuovo cominci il giorno in cui i due cortei compiono il rito nello spazio *gié*.

I riti di apertura dell’acqua: *taga* e sorgente perenne

Le prime violente piogge riempiono i bacini naturali che si sono creati, talvolta sotto forma di “pentoloni giganteschi”, sul percorso del lungo “canale di scorrimento” che si snoda dal villaggio al salto della grande cascata di *Bonsiri*. Questi bacini vengono chiamati *taga*. Sono la dimora delle anime degli antenati, che se ne rimangono in silenzio durante la stagione secca. Ma quando l’acqua vi si comincia a raccogliere, un rito importante permette di riprendere il dialogo con gli antenati: due uomini, accompagnati da due suonatori di tamburi tenuti sotto le ascelle, percorrono tutto il cammino dell’acqua, cantando e danzando di *taga* in *taga*, fino alla cascata finale. Così aprono la strada dell’acqua-parola che subito, dopo ogni intenso temporale, comincia a ridere percorrendo il suo sentiero di *taga* in *taga* per tutta la lunghezza del *gié*.

Di notte o molto presto all'alba, inoltre, una donna anziana cantante e danzatrice, accompagnata da un suonatore di tamburo a tracolla, viene davanti a uno dei grandi *taga* a salutare con il suo canto a voce molto sostenuta la ripresa del dialogo con le anime degli antenati della sua famiglia, che in effetti risiedono proprio in questo *taga*. Questi canti sono segreti. Una volta che sono stati cantati, si può venire con le calabasse svuotate ad attingere l'acqua del *taga* per bere e per irrigare i "giardini" che sono stati creati da mani umane, per frantumazione, sui *taté*, le lastre piatte, ai margini del *taga*. Allora cessano i canti. Ora è la parola d'acqua degli antenati che lavora e porta la sua energia al seme che cresce nel minuscolo suolo *iso* e presto sfamerà tutti. Nessun sacrificio è fatto per questo rito.

Durante i soggiorni nella stagione delle piogge ho molto spesso constatato quanto questi *taga* siano importanti per i pittori e gli abitanti. Col palmo della mano ci si abbevera in ogni momento. Vi si attinge l'acqua per irrigare, nudi, con un leggero pezzo di stoffa alla vita. e regolarmente i pittori vi si bagnano tutti insieme, nudi, giocando, scherzando sfrenatamente, facendo risaltare la capacità di destreggiarsi con i loro corpi e con le parole di giubilo: compiono allora una specie di rito gioioso e lustrale col quale rinascono ogni volta alla loro più attiva capacità di fecondare la parola del reale.

Grazie a una "diga", un argine di pietre, di cemento e di terra di una decina di metri di altezza, di cui su richiesta degli abitanti ho finanziato la costruzione nel 2001 nei pressi del villaggio, i *taga* conservano ora l'acqua fino alla fine del mese di gennaio, mentre in precedenza si prosciugavano alla fine di ottobre. In ottobre, prima del 2001, o in gennaio da allora in poi, si celebra anche un complesso rito di passaggio: il villaggio deve infatti riprendere la sua rituale relazione con la sorgente perenne. Essa è situata ai piedi di una piccola falesia attigua, al di sopra e a est del villaggio, a dieci minuti di cammino a piedi. Non è abbondante e sgorga sicuramente da *Dama taga*, la cisterna naturale alla quale è proibito l'accesso a tutti, tranne all'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Si chiama *bailo taga*, cioè la "vasca naturale d'acqua della comunità". L'acqua sgorga senza nessun "bacino naturale" di raccolta; ne è stato appena sistemato uno piccolo davanti alla roccia gocciolante, sotto uno strapiombo, con qualche pietra e del cemento. Ma se si utilizza questa espressione in *toro tegu*, è per dire che essa è la riserva di acqua-parola degli abitanti viventi, e non una riserva d'acqua-parola di antenati, a differenza degli altri *taga* sulla montagna.

Per ristabilire la relazione con la sorgente perenne, si comincia con una pulitura rituale. E' un Garico, *iso bam*, "facitore di terra", che lo fa, nudo, con solo una pelle di capra intorno alla vita. Egli svelle le pietre di un piccolo condotto posto a monte della sorgente, sotto lo strapiombo, e devia l'acqua. Pulisce accuratamente, in particolare con "medicamenti", tutte le parti della sorgente e del piccolo bacino temporaneamente a secco, prima di farvi ritornare l'acqua. Poi la donna più anziana del quartiere di Koyo dove risiedono i principali Garico, "facitori di terra", sale alla

sorgente con delle fanciulle non maritate, una per ogni quartiere del villaggio, complessivamente sette. Ogni fanciulla porta tre volte l'acqua per tre *canari*, giare di terra - il solo pezzo di mobilio indispensabile e presente in ogni casa abitata - nel suo quartiere. In questo lasso di tempo, l'Anziana aspetta alla sorgente. La quarta volta, può ridiscendere al villaggio, la sorgente viene considerata "aperta" e tutte le donne del villaggio vi si possono recare.

1.7

Les balisages spatiaux des activités humaines

Peu à peu j'ai perçu combien les pensées et les rites peuvent être complexes à Koyo. Mais dès le début, j'ai été surpris de la précision de leurs positionnements ou de leur balisages dans l'espace. Chacun les applique soigneusement, mais sans en rien dire aux "étrangers": ces guillemets car les Dogon *toro nomu* nomment *losun*, "étranger" toute personne qui ne fait pas partie de l'ethnie *toro nomu*. Les peintres ne me considérant pas comme "étranger" m'ont averti avec précision de ces balisages de l'espace, dont je présente ou rappelle certains ici.

Le *gié* de l'hivernage: cultiver

Les "champs" ont pour balise des pierres plates dressées appelées *ulo*, pierres de bornage que personne n'oserait jamais bouger. Les "jardins" irrigués au bord des *taga*, "vasques naturelles d'eau", sont délimités par les lamelles de grès dressées tout autour du mètre carré, approximativement, de grès concassé en sable; les jardins ne peuvent être créés à plus de vingt mètres d'une *taga*.

Le *gié* de la saison sèche: dire la parole rituelle chantée-dansée

Cet acte de parole rituelle s'effectue uniquement sur le *giérin*. Celui-ci est borné par les murs des maisons mitoyennes ou est bordé par un cercle de pierres dressées. Idéalement le *giérin* comporte une dalle plate, *taté*, sur laquelle il est impossible de manger; le *giérin* de parole-chantée dansée le plus important est *Banagagiérin*, devant la maison d'Alabouri, là où le petit *baïlo* de femmes âgées chante et danse la nuit les paroles refondatrices. Sous la dalle *Banaga taté* de ce *giérin* ou juste devant elle est enfouie une petite pierre à très grand pouvoir, qui est chantée par les femmes dans leurs rites nocturnes: cette pierre secrète reste invisible et elle n'existe de manière perceptible que par sa modulation chantée. Au même endroit on enfouit aussi des *aïan*, "médicaments", pour les rites chantés-dansés particulièrement importants concernant par exemple les mariages ou les grands enterrements.

Voici des précisions sur quelques *giérin* du village. Entre autres *giérin*, celui d'*Ogo tigma*, "le baobab du chef adjoint chargé des rites", devant la maison de celui-ci, sert exclusivement aux plus grands enterrements. Le *giérin* dit *giérin tuo* dans la partie nord-est du village présente une curieuse dalle horizontale paraissant posée en équilibre sur un roche; il sert aux rites des mariages, de la tabaski et du ramadan. A l'extrémité sud du village, au bout du quartier de *Kenesi*, se trouve *Aranbam tigma giérin*, le "*giérin* du baobab des faiseurs de pluie"; en mai le *Saagun*, vrai chef du

village, y préside une réunion du village, où quatre jeteurs de cauris, devins, interrogent les “esprits” tandis que les chefs de famille de ce quartier égorgent des poules: ainsi on sait si les pluies seront abondantes ou pas. Dans tous ces *giérin* on enfouit des *aïan*, “médicaments”, avant chaque rite important.

Puiser l'eau

Cette activité vitale s'accomplit dans des lieux aussi minutieusement organisés que protégés par les rites: la source pérenne *bailo taga* en saison sèche, diverses *taga*, “vasques naturelles d'eau” en hivernage.

En cas de grande sécheresse et d'hivernage trop faible en pluie, les femmes vont puiser l'eau dans deux citernes naturelles aménagées, fort loin du village. Il est à remarquer que les habitants du village désignent la citerne naturelle *Mandu giro*, “les yeux du singe”, comme *koyo koru*, “nombril de la montagne”.

Manger

On mange cuit. Presque toujours de la semoule de mil, très rarement du riz acheté à l'oasis. La viande des sacrifices est en très faible quantité. Je n'ai jamais compris comment grandissent les enfants de Koyo avec une nourriture si carencée. La cuisson de la nourriture se fait sur un feu de bois sec entre trois pierres sur lesquelles on pose la marmite nécessaire, toujours dans l'enclos de la maison au village, sinon sous le couvert d'une grotte. On ne peut manger en plein air; “seuls les Touareg et les Blancs, disent les Dogon *toro nomu*, mangent n'importe où et c'est une des raisons pour lesquels on se moque d'eux”. On doit manger à l'intérieur de la maison, dans une grotte ou dans le profond d'un auvent rocheux. Sans doute l'acte de manger est-il apparenté au cycle de la graine dans la terre *iso*; manger est assimiler du “médicament” dans le profond du corps lui-même alors situé dans le profond du second corps qu'est la maison ou la grotte.

Manger sur le *giérin* des chants nocturnes des femmes est interdit; de même pour le *giérin* d'Ogo tigma, qui sert aux grands rites funéraires. Jadis on ne devait pas manger au-delà de la limite des *losundama*, sortes de borne-frontière. Mais si on se déplace vers un autre village *toro nomu*, on ne peut manger que sur un *giérin* de celui-ci.

De plus il est impossible de manger seul. On mange en *bailo* de base, c'est-à-dire que tous les membres de chaque petit groupe communautaire attendent d'être tous ensemble pour plonger la main droite dans l'unique gros plat commun.

Se reproduire

Le seul lieu possible pour la vie sexuelle est l'intérieur de la maison, au village. L'accouchement y a lieu également. Le placenta est conservé dans un *canari*, jarre de terre; ces *canari* sont alignés dans une longue fissure d'une dalle *taté* proche de *Dumi tuo*, la roche totalement interdite juste au nord du village, à côté de la grande dalle *taté* des transmissions, de l'école et de la *Maison des peintres*. D'autres sont alignés dans un long et étroit auvent entre les couches de grès dur, juste au dessus des lieux dévolus aux rites de circoncision. Le placenta ainsi fixé dans le *gié* du village est considéré comme le jumeau de l'enfant et sera le point d'ancrage de toute son existence future.

Initier

Les principales initiations masculines, *anu tanguda*, et féminines, *iamu tanguda*, sont présentées dans un premier temps comme de grandes épreuves de souffrance physique à maîtriser: la circoncision et le premier accouchement (l'ethnie affirme ne pas pratiquer l'excision). Mais le mot *tanguda* désigne plus le franchissement d'un stade, une initiation elle-même, que la maîtrise ou la résistance à une épreuve. Il s'apparente à *keke*, qui désigne le basculement "de l'autre côté" d'un espace, dans l'autre phase d'un espace. L'initiation concerne bien le déroulement d'un destin humain: elle concerne la temporalité. Mais on se rappelle qu'en cherchant une expression pour dire l'équivalent du mot français "espace" en *toro tegu*, les peintres et Alabouri avaient commencé par dire que l'espace est du temps et que le mot qui s'approche le plus de la notion française est l'adverbe *keke*.

Sur le premier accouchement je n'ai pas reçu d'information. Sur la circoncision j'ai reçu de très abondantes informations, toujours liées à des lieux précis. La circoncision est collective et concerne entre dix et trente garçons à peu près tous les trois ans: je me demande si la périodicité des rites de circoncision est liée aux changements triennaux d'assolements. Fin décembre les jeunes à circoncire sont isolés dans une grotte à l'est du village, entre celui-ci et la source *bailo taga*: on se rappelle que le sens de cette dernière expression est "l'eau-parole de la communauté". Ils sont circoncis par xxxxxx; sur la blessure est appliquée une pâte mêlant des "médicaments" végétaux et des décoctions de foie d'oiseau xxxxxxxx. Aucune femme en âge d'enfanter ne doit les croiser jusqu'à la fin de leur initiation, trois mois après. Ils passent la journée autour de leur grotte, *zeman komo*, la "grotte du forgeron". Chaque matin un coq est sacrifié devant cette grotte. A la tombée de la nuit ils sont emmenés dans un enclos spécifique de pierres sèches, à ciel ouvert, entre leur grotte et le village: cet enclos s'appelle *kenkere imi gondo*, "l'enclos des enfants circoncis". On leur apporte leur plat commun de nourriture, qu'ils mangent ensemble. A partir du quatrième jour après la circoncision elle-même, de vingt

heures à minuit ont lieu tous les soirs les cycles de chants initiatiques. Tout le monde est assis; aucune danse n'est effectuée: "tous les hommes déjà circoncis du village sont présents", me disent les peintres et Alabouri. Ce qui est impossible, l'enclos étant trop petit pour que s'y asseye plus d'une quarantaine de personnes. Il s'agit en fait de représentants de toutes les familles et de tous les quartiers du village. Les chants se déroulent sur des rythmes envoûtants de berceuse: chaque chant est assez bref, mais est une première fois chanté par le *Ogo*, chef adjoint chargé des rites. Puis il est repris par tous les adultes du village qui sont présents; enfin il est repris par les nouveaux circoncis et les anciens circoncis tous ensemble. Les deux premières nuits de chants initiatiques, les anciens les plus âgés sont présents et chantent; si ces anciens peuvent être encore présents la troisième nuit, c'est une "fête exceptionnelle" qui développe un considérable *kenda nisi*, "cœur bon", et atteint un *wurou* "or" accomplissement de la parole. Cette troisième nuit avec les grands anciens s'appelle un *giérin gungo*, un "acte de poser en profondeur le *giérin*" (le *giérin* est à la fois la place rituelle de parole chantée-dansée et le regroupement de "champs" cultivés loin dans la montagne, la graine et la parole y étant alternativement et continûment en acte).

Les nuits suivantes les chants sont lancés en premier par les deux *zumgun*, puis repris par les adultes déjà circoncis et enfin par les nouveaux circoncis et tous les adultes. Les *zumgun*, "égorgeurs-sacrificateurs-officiants", sont les deux plus jeunes circoncis des groupes circoncis les années passées. Ils sont en quelque sorte les gardiens des nouveaux circoncis et leur délivrent par le chant assis leurs connaissances initiatiques. Le contenu des paroles traite de la vie, des rites, des pratiques familiales et agricoles, des ancêtres, des mythes, de l'organisation sociale, etc.. Enfin, à minuit les nouveaux circoncis vont dormir ensemble, serrés les uns contre les autres, dans des petites maisons spécifiques, une dans chacun des sept quartiers du village. Un peu avant l'aube ils retournent tous à la grotte de réclusion *zeman komo*.

Petits, avant la circoncision, les garçons vont souvent nus dans les ruelles du village. Ils sont traités avec une étonnante dureté; on ne les laisse parler qu'à leur mère et à leurs compagnons d'âge. Ils ne peuvent manger dans le plat communautaire des adultes. On les envoie garder les chèvres loin dans la montagne, hors des "champs" dont leur petit troupeau dévorerait les feuilles. Dans cette éducation primaire si brutale il y a peut-être de l'humiliation. Mais ensuite le rite de circoncision s'accomplit au moyen de séances quotidiennes si longues de chants et pendant une période elle-même si longue que le statut des jeunes garçons se renverse complètement: ils deviennent l'objet de tous les soins des hommes adultes qui chantent avec eux et pour eux tous les soirs. Eux qui étaient brimés par le village deviennent très fiers d'en faire partie et s'estiment liés à jamais à la communauté dont le corps adulte et la parole accomplie sont au centre de la dynamique de la vie, c'est-à-dire de la parole en acte.

Le dernier jour des trois mois de rite, tous les gens du village apportent aux nouveaux initiés leurs nouveaux vêtements à *Ambula giérin*, situé juste sous la ligne des *canari* à placenta rangés dans l'auvent touchant la grotte des circoncis. Ils revêtent leurs nouveaux vêtements et parcourent en cortège rituel les *giérin* et les rues du village avant de revenir chacun dans la maison où ils retrouvent les leurs. Leur cortège de retour à la maison est analogique au cortège de tout le village qui rouvre les semailles en parcourant en deux groupes tous les *giérin*, les étendues de "champs" dans la montagne, vers le 20 mai de chaque année.

Je connaissais à peine ces rites par bribes et, dirais-je, par prudentes et minimales indiscretions de deux peintres. Soudain en été 2009, en trois très longues séances dans la grotte de Bisi, au centre du plateau de Koyo, devant les "jardins" irrigués, les peintres et Alabouri décident de me faire le récit détaillé de ce que je viens de présenter dans ces paragraphes: ils s'assurent d'abord soigneusement que personne aux environs ne peut entendre ni comprendre ce que nous faisons. Tout semble dire qu'ils me font bénéficier à mon tour, et très tardivement étant donné mon âge, de l'initiation de ces rites. Je comprends à ce moment que les chants secrets qui investissent d'une si vaste notoriété et d'une si profonde responsabilité Belco et Dembo, deux des peintres qui travaillent depuis dix ans avec moi, sont des chants de *zumgun*. Dans le profond de la grotte, en me regardant droit dans les yeux, ils me chantent longuement en duo ces chants initiatiques d'une grande beauté.

Accueillir et maîtriser les étrangers

En nombre infime sont les gens extérieurs à l'ethnie *toro nomu* qui montent au village de Koyo. Les siècles passés ont été cruels et douloureux car les nomades Peul et Touareg asservissaient les montagnards qu'ils réussissaient à capturer. De multiples "captifs" peuplent encore des villages entiers dans la plaine. Les Dogon *toro nomu* maintiennent avec une vigilance très ferme et une fierté distante leur autonomie identitaire; leurs échanges économiques avec la plaine sont superficiels. Leur système social basé sur une forme complexe d'autogestion et une autarcie vivrière leur permet de suspendre toute relation avec les gens de la plaine, s'ils l'estiment nécessaire. En saison sèche, des hommes jeunes partent en ville, à Mopti ou Sévaré, à 300 kilomètres du village, dont ils rapportent de très maigres salaires ou rien du tout; mais ils ne changent rien à leurs orientations fondamentales. Les mariages se font exclusivement dans l'ethnie, de village à village.

Jusqu'à la fin des années 1990 la falaise entourant la totalité du plateau de Koyo a constitué une sorte de frontière naturelle. Mais à cette époque, à la suite de travaux importants à Boni, dans l'oasis à dominante Peul au pied de la montagne de Koyo, le chef coutumier de Boni, Peul, très riche et très puissant, a concédé aux Dogon de Koyo toutes les terres de la pente inclinée qui va du bas de la falaise de Koyo

jusqu'à la plaine sableuse elle-même: seuls les Dogon de Koyo avaient eu le courage et la force physique d'effectuer des travaux de force pour construire une longue retenue d'eau juste à l'est de Boni. Leur rémunération a été la concession perpétuelle des pentes, où ils cultivent depuis, dans ces nouveaux "champs", devenus leurs.

Cependant la ligne-frontière, si l'on peut dire, reste le haut de la falaise. Le marquage spatial de cette ligne est concrétisé par trois *losundama*, "[rocher] interdit aux étrangers", dont le principal se trouve au débouché du *toko*, itinéraire d'escalade aménagé dans la falaise, qui est le plus rapide pour aller de Koyo à Boni. Ce rocher, chargé de rites et de mythes, est banal pour un "étranger" et compréhensible pour un Dogon seulement. Un petit serpent sacré, vert, y veille, que j'ai vu parfois. Au même endroit de débouché de ce *toko* est dressée dans une fissure au sol une pierre lisse rituelle. Les gens de Koyo observent comment en arrivant un "étranger" contourne, à gauche ou à droite, cette pierre dressée; si c'est par la gauche, le visiteur pourra parler et agir avec les gens de Koyo, mais si c'est par la droite, il restera muet et comme paralysé. Le visiteur bien sûr ne remarque pas cette pierre dressée ni n'en connaît le sens.

Le débouché de tous les *toko* est encore maintenant équipé de grosses pierres entassées, prêtes à être jetées dans le passage d'escalade en cas d'intrusion ennemie; dans le passage lui-même sont dissimulés des branchages secs à enflammer pour enfumer l'adversaire.

Les habitants de Koyo, hommes, femmes ou enfants, où qu'ils se trouvent dans la montagne, surveillent constamment le débouché des *toko* et préviennent immédiatement les diverses autorités rituelles du village de l'arrivée de tout "étranger". Si un "étranger" est accepté et accueilli, il doit obligatoirement dormir dans la maison d'hôte du *Ogo*, chef adjoint chargé des rites. Ce qui n'a été mon cas que jusqu'en 2002. Il est vrai que j'ai perdu vers 2003 le statut d' "étranger", sans en être informé; j'en ai été informé avec solennité et gravité en février 2007.

1.7

Le segnalazioni spaziali delle attività umane

Un po' alla volta mi sono reso conto di quanto i pensieri e i riti possono essere complessi a Koyo. Ma fin dall'inizio sono rimasto sorpreso dalla precisione dei loro posizionamenti o delle loro segnalazioni nello spazio. Ognuno li applica con grande cura, ma senza farne parola con gli "stranieri": tra virgolette, perché i Dogon *toro nomu* chiamano *losun*, "straniero", ogni persona che non fa parte della loro etnia. I pittori, che non mi considerano come uno "straniero", mi hanno messo al corrente dettagliatamente di queste segnalazioni dello spazio, delle quali ne presento o ricordo qualcuna qui.

Il *gié* della stagione delle piogge: coltivare

I "campi" sono contrassegnati da pietre piatte dritte chiamate *ulo*, pietre di delimitazione che nessuno oserebbe mai rimuovere. I "giardini" irrigati ai bordi dei *taga*, "vasche naturali d'acqua", sono delimitati da lamelle di arenaria sollevate intorno al metro quadrato, approssimativamente, di arenaria frantumata in sabbia; i giardini non possono essere creati a più di venti metri da un *taga*.

Il *gié* della stagione secca: dire la parola rituale cantata-danzata

Questo atto di parola rituale si effettua unicamente sul *giérin*, che è delimitato dalle mura delle case confinanti oppure da un cerchio di pietre rialzate. In teoria il *giérin* comprende una lastra piatta, *taté*, sulla quale non è possibile mangiare; il *giérin* di parola-cantata danzata più importante è *Banagagiérin*, di fronte alla casa di Alabouri, là dove il piccolo *bailo* di donne anziane canta e danza di notte le parole rifondatrici. Sotto la lastra *Banaga taté* di questo *giérin*, o proprio davanti ad essa, è sotterrata una piccola pietra dal grandissimo potere, che viene cantata dalle donne nei loro riti notturni: questa pietra segreta resta invisibile ed esiste in modo percettibile solo attraverso la sua modulazione cantata. Nello stesso luogo vengono sotterrati anche degli *aïan*, "medicamenti", per i riti cantati-danzati particolarmente importanti concernenti, per esempio, i matrimoni o i grandi funerali.

Ecco qualche precisazione su alcuni *giérin* del villaggio. Tra gli altri *giérin*, quello di *Ogo tigma*, "il baobab del capo aggiunto responsabile dei riti", davanti alla casa di quest'ultimo, serve esclusivamente per i più grandi funerali. Il *giérin* detto *giérin tuo*, nella parte nord-orientale del villaggio, presenta una strana lastra orizzontale che sembra posata in equilibrio su una roccia: serve ai riti dei matrimoni, della tabaski e del ramadan. All'estremità sud del villaggio, alla fine del quartiere di *Kenesi*, si trova

Aranbam tigma giérin, il “*giérin* del baobab dei facitori di pioggia”; in maggio il *Saagun*, vero capo del villaggio, vi presiede un’assemblea collettiva durante la quale quattro lanciatori di conchiglie, degli indovini, interrogano gli “spiriti” mentre i capifamiglia di questo quartiere sgozzano dei polli: così si sa se le piogge saranno abbondanti o meno. In tutti questi *giérin* si interrano degli *aian*, “medicamenti”, prima di ogni rito importante.

Attingere l’acqua

Questa attività vitale si compie in luoghi tanto minuziosamente organizzati quanto protetti dai riti: la sorgente perenne *bailo taga* nella stagione secca, diversi *taga*, “vasche naturali d’acqua” nella stagione delle piogge.

In caso di grande siccità o di una stagione troppo scarsa di piogge, le donne vanno ad attingere l’acqua in due cisterne naturali predisposte, molto lontano dal villaggio. Va sottolineato che gli abitanti del villaggio designano la cisterna naturale *Mandu giro*, “gli occhi della scimmia”, col nome di *koyo koru*, “l’ombelico della montagna”.

Mangiare

Si mangia cibo cotto. Quasi sempre della semola di miglio, molto raramente del riso acquistato nell’oasi. La carne dei sacrifici è in quantità limitata. Non ho mai capito come fanno a crescere i bambini di Koyo con una alimentazione così carente. La cottura del cibo si fa su un fuoco di legna secca fra tre pietre sulle quali si pone la pentola necessaria, sempre nel chiuso della casa al villaggio quando non all’interno di una grotta. Non si può mangiare all’aperto; “solo i Tuareg e i Bianchi, dicono i Dogon *toro nomu*, mangiano dove capita, ed è una delle ragioni per cui ci si burla di loro”. Bisogna mangiare all’interno della casa, in una grotta o in fondo a una tettoia rocciosa. Senza dubbio l’atto del mangiare è affine al ciclo del seme nella terra *iso*; mangiare è assimilare del “medicamento” nelle profondità del corpo, che in quel momento è situato nelle profondità del secondo corpo che è la casa o la grotta.

Mangiare sul *giérin* dei canti notturni delle donne è proibito; lo stesso vale per il *giérin* di Ogo tigma, che serve ai grandi riti funerari. Una volta non era possibile mangiare al di là del limite dei *losundama*, una sorta di confine-frontiera. Ma se ci si sposta verso un altro villaggio *toro nomu*, si può mangiare solo su un *giérin* di quello.

In più, è impossibile mangiare da soli. Si mangia nel *bailo* di appartenenza: tutti i membri del piccolo gruppo comunitario aspettano di essere insieme per affondare la mano tesa nell’unico grande piatto comune.

Riprodursi

L'unico luogo possibile per la vita sessuale è l'interno della casa, nel villaggio. Dove ha luogo anche il parto. La placenta è conservata in un *canari*, vaso di terra; questi *canari* sono allineati in una lunga fenditura di una lastra *taté* vicina al *Dumi tuo*, la roccia totalmente proibita a nord del villaggio, di fianco alla grande lastra *taté* delle trasmissioni, della scuola e della Casa dei Pittori. Altri sono allineati sotto una lunga e stretta tettoia tra gli strati di arenaria dura, proprio al di sopra dei luoghi riservati ai riti di circoncisione. La placenta così fissata nel *gié* del villaggio è considerata come il gemello del bambino e sarà il punto di ancoraggio di tutta la sua esistenza futura.

L'iniziazione

Le principali iniziazioni maschili, *anu tanguda*, e femminili, *iamu tanguda*, sono presentate in un primo momento come delle grandi prove di sofferenza fisica da dominare: la circoncisione è il primo parto (l'etnia afferma di non praticare l'escissione). Ma la parola *tanguda* designa più il superamento di uno stadio, una iniziazione essa stessa, che il controllo o la resistenza a una prova. E' affine a *keke*, che indica l'oscillazione "dell'altra parte" di uno spazio nell'altra fase di uno spazio. L'iniziazione contempla sicuramente il dispiegarsi di un destino umano: riguarda la temporalità. Ma si ricorda che, cercando un'espressione per dire l'equivalente della parola francese "spazio" in *toro tegu*, i pittori e Alabouri avevano cominciato col dire che lo spazio appartiene al tempo e che la parola che si avvicina di più al termine francese è l'avverbio *keke*.

Sul primo parto non ho ricevuto informazioni. Sulla circoncisione ne ho avute di abbondanti, sempre legate a dei luoghi precisi. La circoncisione è collettiva e riguarda un gruppo dai dieci ai trenta ragazzi più o meno ogni tre anni: mi chiedo se la periodicità dei riti di circoncisione non sia legata alle rotazioni agricole triennali. A fine dicembre, i giovani da circoncidere vengono isolati in una grotta a est del villaggio, tra quest'ultimo e la sorgente *bailo taga*: si ricorda che il senso di questa espressione è "l'acqua-parola della comunità". Vengono circoncisi da xxxxxx; sulla ferita viene applicata una pasta fatta mescolando "medicamenti" vegetali e decotti di fegato di uccello xxxxxxxx. Nessuna donna in età da parto deve incrociarli fino al termine della loro iniziazione, che dura tre mesi. Passano la giornata intorno alla loro grotta, *zeman komo*, la "grotta del fabbro". Ogni mattina un pollo viene sacrificato davanti a questa grotta. Al sopraggiungere della notte, sono condotti in un recinto specifico di pietre secche, all'aperto, tra la loro grotta e il villaggio: questo recinto si chiama *kenkere imi gondo*, "il recinto dei ragazzi circoncisi". Gli si porta il loro piatto comune di cibo, che essi mangiano insieme. A partire dal quarto giorno successivo alla circoncisione, dalle ore venti a mezzanotte, hanno luogo tutte

le sere i cicli di canti iniziatici. Tutti sono seduti; non viene effettuata nessuna danza: “tutti gli uomini già circoncisi del villaggio sono presenti”, mi dicono i pittori e Alabouri. Cosa impossibile, visto che il recinto è troppo piccolo perché vi si siedano più di una quarantina di persone. Si tratta infatti di rappresentanti di tutte le famiglie e di tutti i quartieri del villaggio. I canti si susseguono su dei ritmi affascinanti di ninnananna: ogni canto è molto breve, e viene intonato la prima volta dall’*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Poi è ripreso da tutti gli adulti del villaggio che sono presenti; infine viene ripetuto dai nuovi circoncisi e dagli anziani circoncisi tutti assieme. Le due prime notti di canti iniziatici, gli anziani più avanti negli anni sono presenti e cantano; qualora questi anziani fossero ancora presenti la terza notte, diventa una “festa eccezionale” che sviluppa un considerevole *kenda nisi*, “cuore buono”, e raggiunge un *wuou* “oro” di realizzazione della parola. Questa terza notte con i grandi anziani si chiama *giérin gungo*, un “atto di posa in profondità del *giérin*” (il *giérin* è contemporaneamente il posto rituale della parola cantata-danzata e il raggruppamento di “campi” coltivati lontano sulla montagna, il seme e la parola essendovi alternativamente e continuamente in atto).

Le notti seguenti, i canti sono aperti in primo luogo da due *zumgun*, poi ripresi dagli adulti già circoncisi e infine dai nuovi circoncisi e da tutti gli adulti. I *zumgun*, “sgozzatori-sacrificatori-officianti”, sono i due più giovani circoncisi dei gruppi di circoncisi negli anni precedenti. Essi sono in qualche modo i custodi dei nuovi circoncisi e gli trasmettono attraverso il canto, seduti, le loro conoscenze iniziatiche. Il contenuto delle parole tratta della vita, dei riti, delle pratiche familiari e agricole, degli antenati, dei miti, dell’organizzazione sociale, etc. Alla fine, a mezzanotte, i nuovi circoncisi vanno a dormire insieme, stretti gli uni agli altri, in piccole case predisposte, una in ognuno dei sette quartieri del villaggio. Un po’ prima dell’alba ritornano tutti alla grotta di isolamento *zeman komo*.

Essendo piccoli, i ragazzi prima della circoncisione vanno spesso nudi per le stradine del villaggio. Vengono trattati con straordinaria durezza; li si lascia parlare solo alla loro madre e ai loro coetanei. Non possono mangiare nel piatto comune degli adulti. Li si manda lontano sulla montagna a sorvegliare le capre, fuori dai “campi” di cui il loro piccolo gregge divorerebbe le foglie. In questa educazione primaria così brutale vi è forse dell’umiliazione. Ma, in seguito, il rito di iniziazione si compie per mezzo di sedute quotidiane di canti così lunghe e in un periodo altrettanto lungo che la condizione dei fanciulli si rovescia completamente: essi diventano l’oggetto di tutte le attenzioni degli uomini adulti che cantano con loro e per loro ogni sera. Essi che erano vessati dal villaggio, si sentono fieri di farne parte e si ritengono legati per sempre alla comunità, nella quale il corpo adulto e la parola compiuta sono al centro della dinamica della vita, cioè della parola in atto.

L’ultimo giorno dei tre mesi del rito, tutta la gente del villaggio porta ai nuovi iniziati le nuove vesti a *Ambula giérin*, situato proprio sotto la fila dei *canari* per la

placenta, sistemati al riparo della tettoia che tocca la grotta dei circoncisi. Indossano i loro nuovi abiti e percorrono in un corteo rituale i *giérin* e le strade del villaggio prima di ritornare ognuno alla casa dove ritroveranno i loro familiari. Il corteo di ritorno a casa è analogo al corteo di tutto il villaggio che riapre le semine percorrendo in due gruppi tutti i *giérin*, le distese di “campi” sulla montagna, verso il 20 maggio di ogni anno.

Conoscevo appena questi riti, a frammenti e, direi, attraverso prudenti e minime indiscrezioni di due pittori. Improvvisamente, nell'estate del 2009, in tre lunghe sedute nella grotta di Bisi, al centro dell'altopiano di Koyo, davanti ai “giardini” irrigati, i pittori e Alabouri decidono di farmi il racconto dettagliato di quello che ho appena presentato in questi paragrafi: si assicurano in primo luogo, con grande attenzione, che nessuno nei dintorni possa sentire o comprendere quello che facciamo. Tutto sembra indicare che mi fanno beneficiare, a mia volta, e molto tardi vista la mia età, dell'iniziazione di questi riti. Capisco in questo momento che i canti segreti che investono di una così grande reputazione e di una così profonda responsabilità Belco e Dembo, due dei pittori che lavorano con me da dieci anni, sono dei canti di *zumgun*. Nel fondo della caverna, guardandomi dritto negli occhi, mi cantano a lungo, duettando, questi canti iniziatici di grande bellezza.

Accogliere e bloccare gli stranieri

Sono veramente poche le persone estranee all'etnia *toro nomu* che salgono al villaggio di Koyo. I secoli passati sono stati crudeli e dolorosi perché i nomadi Peul e Tuareg asservivano i montanari che riuscivano a catturare. Molti “schiavi” popolano ancora interi villaggi nella pianura. I Dogon *toro nomu* mantengono con una fermissima vigilanza e una distaccata fierezza la loro autonomia identitaria; i loro scambi economici con la pianura sono superficiali. Il loro sistema sociale basato su una forma complessa di autogestione e di autarchia alimentare gli permette di sospendere ogni relazione con le genti della pianura, se lo ritengono necessario. Durante la stagione secca, degli uomini giovani si recano in città, a Mopti o Sévaré, a trecento chilometri dal villaggio, riportandone dei magri salari o niente del tutto; ma non cambiano di una virgola i loro orientamenti fondamentali. I matrimoni si celebrano esclusivamente all'interno dell'etnia, da villaggio a villaggio.

Fino a tutti gli anni Novanta, la falesia che circonda totalmente l'altopiano di Koyo ha costituito una sorta di frontiera naturale. Ma ultimamente, in seguito a importanti lavori a Boni, nell'oasi a dominante Peul ai piedi della montagna di Koyo, il capo tradizionale di Boni, un Peul ricchissimo e molto potente, ha concesso ai Dogon di Koyo tutte le terre del pendio inclinato che va dalla base della falesia di Koyo fino alla stessa pianura sabbiosa: solo i dogon di Koyo avevano

avuto il coraggio e la forza fisica per effettuare dei pesanti lavori di costruzione di un lungo bacino idrico proprio a est di Boni. La loro remunerazione è stata la concessione perpetua dei pendii, dove essi da allora coltivano questi nuovi “campi” che sono diventati loro.

Tuttavia la linea-frontiera, se si può chiamare così, resta la parte alta della falesia. Il segno spaziale di questa linea è rappresentato da tre *losundama*, “[roccia] proibita agli stranieri”, la principale delle quali si trova allo sbocco del *toko*, un percorso in salita ricavato nella falesia, che è il più veloce per andare da Koyo a Boni. Questa roccia, carica di riti e di miti, è normale per uno “straniero” e comprensibile soltanto per un Dogon. Un piccolo serpente sacro, verde, che qualche volta ho visto, la vigila. Nello stesso luogo di sbocco di questo *toko* è drizzata in una fessura nel suolo una pietra liscia rituale. La gente di Koyo osserva in che modo uno “straniero”, arrivando al villaggio, aggira, a sinistra o a destra, questa pietra ritta; se è a sinistra, il visitatore potrà parlare e agire con gli abitanti di Koyo, ma se è a destra, resterà muto e come paralizzato. Il visitatore sicuramente non fa caso a questa pietra dritta, e nemmeno ne conosce il significato.

Lo sbocco di tutti i *toko* è ancora adesso munito di grosse pietre ammassate, pronte ad essere gettate nel percorso di salita in caso di intrusione nemica; nello stesso passaggio sono nascoste delle ramaglie secche da bruciare per affumicare l'avversario.

Gli abitanti di Koyo, uomini, donne o bambini, ovunque si trovino sulla montagna, sorvegliano costantemente lo sbocco dei *toko* e avvisano immediatamente le diverse autorità rituali del villaggio dell'arrivo di ogni “straniero”. Se uno straniero è accettato e accolto, deve dormire obbligatoriamente nella casa per gli ospiti dell'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Questo è stato il mio caso fino al 2002. In verità ho perso la mia condizione di “straniero” verso il 2003, senza esserne informato; cosa che è avvenuta in modo solenne e ufficiale nel febbraio del 2007.

1.8

L'anti-espace

Si l'espace, dans la pensée et l'usage des habitants de Koyo, est un organisme vivant au fonctionnement complexe, il possède aussi des "moments de faiblesse" ou, si je puis dire, des "lieux de faiblesse"; mais de ces lieux ou moments il a besoin pour vivre et durer dans son être. On pourrait dire que cet espace-organisme a besoin de son propre anti-espace qui suractive ses modalités usuelles. Comme s'il avait ses propres modalités spatiales ou spatio-temporelles d'abolition pour se régénérer d'autant plus vivement.

A proximité de cet espace-organisme se trouve la plaine dont la parole est faible et trompeuse, où la liberté est entravée d'un féodalisme cruel, où pendant l'hivernage le sable boit l'eau de la pluie et n'en fait presque rien, si ce n'est un marécage pénible qui pendant deux ou trois jours après l'orage empêche tout déplacement. La plaine est l'espace inerte que refusent les Dogon *toro nomu* de Koyo. Mais elle n'est que "à côté", hors espace-parole.

Sur le plateau sommital, à l'intérieur de la ligne-frontière, la parole est constamment en travail et la communauté humaine sans cesse à l'œuvre, dans les modalités dynamiques et selon les rites minutieux que l'on a lus plus haut. Ces rites sont d'autant plus minutieux dans les deux périodes assez brèves de basculement entre les saisons sèche et pluvieuse.

La crise de la pleine lune

Mais aussi tous les vingt-huit jours la lune pleine brille. Sa lumière nocturne met en crise intense l'espace. La nuit est en effet toujours dévolue aux "esprits" mal connus, aux fauves dangereux, aux serpents redoutés et aux "sorciers mangeurs d'âme". La nuit on se replie donc dans l'espace concret du village, sécurisé par les murs et les rites. On évite dans toute la mesure du possible de circuler la nuit hors du village. Les nuits de pleine lune, l'espace hors village est le lieu d'une sarabande effrénée et imprévisible des "esprits"; le plateau sommital devient particulièrement dangereux. Si on doit malgré tout s'y déplacer, on le fait en groupe et à pas très rapides. Sous la lumière brillante de la lune, la vitalité de ce qui peuple le réel-parole est débordante; les plus courageux ou les plus intrépides s'y noieraient. Les premières années, j'ai proposé plusieurs fois de marcher un peu à la lumière vive de la pleine lune pour aller au bord de la falaise, vers l'Est, voir la plaine et les montagnes lointaines: de la sorte j'ai d'abord suscité les rires des peintres, puis, face à mon insistance, leurs effrois. Enfin devant mon insistance renouvelée les peintres m'ont contraint de force à rester, sous leur garde pressante, sur le toit en terrasse de la maison qui m'hébergeait. Nuit splendide au demeurant.

On attend que “ça passe”: on reste la nuit au village, on veille tard sous la lune. Et surtout les filles du village non mariées se réunissent, hors des grands *giérin*, pour chanter et danser jusque très tard dans la nuit: la future fécondité humaine, pleine d'énergie, exalte ainsi sa vitalité, heureuse, harmonieuse, en *wuron*, “accomplissement”, parallèlement à et en contrepoint de l'exaltation désordonnée et dangereuse de l'espace hors village.

Les lieux interdits

Les peintres et Alabouri me disent qu'il ne reste actuellement sur le plateau sommital de Koyo qu'un lieu totalement interdit d'accès: la roche de *Dumi tuo*, entourée de son bosquet touffu d'arbustes épineux et de lianes, avec son abondant bois mort. Ce dernier est d'autant plus paradoxal que les femmes doivent parfois aller chercher fort loin le bois sec dont elles ont besoin pour cuisiner. Les peintres ne m'ont transmis aucun récit ni aucun mythe au sujet de cet emplacement, alors qu'ils sont très diserts sur bien d'autres lieux et rites. C'est comme si ce lieu interdit était situé hors parole; à son sujet la parole se dérobe, se met en creux. Le lieu, assez petit, dont la surface doit faire un cercle de trente mètres de diamètre, est un non-lieu en plein centre du plateau inférieur, visible de tous, situé à l'entrée nord du village; l'école et la *Maison des Peintres* de Koyo s'y accotent. Les résidus végétaux y abondent. Des “esprits” puissants et dangereux y résident. Mais je vois les habitants marcher le long de ce bosquet interdit sans la moindre crainte, sans le moindre regard vers lui: alors que son état d'abandon saute aux yeux. Il est le lieu du sacré par excellence: visible et invisible. Proche et inaccessible. Roche et végétation, mais négation de vie et de réalité. Il est l'absolu du sacré, sans doute siège archaïque du dieu lointain qui a fondé la montagne et l'ethnie; ce lieu existe trop et n'existe pas. “Trou noir” dans le maillage très serré de la parole. Lieu par où le sacré afflue mais en se dérochant.

D'autres lieux interdits existaient jadis. On les fréquente maintenant, mais non sans quelque crainte. L'un d'entre eux cependant commence juste ces années ci, en 2008 et 2009, à quitter légèrement son caractère d'interdit absolu. Il s'appelle *Pondo na*, “le grand ravin”; il s'enfonce sur un peu plus d'un kilomètre de long entre de spectaculaires falaises verticales lisses faisant jusqu'à cent mètres de haut. *Pondo na* se situe dans la partie sud-est du plateau sommital supérieur, *Kuno koyo*. Physiquement il est un effondrement brutal du relief: donc une déperdition de la parole. Ce grand ravin est totalement interdit d'accès à quiconque, sauf au *Ogo*, le chef adjoint chargé des rites. Personne ne doit parler Peul (la langue de la plaine) dans la proximité du ravin, faute de quoi peuvent se produire des événements effrayants que l'on ne me dit pas. Le *Ogo* peut y aller, mais nu et ceint de la peau d'une chèvre sacrifiée; il peut y cultiver. Il est le seul à connaître et pratiquer des itinéraires secrets d'accès à *Pondo na*, en particulier des vires vertigineuses en pleine

falaise. L'endroit est redoutable; des manquements à des interdits qui le concernent provoquent de très graves chutes de pierres et même de rochers sur *Loro*, un village Dogon *toro nomu* qui se trouve en contrebas du débouché du ravin (en fait deux kilomètres au nord de ce débouché). Les récits sur *Pondo na* qui me sont transmis s'arrêtent tous très tôt, comme si la parole y était brûlante et ne pouvait être longuement proférée par une bouche humaine ordinaire; le *Ogo* aurait sans doute beaucoup à me dire, mais il n'est pas installé dans une position d'homme m'informant ou m'initiant.

Dumi tuo et *Pondo na* sont à l'évidence des "trous noirs" ou des "envers d'espace" par où le sacré afflue avec une énergie violente; mais par où le sacré peut aussi, avec la même intensité, refluer.

L'espace interdit autour du sacrifice

L'énergie du sacré est considérable. Les "esprits" et les ancêtres peuvent se déchaîner et mettre en chaos le travail incessant et harmonieux de la parole-vie, de la parole-eau, de la parole-graine. C'est la tâche des hommes d'harmoniser le flux du sacré pour faire que la parole en travail atteigne son *wurou*, son "or-accomplissement", et déploie le sourire du *kenda nisi*, "cœur bon", en toute chose. Mais le sacré peut être turbulent, des Dogon *toro nomu* sont parfois maladroits et les "étrangers" sont le plus souvent d'inénarrables perturbateurs. Voilà pourquoi il est nécessaire d'accomplir de très fréquents sacrifices.

Un processus spatial temporaire très particulier se produit alors. Le voici. A tel moment, l'espace est en désordre, comme une mer en tempête: d'où errements climatiques, maladies humaines ou animales, accidents divers au village, etc.. Un sacrifice est nécessaire pour calmer les "esprits" déboussolés. Un initié va égorger la victime animale adéquate au trouble identifié, parfois sur un autel à sacrifice, parfois sur un *giérin* du village, parfois sur un *taté*, "dalle", parfois même dans un lieu banal. Immédiatement ce lieu devient un *davin*, un "interdit", une sorte de petit "trou noir" temporaire, un petit *Dumi tuo*, dans lequel ne peut se déplacer et agir que le *zumgun*, "l'officiant sacrificateur". Le sang de la victime est versé par sa gorge tranchée; le *zumgun* chuchote un *ka oru*, une "formule rituelle secrète". Les "esprits" se précipitent alors pour boire le sang coulant au sol. Et ainsi le désordre du réel cesse, la parole se remet en ordre et reprend son travail rayonnant harmonieusement: et le petit espace interdit disparaît.

En contrepoint du débordement violent d'énergie du sacré, le geste humain du sacrifice crée le *davin*, "lieu interdit", suspensif de la violence; et au centre du *davin*, la violence sanglante du sacrifice aimante toute la violence disséminée dans l'espace,

maintenant paralysée par le statut d'interdit du lieu du sacrifice, et restaure l'harmonie paisible du réel, de l'espace, donc de la parole.

Les sièges du *Ogo*

C'est le *Ogo*, le chef adjoint chargé des rites, qui accomplit les sacrifices les plus importants. Il instaure autour de sa personne une potentialité d'espace en suspens, une sorte d'irréalité pure. C'est lui qui gère *Pondo na*, le "grand ravin" interdit, et peut même y cultiver, c'est-à-dire y mettre en acte la graine-parole dans l'espace *dawin*, "interdit", suspensif.

Il est une des seules personnes du *bailo*, la "communauté" des hommes et femmes du village, si ce n'est la seule personne, à disposer de sièges où s'asseoir. Les sens de *din*, "s'asseoir", sont beaucoup plus riches que ceux du verbe français, rappelons-le. Or ces sièges du *Ogo* sont des *dawin*, des petits lieux "interdits": quiconque s'y assoirait serait comme paralysé et en proie à de redoutables souffrances. Il s'agit de deux *Ogo puro*, très anciennes planches de bois posées sur des pierres plates, au bord de deux des plus importants *gierin* du village. Il s'agit aussi des *Ogo tuo*, "pierres du chef adjoint chargé des rites", dressées en groupe de trois ou quatre dans des lieux déterminés de la montagne où sont accomplis des rites que l'on ne m'a pas dits; ces *Ogo tuo* ont une sorte de pouvoir magnétique qui peut paralyser quiconque s'y assied ou même les touche⁵.

Autour de ces deux points précis et peut-être même dans ces deux types de points l'espace se densifie d'une manière si intense qu'il bascule dans une sorte de destruction ou de négation de lui-même: d'autres "trous noirs", en quelque sorte, qui hyperboliquement justifient les rites et la pensée de l'espace comme organisme vivant.

⁵ *Dawin* signifie aussi "interdit au toucher"; l'espace, dans tous ses aspects, est d'abord senti et vécu comme tactile, et non pas visuel.

Des signes peints qui ouvrent l'espace

Fonction symbolique de la grotte centrale de *Na Na Wurou To*

Au centre géographique exact du plateau sommital de la montagne de Koyo se déploie en arc de cercle un grand auvent dont le statut le place à la limite des lieux *davin*, “interdits”. Les habitants de Koyo le considèrent très important et, d'une certaine manière, secret. Lorsqu'en février 2005 un des peintres, Hamidou, m'y a conduit à la pointe de l'aube, à pas très rapides, il a insisté pour que personne au village ne s'en aperçoive. Bien sûr cette excursion matinale a fait scandale, m'a ensuite dit Hamidou. Petite mise en scène dans les processus de transmission qui me sont destinés? Ou théâtralisation de la transgression qu'il me faisait commettre? Ce qui est sûr c'est qu'aucun “étranger” n'est jamais conduit à cet auvent. En ce qui me concerne, accompagné des peintres et d'Alabouri, je peux depuis 2005 y retourner sans difficulté; ce dont je ne me prive pas, observant chaque fois longuement ce lieu.

Il s'appelle *Na Na Wurou To*, mot à mot “mère/grande mère/grande accomplissement petite vasque d'eau”: la “petite vasque de l'accomplissement de la grande ancêtre”. Il se trouve à une heure de marche du village, sur la ligne horizontale de jonction entre le plateau inférieur et le plateau supérieur. Il mesure à peu près deux cent mètres de long, l'avancée horizontale de son plafond va de trois mètres à six mètres. Sa hauteur sous plafond va de deux à six mètres. Il se développe du nord au sud. A son extrémité nord, sur la partie supérieure de la couche rocheuse qui fait auvent, les eaux de ruissellement d'un vallon supérieur (dans *Kuno koyo*, le “haut mont”) se réunissent, pendant l'hivernage, dans un *to*, “vasque naturelle peu profonde”⁶, avant de sauter en cascade l'auvent et de reprendre leur écoulement dans *Dosu koyo*, le “bas mont”: l'auvent se trouve en effet au pied d'un beau vallon évasé de *Kuno koyo* et devant une large partie plate de *Dosu koyo*. De l'autre côté de *Dosu koyo*, la falaise plonge; de l'auvent, on ne peut distinguer l'oasis de Boni, cachée par le plongeon de la falaise. Ni la plaine sableuse. Mais on voit très nettement l'arc de cercle de la montagne de *Zuku*, jadis habitée et cultivée par d'autres Dogon *toro nomu*: celle-ci est comme une masse minérale qui se lève, astre sombre et géant se hissant dans une aube éternelle, de l'autre côté de la ligne-frontière du réel-parole.

L'avancée de l'auvent au dessus du vide montre des formes minérales puissantes, comme en action: trois ou quatre très gros bourrelets de grès orange, semblant rouler les uns sur les autres, comme une pâte à pain ou comme une coulée de lave (mais cette dernière comparaison est moins appropriée). Le travail de gestation géologique de la montagne est très visible. Certaines parties du bourrelet le plus haut et le plus avancé dans le vide se sont d'ailleurs effondrées et, restent, blocs

⁶ Une vasque naturelle profonde s'appelle: *taga*.

partiellement ronds, de guingois, au sol, comme en attente d'un prochain mouvement minéral.

L'arc de cercle de l'auvent est accueillant et enrobant. Mais une fois qu'on y est entré et que, sous le couvert de sa grande avancée, on se retourne, on voit clairement le plateau ici régulier s'allonger vers l'ouest et, au-delà, le lent lever de la montagne de *Zuku*. On se sent ici dans l'immense bouche de la montagne proférant quelque chose, murmurant quelque *ka oru*, "formule rituelle chuchotée"; ou dans le sexe de la montagne accouchant de quelque chose. Le nom de l'auvent se justifie pleinement.

Pendant des siècles dans le fond de l'auvent et dans la partie la plus haute de ce fond, là où une couche de grès tendre s'est évidée, des habitats en briques de terre ont été entretenus. Puis ces petites pièces sont devenues des tombes. Enfin elles sont devenues des ruches rituelles. Le miel en est récolté trois fois par an. Des femmes âgées de chacun de la vingtaine de villages de l'ethnie *toro nomu* y entretenaient ces ruches; maintenant il semble que seuls les villages de Koyo et de *Loro* y poursuivent ce rite. Sans être directement une racine végétale, le miel de *Na Na Wurou To* est un des plus puissants "médicaments".

Les bourrelets qui constituent l'avancée de l'auvent portent une cinquantaine de signes peints. Ceux-ci se décomposent nettement en deux familles de style et, sûrement, de fonction. Certains sont de dimension usuelle en peinture rupestre, si je peux dire: trente ou quarante centimètres de haut, vingt de large; motifs géométriques, par lignes ou traits et jamais en aplats. Certains motifs sont aisés à identifier: des *kanaga*, des *ogo ku*, "tête de chef", en somme de la même famille stylistique que ceux que l'on peut voir dans l'auvent peint de *Songo*, deux cents kilomètres au sud-ouest d'ici, chez une autre ethnie dogon. Mais d'autres moins nombreux sont tout à fait originaux et ne se retrouvent dans aucun des répertoires savants concernant les peintures rupestres africaines: il s'agit de très larges arcs de cercle, parfois d'une envergure plus large que ne pourrait le réaliser un homme faisant pivoter son bras tendu. Ces arcs de cercle sont en quatre groupes concentriques. Outre une fonction rituelle possible mais qui ne m'a pas été transmise, ils accompagnent avec une éloquence évidente le mouvement géologique des bourrelets de l'auvent. Ils soulignent également l'arc de cercle général de *Na Na Wurou To*. Ils annoncent enfin le lever de la montagne de *Zuku* dont la cime se profile en arc de cercle régulier sur le ciel. Nombreux et répétitifs ils accompagnent les mouvements de l'accouchement symbolique; et ils accompagnent le murmure progressif du *ka oru*, "la formule rituelle chuchotée" que profère la bouche de la montagne.

Deux systèmes de signes peints se côtoient et se renforcent mutuellement: le système des petits signes, plus nombreux, qui fixent l'identité *toro nomu*, les cultes d'ancêtres, les rites; en contrepoint, le système qui duplique l'élan géologique de la

montagne, c'est-à-dire la gestation de la parole; et même qui, plus que le dupliquer, le stimule et le dynamise.

La matière de base pour peindre est d'habitude la terre ocre, voire rouge. Les peintres appellent cette couleur *ban*, "rouge"; ils disent que cette couleur multiplie l'énergie de l'acte de peindre, renforce ce que la peinture désigne et celui qui peint: car, poursuivent-ils, le rouge est la couleur du sang du sacrifice. Or tous les signes peints à *Na Na Wurou To* sont *piru*, "blancs". Cette couleur est difficile à obtenir, car à la terre ocre il faut mélanger une poudre que l'on gratte au plafond de quelques rares auvents; mais les peintres disent que ce *piru* "blanc" est sans sang. Le blanc est mystérieux et agit dans et sur un monde différent, car sans la violence doublement originelle du sacrifice. Ce blanc des signes est-il en relation avec le miel, qui ne demande pas le sang d'un sacrifice non plus? Toujours est-il que les signes peints blancs de *Na Na Wurou To* agissent, les petits signes en fixant l'espace du réel-parole de la pensée *toro nomu*, les grands signes en élançant et en accentuant le mouvement naissant, donc le *gié*, de ce même réel-parole: comme signes blancs, ils agissent, œuvrant dans le *bira*, "travail, gestation", du *kenda nisi*, "cœur bon" du réel. Ils créent une modalité d'action qui ne tient pas compte de la violence originelle ni n'en introduit un détour lui-même violent dont l'effet est d'annuler la violence originelle. Le signe peint en blanc crée une modalité tout à fait différente de pensée.

1.8

L'anti-spazio

Se lo spazio, nel pensiero e nell'uso degli abitanti di Koyo, è un organismo vivente dal complesso funzionamento, possiede anche dei "momenti di debolezza" o, se posso dirlo, dei "luoghi di debolezza"; ma di questi luoghi o momenti ha bisogno per vivere e durare nella sua essenza. Si potrebbe dire che questo spazio-organismo ha bisogno del suo anti-spazio che acceleri le sue modalità abituali. Come se avesse le sue specifiche modalità spaziali o spazio-temporali di soppressione, per rigenerarsi, in proporzione, più compiutamente.

In prossimità di questo spazio-organismo si trova la pianura, la cui parola è debole e ingannevole, dove la libertà è gravata da un servaggio crudele, dove durante la stagione delle piogge la sabbia beve l'acqua delle precipitazioni e non ne fa quasi nient'altro che un faticoso acquitrinio che per due o tre giorni dopo il temporale impedisce qualsiasi spostamento. La pianura è lo spazio inerte che i Dogon *toro nomu* di Koyo rifiutano. Ma essa è ai margini, fuori dallo spazio-parola.

Sull'altopiano sommitale, all'interno della linea-frontiera, la parola è costantemente in travaglio e la comunità umana incessantemente all'opera, nelle modalità dinamiche e nel rispetto dei riti minuziosi di cui si è letto sopra. Questi riti sono in proporzione ancora più meticolosi nei due periodi assai brevi di oscillazione tra la stagione secca e quella piovosa.

La crisi della luna piena

Ogni ventotto giorni splende anche la luna piena. La sua luce notturna mette in crisi profonda lo spazio. La notte, infatti, è sempre riservata agli "spiriti" poco conosciuti, alle belve pericolose, ai temuti serpenti e agli "stregoni mangiatori d'anima". Di notte ci si rifugia dunque nello spazio concreto del villaggio, protetto da mura e riti. Si evita in tutti i modi possibili di circolare di notte fuori dal villaggio. Nelle notti di luna piena lo spazio fuori dal villaggio è il luogo di una sarabanda sfrenata e imprevedibile di "spiriti"; l'altopiano sommitale diventa particolarmente pericoloso. Se bisogna spostarsi comunque, lo si fa in gruppo e molto velocemente. Sotto la luce splendente della luna, la vitalità di ciò che popola il reale-parola è strabordante; i più coraggiosi o i più intrepidi vi annegherebbero. Nei primi anni ho proposto parecchie volte di camminare un po' alla luce viva della luna piena, per andare sul bordo della falesia, verso est, a vedere la pianura e le montagne lontane: in questo modo ho suscitato le risate dei pittori, in un primo momento, poi, di fronte alla mia insistenza, i loro spaventi. Infine, davanti ai miei rinnovati assilli, i pittori mi hanno costretto con la forza a restare, sotto la loro costante sorveglianza, sul tetto a terrazza della casa che mi ospitava. Una notte splendida, tra l'altro.

Si aspetta che “tutto passi”: si resta di notte al villaggio, si veglia fino a tardi sotto la luna. E, soprattutto, le giovani non maritate si riuniscono, fuori dai grandi *giérin*, per cantare e danzare fino a notte fonda: la futura fecondità umana, piena di energia, esalta così la sua vitalità, felice, armoniosa, in *wurou*, “compimento”, parallelamente e in contrapposizione all’esaltazione disordinata e pericolosa dello spazio esterno al villaggio.

I luoghi proibiti

I pittori e Alabouri mi dicono che attualmente sull’altopiano sommitale di Koyo resta un solo luogo il cui accesso è assolutamente vietato: la roccia di *Dumi tuo*, circondata dal suo boschetto fitto di arbusti spinosi e di liane, con il suo abbondante legno morto. Quest’ultimo appare ancora più paradossale se si pensa che le donne devono a volte andare a cercare molto lontano la legna secca di cui hanno bisogno per cucinare. I pittori non mi hanno trasmesso alcun racconto né alcun mito riguardanti questo sito, mentre invece parlano molto diffusamente di ben altri luoghi e riti. E’ come se questo luogo proibito fosse situato fuori dalla parola; di fronte ad esso la parola si dilegua, si sottrae. Il posto, abbastanza piccolo, con una superficie che deve occupare un cerchio di una trentina di metri di diametro, è un non-luogo al centro esatto dell’altopiano inferiore, visibile da tutti, situato all’entrata nord del villaggio; la scuola e la *Casa dei Pittori* sono nelle immediate vicinanze. I residui vegetali vi abbondano. “Spiriti” potenti e pericolosi vi risiedono. Eppure vedo gli abitanti camminare nei pressi di questo boschetto proibito senza nessun timore, senza rivolgermi il minimo sguardo, mentre il suo stato di abbandono salta agli occhi in tutta evidenza. E’ il luogo del sacro per eccellenza: visibile e invisibile. Vicino e inaccessibile. Roccia e vegetazione, ma negazione di vita e di realtà. E’ il sacro assoluto, sicuramente la sede arcaica del dio lontano che ha creato la montagna e l’etnia; un luogo più che esistente e che non esiste affatto. Un “buco nero” nella trama strettissima della parola. Un luogo attraverso il quale il sacro affluisce, ma dileguandosi.

Altri luoghi vietati esistevano in passato. Oggi li si frequenta, ma non senza qualche timore. Uno di essi, tuttavia, comincia proprio in questi anni, tra il 2008 e il 2009, a perdere almeno in parte il suo connotato di divieto assoluto. Si chiama *Pondo na*, “il grande burrone”; sprofonda per un po’ più di un chilometro di lunghezza tra spettacolari falesie verticali lisce che arrivano fino a un’altezza di cento metri. *Pondo na* si situa nella parte sud-orientale dell’altopiano sommitale superiore, *Kuno koyo*. Dal punto di vista fisico, si tratta di uno sprofondamento brusco del rilievo: quindi di una dispersione della parola. L’accesso a questo grande burrone è assolutamente vietato a chiunque, tranne che all’*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Nessuno deve parlare in Peul (la lingua della pianura) in prossimità del burrone, una mancanza a causa della quale possono prodursi degli avvenimenti spaventosi di cui

non mi si dice niente. L'Ogo può andarci, ma nudo e cinto della pelle di una capra sacrificata; vi può anche coltivare. E' il solo a conoscere e a praticare degli itinerari segreti di accesso a *Pondo na*, in particolare delle terrazze vertiginose in piena falesia. Il luogo è spaventoso; le infrazioni ai divieti che lo riguardano provocano delle rovinosissime cadute di pietre e anche di rocce su *Loro*, un villaggio Dogon *toro nomu* che si trova più in basso rispetto allo sbocco del burrone (infatti è a due chilometri a nord di questo sbocco). I racconti su *Pondo na* che mi sono stati trasmessi si interrompono tutti molto presto, come se la parola vi bruciasse e non potesse essere a lungo proferita da una normale bocca umana; l'Ogo avrebbe sicuramente molto da dirmi, ma il suo ruolo non prevede che possa informarmi o iniziarmi.

Dumi tuo e *Pondo na* sono di fatto dei “buchi neri” o dei “rovesci dello spazio” attraverso i quali il sacro affluisce con violenta energia; ma attraverso i quali il sacro può anche, con la medesima intensità, rifluire.

Lo spazio proibito intorno al sacrificio

L'energia del sacro è notevole. Gli “spiriti” e gli antenati possono scatenarsi e mettere in subbuglio il lavoro incessante e armonioso della parola-vita, della parola-acqua, della parola-seme. E' compito degli uomini armonizzare il flusso del sacro per fare in modo che la parola in travaglio raggiunga il suo *wurou*, il suo “aureo-compimento”, e mostri il sorriso del *kenda nisi*, “cuore buono”, in ogni cosa. Ma il sacro può essere turbolento; alcuni Dogon *toro nomu* sono a volte malaccorti e gli “stranieri” sono molto spesso degli inenarrabili perturbatori. Ecco perché è necessario compiere frequentissimi sacrifici.

Un processo spaziale temporaneo molto particolare si produce allora. Eccolo. In un determinato momento, lo spazio è in disordine, come un mare in tempesta, e ne conseguono sconvolgimenti climatici, malattie degli uomini e degli animali, vicissitudini diverse per il villaggio, etc. Un sacrificio si rende necessario per calmare gli “spiriti” destabilizzati. Un iniziato provvede a sgozzare la vittima animale adeguata al disturbo identificato, talvolta su un altare sacrificale, qualche altra su un *tatè*, una “lastra”, qualche altra ancora in un luogo qualsiasi. Immediatamente questo luogo diventa un *dawin*, un luogo “proibito”, una sorta di piccolo “buco nero” temporaneo, un piccolo *Dumi tuo*, nel quale può muoversi e agire solo lo *zumgun*, “l'officiante sacrificatore”. Il sangue della vittima si riversa dalla sua gola squarciata; lo *zumgun* mormora un *ka oru*, una “formula rituale segreta”. Gli “spiriti” si precipitano allora a bere il sangue che scorre per terra. E così il disordine del reale cessa, la parola si rimette nel suo corso e riprende il suo lavoro armoniosamente splendente: e il piccolo spazio proibito scompare.

In contrapposizione alla tracimazione violenta di energia del sacro, il gesto umano del sacrificio crea il *dawin*, “luogo vietato”, sospensivo della violenza; e, al centro del *dawin*, la violenza sanguinosa del sacrificio attrae tutta la violenza disseminata nello spazio, ora immobilizzato dallo status di divieto del luogo del sacrificio, e restaura l’armonia serena del reale, dello spazio, quindi della parola.

Le sedie dell’*Ogo*

E’ l’*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti, che compie i sacrifici più importanti. Egli crea intorno alla sua persona una potenzialità di spazio sospeso, una sorta di irrealtà pura. E’ lui che gestisce *Pondo na*, il “grande burrone” proibito, dove può anche coltivare, cioè mettervi in atto il seme-parola nello spazio *dawin*, “proibito”, sospensivo.

E’ una delle poche persone del *bailo*, la “comunità” di uomini e donne del villaggio, se non l’unica, a disporre di sedie da poter utilizzare. Ricordiamo che i significati di *din*, “sedere”, sono molto più copiosi di quelli del verbo francese. Ebbene, queste sedie dell’*Ogo* sono dei *dawin*, dei piccoli luoghi “proibiti”: chiunque vi sedesse, rimarrebbe come paralizzato e vittima di terribili sofferenze. Si tratta di due *Ogo puro*, vecchissime tavole di legno posate su delle pietre piatte, sul bordo di due dei più importanti *giérin* del villaggio. Si tratta anche di *Ogo tuo*, “pietre del capo aggiunto responsabile dei riti”, ritte in gruppi di tre o quattro in luoghi particolari della montagna dove vengono compiuti dei riti di cui non mi hanno parlato; questi *Ogo tuo* possiedono una sorta di potere magnetico che può paralizzare chiunque vi si sieda o che le tocchi soltanto(5).

Intorno a questi due punti precisi, e forse anche in questi due tipi di punti, lo spazio si addensa in una maniera così compatta da precipitare in una sorta di distruzione o di negazione di se stesso: altri “buchi neri”, in un certo senso, che giustificano iperbolicamente i riti e il pensiero dello spazio come organismo vivente.

Segni dipinti che aprono lo spazio

Funzione simbolica della grotta centrale di *Na Na Wurou To*

Nel centro geografico esatto dell’altopiano sommitale della montagna di Koyo si distende ad arco di cerchio una grande tettoia la cui condizione la pone al limite dei luoghi *dawin*, “proibiti”. Gli abitanti di Koyo la considerano molto importante e, in un certo modo, segreta. Quando nel febbraio del 2005 uno dei pittori, Hamidou, mi ci ha condotto sul fare dell’alba a passi molto spediti, ha insistito sulla necessità che al villaggio nessuno se ne accorgesse. Di sicuro questa escursione mattutina ha

suscitato scalpore, come Hamidou mi ha rivelato in seguito. Si trattava di una piccola messinscena nei processi di trasmissione che mi sono indirizzati? O di una teatralizzazione della trasgressione che mi facevano compiere? Quello che è certo è che nessuno “straniero” è mai stato condotto presso questa tettoia. Per quello che mi riguarda, accompagnato dai pittori e da Alabouri, dal 2005 posso ritornarvi senza difficoltà; un’opportunità che non mi lascio sfuggire, rimanendo ogni volta a contemplare lungamente questo luogo.

Si chiama *Na Na Wurou To*, letteralmente “madre/grande madre/grande aureo-compimento piccola vasca d’acqua”. Si trova a un’ora di cammino dal villaggio, sulla linea orizzontale di congiunzione tra il pianoro inferiore e il pianoro superiore. Misura più o meno duecento metri di lunghezza, la sporgenza orizzontale del suo soffitto va dai tre ai sei metri. La sua altezza sotto la volta va dai due ai sei metri. Si distende da nord a sud. Alla sua estremità settentrionale, sulla parte superiore dello strato roccioso che sporge, le acque che scorrono da un vallone superiore (in *Kuno koyo*, il “monte alto”) confluiscono, durante la stagione delle piogge, in un *to*, una “vasca naturale poco profonda(6)”, prima di saltare la tettoia sotto forma di cascata e riprendere il loro corso in *Dosu koyo*, il “monte basso”: la tettoia si trova in effetti ai piedi di un bel vallone svasato di *Kuno koyo* e davanti a una larga parete piatta di *Dosu koyo*. Dall’altro lato di *Dosu koyo*, la falesia si inabissa; dalla tettoia non si riesce a distinguere l’oasi di Boni, nascosta dal tuffo della falesia. Nemmeno la pianura sabbiosa. Ma si vede molto nettamente l’arco di cerchio della montagna di *Zuku*, un tempo abitata e coltivata da altri Dogon *toro nomu*: quest’ultima è simile a una massa minerale che si leva, un astro oscuro e gigantesco che si alza in un’alba eterna, dall’altro lato della linea-frontiera del reale-parola.

La sporgenza della tettoia al di sopra del vuoto mostra delle potenti formazioni minerali che danno l’impressione di essere in movimento: tre o quattro grandi rigonfiamenti di arenaria arancione che sembrano rotolare gli uni sugli altri, come una pasta di pane o come una colata di lava (ma quest’ultimo paragone è meno appropriato). Il lavoro di gestazione geologica della montagna è evidentissimo. Certe parti del rigonfiamento più alto e più allungato sul vuoto sono del resto crollate e rimangono, con i blocchi parzialmente tondeggianti, oblique sul suolo, come in attesa di un prossimo sommovimento minerale.

L’arco di cerchio della tettoia è accogliente e avvolgente. Ma una volta che vi si entra e che, sotto la copertura della sua grande sporgenza, ci si gira, si vede chiaramente l’altopiano, regolare in questo punto, allungarsi verso ovest e, al di là di esso, il lento levarsi della montagna di *Zuku*. Ci si sente qui nell’immensa bocca della montagna che sta dicendo qualcosa, che mormora qualche *ka oru*, “formula rituale sussurrata”; o nella vagina della montagna che sta partorendo qualcosa. Il nome della tettoia si giustifica pienamente.

Nel corso di qualche secolo, nel fondo della tettoia e nella parte più alta di questo stesso fondo, là dove uno strato di arenaria molle si è incavato, sono stati preservati dei locali in mattoni. Poi queste piccole camere sono diventate delle tombe, e alla fine sono state trasformate in alveari rituali. Il miele vi è raccolto tre volte l'anno. Delle donne anziane di ognuno dei circa venti villaggi dell'etnia *toro nomu* provvedono alla manutenzione di questi alveari; attualmente sembra che solo i villaggi di Koyo e di *Loro* proseguono questo rito. Pur non essendo direttamente una radice vegetale, il miele di *Na Na Wurou To* è uno dei "medicamenti" più potenti.

I rigonfiamenti che costituiscono la sporgenza della tettoia presentano una cinquantina di segni dipinti. Questi si suddividono nettamente in due gruppi, per stile e, sicuramente, per la funzione. Alcuni sono di dimensioni usuali, se così si può dire, nelle pitture rupestri: trenta o quaranta centimetri di altezza, venti di larghezza, motivi geometrici, a linee o a tratti e mai a strisce compatte. Alcuni soggetti sono facilmente identificabili: dei *kanaga*, degli *ogo keu*, "testa di capo", insomma della stessa famiglia stilistica di quelli che si possono vedere nella tettoia dipinta di *Songo*, duecento chilometri a sud-ovest da qui, presso un'altra etnia dogon. Ma altri, meno numerosi, sono assolutamente originali e non si trovano in nessuno dei doti repertori dedicati alle pitture rupestri africane: si tratta di amplissimi archi di cerchio, talvolta di un'apertura più larga di quella che potrebbe descrivere un uomo facendo ruotare il suo braccio teso. Questi archi di cerchio sono ordinati in quattro gruppi concentrici. Oltre a una possibile funzione rituale, di cui comunque niente mi è stato detto, essi accompagnano con palese espressività il movimento geologico dei rigonfiamenti della tettoia. Evidenziano contemporaneamente l'arco di cerchio globale di *Na Na Wurou To*. Annunciano, infine, il levarsi della montagna di *Zuku*, la cui cima si profila come un arco di cerchio regolare nel cielo. Numerosi e ripetitivi, essi seguono il mormorio progressivo del *ka oru*, "la formula rituale sussurrata" che la bocca della montagna pronuncia.

Due sistemi di segni dipinti si sfiorano e si rinforzano vicendevolmente: il sistema dei piccoli segni, più numerosi, che fissano l'identità *toro nomu*, i culti degli antenati, i riti; e, simultaneamente, il sistema che duplica lo slancio geologico della montagna, cioè la gestazione della parola; e che, oltre a duplicarlo, lo stimola e lo rende anche dinamico.

La materia di base per dipingere è abitualmente la terra oca, anzi rossa. I pittori chiamano questo colore *ban*, "rosso"; dicono che questo colore moltiplica l'energia dell'atto di dipingere, rinforza ciò che la pittura mostra e colui che dipinge, perché, proseguono, il rosso è il colore del sangue del sacrificio. Si dà il caso che tutti i segni dipinti a *Na Na Wurou To* sono *piru*, "bianchi". Questo colore è difficile da ottenere perché alla terra oca è necessario mischiare una polvere che si gratta dal soffitto di qualche rara tettoia; ma i pittori dicono che questo *piru*, "bianco", è senza sangue. Il bianco è misterioso e agisce in e su un mondo differente, perché privo

della doppia violenza originaria del sacrificio. Questo bianco dei segni è forse in relazione col miele, che non richiede affatto un sacrificio? I segni bianchi dipinti di *Na Na Wurou To* sono sempre in azione; i piccoli segni fissano lo spazio del reale-parola del pensiero *toro nomu*; i grandi segni slanciano e accentuano il movimento nascente, dunque il *gié*, di questo stesso reale-parola. In quanto segni bianchi, essi agiscono, operando nel *biru*, “lavoro, gestazione”, del *kenda nisi*, “cuore buono” del reale. Creano una modalità d’azione che non tiene conto della violenza originaria, tanto meno introducono una deviazione, a sua volta violenta, il cui effetto dovrebbe essere quello di annullare la violenza originale. Il segno dipinto in bianco crea una modalità totalmente diversa di pensiero.

(5) *Davin* significa anche “vietato toccare”; lo spazio, in tutti i suoi aspetti, è in primo luogo sentito e vissuto come tattile, e non visivo.

(6) Una vasca naturale profonda si chiama *taga*.

2

L'espace neuf du poème-peinture

Poète lecteur d'espace, j'ai cherché, comme on le sait, à voir des signes posés par des créateurs populaires, sans écriture, dans les montagnes du Sahel: je souhaitais essayer de comprendre ce qu'entreprenaient de faire ceux ou celles qui ont eu un beau jour l'audace de commencer à poser des signes sur un support stable, un mur en terre. En quelque sorte à l'aube de l'écriture. Je souhaitais créer avec eux. Après avoir longuement et lentement cherché, je suis arrivé en août 2000 à Koyo, dont des gens dans d'autres villages de la région m'avaient parlé. Je ne savais pas que Koyo est dogon *toro nomu*. Sur son ensellement rocheux presque à l'extrémité sud de sa montagne, la beauté du village lui-même, face à l'est et à de splendides montagnes isolées au loin, me persuadait immédiatement que dans un lieu d'un tel dépouillement et d'une telle puissance visuelle la pensée et la main pouvaient être audacieuses. Je ne m'étais pas trompé. Je revins en février 2001, avec mon premier livre sur la région; on me montrait alors d'étonnantes peintures murales à l'intérieur de trois maisons de Koyo. Je revins en août de la même année et commençais avec les poseurs de signes un dialogue de création qui, en dix années, ne va pas sans ouvrir d'autres modalités d'espace. D'autres modalités où la parole en acte vit d'une tout autre manière et accroît, sans rien y trahir, le réel.



Lo spazio nuovo del poema-pittura

Poeta lettore di spazio, ho cercato, come si sa, di vedere dei segni posati da creatori popolari, senza scrittura, sulle montagne del Sahel: il mio desiderio era tentare di comprendere ciò che avevano intenzione di fare quelli o quelle che un bel giorno avevano avuto l'audacia di iniziare a posare dei segni su un supporto stabile, un muro di terra. In qualche modo all'alba della scrittura. Desideravo creare insieme a loro. Dopo aver lungamente e pazientemente cercato, sono arrivato nell'agosto del 2000 a Koyo, di cui mi avevano parlato persone di altri villaggi della regione. Non sapevo che Koyo è di etnia dogon *toro nomu*. Il suo altopiano roccioso quasi all'estremità meridionale della sua montagna, la stessa bellezza del villaggio, orientato a est e di fronte a delle splendide montagne isolate in lontananza, mi convincevano immediatamente che in un luogo tanto spoglio e di tale potenza visiva il pensiero e la mano potevano essere audaci. Non mi ero ingannato. Sono ritornato nel febbraio del 2001, con il mio primo libro sulla regione; mi hanno mostrato allora delle straordinarie pitture murali all'interno di tre case di Koyo. Sono tornato di nuovo nell'agosto dello stesso anno e ho cominciato con i posatori di segni un dialogo di creazione che, in dieci anni, ha continuato ad aprire modalità di spazio diverse. Modalità diverse dove la parola in atto vive in tutt'altra maniera e accresce, senza tradirne lo spirito, il reale.

2.1

L'espace neuf à deux dimensions

Les poseurs de signes et moi, nous créons ensemble, en plein air, des poèmes-peintures sur tissu d'au moins un mètre sur deux, selon le processus suivant qui s'est progressivement stabilisé: nous parcourons l'espace du plateau, ses mythes, ses rites, ses sursauts de parole. Puis les poseurs de signes et Alabouri proposent un thème de création toujours lié au parcours que nous venons d'accomplir. Je crée le poème en trois parties, en écris à la peinture sombre les lettres que je dissémine sur le tissu; Alabouri et moi traduisons le poème. Les peintres alors posent leurs signes parfois complexes, qui sont toujours de la ligne et jamais de l'aplat; puis ils me disent, en faisant assaut de virtuosité orale, ce qu'ils ont, selon leur expression, "écrit" sur le même sujet que moi, à côté de mes lettres. Ainsi avons-nous créé un triptyque, car les peintres sont six. Seuls des tissus de grand format, d'au moins deux mètres soixante sur deux, voire trois fois plus grands, permettent que les six peintres et moi-même nous côtoyions sur le même support. Ces œuvres s'inscrivent directement dans le champ de l'art contemporain, par leur originalité et par leur puissance graphique. Mais elles sont aussi de très efficaces instruments de transmission patrimoniale.

Le tissu acte

Au sol, sur une *taté*, "dalle plate", souvent déjà d'usage pour tel ou tel rite, l'œuvre est d'abord un acte, une chorégraphie lente de nos sept corps inclinés au sol, posant la graine de la lettre et la graine du signe graphique dans l'infime terreau que constitue le tissu, comme un très léger "jardin" au bord d'une *taga*, "vasque naturelle d'eau". Nos dalles de travail régulier ne sont pas nombreuses: *Koso kindu*, *Saïdu panga*, *Bisi komo*, *Zongori* et *Bonodama*, soit cinq sur tout le plateau de Koyo⁷. Le tissu posé sur elle est une nouvelle peau vivante du grand organisme de parole qu'est l'espace de cette montagne. *Bonodama* est un des plus puissants *giérin* du village; les quatre autres lieux sont de nouveaux *giérin* que nous avons créés, parfois très loin du village. L'œuvre s'insère de manière directe dans le *bira*, "travail-gestation", de la parole de l'espace. Elle est un nouveau *wurou*, "or-accomplissement". L'œuvre est toujours validée par les Femmes âgées dans leurs chants rituels nocturnes.

Les premières années de ce travail, les signes posés par les peintres s'organisaient très souvent en forme de damier dynamique et de cadastre symbolique. La manière de peindre ce cadastre, trait après trait, semblait redire l'itinéraire parcouru le matin dans la montagne, comme une sorte de reprise graphique en raccourci, créant de la

⁷ A ces dalles de création s'ajoute, au dessus de Nissanata, la dalle de Lamasaga.

mémoire visuelle dans la permanence du présent, créant une temporalité neuve dans l'espace à l'œuvre, dans l'espace en travail.

A partir de février 2007 les formes graphiques ont commencé à s'ouvrir, alors qu'elles étaient jusque là toujours closes sur elles-mêmes, comme la montagne est cernée de sa falaise continue.

A partir de juillet 2008 je me suis rendu compte que le moment final où les peintres me transmettent oralement ce qu'ils "ont écrit" est une virtuosité hyperbolique de la parole en œuvre dans tout l'espace. Mon poème dont je dissémine la calligraphie sur une partie du tissu atteint une concision aphoristique; je suis l'aîné de notre *bailo*, "groupe communautaire" de création; les peintres, qui ont de cinquante à trente ans, mettent dans une lumière éclatante l'audace neuve du signe graphique diversement coloré en même temps que la virtuosité de leur "lecture orale": l'œuvre accouche le lieu, petite sœur du grand auvent peint de signes blancs et qui porte le nom de *Na Na Wurou To*, "la petite vasque de l'or-accomplissement de la Grande Ancêtre". Dans sa création au sol, le poème-peinture sur tissu participe avec la plus ferme et claire intensité au *gié*: il est acte de parole.

Le tissu récolte

En Europe où les institutions de la médiation culturelle, musées, galeries, médiathèques, etc., ont plus aisément les lieux et les financements adéquats à la présentation de ces œuvres au public, je présente, en accord avec les peintres et le village de Koyo, les poèmes-peintures sur tissu que nous créons dans la montagne de Koyo. Je présente également des poèmes-dessins à l'encre de Chine sur quadriptyques de grand papier que nous créons dans la même démarche. La location des œuvres originales exposées et la rémunération de mes conférences couvrent les frais de production; elles financent les salaires des peintres, très confortables à l'échelle du pays, pour les journées de travail qu'ils passent avec moi au lieu d'aller dans leurs "champs" ou leurs "jardins"; et surtout elles financent les étapes du Projet de Développement que le village s'est défini: retenues d'eau qui ont doublé les surfaces des "jardins", école, deux *Maison des Peintres*, formation d'un agent de santé, création d'une pharmacie villageoise, comme je l'ai déjà évoqué plus haut dans ces pages. De la sorte le village renforce son autonomie dans le sens de l'autarcie et de l'autogestion: ce sont ses choix fondamentaux et il me les répète sans cesse⁸.

⁸ L'accès vraiment difficile au village lui fournit une assez bonne protection. Le danger de l'acculturation existe cependant: il vient de la pression historique des Peul à laquelle s'ajoute depuis l'Indépendance celle des autorités maliennes en plaine; il vient aussi d'intrusions ruissselantes de bons sentiments de quelques Blancs, touristes ou autres, qui entrent étourdiement dans le schéma du Père Noël bourré d'argent (hélas un lieu commun en Afrique de l'Ouest) et

Chaque fois que je reviens au village pour un séjour de travail et de création en dialogue, j'apporte donc la récolte des actes de parole précédents. Le *wuron*, "or-accomplissement" est donc large, car les signes graphiques et les mots du poème sont puissants du point de vue de la beauté, du point de vue de l'identité patrimoniale, du point de vue économique du développement. Aboutissement du *gié*.

Le *baïlo* des peintres et du poète et l'intégration de l'étranger

En mars 2007, non sans gravité, après les errements, franchement stupides, d'un Blanc que j'avais introduit et qui voulait rationnellement et unilatéralement changer certaines pratiques fondamentales du village au nom de l'hygiène et du développement, en particulier les usages de la source pérenne, les peintres et Alabouri me font part de leur colère contre cet irrespect naïf et brutal. Mais ils ajoutent aussitôt que si j'ai été "trahi" (selon leur expression) par cette personne, je dois mieux comprendre quel est mon statut et qui, les peintres et moi ensemble, nous sommes.

M'ayant observé et ayant également observé en quoi consistaient ces actes de création en dialogue que j'avais proposé en 2001 de commencer de faire, le village avait décidé dès 2003 que les peintres, Alabouri et moi formions un petit *baïlo*, un "groupe communautaire de parole"; sans le savoir, j'étais donc intégré à certains rites. Je m'en étais douté quelques années après, remarquant des gestes et des situations qui avaient tous les aspects de l'initiation; les femmes âgées m'avaient d'ailleurs donné en 2002 un nom dans un de leurs rites chantés-dansés nocturnes, en ma présence. En mars 2007 tout cela m'est enfin dit ouvertement. On me précise que notre *baïlo* est particulièrement important car il a engendré d'autres *baïlo*, ceux pour l'entretien des retenues d'eau, pour celui de l'école, pour celui de la *Maison des Peintres*, etc.. On me révèle enfin que je fais dorénavant partie des Dogon *toro nomu* et que je me trouve dans la lignée des *Nasi*, "faiseurs de pluie": je suis le dernier "étranger" intégré dans leur espace. Ma fille l'est avec moi.

Or, avant mon arrivée, le dernier "étranger" avait été intégré il y a six siècles⁹. On l'a appelé *Ogo ban*. J'ai plus haut dans ce livre présenté sa figure mythique et sa légende. Il était songhaï, venant de l'est, affamé, misérable; voyant l'été l'énorme cascade de *Bonsiri*, il a demandé hospitalité aux Dogon *toro nomu* vivant alors dans le village suspendu en pleine falaise juste à droite de la cascade. On lui a toléré de

distribuent divers dons entraînant passivité et hypocrisie. Koyo y échappe jusqu'ici. Quant à moi j'ai toujours basé les apports financiers sur la créativité et la force de travail des peintres, de moi et d'Alabouri.

⁹ D'autres "étrangers" passent au village, à vrai dire très peu nombreux. Mais ceux, là, disent les gens du village, "ne comprennent pas qui nous sommes et nous les oublions très vite".

s'installer, mais sur une vire à gauche de la cascade. C'était un homme d'une grande sagesse; sa parole était puissante, mesurée et efficace. Il a observé la cascade et a proposé d'aller voir en haut de la falaise d'où venait parfois tant d'eau. Il a parlé aux pierres les plus lisses et les plus adaptées afin qu'elles aillent se coincer dans une profonde fissure à droite de la cascade et allant jusqu'en haut; les pierres et lui ont dialogué. Une nuit, toutes les pierres et lui ayant trouvé le *kenda nisi*, "cœur bon", de l'accord et de l'harmonie, les pierres sont allées s'installer toutes seules. Ainsi la parole d'*Ogo ban* a-t-elle créé le *toko*, "passage d'escalade aménagé", le plus direct, le plus vertigineux, mais aussi le plus beau de cette partie de la falaise.

Mais un "enfant" (le mot veut souvent dire un homme peu initié) l'a tué accidentellement avec une pierre, dévoyée de sa fonction de parole. *Ogo ban*, blessé à mort, s'est replié dans *Danka ilo*, sa grotte en pleine falaise; et il a disparu. On a trouvé dans le fond de sa grotte des signes graphiques rouges, noirs et blancs, peints de sa main, en forme de damiers de carrés ou de damiers de losanges. *Ogo ban*, intégré aux Dogon *toro nomu*, est à l'origine de la lignée de *Garico iso bam*, "faiseurs de terre".

Afin de rétablir l'harmonie malmenée par son meurtre accidentel, on a sacrifié des animaux, consacré le bassin de réception de la cascade sous le nom de *taga ima*, la "vasque d'eau naturelle de l'amour-amitié", créé quatre ruches dans des trous de la falaise disposés à peu près en croix autour de la cascade; au fond de la plus haute des ruches, au débouché du *toko* de pierres-parole, on a posé la petite pierre qui avait tué *Ogo ban*. Les abeilles de cette ruche sont très agressives, les peintres les redoutent et nous devons toujours finir à vitesse accélérée l'escalade du *toko*, par crainte de leurs piqûres, très douloureuses il est vrai.

Ogo ban est un des deux ancêtres référents du *baïlo* des peintres, d'Alabouri et de moi; les peintres considèrent les signes qu'il a peints au fond de sa grotte comme les signes originels de leurs propres signes graphiques. On m'a conduit pour la première fois dans la grotte de ces peintures en octobre 2004; nous y retournons régulièrement, à trois heures de marche du village.

Le mythe d'*Ogo ban* est intéressant à plus d'un titre. D'abord il raconte que c'est un "étranger" qui fonde l'usage des signes graphiques; de même que les signes graphiques blancs de l'auvent de *Na Na Wurou To*, au moins de la même époque, si ce n'est antérieurs, introduisent une pratique et une pensée radicalement différentes.

Ensuite le mythe montre que le village a la capacité d'intégrer un "étranger".

En outre, la localisation du mythe sur la ligne-frontière de la montagne, qui plus est, en pleine falaise, est significative.

Ce mythe enfin regorge d'une énergie violente: l'errance pathétique d'*Ogon ban*, son acceptation mais de l'autre côté de la cascade, son meurtre accidentel, l'introduction d'une lignée nouvelle (donc d'abord perturbatrice) dans la population du village, les

sacrifices sanglant compensant sa mort, la disparition de son corps et l'absence de rite funéraire, l'agressivité des abeilles qui gardent la pierre meurtrière. Pourtant *Ogo ban*, homme d'une parole d'abord autre, a apporté de multiples bienfaits au village.

En deux dimensions

L'œuvre ainsi créée sur le papier ou le tissu, tout en s'inscrivant dans le fonctionnement des mythes et de la pensée symbolique, est un espace à deux dimensions, mobile, pliable, transportable aisément dans mon sac à dos. Elle est un objet inconnu au village, n'ayant pour élément de comparaison que les petits *sardinié*, "jardins" au bord des *taga*: un mince terreau de *iso*, "terre sableuse" créée de main d'homme par concassage, sur le *taté*, la dalle plate. Sur le papier, sur le tissu, dans le terreau fin, la graine de la parole, de la pensée et de la plante produit son *nuron*, "or-accomplissement". Mais les peintres et les gens du village voient bien que l'œuvre part en voyage. Voici alors cet étrange espace à deux dimensions, plein de graine-parole, qui par sa relation avec le lointain dont on ne connaît ni les rites ni les "esprits" ni les *davin*, "interdits", va donner lui aussi sa récolte, symboliquement comestible comme tout autre récolte. Le mythe d'*Ogo ban* est bien, en effet, le mythe référent du *bailo* des peintres, d'Alabouri et de moi. Je suis ce nouvel "étranger" intégré qui pourtant garde un pied dans l'espace lointain inconnu et qui, par le travail de sa propre parole de poète, accroît la parole-graine du village et est dit *bailomaïo'asé*, "accroisseur d'être et d'espace de la communauté".

2.1

Lo spazio nuovo a due dimensioni

Io e i posatori di segni creiamo insieme, all'aperto, dei poemi-pitture su un tessuto di almeno un metro per due, secondo un procedimento che si è progressivamente stabilizzato: percorriamo lo spazio dell'altopiano, con i suoi miti, i suoi riti, i suoi slanci di parola. Poi i posatori di segni e Alabouri propongono un tema di creazione sempre legato al percorso che abbiamo compiuto. Io creo il poema in tre parti, ne scrivo con pittura scura le lettere che dissemino sul tessuto; Alabouri ed io lo traduciamo. I pittori allora posano i loro segni, a volte complessi, che sono sempre delle linee e mai delle strisce compatte; poi mi dicono, facendo mostra di virtuosismo verbale, quello che hanno, secondo la loro espressione, "scritto" sul mio stesso soggetto, accanto alle mie lettere. Così abbiamo creato un trittico, perché i pittori sono sei. Solo tessuti di grande formato, di almeno due metri e sessanta per due, o tre volte più grandi, permettono che io e i pittori lavoriamo sullo stesso supporto. Queste opere si iscrivono direttamente nel campo dell'arte contemporanea, per la loro originalità e per la loro potenza grafica. Ma sono anche efficacissimi strumenti di trasmissione del proprio patrimonio culturale.

Il tessuto-atto

Per terra, su una *taté*, una "lastra piatta", spesso già utilizzata per questo o quell'altro rito, l'opera è in primo luogo un atto, una coreografia lenta dei nostri sette corpi inclinati sul suolo, che posano il seme della lettera e il seme del segno grafico nel minuscolo terreno rappresentato dal tessuto, come un leggerissimo "giardino" al margine di una *taga*, "vasca naturale d'acqua". Le nostre lastre di lavoro abituale non sono numerose: *Koso kindu*, *Saïdu panga*, *Bisi komo*, *Zongori* e *Bonodama*, cinque su tutto l'altopiano di Koyo(7). Il tessuto che vi viene posato è una nuova pelle vivente del grande organismo di parola che è lo spazio di questa montagna. *Bonodama* è uno dei più potenti *giérin* del villaggio; gli altri quattro luoghi sono dei nuovi *giérin* che noi stessi abbiamo creato, a volte molto lontano dal villaggio. L'opera si inserisce in maniera diretta nel *bira*, "lavoro-gestazione", della parola dello spazio. Essa è un nuovo *wuron*, "aureo-compimento". L'opera è sempre validata dalle Donne anziane nei loro canti rituali notturni.

Nei primi anni di questo lavoro, i segni posati dai pittori si organizzavano molto spesso in forma di scacchiera dinamica e di mappa simbolica. La maniera di dipingere questa mappa, tratto dopo tratto, sembrava ripetere l'itinerario percorso la mattina in montagna, come una sorta di ripresa grafica riassuntiva, creando una memoria visiva nella permanenza del presente, creando una temporalità nuova nello spazio all'opera, nello spazio in travaglio.

A partire dal febbraio 2007, le forme grafiche hanno cominciato ad aprirsi, mentre fino a quel momento erano sempre ripiegate su se stesse, al modo in cui la montagna è circondata dalla sua falesia ininterrotta.

A partire dal luglio 2008 mi sono reso conto che il momento finale in cui i pittori mi trasmettono oralmente quello che “hanno scritto” è una virtuosità iperbolica della parola in opera in tutto lo spazio. Il mio poema, di cui dissemino la calligrafia su una parte del tessuto, raggiunge una concisione aforistica; io sono l’anziano del nostro *bailo*, “gruppo comunitario” di creazione; i pittori, che hanno dai cinquanta ai trenta anni, mettono in una luce scintillante l’audacia nuova del segno grafico diversamente colorato e nello stesso tempo la maestria della loro “lettura orale”: l’opera partorisce il luogo, piccola sorella della grande tettoia dipinta di segni bianchi che porta il nome di *Na Na Wurou To*, “la piccola vasca dell’aureo-compimento della Grande Antenata”. Nella sua creazione al suolo, il poema-pittura sul tessuto partecipa con la più ferma e chiara intensità al *gié*: esso è un atto di parola.

Il tessuto-raccolto

In Europa, dove le istituzioni della mediazione culturale, musei, gallerie, mediateche, etc., hanno più facilmente luoghi e finanziamenti adeguati alla presentazione di queste opere al pubblico, io propongo, d’accordo con i pittori e il villaggio di Koyo, i poemi-pitture su tessuto che creiamo sulla montagna di Koyo. Presento contemporaneamente dei poemi-disegni all’inchiostro di china su grandi quadritici cartacei che realizziamo col medesimo procedimento. La locazione delle opere originali esposte e la remunerazione delle mie conferenze coprono le spese di produzione; finanziano i salari dei pittori, molto buoni se confrontati con quelli medi del paese, per le giornate di lavoro che passano con me piuttosto che recarsi nei loro “campi” o nei loro “giardini”; e, soprattutto, finanziano le tappe del Progetto di Sviluppo che il villaggio ha adottato: bacini idrici che hanno permesso di raddoppiare le superfici dei “giardini”, una scuola, due *Case dei Pittori*, la formazione di un operatore sanitario, la creazione di una farmacia del villaggio, che ho già avuto modo di presentare nelle pagine precedenti. In questo modo il villaggio rafforza la sua autonomia in direzione dell’autarchia e dell’autogestione: che sono le sue opzioni fondamentali, come mi viene frequentemente ribadito(8).

Ogni volta che ritorno al villaggio per un soggiorno di lavoro e di creazione in dialogo, porto dunque il raccolto degli atti di parola precedenti. Il *wurou*, “aureo-compimento” è dunque generoso, perché i segni grafici e le parole del poema sono potenti dal punto di vista della bellezza, dell’identità culturale tradizionale, della visione economica dello sviluppo. Realizzazione del *gié*.

Il *bailo* dei pittori e del poeta e l'integrazione dello straniero

Nel marzo del 2007, non senza preoccupazione dopo gli errori, francamente stupidi, di un Bianco che avevo condotto al villaggio e che voleva razionalmente e unilateralmente cambiarne certe pratiche fondamentali in nome dell'igiene e dello sviluppo, in particolare gli utilizzi della sorgente perenne, i pittori e Alabouri mi metto a parte della loro collera nei confronti di questo irrispettoso ingenuo e rozzo. Ma subito aggiungono che se io sono stato "tradito" (a loro dire) da questa persona, devo meglio comprendere qual è la mia posizione e chi, i pittori ed io insieme, siamo.

Osservandomi, e osservando contemporaneamente in cosa consistevano questi atti di creazione in dialogo che nel 2001 avevo proposto di iniziare a fare, il villaggio aveva deciso dal 2003 che i pittori, Alabouri ed io formassimo un piccolo *bailo*, un "gruppo comunitario di parola"; senza saperne niente, ero stato dunque integrato in certi riti. L'avevo sospettato qualche anno dopo, notando dei gesti e delle situazioni che presentavano tutti gli aspetti dell'iniziazione; le donne anziane mi avevano del resto dato un nome, nel 2002, nel corso di uno dei loro riti notturni cantati-danzati, in mia presenza. Nel marzo del 2007, tutto ciò mi è stato finalmente detto apertamente. Mi viene precisato che il nostro *bailo* è particolarmente importante perché ne ha generati altri, quelli per la manutenzione dei bacini idrici, della scuola, della *Casa dei Pittori*, etc. Mi viene detto, infine, che da quel momento faccio parte dei Dogon *toro nomu* e che mi trovo nella stirpe dei *Nasi*, "facitori di pioggia": io sono l'ultimo "straniero" integrato nel loro spazio. Mia figlia lo è insieme a me.

Ora, prima del mio arrivo, l'ultimo "straniero" era stato integrato sei secoli fa(9). Lo hanno chiamato *Ogo ban*. Ho presentato in precedenza in questo libro la sua figura mitica e la sua leggenda. Era un songhai che veniva da est, affamato, indigente; osservando in estate l'enorme cascata di *Bonsiri*, ha chiesto ospitalità ai Dogon *toro nomu* che vivevano allora nel villaggio sospeso nel cuore della falesia, proprio a destra della cascata. Gli è stato permesso di insediarsi, ma su una terrazza a sinistra della cascata. Era un uomo di grande saggezza; la sua parola era potente, misurata ed efficace. Ha osservato la cascata ed ha proposto di andare a vedere in cima alla falesia da dove provenisse a volte tanta acqua. Ha parlato alle pietre più lisce e più adattabili affinché andassero a sistemarsi in una profonda fenditura a destra della cascata, risalendo verso l'alto; lui e le pietre hanno dialogato. Una notte, avendo trovato, lui e le pietre, il *kenda nisi*, il "cuore buono", dell'accordo e dell'armonia, le pietre sono andate da sole ad installarsi. Così la parola di *Ogo ban* ha creato il *toko*, "passaggio in salita costruito", il più diretto, il più vertiginoso, ma anche il più bello di questa parte della falesia.

Ma un "bambino" (la parola indica spesso un uomo ai primi passi nell'iniziazione) ne ha provocato la morte accidentalmente con una pietra sottratta alla sua funzione di parola. *Ogo ban*, ferito a morte, si è ritirato in *Danka ilo*, la sua grotta in piena

falesia; ed è sparito. In fondo alla sua grotta sono stati trovati dei segni grafici rossi, neri e bianchi, dipinti da lui, in forma di scacchiere di quadrati o di losanghe. *Ogo ban*, integrato tra i Dogon *toro nomu*, è all'origine della stirpe dei Garico *iso bam*, "facitori di terra".

Per ristabilire l'armonia infranta dalla sua morte accidentale, sono stati sacrificati degli animali, consacrato il bacino di ricezione della cascata con il nome di *taga ima*, "la vasca d'acqua naturale dell'amore-amicizia", creati quattro alveari nei buchi della falesia, disposti più o meno a croce intorno alla cascata; nel fondo della più alta delle arnie, allo sbocco del *toko* di pietre-parole, è stata posta la piccola pietra che aveva ucciso *Ogo ban*. Le api di questo alveare sono molto aggressive, i pittori le temono e noi dobbiamo sempre terminare molto velocemente la scalata del *toko* per paura delle loro punture, davvero molto dolorose.

Ogo ban è uno dei due antenati di riferimento del *bailo* che comprende i pittori, Alabouri e me stesso; i pittori considerano i segni che egli ha dipinto nel fondo della sua grotta come gli originali a cui si ispirano i loro segni grafici. Mi hanno condotto per la prima volta nella grotta di questi dipinti nell'ottobre del 2004; vi ritorniamo regolarmente, è a tre ore di cammino dal villaggio.

Il mito di *Ogo ban* è interessante per più di un motivo. In primo luogo racconta che è stato uno "straniero" a creare l'uso dei segni grafici; così come i segni grafici bianchi della tettoia di *Na Na Wurou To*, più o meno della stessa epoca se non anteriori, essi introducono una pratica e un pensiero radicalmente differenti.

Poi il mito mostra che il villaggio ha la capacità di integrare uno "straniero".

Inoltre, la localizzazione del mito sulla linea-frontiera della montagna, che è per di più in piena falesia, è significativa.

Questo mito infine ribolle di un'energia violenta: l'erranza commovente di *Ogo ban*, la sua accoglienza, anche se dall'altra parte della cascata, il suo omicidio accidentale, l'introduzione di una stirpe nuova (dunque immediatamente perturbatrice) tra la popolazione del villaggio, i sacrifici sanguinosi a riparazione della sua morte, la sparizione del suo corpo e l'assenza di un rito funerario, l'aggressività delle api che sorvegliano la sua pietra mortuaria. Tuttavia *Ogo ban*, uomo di una parola immediatamente altra, ha portato molteplici benefici al villaggio.

En deux dimensions

L'opera così creata sulla carta o sul tessuto, iscrivendosi completamente nella funzione dei miti e del pensiero simbolico, è uno spazio a due dimensioni, mobile, pieghevole, trasportabile facilmente nel mio zaino. E' un oggetto sconosciuto al villaggio, che come elemento di comparazione ha solo i piccoli *sardinié*, "giardini", sul margine dei *taga*: un minuscolo terreno di *iso*, "terra sabbiosa" creata dalla mano

dell'uomo per frantumazione, sul *taté*, la lastra piatta. Sulla carta, sul tessuto, nel terreno fine, il seme della parola, del pensiero e della pianta produce il suo *wurou*, “aureo compimento”. Ma i pittori e la gente del villaggio vedono bene che l'opera parte e viaggia. Ecco allora questo strano spazio a due dimensioni, pieno di seme-parola, che attraverso la sua relazione col lontano, di cui non conosce né i riti né gli “spiriti” né i *dawin*, i “luoghi proibiti”, produce anch'esso il suo raccolto, simbolicamente commestibile come ogni altro raccolto. Il mito di *Ogo ban* è a ragione, e nei fatti, il mito di riferimento del *bailo* di cui facciamo parte io, i pittori e Alabouri. Io sono questo nuovo “straniero” integrato che, tuttavia, mantiene un piede nello spazio lontano sconosciuto e che, attraverso il travaglio della sua parola di poeta, accresce la parola-seme del villaggio e viene chiamato *bailomaïo'asé*, “accrescitore d'essere e di spazio della comunità”.

(7) A queste lastre di creazione va aggiunta quella di Lamasaga, sopra Nissanata.

(8) L'accesso veramente difficoltoso al villaggio gli fornisce un'ottima protezione. Il pericolo dell'acculturazione tuttavia esiste: viene dalla pressione storica dei Peul alla quale si aggiunge, dopo l'indipendenza, quella delle autorità maliane in pianura; viene anche dalle intrusioni grondanti di buoni sentimenti di alcuni Bianchi, turisti o altri, che si calano impudicamente nei panni di Babbo Natale pieno zeppo di danaro (purtroppo un luogo comune in Africa Occidentale) e distribuiscono diversi doni che inducono passività e ipocrisia. Koyo, fino ad ora, ne è restata immune. Quanto a me, ho sempre basato gli apporti finanziari sulla creatività e la forza dei pittori, mie e di Alabouri.

(9) Altri “stranieri” passano per il villaggio, in verità non molti. Ma questi, dicono gli abitanti, “non capiscono chi siamo e noi li dimentichiamo molto in fretta”.

2.2

L'espace neuf à trois dimensions

Les “installations” de pierres peintes

Depuis 2001 je crée avec les peintres et Alabouri des “installations” de poèmes-peintures sur pierres. Ainsi procédons-nous: dans un lieu lointain de la montagne de Koyo, hors tout “champ” et tout *gierin* de “champs”, que les peintres ont choisi, ils m'indiquent le thème de l'œuvre à faire sur place, donc du poème, forcément très resserré, que je vais écrire sur les pierres plates qu'ils trouvent dans les alentours immédiats; puis ils y peignent leurs signes graphiques. Enfin nous dressons les pierres peintes en fonction de ce que nous y avons créé, mais aussi en fonction des vues très lointaines que nous offre le lieu. Ces “installations” sont de toute beauté. Les peintres et Alabouri y attachent une grande importance. Chaque pierre présente une parenté évidente avec les pierres à sacrifice qui gardent en macules les coulées de sang des victimes et les coulées de crème de mil; elles sont parentes des aimantations d'espace *gié* que le rite du sacrifice anime.

Cependant les intempéries et le vent vigoureux, les animaux sauvages et les troupeaux de chèvres malmènent fortement ces “installations” que nous revisitons deux ou trois ans après, en trouvant les pierres renversées et les peintures assez effacées. Comme si l'assolement triennal concernait aussi ces œuvres. Elles sont en trois dimensions, ne peuvent nullement voyager et restent uniquement dans notre mémoire visuelle, dans nos récits et dans mon appareil photo. Elles sont senties, je pense, comme des activatrices de parole en espace et, comme elles se trouvent loin de tout “champ”, elles sont les exploratrices de “champs” futurs, d'un futur très lointain lorsque à cet endroit les dalles et les massifs rocheux se seront assez érodés et desquamés pour que la terre *iso* apparaisse, et le rite de la graine-parole du “champ” avec elle.

Les *Maisons des Peintres*

Quelques touristes curieux et cultivés, lassés des facilités ou des compromissions de certains villages du “pays dogon”, deux cents kilomètres au sud ouest de Koyo, ont entendu parler de nos poèmes-peintures et des peintures murales des peintres, elles qui m'ont convaincu en 2001 de la possibilité d'engager un travail de création en dialogue. Ils arrivent parfois jusqu'à Boni, la bourgade oasis au pied de la montagne de Koyo, rarement jusqu'au village même de Koyo. Afin de gérer sans dommage leur curiosité, nous avons créé en 2006 une maison muséale non habitée à l'entrée du village de Koyo, là où existait déjà l'école; ce sont les habitants du village qui ont choisi cet emplacement. Les quatre murs intérieurs de cette *Maison des Peintres*

portent les peintures, à vrai dire splendides, par lesquelles les cinq peintres du village de Koyo disent en couleurs vives leur pensée de la montagne, le *kenda nisi* “cœur bon”, les actes sacrificiels et de validation du bâtiment lui-même, la conception de la personne humaine, la pensée de mon accueil et de mon *bira* “travail” de poète “étranger”. Autrement dit les surfaces verticales du volume intérieur de cette *Maison* disent aux peintres, au village, à moi-même et aux visiteurs éventuels, la parole en acte, qui caractérise notre travail de création mais qui est également la pensée de l’espace des Dogon *toro nomu*.

A l’inverse de notre bonne vingtaine d’ “installations” disséminés en plein air sur le plateau sommital, la *Maison des Peintres* est un espace replié sur lui-même, une nouvelle grotte faite de main d’homme. Elle explicite le réel par la prolifération des signes graphiques et l’exubérance des couleurs. Elle est une sorte de nouveau *giérin* où personne ne chante ni ne danse, mais où les signes graphiques en jubilation exaltent les uns en face des autres sur les murs, les uns avec les autres, la parole en acte qui met en travail toute la montagne, cultivée ou en jachère, terreuse ou rocheuse. Les visiteurs entrent dans la *Maison*, regardent et regardent encore, écoutent ce que les peintres leur disent qu’ils “ont écrit”. Ce nouveau *giérin* clos est un lieu de recueillement et de transmission intense, si du moins le visiteur sait écouter. L’usage du signe graphique renverse la fonction du *giérin*, qui n’est plus la place rituelle de parole chantée-dansée; on regarde en silence le signe, on le lit ou en écoute la lecture. L’espace se contracte à l’intérieur de la *Maison* et se resserre sur ce déchiffrement du signe graphique. Il est l’inverse du “trou noir” et du *dawin*, “interdit”: il surabonde de sens sans s’autodétruire¹⁰. Pourtant de l’extérieur rien ne l’annonce. La *Maison*, qui ne porte aucune peinture dehors, semble une maison banale comme toute maison du village. Mais dans son intérieur elle est puissante et attise l’espace en activant le rythme de son lent travail.

La beauté de cette première *Maison des Peintres* à Koyo nous a convaincus d’en créer une autre en 2007 à Boni, en bas dans la plaine, là où les Dogon *toro nomu* de Koyo se sont acheté quelques parcelles et ont créé à partir de 2005 un petit quartier dogon; cette seconde *Maison* est elle aussi splendide; son organisation interne est la même et les peintres de Koyo y explicitent encore plus nettement leur conception de la parole en acte. Et de même le peintre Yacouba Tamboura, “captif” accepté dans notre groupe presque depuis le début, a créé dans son village, Nissanata, une *Maison des Peintres*, fort belle.

¹⁰ En 2008, alors qu’ils sont sans écriture, les peintres du village fréquentent depuis huit ans mon poème écrit. En juillet de cette année le peintre Hamidou précise qu’ “écriture” se dit *koro* [qui signifie en fait “signe posé sur un support”, et non pas incisé] et que l’ “écriture dogon”, *toro nomu koro*, consiste en “pierres du chef des rites”, *ogo tuo* (groupe de trois ou quatre pierres dressées qui balisent fortement l’espace des *giérin*, les “places de parole rituelle chantée-dansée”), *limka* (empilements de pierres plates, hauts comme un homme debout, servant théoriquement à épouvanter les singes), *ulo* (pierres de balisage des champs cultivés), les peintures dans les maisons et enfin celles dans les grottes.

Le *Nombril de la parole* à Nissanata et ses questions

C'est justement Yacouba Tamboura qui avec un autre peintre, Soumaïla Goco Tamboura, plein de talent mais à la personnalité rugueuse et ingérable dans un *bailo*, "groupe communautaire", a pris en août 2009 une initiative surprenante et peut-être très fertile. Yacouba sait qu'il descend, à plusieurs générations d'ici, d'un ancêtre Dogon *toro nomu* d'un village, *Itri*, dont il ne reste que d'infimes ruines dans la montagne de *Zuku*. Cet ancêtre a été asservi par les Peul. Yacouba ne parle pas *toro tegu*; il l'apprend maintenant, pas à pas. Il est "captif", cultivateur et tisserand, comme presque toute la population adulte masculine de son village en plaine, Nissanata, à une heure de marche de Boni. Comme je l'avais rencontré dès mes premiers séjours et que j'avais vu ses puissantes et calmes peintures murales dans sa maison, je lui avais proposé que nous commencions aussi, chez lui, cette création en dialogue sur des tissus. La "jonction" avec les peintres de Koyo s'est faite assez aisément et à mon initiative. Yacouba est admis par les gens de Koyo à me suivre lorsque j'y monte; tous les peintres de Koyo et Alabouri descendent avec moi en plaine travailler aux poèmes-peintures avec et chez Yacouba; environ le quart de la durée de mes séjours se passe dans le monde de Yacouba.

Cependant trop de bruit en plaine et les curiosités parfois envahissantes des "captifs" de Nissanata ont conduit notre *bailo* "groupe communautaire" à travailler un peu puis franchement à l'écart du village, dans la pente de la montagne de *Zuku*; Soumaïla Goco qui est devin par jets de cauris, griot redouté, lui aussi cultivateur et tisserand, du même âge qu'Alabouri et moi, qui, enfin, est aussi poseur de signes, nous accompagne dans les hauteurs de *Zuku*. Là-haut Yacouba et Soumaïla nous conduisent dans des sites de villages dogon *toro nomu* abandonnés, dont les sépultures sous auvents rocheux sont encore intactes; sur les *giérin* de ces anciens villages que pratiquement plus personne en plaine ne se rappelle, nous faisons un sacrifice, Soumaïla tire les cauris puis nous passons à l'acte de création sur tissu ou sur papier: nous remettons en dynamique la parole du lieu, ensommeillée depuis des siècles¹¹. L'initiative de cette restauration de parole en acte ou, comme on veut, de parole-espace, revient aux "captifs" Yacouba et Soumaïla Tamboura. Ce travail est, il faut le dire, passionnant. Nous accroissons l'espace de la parole en acte au-delà de la ligne-frontière de la montagne de Koyo. On pourrait dire que ces villages fossiles¹² sont ressuscités par le poème et le signe graphique et en quelque sorte satellisés autour de la montagne de Koyo; mais je perçois que c'est un autre type de pensée de l'espace qui se met actuellement en place dans ce que nous faisons là; il serait trop long de l'analyser ici.

Un beau soir d'août 2009 Yacouba et Soumaïla Goco proposent que notre *bailo*, peintres et poète, crée au carrefour central du village de Nissanata, devant la *Maison*

¹¹ Ces lieux, Lamasage, Duki, Kongori et Bukuru, sont en outre d'une beauté sauvage et épique.

¹² Dont les ancêtres et les "esprits" sont toujours vivants, aux yeux des Dogon *toro nomu* et des "captifs" Tamboura

des Peintres du village, un petit monument cubique en terre, pierres et ciment dont les quatre faces porteront nos peintures et, insistent-ils, un poème de moi, sur le thème de la rencontre des espaces, des peuples et des langues. J'approuve totalement la proposition et accepte de financer la réalisation. Mais très rapidement les peintres de Koyo ainsi qu'Alabouri, toujours présent avec nous, se montrent réticents; les deux "captifs" ont suggéré de créer les mêmes petits monuments devant les *Maisons des Peintres* de Koyo et de Boni; suggestion que les peintres de Koyo éludent avec opiniâtreté. Quant à "peindre chez les captifs" des signes graphiques en extérieur qui resteraient sous les yeux constants des gens, des "esprits et des ancêtres" de ce monde dont la parole est pauvre et faible, cela contrevient aux attitudes spontanées des peintres de Koyo. Ils tergiversent longuement. Finalement Yacouba convainc, avec mon accord, trois d'entre eux de peindre de nuit, sous la lune presque pleine en ce moment. Ce qu'ils font, en cachette; je m'étais endormi, ils me réveillent à deux heures du matin: l'œuvre, telle qu'elle est déjà, est magnifique. Quatre heures après, je peins les lettres de mon poème et les deux peintres dogon restant ajoutent leurs signes graphiques, sous les yeux des enfants du village. Soumaïla Goco crée sur le petit édifice son propre ensemble de signes quatre jours après. L'œuvre est vraiment très belle et d'un type complètement nouveau. Elle irradie; et dans un espace où la parole est en effet pauvre, elle surabonde d'être et diffuse avec bonheur ces significations aux êtres invisibles et aux multiples passants, qu'ils soient du village ou totalement "étrangers"¹³.

Cherchant comment appeler cette œuvre autrement que "petit édifice du carrefour", nous avons finalement choisi de le nommer "le nombril de la parole".

Voilà donc que les Dogon *toro nomu* de Koyo se font déborder de manière inattendue. Est-ce vraiment inattendu? Leur volonté farouche d'autonomie culturelle, admirable par bien des aspects, trouve-t-elle les modalités les plus efficaces? Les éléments de modernité dans leur pensée et usage remarquables de l'espace comprennent-ils suffisamment l'écoute de l'autre et le dialogue? N'y a-t-il pas à espérer une alliance plus dynamique et encore plus créatrice, non seulement avec le poète lecteur d'espace mais aussi avec certains "captifs" affranchis de la plaine? Ne peuvent-ils ensemble créer d'autres modalités d'espace en acte, capables d'agir plus concrètement dans le monde contemporain?

¹³ Ce qui ne pose à Nissanata aucun problème, à la différence de Koyo, fièrement isolé dans sa montagne.

2.2

Lo spazio nuovo a tre dimensioni

Le “installazioni” di pietre dipinte

Dal 2001 creo con i pittori e Alabouri delle “installazioni” di poemi-pitture su pietre. Procediamo in questo modo: in un luogo lontano della montagna di Koyo, fuori da ogni “campo” o da ogni *giérin* di “campi”, scelto dai pittori, essi mi indicano il tema dell’opera da realizzare sul posto, dunque del poema, necessariamente breve, che io scrivo sulle pietre piatte che trovano negli immediati dintorni; poi essi vi dipingono i loro segni grafici. Alla fine solleviamo le pietre dipinte in base a ciò che vi abbiamo creato, ma anche in relazione alle vedute lontanissime che il luogo stesso ci offre. Queste “installazioni” sono veramente molto belle. I pittori e Alabouri gli attribuiscono una grande importanza. Ogni pietra mostra una evidente affinità con quelle utilizzate per i sacrifici, che conservano macchie delle colate di sangue delle vittime e delle colate di crema di miglio; sono simili ai catalizzatori di spazio *gié* che il rito del sacrificio anima.

Tuttavia le intemperie e il vento fortissimo, gli animali selvaggi e le greggi di capre rovinano notevolmente queste “installazioni” che noi torniamo a sistemare due o tre anni dopo, trovando le pietre rovesciate e le pitture quasi de tutto cancellate. E’ come se la rotazione triennale riguardasse anche queste opere. Esse sono tridimensionali, è impossibile farle viaggiare e restano unicamente nella nostra memoria visiva, nei nostri racconti e nella mia macchina fotografica. Sono sentite, a mio avviso, come delle attivatrici di parola nello spazio e, siccome si trovano lontano da ogni “campo”, come esploratrici di “campi” futuri, un futuro lontanissimo, quando in questo luogo le lastre e i massicci rocciosi si saranno erosi e desquamati a tal punto da far apparire la terra *iso*, e il rito del seme-parola del “campo” con essa.

Le Case dei Pittori

Alcuni turisti curiosi e colti, stanchi delle comodità o degli espedienti di certi villaggi del “paese dogon”, duecento chilometri a sud-est di Koyo, hanno sentito parlare dei nostri poemi-pitture e dei dipinti murali dei pittori, quelli che mi hanno convinto nel 2001 della possibilità di dar vita a un lavoro di creazione in dialogo. Si spingono talvolta fino a Boni, la borgata-oasi ai piedi della montagna di Koyo, raramente fino al villaggio. Per gestire senza danni la loro curiosità, abbiamo creato nel 2006 una casa museale non abitata all’entrata del villaggio di Koyo, là dove esisteva già la scuola; sono stati gli abitanti del villaggio a scegliere questa ubicazione. Le quattro mura interne di questa *Casa dei Pittori* fanno da supporto ai

dipinti, veramente splendidi, attraverso i quali i cinque pittori del villaggio di Koyo esprimono con colori vivi il loro pensiero sulla montagna, il *keenda nisi* “cuore buono”, gli atti sacrificali e di validazione della costruzione stessa, la concezione della persona umana, il pensiero della mia accoglienza e del mio *bira* “lavoro” di poeta “straniero”. In altre parole, le superfici verticali del volume interno di questa *Casa* dicono ai pittori, al villaggio, a me stesso e agli eventuali visitatori, la parola in atto che caratterizza il nostro lavoro creativo, ma che è allo stesso tempo il pensiero dello spazio dei Dogon *toro nomu*.

Al contrario della ventina di “installazioni” che abbiamo disseminato all’aperto sull’altopiano sommitale, la *Casa dei Pittori* è uno spazio ripiegato su se stesso, una nuova grotta creata dalle mani dell’uomo. Essa esplicita il reale attraverso la proliferazione dei segni grafici e l’esuberanza dei colori. E’ una sorta di nuovo *giérin* dove nessuno canta o danza, ma dove i segni grafici festanti esaltano gli uni di fronte agli altri sui muri, gli uni insieme agli altri, la parola in atto che spinge al travaglio tutta la montagna, coltivata o a maggese, terrosa o rocciosa. I visitatori entrano nella *Casa*, guardano e tornano a guardare, ascoltano ciò che i pittori gli dicono di “aver scritto”. Questo nuovo *giérin* chiuso è un luogo di raccoglimento e di trasmissione intensa, se il visitatore sa davvero ascoltare. L’uso del segno grafico rovescia la funzione del *giérin*, che non è più il posto rituale della parola cantata-danzata; si osserva in silenzio il segno, lo si legge o se ne ascolta la lettura. Lo spazio si contrae all’interno della *Casa* e si rinserra intorno alla decifrazione del segno grafico. E’ l’inverso del “buco nero” e del *dawin*, il “luogo proibito”: è sovrabbondante di senso senza autodistruggersi(10). Nonostante ciò, dal di fuori niente lo lascia presagire. La *Casa*, che non mostra nessuna pittura all’esterno, sembra una dimora comune, alla pari di tutte quelle del villaggio. Ma al suo interno essa è potente e alimenta lo spazio, attivando il ritmo del suo lento travaglio.

La bellezza di questa prima *Casa dei Pittori* a Koyo ci ha spinti a crearne un’altra nel 2007 a Boni, giù in pianura, là dove i Dogon *toro nomu* di Koyo hanno acquistato qualche appezzamento e hanno creato a partire dal 2005 un loro piccolo quartiere. Questa seconda *Casa* è anch’essa splendida; la sua organizzazione interna è la medesima della prima e i pittori di Koyo vi esprimono ancora più nettamente la loro concezione della parola in atto. E, nello stesso modo, il pittore Yacouba Tamboura, “schiavo” accolto nel nostro gruppo quasi fin dall’inizio, ha creato nel suo villaggio, Nissanata, una *Casa dei Pittori*, molto bella.

L’ombelico della parola a Nissanata e le domande che pone

E’ proprio Yacouba Tamboura che con un altro pittore, Soumaïla Goco Tamboura, ricco di talento ma dal carattere spigoloso e ingestibile in un *bailo*, “gruppo comunitario”, ha preso nell’agosto del 2009 una iniziativa sorprendente e

probabilmente molto feconda. Yacouba sa di discendere, da diverse generazioni, da un antenato Dogon *toro nomu* di un villaggio, *Itri*, del quale non restano che poche rovine sulla montagna di *Zuku*. Questo antenato era stato asservito dai Peul. Yacouba non parla *toro tegu*; lo sta imparando adesso, un poco alla volta. Egli è uno “schiavo”, contadino e tessitore, come quasi tutta la popolazione maschile del suo villaggio in pianura, Nissanata, a un’ora di cammino da Koyo. Siccome l’avevo incontrato fin dai miei primi soggiorni e avevo visto le sue possenti e calme pitture murali nella sua casa, gli avevo proposto così di cominciare, presso di lui, questa creazione in dialogo su dei tessuti. L’unione con i pittori di Koyo è avvenuta molto facilmente, e su mia iniziativa. A Yacouba è concesso di seguirmi tra la gente di Koyo quando salgo al villaggio; tutti i pittori di Koyo e Alabouri scendono con me in pianura a lavorare ai poemi-pitture con e presso Yacouba.

Tuttavia l’eccessivo rumore in pianura e le curiosità a volte invadenti degli “schiavi” di Nissanata hanno spinto il nostro *bailo* “gruppo comunitario” a lavorare un po’ più liberamente lontano dal villaggio, sul pendio della montagna di *Zuku*; Soumaïla Goco che fa l’indovino con i suoi lanci di conchiglie, cantastorie temibile, anche lui contadino e tessitore, della stessa età mia e di Alabouri e che inoltre è anche un posatore di segni, ci accompagna tra le alture di *Zuku*. Lassù Yacouba e Soumaïla ci conducono nei siti di villaggi dogon *toro nomu* abbandonati, le cui sepolture sotto tettoie rocciose sono ancora intatte; sui *giérin* di questi antichi villaggi che in pianura praticamente nessuno più ricorda, facciamo un sacrificio, Soumaïla lancia le conchiglie e poi passiamo all’atto di creazione su tessuto o su carta: rimettiamo in movimento la parola del luogo, addormentata da secoli(11). L’iniziativa di questa restaurazione della parola in atto o, se si vuole, della parola-spazio, viene proposta dagli “schiavi” Yacouba e Soumaïla Tamboura. Questo lavoro è davvero appassionante. Noi espandiamo lo spazio della parola in atto al di là della linea-frontiera della montagna di Koyo. Si potrebbe dire che questi villaggi fossili(12) vengono resuscitati dal poema e dal segno grafico e in qualche modo fatti gravitare intorno alla montagna di Koyo; ma io sento che è un altro tipo di pensiero dello spazio che attualmente emerge da quello che facciamo là; sarebbe troppo lungo da analizzare in queste note.

In una bella serata di agosto del 2009, Yacouba e Soumaïla Goco propongono che il nostro *bailo*, pittori e poeta, crei al crocevia centrale del villaggio di Nissanata, davanti alla *Casa dei Pittori* del villaggio, un piccolo monumento cubico di terra, pietre e cemento le cui quattro facce porteranno le nostre pitture e, insistono, un mio poema, sul tema dell’incontro degli spazi, dei popoli e delle lingue. Io appoggio pienamente questa proposta e accetto di finanziarne la realizzazione. Ma immediatamente i pittori di Koyo e lo stesso Alabouri, sempre presente con noi, si mostrano reticenti; i due “schiavi” hanno suggerito di creare gli stessi piccoli monumenti davanti alle *Casa dei Pittori* di Koyo e di Boni; un’ipotesi che i pittori di Koyo scartano risolutamente. Quanto al “dipingere a casa degli schiavi” dei segni grafici all’aperto, che resterebbero continuamente sotto gli occhi della gente, degli

“spiriti e degli antenati” di questo mondo la cui parola è povera e debole, ciò contrasta con le attitudini spontanee dei pittori di Koyo. Tergiversano a lungo. Alla fine Yacouba, d’intesa con me, convince tre di loro a dipingere di notte, sotto la luna quasi piena in quel momento. Cosa che fanno, di nascosto. Io mi ero addormentato, mi svegliano alle due del mattino: l’opera, già completata, è magnifica. Quattro ore dopo, dipingo le lettere del mio poema e gli altri due pittori dogon vi aggiungono i loro segni grafici, sotto gli occhi dei bambini del villaggio. Soumaila Goco crea sul piccolo edificio il suo insieme di segni quattro giorni dopo. L’opera è veramente bellissima e di tipo completamente nuovo. E’ raggiante; e in uno spazio dove la parola è effettivamente povera, sovrabbonda d’essere e diffonde con gioia i suoi significati agli esseri invisibili e ai numerosi passanti, siano essi del villaggio o completamente “stranieri”(13).

Cercando il nome più appropriato per quest’opera, piuttosto che “piccolo edificio del crocevia”, alla fine abbiamo scelto di chiamarlo “l’ombelico della parola”.

Ecco dunque che i Dogon *toro nomu* di Koyo si fanno superare in maniera inattesa. Ma si tratta davvero di qualcosa di inaspettato? La loro volontà feroce di autonomia culturale, ammirevole per tanti aspetti, si esprime nelle modalità più efficaci? Gli elementi notevoli di modernità del loro pensiero e del loro uso dello spazio includono sufficientemente l’ascolto dell’altro e il dialogo? Non sarebbe auspicabile un’intesa più dinamica e ancora più creatrice, non solo con il poeta lettore di spazio ma anche con alcuni “schiavi” affrancati della pianura? Non è possibile che essi creino insieme delle altre modalità di spazio in azione, capaci di incidere più concretamente nel mondo contemporaneo?

(10) Nel 2008, pur essendo senza scrittura, i pittori del villaggio si confrontano da otto anni con il mio poema scritto. Nel luglio di quell’anno, il pittore Hamidou precisa che “scrittura” si dice *koro* [che in effetti significa “segno posato su un supporto”, e non inciso] e che la “scrittura dogon”, *toro nomu koro*, consiste in “pietre del capo dei riti”, *ogo tuo* (gruppo di tre o quattro pietre dritte che segnano fortemente lo spazio dei *giérin*, i “posti della parola rituale cantata-danzata”), *limka* (strati di pietre piatte, alte come un uomo in piedi, che servono teoricamente a spaventare le scimmie), *ulo* (pietre di delimitazione dei campi coltivati), le pitture nella casa e infine quelle nelle grotte.

(11) Questi luoghi, Lamasaga, Duki, Kongori e Bukuru sono inoltre di una bellezza selvaggia e maestosa.

(12) I cui antenati e gli “spiriti” sono sempre vivi agli occhi dei Dogon *toro nomu* e degli “schiavi” Tamboura

(13) Cosa che a Nissanata non rappresenta nessun problema, a differenza di Koyo, fieramente isolato nella sua montagna.

Annexes

1

Koyo, un espace géologique et physique

Roche

L'ethnie *toro nomu*, parlant le *toro tegu*, est la plus orientale des ethnies dogon du Mali. Elle comprend environ 5 000 personnes. Traditionnellement elle se protège des peuples nomades de la plaine, Peul et Touareg, dans des villages bâtis sur des montagnes tabulaires, isolées les unes des autres. Elle n'est pas actuellement affectée par le tourisme. Cependant Koyo, à côté de l'oasis de Boni, est le dernier village de ce peuple Dogon à vivre encore en haut de sa montagne. Il est peuplé d'un petit peu moins de 500 personnes.

Cette communauté de cultivateurs sédentaires, très solidaire, vit principalement en autarcie et en autogestion, selon des systèmes complexes. Elle s'est islamisée depuis une quinzaine d'années. Elle vit avec son espace, qui est d'abord le plateau sommital de sa montagne. Ce plateau présente cependant de multiples accidents de relief, parfois très profonds. On ne peut se déplacer qu'à pied sur le plateau et depuis la plaine; ce qui doit être transporté ne peut l'être que sur la tête et, depuis peu, sur le dos.

Cette montagne mesure à peu près douze kilomètres du nord au sud et quatre d'est en ouest. Elle est en grès et subit l'érosion du Sahara. Le point le plus haut, Isim Koyo, culmine à 1000 mètres, alors que la plaine à son pied se trouve à 400 mètres. Une pente raide d'éboulis se trouve en bas, surmontée d'une falaise orange verticale qui fait de 100 à 400 mètres de haut. On ne peut atteindre le village qu'à pied, par des passages aménagés dans la falaise, équipés de pierres coincées et de troncs d'arbres lisses avec encoches. Ces passages, que l'on appelle des *tokeo*, sont tous secrets; ils sont huit. Dans chaque *tokeo* il y a des passages obligatoires d'escalade. Les gens de la plaine connaissent l'existence de l'un d'entre eux mais ne le fréquentent pas, car ils en redoutent les "esprits", les fétiches et les serpents.

Le plateau sommital est différencié par les habitants de Koyo en deux parties, *Kuno koyo*, le "Haut Mont", partie orientale du plateau, et *Dosu koyo*, le "Bas Mont", dont le bord occidental plonge vers la plaine en une falaise lisse spectaculairement crénelée. Le village de Koyo est bâti à l'extrémité sud-est du plateau, à un point de jonction des deux plateaux, où coule la seule source pérenne.

Eau

Par rapport à la plaine sableuse où pousse une savane semi-désertique très pauvre, la montagne de Koyo est un vrai château d'eau invisible. Une toute petite source pérenne alimente le village, *bailo taga*. Trois citernes naturelles profondes et invisibles conservent l'eau, même dans les pires périodes de sécheresse, *Mandu Giro*, à deux heures de marche du village, *Giésiri ganu*, à une heure de marche: ces deux citernes, inconnues des gens de la plaine, sont aménagées. La troisième, *Dama taga*, est absolument interdite d'accès à quiconque et alimente, en fait, la source pérenne du village.

L'hivernage, de juin à septembre, est la seule période où tombent les pluies, sous forme de courtes tornades violentes. Elles emplissent des vasques naturelles, *taga*, entre les dalles rocheuses. Une centaine d'entre elles est exploitée par les rites et par l'horticulture. La principale "rigole d'écoulement" des eaux de pluie traverse longuement le plateau bas, entraînant la création et l'entretien opiniâtre de jardinets tout de son long; cette longue "rigole d'écoulement" se précipite enfin du haut de la falaise en une spectaculaire cascade, *Bonsiri*, qui n'est en eau que deux ou trois jours après chaque tornade.

Terre

Cette montagne offre très peu de terre. Roches massives, blocs effondrés et dalles composent son ordinaire. Mais l'érosion solaire et éolienne provoque une desquamation de la roche; d'émiettement en émiettement se créent de fins dépôts de terre sableuse, où les habitants font pousser, jusque très loin du village, le mil dont ils se nourrissent: ils appellent *woru*, "champs", ces surfaces cultivées.

Au bord des vasques d'eau *taga*, ils dressent également des lamelles rocheuses, constituent ainsi des petits carrés de culture qu'ils emplissent d'un fin terreau de terre sableuse qu'ils obtiennent par concassage à la main; ils les irriguent avec des Calebasses et les appellent *sardinié*, "jardins", y entretenant pendant l'hivernage un très intense micro-maraîchage.

La terre cultivable, naturelle ou produite de main d'homme, s'appelle *iso*.

Etant donné le climat et la roche, la végétation est faible et rare; très peu d'arbres, d'autant plus sacralisés dans les rites; presque aucun fruit comestible.

Habitat

De nombreuses grottes dans les replats de la falaise qui cerne tout le plateau et un peu partout sur le plateau lui-même ont offert d'excellents abris dans le passé. Des auvents nombreux et profonds, dégagés par l'érosion dans les couches horizontales de grès tendre, offrent des abris identiques. Un assez grand nombre de grottes et auvents ont été et sont encore aménagés. Ils sont porteurs de multiples légendes d'ancêtres ainsi que de pratiques rituelles.

Le village de Koyo a déménagé au fil des siècles du nord-ouest du plateau, là où saute la grande cascade *Bonsiri*, jusqu'à son emplacement actuel au sud-est du plateau. Koyo est son nom de protection pour les usages "extérieurs"; le mot signifie "le mont, la montagne". Cette appellation est utilisée devant les "étrangers". Les gens de l'ethnie *toro nomu* l'appellent *Yura*, qui veut dire "grenouille", l'animal qui chante la nuit le miracle de l'eau en plein désert. Sept quartiers aux constructions serrées les unes contre les autres constituent le village, qui ont tous des fonctions rituelles. Le socle des maisons est de pierres sèches, qui permettent l'aération de pièces basses et le passage des eaux de pluie des tornades. Un mètre et demi plus haut commencent les assemblages de briques de terre sèche, le *banco*, qui forment les murs de pièces très sommaires. Un lit de fins rondins couverts de terre constitue le toit en terrasse, mal imperméable. Les personnages les plus importants de la communauté construisent en plus une ou deux pièces en haut de leur maison. Une petite courette devance souvent la maison. Certaines des maisons du village portent sur leurs murs intérieurs de remarquables peintures en terre, le plus souvent organisées en damier, que j'ai vues pour la première fois en 2001, lors de mon deuxième séjour.

Entre les maisons se dégagent des places très importantes pour les rites de la communauté. Une petite mosquée, que personne ne fréquente, est bâtie au centre du village. Elle côtoie le plus important autel animiste, seule construction circulaire du village.

Enfin, à la sortie nord-ouest du village sur le bord nord d'une grande dalle rocheuse plate, se trouve le seul lieu totalement interdit à quiconque, *Dumi tuo* (la citerne *Dama taga* est invisible, personne ne sait où elle se trouve; le chef du village le sait peut-être mais personne n'en est sûr). *Dumi tuo* est un gros rocher, plat en haut, entouré de buissons enchevêtrés et de lianes. Sur la grande dalle devant lui ont lieu certaines cérémonies interdites aux étrangers, en particulier des danses masquées où les initiés en transe répondent aux questions que les habitants réunis posent aux dieux que les initiés représentent. C'est également sur cette dalle qu'a été construite, à la demande du village, à partir de 2004, l'école que mes travaux ont financée; c'est encore sur cette dalle qu'a été construite en 2006 la *Maison des Peintres* de Koyo, maison muséale, entièrement peinte et non habitée que des visiteurs, au compte-

goutte, viennent regarder. Cette dalle au bord du rocher interdit est lieu de transmission dans des registres très divers.

Allegati

1

Koyo, uno spazio geologico e fisico

Roccia

L'etnia *toro nomu*, che parla il *toro tegu*, è la più orientale delle etnie dogon del Mali. Comprende circa 5000 persone. Tradizionalmente si protegge dai popoli della pianura, Peul e Tuareg, in villaggi costruiti sulle montagne tabulari, isolate le une dalle altre. Attualmente non è toccata dal turismo. Inoltre Koyo, nei pressi dell'oasi di Boni, è l'ultimo villaggio di questo popolo Dogon a vivere ancora in alto sulla sua montagna. E' abitato da più o meno 500 persone.

Questa comunità di contadini sedentari, molto solidale, vive soprattutto in autarchia e in autogestione, secondo sistemi complessi. Si è islamizzata da una quindicina d'anni. Vive col suo spazio, che è in primo luogo l'altopiano sommitale della sua montagna. Questo altopiano presenta in verità molte irregolarità nel rilievo, a volte particolarmente accentuate. Ci si sposta solo a piedi sull'altopiano e dalla pianura; eventuali carichi possono essere trasportati solo sulla testa e, dopo un po', sulla schiena.

Questa montagna misura più o meno dodici chilometri da nord a sud e quattro da est a ovest. E' di arenaria e subisce l'erosione del Sahara. Il punto più alto, Isim Koyo, raggiunge i 1000 metri, mentre la pianura ai suoi piedi si trova a 400 metri. Un pendio ripido di detriti si distende in basso, sovrastato da una falesia verticale arancione che va dai 100 ai 400 metri di altezza. Si può raggiungere il villaggio solo a piedi, attraverso dei passaggi costruiti nella falesia, formati con pietre incastrate e tronchi d'albero lisci con scanalature. Questi passaggi, che vengono chiamati *toko*, tutti segreti, sono otto. Le genti della pianura sanno dell'esistenza di uno di loro ma non lo utilizzano, perché ne temono gli "spiriti", i feticci e i serpenti.

L'altopiano sommitale è distinto dagli abitanti di Koyo in due parti, *Kuno koyo*, il "Monte Alto", la parte orientale dell'altopiano, e *Dosu koyo*, il "Monte basso", il cui bordo occidentale sprofonda verso la pianura in una spettacolare falesia liscia merlata. Il villaggio di Koyo è costruito all'estremità sud-orientale dell'altopiano, in un punto di congiunzione dei due pianori dove scorre l'unica sorgente perenne.

Acqua

Confrontata con la pianura sabbiosa dove cresce una savana semidesertica molto povera, la montagna di Koyo è un vero castello d'acqua invisibile. Una piccolissima sorgente perenne alimenta il villaggio, *bailo taga*. Tre cisterne naturali profonde e

invisibili conservano l'acqua, anche nei peggiori periodi di siccità, *Mandu giro*, a due ore di cammino dal villaggio, *Giésiri ganu*, a un'ora di cammino: questi due bacini, sconosciuti agli abitanti della pianura, sono utilizzabili. La terza, *Dama taga*, alla quale è assolutamente vietato l'accesso a chiunque, alimenta infatti la sorgente perenne del villaggio.

La stagione delle piogge, da giugno a settembre, è il solo periodo in cui ci sono delle precipitazioni, sotto forma di brevi e violente burrasche. Esse riempiono delle vasche naturali, *taga*, tra le lastre rocciose. Un centinaio di queste sono utilizzate per i riti e l'orticoltura. Il principale "canale di scorrimento" delle acque piovane attraversa lungamente il pianoro basso, permettendo la creazione e la cura tenace di giardinetti su tutta la sua lunghezza; questo lungo "canale di scorrimento" precipita infine dall'alto della falesia in una spettacolare cascata, *Bonsiri*, che è fornita d'acqua solo per due o tre giorni dopo ogni tornado.

Terra

Questa montagna offre pochissima terra. Rocce massicce, blocchi frantumati e lastre sono la sua ordinarietà. Ma l'erosione solare ed eolica provoca una desquamazione della roccia; sgretolamento dopo sgretolamento si formano dei depositi sottili di terra sabbiosa dove gli abitanti coltivano, anche molto lontano dal villaggio, il miglio di cui si nutrono: chiamano *woru*, "campi", queste superfici messe a coltura.

Sul bordo delle vasche d'acqua, *taga*, innalzano inoltre delle lamelle rocciose, costruiscono così dei piccoli quadrati coltivabili che riempiono con un sottile strato di terra sabbiosa ottenuta per frantumazione a mano; li irrigano con delle calabasse e li chiamano *sardinié*, "giardini", nei quali realizzano durante la stagione delle piogge una intensissima micro orticoltura.

La terra coltivabile, naturale o prodotta dall'uomo, si chiama *iso*.

Dato il clima e la roccia, la vegetazione è debole e scarsa; pochissimi gli alberi, per questo sacralizzati nei riti; quasi nessun frutto commestibile.

Ambiente

Numerose grotte tra i ripiani della falesia che cinge l'altopiano e un po' ovunque su tutta la sua estensione, hanno offerto degli eccellenti ripari nel passato. Svariate e profonde tettoie, formatesi con l'erosione negli strati orizzontali di arenaria tenera,

offrono identici rifugi. Un grandissimo numero di grotte e tettoie sono state e sono ancora utilizzate. Vi sono legate moltissime leggende e altrettante pratiche rituali.

Nel corso dei secoli il villaggio di Koyo si è spostato dal nord-ovest dell'altopiano, là dove precipita la grande cascata di *Bonsiri*, fino alla sua attuale ubicazione a sud-est dell'altopiano. Koyo è il suo nome di copertura per gli utilizzi "esterni"; la parola significa "il monte, la montagna". L'appellativo è utilizzato davanti agli "stranieri". La gente dell'etnia *toro nomu* lo chiama Yura, che vuol dire "rana", l'animale che canta di notte il miracolo dell'acqua in pieno deserto. Sette quartieri dalle costruzioni addossate le une alle altre costituiscono il villaggio, e tutte hanno una funzione rituale. La base delle case è fatta di pietre secche che permettono l'aerazione di stanze basse e il passaggio delle acque piovane dei tornado. Un metro e mezzo più in alto cominciano gli assemblaggi di mattoni di terra secca, i *banco*, che formano i muri di stanze molto alla buona. Uno strato di sottili tronchi di legno coperti di terra costituisce il tetto a terrazza, poco impermeabile. I personaggi più importanti della comunità costruiscono una o due stanze in più sopra la loro casa. Una piccola corte precede spesso l'abitazione. Alcune case del villaggio portano sui muri interni delle considerevoli pitture in terra, il più delle volte strutturate a scacchiera, che ho visto per la prima volta nel 2001, durante il mio secondo soggiorno.

Tra le case si slargano delle piazze molto importanti per i riti della comunità. Una piccola moschea, che nessuno frequenta, è stata costruita al centro del villaggio. Essa lambisce il più importante altare animista, la sola costruzione circolare del villaggio.

Infine, all'uscita nord-ovest del villaggio, sul bordo settentrionale di una grande lastra rocciosa, si trova il solo luogo proibito a tutti, *Dumi tuo*, (la cisterna *Dama taga* è invisibile, nessuno sa dove si trovi; il capo del villaggio forse ne è a conoscenza, ma nessuno né è sicuro). *Dumi tuo* è una grossa roccia, piatta sulla sommità, circondata da arbusti aggrovigliati e da liane. Sulla grande lastra che la fronteggia hanno luogo alcune cerimonie vietate agli stranieri, in particolare delle danze mascherate durante le quali alcuni iniziati in trance rispondono alle domande che gli abitanti riuniti pongono agli dèi, che gli iniziati rappresentano. E' ugualmente su questa lastra che è stata costruita, su richiesta del villaggio, a partire dal 2004, la scuola che i miei lavori hanno finanziato; è ancora su questa lastra che è stata edificata nel 2006 la *Casa dei Pittori* di Koyo, una dimora museale, interamente dipinta e non abitata, che dei visitatori, col contagocce, vengono a vedere. Questa lastra sul bordo della roccia proibita è un luogo di trasmissione in stili diversissimi.

2

Quelques exaspérations, cependant

18 novembre 2010

Ce livre-ci donne, comme on l'a vu, le mouvement d'ensemble de ce peu ordinaire dialogue de création. Le mouvement d'ensemble: celui d'une poésie vraiment en acte. Diverses publications, un peu morcelées, ont témoigné en Europe de ce que j'ai fait avec les cinq peintres, de Koyo, et avec Yacouba Tamboura, de Nissanata. Ces diverses publications et de nombreuses conférences en Europe m'ont permis d'entendre toute sorte de jugements sur ce travail. Je ne remercierai jamais assez ceux et celles dont les appréciations diverses ont, elles aussi, nourri ma lucidité, mon élan, mon écriture. Il est aussi arrivé que certaines appréciations ont été crispantes; mais elles aussi ont finalement aidé à ma vigilance. Je m'amuse à en faire part dans les quelques paragraphes qui suivent.

Ah, vous êtes donc, me dit-on parfois, un des ces "Étonnants Voyageurs": comme la mode en a été lancée il y a deux décennies à Saint-Malo par un gauchiste fané de 68 reconverti dans le commerce médiatique. Il a repris l'expression à Baudelaire que rongait le spleen du milieu du dix-neuvième siècle; mais si on a l'honnêteté de lire en entier le poème des *Fleurs du Mal* qui crée l'expression "étonnants voyageurs", on comprend sans aucune difficulté qu'il s'agit bien sûr d'un voyage spirituel, cheminement intérieur vers une Beauté idéale; et en aucune manière d'un dépaysement réel, à la Pierre Loti, pour aller chercher chez des "sauvages", bien frais car "encore loin de toute civilisation", une sensualité et une esthétique apparentes que l'on croit leur seule et unique profondeur. Segalen appelle ces écrivains voyageurs "les proxénètes de la sensation du Divers". Dans ce voyeurisme compassionnel, dans ce dandysme légèrement aventurier, il n'y a place pour une écoute longue et intelligente. Ce culte de l'apparence esthétique et sensuelle est un préjugé européen et nord-américain tenace; il vient des grands bourgeois de l'Angleterre victorienne qui en pleine expansion coloniale ont inventé le "tour": d'où le tourisme. D'où cette arrogance du portefeuille plein, doté d'un appareil photo inlassable; et cette autosatisfaction suave de l' "étonnant voyageur". Cette vanité guillerette l'incline, dans ses relations aussi insignifiantes que, croit-il, intenses avec les "sauvages", à des comportements autoritairement fusionnels; mais ces "sauvages", portés par leurs cultures initiatiques, savent toujours situer l'interlocuteur, le visiteur et même l'étranger, sur lesquels ils sont disposés à formuler des jugements d'une ironie perçante.

Je ne voyage pas. Je vis une partie de l'année dans une montagne du Sahara où un village m'accueille. De même que j'ai vécu dans un village de pêcheurs dans la pente basse d'un volcan sur la côte atlantique de la Martinique dans les années 90, en alternance avec un village de montagne à Chypre. Mon lieu habituel d'écriture et de réflexion est, en France, une maison au pied d'une haute et silencieuse montagne des Préalpes. Sur celle-ci je monte souvent et à pied, j'y dors parfois: c'est cela mon voyage. A pied, sur une montagne. Il en va de même à Koyo. La montagne parle: ceux qui y vivent doivent créer chaque jour leur vie. Ils écoutent la montagne. Ils créent avec elle. J'essaye de comprendre ce qu'ils disent et créent; avec eux, je crée à mon tour.

Si on a, le plus souvent, assez bien compris que je ne suis pas de cette espèce insipide des "étonnants voyageurs", il se produit tout de même en Europe certaines fois, après une de mes conférences ou lors d'une de mes expositions, un phénomène qui pour moi n'est pas confortable. Voici: on m'a écouté, on a compris que je crée en dialoguant avec des "poseurs de signes" éminemment savants dans leur propre espace et leur propre culture. *Donc* on décide de m'accompagner tout de suite ou de prendre date pour un prochain séjour de création. Comme si j'étais un hublot par lequel on voit, scrute, goûte et juge. Pourtant je n'ai jamais vu ni entendu qu'un montagnard soit un hublot ni non plus qu'il soit un vitrier apportant des hublots.

Ce "donc on décide" est très curieux: il y a en lui, malgré l'apparence, une logique. Sans doute encore celle de l'autoritarisme fusionnel; mais avec moi. On se fonde en moi, on se cache au fond de ma poche (poche avec hublot), supposant par là que les années d'approche et d'écoute que j'ai vécues et accomplies sont automatiquement vécues et comprises si on se calfeutre au fond de ma poche. Vaste fond de poche magique. De plus, de la sorte, on oublie complètement que je travaille, moi aussi, avec les "poseurs de signes". Mais chez les "sauvages", auxquels on m'assimile alors, on peut se permettre une intrusion tous azimuts, même à fond de poche, que l'on n'aurait jamais l'idée de se permettre en Europe à la table d'un écrivain ou dans l'atelier d'un peintre.

Le plus cocasse a été en 2007 ce que s'est permis un couple, tous deux responsables de musées parisiens, qui avait tenu à m'accompagner: "pour voir cette création en dialogue". Dès le départ de Bamako, me voici transformé en "guide", remisé avec le chauffeur du 4x4 climatisé qu'ils avaient tenu à ce que je leur trouve. Puis me voici constamment mis à l'écart, si ce n'est pour quelque besogne matérielle: domestique du duc et de la duchesse de Guermantes, c'est la comparaison adéquate. Au point qu'à la fin de leur bref séjour tous deux me disent que c'est

formidable que j'aie trouvé et "formé" de tels peintres mais que maintenant je dois cesser mes poèmes car il faut laisser les peintres faire seuls. Faire quoi? Les poèmes-peintures, bien sûr! De plus, lorsque je leur traduisais ce que les peintres, non francophones et sans écriture, transmettent oralement à partir de leurs dessins et peintures, la transmission étant pour eux le sens fondamental de leur pratique, ces deux conservateurs qui se jugeaient raffinés me demandaient de me taire car je gênais leur dégustation esthétique. Essayez d'imaginer la condescendance de ces deux personnages: et vous comprendrez que notre dialogue de création, des "poseurs de signes" et de moi, en a été meurtri et paralysé plusieurs jours, même après leur départ. Curieux fourvoiement d'une certaine forme d'intelligence, un peu limitée, qui suppose qu'un poète lecteur d'espace est un guide touristique.

Cet épisode assez grotesque de 2007 rejoint une attitude néocolonialiste qui reste vivace en France. Ces "poseurs de signes" dont on pense qu'un courage naïf m'a fait les découvrir, produisent, estime-t-on, de bien beaux objets et de bien belles peintures. Griaule non sans ambiguïté, accompagné (dans un premier temps seulement) de Leiris, a pratiqué cette avidité esthétique, même si c'était parmi les feux d'une intelligence ethnologique éclairant mainte réalité. Mes compagnons tragi-comiques de 2007 n'en étaient qu'à l'avidité. Ils avaient peut-être envie de découvrir, en mettant sur lui leur main exclusive, un nouveau filon d'œuvres dont aux dépens de leurs créateurs le marché de l'art se régalerait.

Le marché de l'art est impitoyable. L'ouverture en 2006 du Musée du quai Branly en a vivement attisé les braises. Mais, dès avant son ouverture, de tenaces spéculateurs européens m'ont approché. Evidemment le poème dans le poème-peinture ne les intéresse pas, voire les gêne: ils ne comprennent rien à l'œuvre.

Pire car plus subtil: il s'est même produit en 2005 qu'un affairiste belge me conseille d'écrire mes poèmes en... anglais car ses "contacts" parmi les collectionneurs américains achèteraient alors un très bon prix les œuvres: il en était persuadé. Du moins cet homme que les scrupules n'étouffaient pas s'est-il aperçu que le poème est au cœur de l'œuvre. Mais il arrive souvent que ces gens cherchent à me pousser, bien malgré moi, vers une posture de rabatteur d'œuvres: pensez! l' "art africain" sur bois, on connaît, mais sur tissu c'est bel et bien un nouveau filon qui pourrait devenir très juteux. Pression qui m'est insupportable.

De la même manière voici un épisode révoltant. Le papier n'existe pas au village des peintres, encore moins les beaux papiers d'artiste. Or, au début de 2005, alors que les peintres de Koyo et moi n'avions pas encore commencé à créer nos poèmes-dessins à l'encre de Chine sur des quadriptyques de beaux papiers, de

premiers dessins voyaient le jour sur quelques papiers isolés que j'apportais. Quoique informée du financement du Projet de Développement du village par la présentation de nos œuvres en Europe, une galerie de Bretagne n'a alors eu aucun scrupule à me demander de lui apporter trente dessins originaux à inclure avec mes poèmes dans les trente exemplaires d'un portfolio bibliophilique qu'elle éditerait, en contrepartie de quoi les six peintres recevraient le produit de la vente... de deux de ces portfolio. Car des dessins dogon, voilà qui peut être bon à vendre, d'autant plus qu'à des dessinateurs africains on se croit autorisé à imposer un pourcentage aussi rapace. Et au poète: rien. Mais les "primitifs" vivent de trois fois rien et un poète ne vit, n'est ce pas, que d'amour et d'eau fraîche; il doit en outre être, bien sûr, rabatteur de dessins. J'ai refusé de donner suite à l'approche que tentait cette galerie.

La précipitation est bien mauvaise conseillère. Des lecteurs hâtifs de mes livres, des visiteurs inattentifs de mes expositions, n'ayant au fond rien retenu, me louent d'"avoir fondé une école de peintres"; selon eux j'aurais choisi d'aller dans un village dogon pour y sélectionner des gens capables de se mettre à peindre avec "authenticité", naïveté et énergie. Toujours selon eux, mes séjours fidèles au village ont permis à l'animateur d'atelier d'expression picturale que je serais de faire s'épanouir ce nouvel art dogon. Tout cela est faux.

Je dois le redire: je cherchais des signes posés dans un espace de montagne du Sahel. A la fin d'un long périple, après avoir été accueilli dans des campements touareg puis dans divers villages songhaï, je suis arrivé à pied dans le village de Koyo. Il m'a étonné tout de suite, par l'intelligence de son architecture de pierre et de terre en haut d'une montagne aux formes d'une audace et d'une simplicité puissantes: j'ai tout de suite pensé que dans ce village les légendes, les chants, les mythes, les rites devaient être actifs si ce n'est même créatifs. C'est après mon retour dans l'oasis en plaine que j'ai appris que ce village est dogon. Et c'est seulement lors de mon deuxième séjour au village que m'ont été montrées par les anciens et les "poseurs de signes" eux-mêmes trois maisons peintes: peintes avec une intensité graphique énergique et avec une volonté indéniable de transmission, m'a-t-il aussitôt paru. C'est seulement à mon troisième séjour, ayant constaté que les "poseurs de signes" peignaient déjà, et cela bien avant ma première arrivée, que j'ai proposé que nous créions des poèmes-peintures sur tissu.

Je ne suis en aucune manière un animateur d'atelier dispensant, avec je ne sais quel arrière-plan néocolonialiste, un savoir pictural à des "primitifs proches de la nature". En fait, au fil de notre décennie de travaux communs, les poseurs de signes et moi le poète nous sommes entre-appris: nos initiations sont réciproques. La

peinture s'est en effet développée, mais autant sur les murs des maisons que sur les tissus; le poème, auquel les "poseurs de signes" sont extrêmement attentifs, s'est développé. Ce que je présente et explique dans mes livres en témoigne assez clairement. Jamais assez clairement toutefois puisque j'entends encore régulièrement des gens me chantonner que je suis ce poète étonnant voyageur qui a formé des peintres dogon. Frisson d'exaspération.

Il m'arrive d'entendre dire aussi que j'aurais introduit la "corruption civilisatrice dans un monde pur". De multiples erreurs se tapissent paresseusement ou agressivement dans cette phrase. Paresse et agressivité également irritantes par leur entêtement aveugle et, sur le fond, dangereux.

Cette notion de "monde pur" véhicule de vieux fantasmes fausement rousseauistes. Comme la nostalgie à demi consciente d'un âge d'or ou, beaucoup plus grave, d'une "pureté ethnique" dont le vingtième siècle a montré les effroyables effets en Europe centrale puis en Yougoslavie disloquée.

Quant à la "corruption" dont on me ferait alors reproche, elle ne m'appartient pas directement, ni, je le pense, indirectement, puisque, précisément, je suis poète lecteur d'espace. Puisque je suis poète non pas de l'expansion du moi lyrique asocial, tel celui de l'"étonnant voyageur"; puisque je suis poète lisant l'espace de l'autre et faisant chemin avec les "poseurs de signes" dans et de cet espace de l'autre. Puisque je suis poète, c'est-à-dire artisan de la parole dans toute son intégrité, dans tout son respect et dans toute la diversité de son cheminement vers une densité éthique.

Enfin l'adjectif "civilisatrice" véhicule les pires clichés colonialistes qui affirment que ces "sauvages" sont des brutes incultes et sensuelles, tandis que je serais le missionnaire d'une civilisation supérieurement développée: celle où l'on fait fonctionner des usines sophistiquées, on décervelle massivement de la main d'œuvre, on multiplie pour quelques uns la richesse matérielle et financière; en somme je ne serais pas poète lecteur d'espace mais représentant de commerce.

Pour les gens qui après mes explications persistent à me dire de pareilles sottises, je suis prêt à prendre pour eux rendez-vous chez un oto-rhino-laryngologiste qui essaiera de déboucher leurs oreilles.

18 novembre 2010

Questo libro presenta, come si è visto, il movimento d'insieme di questo inusuale dialogo creativo. Un movimento d'insieme: quello di una poesia veramente in azione. Diverse pubblicazioni, un po' frazionate, hanno testimoniato in Europa quello che ho realizzato con i cinque pittori di Koyo e con Yacouba Tamboura di Nissanata. Queste diverse pubblicazioni e numerose conferenze in giro per l'Europa mi hanno permesso di ascoltare i più svariati giudizi su questo lavoro. Non ringrazierò mai abbastanza coloro, uomini e donne, i cui più diversi apprezzamenti hanno anch'essi nutrito la mia lucidità, il mio slancio, la mia scrittura. E' anche capitato che alcuni apprezzamenti siano stati veramente irritanti, ma anche questi hanno alla fine contribuito a tenere desta la mia vigilanza. Voglio divertirmi a dividerli nei paragrafi che seguono.

Ah, sei dunque anche tu uno di quegli "Strabilianti Viaggiatori", mi dicono talvolta ripetendo lo slogan lanciato due decenni fa a Saint-Malo da un sinistrorso avvizzito del '68 convertitosi al commercio mediatico. Costui aveva tratto l'espressione da Baudelaire, tormentato dallo spleen della metà del diciannovesimo secolo; ma se si ha l'onestà di leggere interamente il poema dei *Fiori del male* che contiene quella metafora, si capisce senza alcuna difficoltà che si tratta con ogni evidenza di un viaggio spirituale, il percorso interiore verso una Bellezza ideale; e in nessun modo di un espatrismo reale, alla Pierre Loti, per andare alla ricerca presso dei "selvaggi", belli e puri perché "ancora lontani da ogni forma di civilizzazione", di una sensualità e di un'estetica superficiali, ritenute la loro sola e unica qualità. Segalen chiama questi scrittori viaggiatori "gli sfruttatori del sentimento del Diverso". In questo voyerismo compassionevole, in questo dandysmo leggermente avventuriero, non c'è spazio per un ascolto prolungato e intelligente. Questo culto dell'apparenza estetica e sensuale è un pregiudizio europeo e nordamericano ben radicato; deriva dai grandi borghesi dell'Inghilterra vittoriana che, in piena espansione coloniale, hanno inventato il "tour", da cui deriva il turismo. Da cui deriva l'arroganza del portafoglio pieno, con annesso apparecchio fotografico sempre in funzione; oltre a questo autocompiacimento soave dello "straordinario viaggiatore". Questa vanità soddisfatta lo induce, nelle sue relazioni tanto insignificanti quanto - così crede - intense con i "selvaggi", a dei comportamenti autoritariamente empatici; ma questi "selvaggi", sorretti dalle loro culture iniziatiche, sanno sempre inquadrare l'interlocutore, il visitatore e anche lo straniero, sui quali sono capaci di formulare dei giudizi di un'ironia tagliente.

Io non viaggio. Io vivo una parte dell'anno su una montagna del Sahara dove un villaggio mi accoglie. Così come ho vissuto in un villaggio di pescatori sul pendio basso di un vulcano sulla costa atlantica della Martinica negli anni '90, in alternanza con un villaggio di montagna a Cipro. Il mio luogo abituale di scrittura e di riflessione è, in Francia, una casa ai piedi di un'alta e silenziosa montagna delle Prealpi. Su di essa salgo spesso e a piedi, talvolta vi dormo: è quello il mio viaggio. A piedi, su una montagna. Così succede anche a Koyo. La montagna parla: coloro che ci vivono devono inventare ogni giorno la loro vita. Essi ascoltano la montagna. Creano insieme a lei. Io cerco di comprendere ciò che dicono e creano; insieme a loro, io creo a mia volta.

Anche se molto spesso è stato ben recepito che io non appartengo alla specie insipida dei "viaggiatori straordinari", di tanto in tanto in Europa si verifica ancora, dopo una delle mie conferenze o nel corso di una delle mie esposizioni, un fenomeno che non mi piace affatto. Succede che mi si ascolta, si comprende che la mia creazione avviene in dialogo con dei "posatori di segni" particolarmente esperti nel loro spazio e nella loro cultura, e *quindi* si decide di accompagnarmi subito o di prenotarsi per un prossimo soggiorno creativo: come se fossi un oblò attraverso il quale si vede, si scruta, si assaggia e si giudica. Tuttavia, io non ho mai visto né sentito che un montanaro sia un oblò, né che sia un vetraio che si porta appresso delle finestre.

Questo "quindi si decide" è veramente curioso: c'è una logica in esso, malgrado l'apparenza. Senza dubbio, ancora quella dell'autoritarismo empatico, ma nei miei confronti. Ci si immedesima in me, ci si nasconde nel fondo della mia tasca (una tasca con oblò), supponendo, da lì, che gli anni di approccio e di ascolto vissuti e consumati siano automaticamente vissuti e compresi se ci si rinchiude in fondo alla mia tasca. Il fondo ampio di una tasca magica! In più, in questo modo, ci si dimentica che anch'io lavoro con i "posatori di segni". Ma presso i "selvaggi", ai quali allora mi si assimila, ci si può permettere un'intrusione a ogni livello, anche quella dal fondo di una tasca, cosa che non ci si permetterebbe mai in Europa al tavolo di lavoro di uno scrittore o nel laboratorio di un pittore.

Il più grottesco è stato, nel 2007, quello che si è permesso una coppia, entrambi responsabili di musei parigini, che ha insistito per accompagnarmi: "per vedere questa creazione in dialogo". Fin dalla partenza da Bamako, eccomi trasformato in una "guida", parcheggiato insieme all'autista del fuoristrada climatizzato che mi avevano chiesto espressamente di procurargli. Poi eccomi costantemente messo da parte, se non per qualche incombenza materiale: domestico del duca e della duchessa di Guermantes, ecco il paragone adeguato. Si arriva al punto che, alla fine

del loro breve soggiorno, tutti e due mi dicono che è straordinario il fatto che io abbia trovato e “formato” tali pittori, ma che ora dovrei smettere coi miei poemi perché bisogna lasciare che i pittori facciano da soli. Fare cosa? I poemi-pitture, come no! Inoltre, mentre gli traducevo ciò che i pittori, non francofoni e senza scrittura, trasmettono oralmente a partire dai loro disegni e dipinti, visto che la trasmissione per loro è il senso fondamentale della loro pratica, questi due conservatori che si ritenevano dei raffinati mi chiedevano di tacere perché disturbavo la loro degustazione estetica. Cercate di immaginare la condiscendenza di questi due personaggi e comprenderete come il dialogo di creazione tra me e i “posatori di segni” ne sia uscito straziato e paralizzato per parecchi giorni, anche dopo la loro partenza. Curioso abbaglio di una certa forma di intelligenza, un po’ limitata, che suppone che un poeta lettore di spazio sia una guida turistica.

Questo episodio davvero bizzarro del 2007 si riallaccia a un atteggiamento neocolonialista che resta molto persistente in Francia. Questi “posatori di segni” che, stando a quello che si pensa, avrei scoperto grazie al mio naturale coraggio, producono dei gran begli oggetti e dei gran bei dipinti - è così che li si valuta. Griaule, non senza ambiguità, seguito in un primo momento soltanto da Leiris, ha messo in campo questa avidità estetica, anche se tra i fuochi di un’intelligenza etnologica capace di illuminare molte realtà. I miei compagni tragicomici del 2007 possedevano solo l’avidità. Covavano forse il desiderio di scoprire, apponendovi il loro marchio esclusivo, un nuovo filone di opere con le quali, a spese dei loro creatori, il mercato dell’arte avrebbe banchettato.

Il mercato dell’arte è spietato. L’apertura nel 2006 del Museo di Quai Branly ne ha intensamente alimentato le braci. Ma, ancora prima della sua apertura, tenaci speculatori europei mi hanno avvicinato. Ovviamente i versi nel poema-pittura non gli interessano, anzi gli danno fastidio: non aggiungono niente all’opera.

Ancora peggio, perché più sottile: nel 2005 capita che un affarista belga mi consigli di scrivere i miei poemi in... inglese, perché i suoi “contatti” tra i collezionisti americani in quel caso comprerebbero le opere a un buonissimo prezzo: ne era persuaso. Almeno quest’uomo, completamente senza scrupoli, si è accorto che il poema è al centro dell’opera. Ma succede spesso che queste persone cerchino di spingermi, ben al di là delle mie resistenze, verso un ruolo da procacciatore di opere: che pensata! L’ “arte africana” sul legno è conosciuta, ma sul tessuto è davvero un nuovo filone che potrebbe diventare molto fruttuoso. Una pressione che mi è insopportabile.

Dello stesso tenore, ecco un episodio rivoltante. La carta non esiste nel villaggio dei pittori, ancora meno i bei fogli da artista. Ora, all'inizio el 2005, quando io e i pittori di Koyo non avevamo ancora cominciato a creare i nostri poemi-disegni all'inchiostro di china su dei quadrittici di carta di qualità, i primi disegni vedevano la luce su qualche foglio isolato che io portavo. Sebbene fosse informata del finanziamento del Progetto di Sviluppo del villaggio attraverso la presentazione delle nostre opere in Europa, una galleria della Bretagna non si è fatta nessuno scrupolo a chiedermi di portarle trenta disegni originali da includere, insieme ai miei poemi, nei trenta esemplari di un portfolio per bibliofili che avrebbe editato; in contropartita i pittori avrebbero ricevuto il ricavato della vendita di... due copie. Trattandosi di disegni dogon, possono essere venduti bene, tanto più che a degli artisti africani ci si sente autorizzati a corrispondere una percentuale che è un vero furto. E al poeta, niente del tutto. E poi, i "primitivi" vivono di tre volte niente e un poeta, si sa, vive solo d'amore e di acqua fresca; oltretutto dovrà essere, questo è certo, un procacciatore di opere. Ho rifiutato di dare qualunque seguito all'approccio tentato da questa galleria.

L'imprudenza è davvero una cattivissima consigliera. Lettori frettolosi dei miei libri, visitatori distratti delle mie esposizioni, non avendone alla resa dei conti tratto niente, mi lodano per "aver fondato una scuola di pittori"; secondo loro, avrei scelto di andare in un villaggio dogon per selezionarvi persone capaci di mettersi a dipingere con "autenticità", ingenuità ed energia. Sempre secondo loro, i miei costanti soggiorni al villaggio avrebbero permesso all'animatore di un laboratorio di espressione pittorica, quale io sarei, di far fiorire questa nuova arte dogon. Niente di più falso.

Devo ripeterlo: io cercavo dei segni dipinti in uno spazio di montagna del Sahel. Alla fine di un lungo peregrinare, dopo essere stato accolto negli accampamenti mobili tuareg e poi in diversi villaggi songhai, sono arrivato a piedi nel villaggio di Koyo. Che mi ha subito lasciato stupito, per l'intelligenza della sua architettura di pietre e terra, in cima a una montagna dalle forme di un'audacia e di una semplicità potenti: ho immediatamente pensato che in quel villaggio le leggende, i canti, i miti, i riti dovevano essere attivi, se non proprio creativi. E' dopo il mio ritorno nell'oasi in pianura che ho saputo che questo è un villaggio dogon. Ed è solo durante il mio secondo soggiorno al villaggio che mi sono state mostrate dagli anziani e dagli stessi "posatori di segni" tre case dipinte: dipinte con un'intensità grafica energica e con una volontà indiscutibile di trasmissione, come mi è subito apparso evidente. E' solo nel mio terzo soggiorno, dopo aver constatato che i "posatori di segni" dipingevano già, e da molto prima del mio arrivo, che ho proposto di creare dei poemi-pitture su tessuto.

Io non sono in alcun modo un animatore di bottega che dispensa, con non si sa bene quale intento neocolonialista, un sapere pittorico a dei “primitivi vicini allo stato di natura”. Infatti, durante il nostro decennio di lavoro comune, i posatori di segni ed io, il poeta, abbiamo imparato vicendevolmente: le nostre iniziazioni sono state reciproche. La pittura si è dunque sviluppata, ma tanto sui muri delle case che sui tessuti; il poema, al quale i “posatori di segni” sono particolarmente attenti, si è sviluppato a sua volta. Ciò che presento e spiego nei miei libri lo testimonia molto chiaramente. Tuttavia, mai del tutto chiaramente, visto che continuo a sentire delle persone che regolarmente mi sussurrano che sono quello straordinario viaggiatore che ha formato dei pittori dogon. Fremito di esasperazione.

Mi capita anche di sentir dire che avrei introdotto la “corruzione civilizzatrice in un mondo puro”. Parecchie falsità si annidano pigramente o aggressivamente in questa frase. Pigritia e aggressività ugualmente irritanti per la loro testardaggine cieca e, nel merito, pericolosa.

Questa nozione di “mondo puro” veicola vecchi fantasmi fintamente russoviani. Come la nostalgia semi-cosciente di un’età dell’oro o, molto più grave, di una “purezza etnica” di cui il ventesimo secolo ha mostrato gli spaventosi effetti in Europa centrale e poi nella Jugoslavia smembrata.

Quanto alla “corruzione” che mi viene quindi rinfacciata, essa non mi appartiene né direttamente, né, credo, indirettamente, perché io sono unicamente un poeta lettore di spazio. Perché sono un poeta non dell’effusione dell’io lirico, come quello dello “straordinario viaggiatore”; perché sono un poeta che legge lo spazio dell’altro camminando insieme ai “posatori di segni”, in e di questo spazio dell’altro. Perché sono un poeta, cioè un artigiano della parola con tutta la sua integrità, con tutto il suo rispetto, con tutta la diversità del suo percorso verso una pienezza etica.

Infine, l’aggettivo “civilizzatrice” si trascina i peggiori luoghi comuni colonialisti che affermano che questi “selvaggi” sono dei primitivi incolti e sensuali, mentre io sarei il missionario di una civiltà dallo sviluppo superiore: quella che fa funzionare impianti sofisticati, che abbrutisce massicciamente la manodopera, che accresce per i pochi la ricchezza materiale e finanziaria; insomma, io non sarei un poeta lettore di spazio ma un rappresentante di commercio.

Alle persone che dopo queste spiegazioni continuano a dirmi sciocchezze del genere, sono pronto a prenotare una visita presso un otorinolaringoiatra che proverà a sturare le loro orecchie.



(Quaderni di traduzioni, XLIV, Maggio 2018)