

ROMAIN PONCET

PRATIQUE DE LA POESIE
(sur *Le Trait qui nomme*)



ROMAIN PONCET

PRATICA DELLA POESIA
(su *Il tratto che nomina*)



Quaderni delle Officine, LXXXVII, Agosto 2019



Romain PONCET

PRATIQUE DE LA POESIE

Tratto da **Carnet de la langue-espace**
(16 agosto 2019)

Traduzione di **Francesco Marotta**

Presentiamo la traduzione dello splendido, illuminante e acuminato saggio di **Romain Poncet** sull'opera *Il tratto che nomina* di **Yves Bergeret**, pubblicato su “*Carnet de la langue-espace*”. Storico di formazione, studioso della colonizzazione e della decolonizzazione, l'autore pronuncia, attraverso l'accurata analisi del lavoro del poeta provenzale, con una chiarezza esemplare e senza concessioni di sorta, un inesorabile, e doveroso, atto di accusa nei confronti della poesia e dell'arte europee, a partire da quelle francesi, incapaci di liberarsi della loro vocazione identitaria ed elitaria, accademica e narcisistica, insieme a tutto il loro obsoleto armamentario retorico e stilistico e agli ancora più obsoleti strumenti di analisi critica.

Il disprezzo, sempre sapientemente camuffato, di ogni diversità artistica e l'ostracismo nei confronti di ogni forma di alterità, non solo espressiva, che non sia immediatamente riconducibile, e ricondotta, nel rassicurante alveo di canoni estetici inamovibili e fossilizzati, ne sono i contrassegni più evidenti e nefasti, visto che si trasformano in un ignobile, tacito lasciapassare culturale per ogni forma di razzismo, di sovranismo su base etnica e di manifestazioni più o meno acclarate, o politicamente rivisitate ed edulcorate, di fascismo.

Francesco Marotta

Nous présentons la traduction de l'essai exigeant, éclairant et splendide de **Romain Poncet** sur l'œuvre *Le Trait qui nomme*, d'Yves Bergeret, essai publié sur *Carnet de la langue-espace*. Historien de formation, chercheur sur la colonisation et la décolonisation, l'auteur prononce, à travers l'analyse approfondie du travail du poète provençal, avec une clarté exemplaire et sans la moindre concession, un réquisitoire inexorable et nécessaire à l'encontre de l'art et de la poésie européens ; particulièrement à partir de l'art et de la poésie français, incapables de se libérer de leur vocation identitaire et élitiste, académique et narcissique, et aussi de leur obsolète panoplie rhétorique et stylistique, et de leurs encore plus obsolètes outils d'analyse critique.

Le mépris, toujours savamment camouflé, envers toute différence artistique et l'ostracisme envers toute forme d'altérité, et pas simplement d'altérité expressive, qui ne soit immédiatement reductible, et reconduite, dans le rassurant giron de canons esthétiques inamovibles et fossilisés, en sont les plus évidents et plus néfastes signes ; ces signes se transforment en un ignoble et tacite laisser-passer culturel pour toute forme de racisme, de souverainisme à base ethnique, et de manifestations plus ou moins affichées, ou politiquement revisitées et edulcorées, de fascisme.

Traduzione di **Yves Bergeret**

Pratique de la poésie

1

Comment entre-t-on dans la poésie?

Pour ainsi dire, la poésie se divise en deux territoires. Le premier d'entre eux est peuplé d'individus qui tournent leur pensée, encore et encore, sur elle-même. Toutes leurs facultés se dépensent dans le choix des mots, dans la définition des règles métriques – ou leur subversion virtuose, dans la recherche d'une forme toujours plus épurée, plus originale, plus belle... bref, dans un perfectionnement des moyens de leur art, et un mépris affecté pour l'idée même de fin.

La poésie n'a pas besoin de destinataire, ni de destination. Elle se suffit à elle-même. Elle est en elle-même un monde. D'ailleurs, si ces poètes – puisqu'ils en sont – emploient le mot «monde», c'est par défaut, puisque rien d'autre vraiment n'existe pour eux que leur «œuvre».

A cette poésie appartiennent Paul Valéry, Paul Claudel et tous les Paul après eux. Quand ils n'ont pas les honneurs de la publication en recueils, ils s'assemblent – et parfois se livrent duels – dans des partis universitaires et intellectuels, au sein desquels on s'assure que le texte ne quitte jamais la page, que la poésie demeure un art d'initié socialement valable et, surtout, un art muet.

L'esthétisme de «l'art pour l'art» n'en est pas pour autant inutile. Sa recherche narcissique des mots précieux, obscurs et colorés, ses efforts pour en gratter la rouille et rendre clairs les cœurs obscurs, nourrit les dictionnaires et tresse des couronnes de laurier à la langue victorieuse. Elle forge l'orgueil qui dresse des statues à l'élitisme.

Ce premier territoire de la poésie est souvent parcouru par les jappements des hyènes qui veulent décourager d'entrer tout aspirant un peu trop tendre. Voyez-vous, la «pÔésie» est un «Ârt» dont les maîtres sont clairement désignés par la postérité. Chacun sait que l'horizon d'un poème a les dimensions d'une salle de lycée et le sérieux d'un commentaire composé.

C'est ainsi que mon estimé professeur de philosophie de classe Terminale la comprenait. Cet homme, passé maître dans la récitation de préjugés, validés, un jour une fois, par un diplôme d'Etat, pouvait disserte sans fin sur la Nature singulière du Poète, sa Capacité surhumaine, innée, Mystérieuse, de compréhension de la Beauté. Grâce à cet homme épris de majuscules, j'ai cru longtemps que la poésie était ce seul et unique territoire.

Pratica della poesia

1

Come si entra nella poesia?

La poesia, in un certo senso, si divide in due territori. Il primo è popolato da individui che fanno girare il loro pensiero, ripetutamente, su se stesso. Tutte le loro facoltà si concentrano nella scelta delle parole, nella definizione delle regole metriche - o nel loro virtuoso sovvertimento, nella ricerca di una forma sempre più epurata, più originale, più bella... in breve, in un perfezionamento delle tecniche della loro arte, e in un ostentato disprezzo per l'idea stessa di fine.

La poesia non ha bisogno di destinatario, né di destinazione. E' autosufficiente. E' un mondo a sé. Del resto, se questi poeti - ammesso che lo siano - impiegano il termine "mondo", è per difetto, dal momento che per loro niente esiste veramente se non la loro "opera".

A questa poesia appartengono Paul Valéry, Paul Claudel e tutti i Paul dopo di loro.. Quando non hanno i riconoscimenti della pubblicazione in raccolte, si riuniscono - e talvolta nascono degli scontri - in schieramenti universitari e intellettuali, all'interno dei quali ci si assicura che il testo non lasci mai la pagina, che la poesia rimanga un'arte da iniziati socialmente valevole e, soprattutto, un'arte muta.

L'estetica dell' "arte per l'arte" non è peraltro inutile. La sua ricerca narcisistica di parole preziose, oscure e colorate, i suoi sforzi per grattare la ruggine e rendere chiari i cuori rabbuiati, nutre i dizionari e intreccia corone di lauro alla lingua vittoriosa. Essa forgia l'orgoglio che innalza statue all'elitarismo.

Questo primo territorio della poesia è spesso percorso dalle grida delle iene che tentano di scoraggiare l'entrata a ogni aspirante un po' troppo tenero. Lo vedete, la "POESIA" è un' "arte" i cui maestri sono chiaramente designati dalla posterità. Lo sanno tutti che l'orizzonte di un poema ha le dimensioni di un'aula liceale e la serietà di un commento articolato.

E' così che il mio stimato professore di filosofia dell'ultimo anno la intendeva. Quest'uomo, diventato un giorno, in seguito a un esame di stato, maestro nella recita di pregiudizi, convalidati, poteva dissertare senza fine sulla Natura singolare del Poeta, sulla sua Capacità sovrumana, innata, Misteriosa, di comprensione della Bellezza. Grazie a quest'uomo innamorato delle maiuscole, ho creduto a lungo che la poesia fosse questo solo e unico territorio.

Le Trait qui Nomme déploie la carte d'un autre territoire du geste poétique. Plutôt qu'une révélation divine reçue dans une chapelle de Notre-Dame, le dialogue du corps et de son environnement physique (en l'occurrence et d'abord, les crêtes alpines et leurs 3000 mètres d'altitude), sans dégoût pour son immensité vertigineuse, sans vexation face à ce monde qui semble ignorer l'individu.

«C'est là, précisément là, que j'ai eu l'intuition de la forme du poème. Le poème comme l'inscription, dans la matière des mots, du souffle du corps, du rythme de la marche qui donnent cette vision profonde et lointaine depuis la crête : l'intuition poétique, l'énergie et la puissance de la métaphore qui donne l'évidence dynamique de notre vie et de notre espace, tels que nous entreprenons sans fin de les bâtir.»

Soudain, la poésie n'est plus un refuge pour oblitérer un monde impur, incapable de savourer toutes les finesses de langage d'un esprit supérieur. Littéralement: elle *crée* le monde en habitant ses architectures. Le texte poétique se fait lecture attentive qui ajoute un lien nouveau à tous ceux déjà tissés par les hommes qui les ont vécus, les ont contemplés.

Cette *intuition* de 1978 résonne familièrement avec l'aveu de la poétesse africaine-américaine Audre Lorde, quasiment à la même date. A l'issue de l'ascension d'une montagne de Mexico, sa propre intuition: «je pouvais infuser les mots directement avec ce que j'éprouvais. Je n'avais pas à créer le monde à propos duquel j'écrivais. Je compris que les mots pouvaient dire. Qu'il existait quelque chose comme une « phrase émotionnelle ».

Mais ce matin-là, à Mexico, je compris que je n'étais pas obligée de contrefaire de la beauté pour le reste de ma vie.» [1]

L'évidence dynamique de nos vies prend place, soudain, dans l'espace, légitimée à nouveau, sans élan héroïque ; non plus grille barricadée par les maîtres du beau style, mais clef vers soi, donnée à tout nouveau lecteur. La poésie habite le monde.

[1] "I could infuse words directly with what I was feeling. I didn't have to create the world I wrote about. I realized that words could tell. That there was such a thing as an emotional sentence.

But that morning in Mexico I realized I did not have to make beauty up for the rest of my life." (*Sister Outsider*)

Il *Tratto che nomina* mostra la mappa di un altro territorio del gesto poetico. Non una rivelazione divina ricevuta in una cappella di Notre-Dame, ma il dialogo del corpo e del suo ambiente fisico (in questo caso, e in primo luogo, le creste alpine e i loro tremila metri di altezza), senza avversione per la sua immensità vertiginosa, senza offendere questo mondo che sembra ignorare l'individuo.

«E' là, precisamente là, che ho avuto l'intuizione della forma del poema. Il poema come l'iscrizione, nella materia delle parole, del respiro del corpo, della cadenza della marcia che offrono quella visione profonda e lontana dalla cresta: l'intuizione poetica, l'energia e la potenza della metafora che mostra l'evidenza dinamica della nostra vita e del nostro spazio, quali noi continuamente ci impegniamo a costruire.»

All'improvviso, la poesia non è più un rifugio per dimenticare un mondo impuro, incapace di assaporare tutte le finezze linguistiche di uno spirito superiore. Letteralmente: essa *crea* il mondo abitando le sue architetture. Il testo poetico diventa una lettura attenta che aggiunge un nuovo legame a tutti quelli già tessuti dagli uomini che li hanno vissuti, li hanno contemplati.

Questa *intuizione* del 1978 consuona familiarmente con la confessione della poetessa afro-americana Audre Lorde, quasi dello stesso periodo. Al termine dell'ascensione a una montagna del Messico, ecco la sua intuizione: «potevo calare le parole direttamente in quello che sentivo. Non dovevo creare il mondo del quale scrivevo. Compresi che le parole potevano dire. Che esisteva qualcosa come una “frase emozionale”».

Quella mattina, in Messico, capii che non ero obbligata a contraffare la bellezza per il resto della mia vita.»

L'evidenza dinamica delle nostre vite prende posto, immediatamente, nello spazio, legittimata di nuovo, senza slancio eroico; non più un recinto sbarrato dai maestri del bello stile, ma una chiave rivolta a sé, offerta a ogni nuovo lettore. La poesia abita il mondo.

3

Le monde poétisé, par le dialogue qu'il autorise sur tous les supports, écrits ou non, pétrit la personne en quête d'elle-même. Ainsi, la description de ce poème-peinture sur tissu: «deux grands personnages affrontés, figures extraordinaires encerclées de points de couleur.

Visages de profil, bouches grandes ouvertes, ils échangent une conversation muette, tandis qu'un long serpent allonge droit son corps entre leurs cous.

Le serpent a une tête à chaque extrémité de son corps.»

Que sont ces deux silhouettes *affrontées* sans ce reptile qui porte à leur vis-à-vis le mot étranger, lancé à l'air libre et sans certitude qu'il sera recueilli? Rien que des formes inscrites dans un univers minéral, végétal et animal. Sans cette réciprocité de la parole donnée et reçue, qui se reconnaît humain? Sans cette voix qui n'est pas moi, qui oppose son verbe à mon verbe, qui résiste à mon ordre, qui ignore mon langage et s'efforce de le résoudre, qui se sait humain?

Alors, la poésie, courbant les mots à la forme du lieu, s'offrant à l'écoute d'autres langages qui y courent déjà, affirme la présence à la vie de ceux qui en sont les porteurs. Leur effort vers l'autre provoque l'écho dans lequel un peu de leur propre voix leur parvient, différente, pareille.

Rilke dit: «Nous avons été placés dans la vie comme dans l'élément qui nous convient le mieux. Une adaptation millénaire fait que nous ressemblons au monde, au point que si nous restions calmes, nous nous distinguerions à peine, par un mimétisme heureux, de ce qui nous entoure.»

3

Il mondo poetizzato, in virtù del dialogo che consente su ogni tipo di supporto, scritto o meno che sia, impasta l'uomo in cerca di se stesso. Si prenda la descrizione di questo poema-pittura su tessuto: «due grandi personaggi che si fronteggiano, figure straordinarie circondate da punti colorati.

Volti di profilo, grandi bocche spalancate, intrattengono una conversazione muta, mentre un lungo serpente distende dritto il suo corpo tra i loro colli.

Il serpente ha una testa a ogni estremità del suo corpo.»

Che cosa sono queste due figure contrapposte senza il rettile che porta nel loro confronto la parola straniera, lanciata nell'aria libera e senza certezza che sarà raccolta? Nient'altro che forme iscritte in un universo minerale, vegetale e animale. Senza la reciprocità della parola che si offre e si riceve, chi potrebbe riconoscersi umano? Senza questa voce che non è un "io", che oppone la sua parola alla mia parola, che resiste al mio ordine, che non conosce la mia lingua e si sforza di porvi rimedio, chi si saprebbe umano?

Allora la poesia, adattando le parole alla forma del luogo, disponendosi all'ascolto di altre lingue che già vi sono correnti, afferma la presenza in vita di coloro che ne sono i portatori. La loro tensione verso l'altro provoca l'eco nella quale un po' della loro stessa voce gli giunge, differente, simile.

Dice Rilke: "Noi siamo stati posti nella vita come nell'elemento che ci è più favorevole. Un adattamento millenario fa in modo che noi somigliamo al mondo, al punto che, se ce ne restassimo tranquilli, ci distingueremmo a fatica, per un felice mimetismo, da ciò che ci circonda."

Le Trait qui nomme jette la parole dans le vent, l'eau, la roche frappée d'érosion. Ne pas *rester calme*. La poésie crée le monde, l'échange poétique affirme la personne, mais la poésie n'échappe pas à ces lieux qu'elle habite. Elle aussi s'érode, s'efface, se renverse avec les pierres peintes posées en haut des falaises, boit les pluies d'hivernage, doit être repeinte, recouverte de paroles neuves, inlassablement.

Ainsi la comprennent les habitants de Koyo, qui baptisent leur langue «langue de la pente»: «La «pente» est le lieu de la vie visible, éphémère et fertile.

La «pente» est l'instable, éventuellement dangereux. La langue dogon de Koyo s'appelle donc cette parole qui, comme l'eau de source, comme l'épi de mil poussant sur la terrasse bâtie et cultivée en pleine pente, crée de la pensée, du savoir, du sens, dans l'instable.

Une parole sans socle préalable. Pas de table originelle et rase d'où trouver un cogito fondateur ; pas de loi fondamentale à l'adhésion de laquelle remettre la formulation de sa pensée et de son destin. La parole, au contraire, un îlot de stabilité dans un état général instable. La parole elle-même.»

L'éphémère accepté, qui appelle la répétition des tâches, qui rythme les ans; quand la pierre peinte, porteuse de mots, se décolore dans la tornade, se fracture sous l'éclair, bave sous la pluie, le geste poétique, lui, se maintient dans sa potentielle répétition et le souvenir de son exercice, souvenir en partage pour le poète et les peintres, offert au lecteur qui reçoit ces pages comme une dernière *lettre à un jeune poète*: «L'avenir est fixe, cher Monsieur Kappus, c'est nous qui sommes toujours en mouvement dans l'espace infini.»

Il tratto che nomina lancia la parola nel vento, nell'acqua, sulla roccia soggetta all'erosione. Non permette di *rimanere tranquilli*. La poesia crea il mondo, lo scambio poetico afferma la persona, ma la poesia non si sottrae ai luoghi che abita. Anch'essa si erode, si cancella, si rovescia insieme alle pietre dipinte posate sulla cima delle falesie, beve la pioggia nella stagione degli uragani, deve essere ridipinta, ricoperta di parole nuove, instancabilmente. Così la intendono gli abitanti di Koyo, che definiscono la loro lingua "lingua del pendio": «Il "pendio" è il luogo della vita visibile, effimera e fertile.

Il "pendio" è l'instabile, eventualmente pericoloso. La lingua dogon di Koyo si richiama, quindi, a quella parola che, come l'acqua di sorgente, come la spiga di miglio che cresce sui terrazzi costruiti e coltivati in pieno pendio, crea un pensiero, un sapere, un senso, nell'instabile.

Una parola senza una base predefinita. Nessuna tavola originaria e rasa da dove trarre un "cogito" fondatore; nessuna legge fondamentale alla cui adesione rimettere la formulazione del proprio pensiero e del proprio destino. La parola, al contrario, è un'isola di stabilità in una condizione generale instabile. La parola in quanto tale.»

L'accettazione di tutto ciò che è passeggero, chiama alla ripetizione dei compiti, batte il ritmo degli anni; quando la pietra dipinta, portatrice di parole, si decolora durante un uragano, si frantuma sotto il lampo, sbava sotto la pioggia, il gesto poetico si mantiene nella sua potenziale ripetizione e nel ricordo del suo esercizio, ricordo condiviso dal poeta e dai pittori, offerto al lettore che accoglie quelle pagine come un'ultima *lettera a un giovane poeta*: «L'avvenire sta fermo, caro Signor Kappus, ma noi siamo sempre in movimento nello spazio infinito.»

Lecture d'une montagne

5

Le Trait qui nomme immerge qui le lit dans un environnement physique singulier: la montagne de Koyo. Chaque séjour tisse des itinéraires déjà frayés ou nouveaux. Au bout d'une ascension, d'un chemin de crête, de marches sur les plateaux, sous la pluie, la chaleur, les créations d'œuvres sur pierre ou sur tissu : le poème, comme une distillation de l'effort physique.

Du moins à première vue. Le poème se distingue-t-il si nettement de ces notations précises qui fixent sur le papier les éboulis, les marches coincées dans les chemins vers le sommet ou le cours furieux de ce torrent d'orage? Non. La montagne imprègne le texte – ou le texte lui-même se fait montagne. Le bloc surabondant de Koyo regardant la plaine de Boni résiste au regard du visiteur qui l'approche dans l'ombre du poète. Ce cube orange dissimule à l'œil nu son chemin d'accès. Mais à mesure d'invitation, de circulation, de création, bref: de gages donnés à cet être massif, un desserrement de l'étreinte s'opère, vigilant, et révèle l'infinité de voies de passage, de *toko*, de points d'eau, de parcelles de culture, une richesse non pas matérielle mais de révélations.

Alors, la répétition des séjours change de nature. Non plus répétition, mais élargissement de l'espace connu. Marches, efforts sous, entre ou sur la roche, encore, encore, mais nouvelle crête, nouveau visage de ce lieu qu'on croyait connaître. Exemple parmi cent, la révélation d'Alabouri au pied d'un *toko*: «Alabouri me montre des empilements, presque invisibles, de pierres plates: «elles permettent un cheminement horizontal et, ainsi, tout autour de notre montagne; seuls les gens de notre village le connaissent. Ainsi les Anciens, ajoute Alabouri, ont créé un chemin secret qui leur permet d'aller de pied de *toko* à pied de *toko* –, et qui relie les terrasses cultivées les unes aux autres, sans que les gens de la plaine ne s'en rendent compte.» Treillis de vigilance, d'astuce et de méfiance tissé dans la peau de la montagne.» Poème.

Lettura di una montagna

5

Il tratto che nomina immerge chi lo legge in un ambiente fisico singolare: la montagna di Koyo. Ogni soggiorno tesse degli itinerari già frequentati o nuovi. Al termine di un'ascensione, di un percorso sulla cresta, di marce sull'altopiani, sotto la pioggia, la calura, ecco le creazioni di opere su pietra o su tessuto: il poema, come un distillato dello sforzo fisico.

Almeno a prima vista. Il poema si distingue così nettamente da quelle notazioni precise che fissano sulla carta i detriti, i passi bloccati sui sentieri verso la cima o il corso furioso di quel torrente prodotto dall'uragano? No. La montagna pervade il testo - o il testo stesso si fa montagna. Il blocco debordante di Koyo che domina la pianura di Boni resiste allo sguardo del visitatore che lo avvicina all'ombra del poeta. Questo cubo arancione nasconde a occhio nudo il suo tratto di accesso. Ma a seguito di un invito, di uno spostamento, di una creazione – in poche parole: di un'offerta fatta a questo essere massiccio -, un vigile allentamento della stretta si produce e rivela l'infinità di passaggi, di *toko*, di punti d'acqua, di appezzamenti coltivati, una ricchezza non materiale ma di rivelazioni.

Allora la reiterazione dei soggiorni cambia natura. Non più ripetizione, ma allargamento dello spazio conosciuto. Camminate, sforzi sotto, tra o sulla roccia, in continuazione, ed ecco una nuova cresta, un nuovo volto di questo luogo che si credeva di conoscere. Un esempio tra cento, la rivelazione di Alabouri ai piedi di un *toko*: «Alabouri mi mostra degli accatastamenti, quasi invisibili, di pietre piatte: «esse permettono un cammino orizzontale, praticamente tutto intorno alla nostra montagna; solo la gente del villaggio lo conosce. Così gli Antichi, aggiunge Alabouri, hanno creato un sentiero segreto che gli permette di andare dalla base di un *toko* a quella di un altro *toko* -, e che collega i terrazzamenti coltivati gli uni agli altri, senza che gli abitanti della pianura se ne rendano conto.» Rete di vigilanza, di astuzia e di diffidenza tessuta nella pelle della montagna.» Poesia.

Parce qu'il peut voir, le poète regarde. Parce qu'il ne peut convoquer tout son lectorat à Koyo, il fait de son texte une montagne et bouleverse la frontière formelle du poème et de sa préparation. Le poème libère son souffle et retourne à la gémellité de l'eau sur la montagne, de la terre arrachée à l'érosion, des rocs qui noircissent au soleil. Sous l'effet de la parole échangée avec les peintres et les autorités du village, la montagne s'ouvre. Elle donne son eau dans une jarre, fichée dans le sol «depuis des générations et des générations» pour capter la «pluie qui dégouline du surplomb». Elle dévoile les vestiges d'une occupation séculaire comme Zongori: «J'étais passé tout près de lui deux ans plus tôt, sans rien voir.» Poèmes.

La circulation physique sur la montagne, guidée par ses habitants, génère dans le même mouvement la circulation de la parole. «Il est senti en effet par chacun comme une nécessité qu'à chaque rencontre la parole chemine, serpente, reconnaisse, éprouve, tourne et tourne et tourne encore, en quelque sorte tâte l'interlocuteur, jusqu'à ce qu'enfin le contact soit établi.» Où le corps marche, la parole marche, et le monde affirme sa densité. La forme même du *Trait qui nomme* se fait l'esprit des phrases qui le composent. Ces phrases balisent une marche reprise à chaque séjour, élargissant le cercle de compréhension à travers les échanges renouvelés, eux-mêmes étendus à certains villages éloignés, en compagnie du groupe des peintres.

Cette parole bat les pulsations de la montagne, à mesure qu'elles se font plus familières mais aussi plus brusques, jusqu'au dépassement. Le dénouement de cette initiation s'articule dans le chant d'*Ogo Ban*, imprécation épique, seule capable de sculpter l'air d'une montagne qui ne s'accorde plus avec le langage policé du récit européen, précis, rationnel, pour lequel la fin doit succéder au début. La lecture calque les efforts de circulation dans la montagne et se trouve confrontée à cette question qu'elle voudrait toujours éviter: que reste-t-il après les mots?

A cette question, les *Toro Nomu* disent: «Les «esprits» de la montagne sont des surgissements actifs de la parole. Les peintres précisent alors que eux-mêmes posant leurs signes, les Femmes qui Chantent la nuit à Koyo et moi, peut-être encore plus qu'elles et eux, sommes les gens de «*tegu bitikenda*», de la parole retournée, de la parole mise en mouvement.» Dans toutes ses dimensions, la montagne de Koyo existe en palimpseste de toutes les couches géologiques, de tous les rejets d'érosion, de toutes les paroles et de tous les signes qui la marquent. Et ainsi du texte qui la raconte, palimpseste de toutes les visites de l'auteur et de toutes les révélations qui lui sont faites.

Mais alors, persiste l'Europe, ce livre est-il un poème ou n'en est-il pas un? De quoi parle-t-il? Quel est le sujet?

Ce dilemme de pacotille impatientait Georges Braque quand on lui posait la question du sujet de ses toiles: «Pour les artistes en général... la chose ou... la couleur en l'espèce a très peu d'importance. [...] C'est bien difficile de dissocier les choses d'un tableau. C'est comme les gens qui nous disent: «mais... qu'est-ce que représente votre tableau?» Eh bien c'est entendu il y a une pomme une assiette à côté.

Ces gens-là ont l'air d'ignorer totalement que ce qui est entre la pomme et l'assiette... je le peins aussi. Et, ma foi, ça me paraît tout aussi difficile de peindre l'entre-deux que de peindre les choses. Ça me paraît un élément aussi capital que ce qu'ils appellent l'objet. Et c'est le rapport justement de ces objets entre eux et le rapport de l'objet entre lui et moi qui constitue le sujet.»

Poiché può vedere, il poeta guarda. Poiché non può convocare tutti i suoi lettori a Koyo, fa del suo testo una montagna e rovescia la frontiera formale del poema e della sua preparazione. Il poema libera il suo soffio e ritorna al gemellaggio dell'acqua sulla montagna, della terra strappata all'erosione, delle rocce che anneriscono al sole. Per effetto della parola scambiata con i pittori e le autorità del villaggio, la montagna si apre. Offre la sua acqua in una giara, fissata nel suolo «da generazioni e generazioni» per raccogliere la «pioggia che gocciola dallo strapiombo». Rivela i resti di un insediamento secolare come Zongori: «Ero passato nelle sue vicinanze due anni prima, senza vedere niente.» Poesie.

La circolazione fisica sulla montagna, guidata dai suoi abitanti, genera nello stesso movimento la circolazione della parola. «In effetti, è sentita da tutti come una necessità che ad ogni incontro la parola cammini, serpeggi, riconosca, sperimenti, giri e giri e giri ancora, in qualche modo esamini l'interlocutore, fino a quando il contatto non sia stabilito.» Dove il corpo cammina, la parola cammina e il mondo afferma la sua consistenza. La stessa forma del *Tratto che nomina* diventa lo spirito delle frasi che lo compongono. Queste frasi segnalano un cammino ripreso ad ogni soggiorno, slargano il cerchio della comprensione attraverso gli scambi rinnovati, estesi ad alcuni villaggi lontani, in compagnia del gruppo di pittori.

Questa parola batte le pulsazioni della montagna, man mano che diventano più familiari ma anche più brusche, fino al superamento. L'esito di questa iniziazione si incentra nel canto di *Ogo Ban*, epico anatema, capace da solo di scolpire l'atmosfera di una montagna che non si accorda più con il linguaggio regolamentato del racconto europeo, preciso, razionale, per il quale la fine è già contenuta nell'inizio. La lettura ricalca gli sforzi di circolazione nella montagna e si trova davanti a quella domanda che vorrebbe sempre evitare: cosa rimane dopo le parole?

Riguardo a questa domanda, i Toro Nomu affermano: «Gli "spiriti" della montagna sono delle risorgenze attive della parola. I pittori precisano allora che essi stessi, quando posano i loro segni, le Donne che Cantano di notte a Koyo ed io, forse ancora più di loro e di quelle, siamo gente della "*tegu bitikuda*", della parola rigirata, della parola messa in movimento.» In ogni sua dimensione, la montagna di Koyo esiste come palinsesto di tutti gli strati geologici, di tutte le reiezioni dell'erosione, di tutte le parole e di tutti i segni che la contraddistinguono. E così il testo che la racconta, palinsesto di tutte le visite dell'autore e di tutte le rivelazioni che gli vengono fatte.

Ma allora, insiste l'Europa, questo libro è un poema o non lo è? Di che cosa parla? Qual è il soggetto?

Questo dilemma di paccottiglia impazientiva Georges Braque quando gli si chiedeva del soggetto delle sue tele: «Per gli artisti in generale... la cosa o... il colore nella fattispecie ha pochissima importanza. [...] E' difficile separare i particolari di un quadro. E come quando la gente ci chiede: «ma... cosa rappresenta il vostro quadro?» Beh, ovviamente c'è una mela, con un piatto accanto.

Quelle persone hanno l'aria di ignorare totalmente che ciò che vi è tra la mela e il piatto... io lo dipingo anche. E, per la cronaca, dipingere ciò che c'è tra le cose è altrettanto difficile che dipingere le cose. Mi sembra un elemento tanto importante quanto quello che chiamano l'oggetto. Ed è proprio il rapporto di questi oggetti tra di loro e il rapporto dell'oggetto con me che costituisce il soggetto.»

Le Trait qui Nomme invite qui le lit à faire retour sur le monde qui l'entoure. Le mot imprimé provoque au regard, invite à relire l'environnement quotidien, à l'investir d'interrogations. Il donne aussi à voir une relation particulière entre l'acte, le geste, et son résultat.

La poésie, c'est entendu, s'achète en recueil. On feuillette les pages parfaitement organisées. Les vers sont droits ou en calligrammes, mais les œuvres sont détachées des fils impurs du travail qui les a accouchés. C'est le cadre d'édition 10×18 qui ne ménage pas de place pour l'effort d'un auteur et qui lui garantit auprès de son public l'admiration que l'on doit au génie. Retour au territoire premier de la poésie.

Dans ces récits de création à Koyo, les fils sont partout. L'atelier est désordonné. La peinture s'attache à la roche sur laquelle on tend les tissus. La pluie nous tombe dessus et empêche le travail des peintres, et même, les contrariétés les plus triviales contraignent à renoncer à une excursion planifiée depuis des mois – un membre du groupe s'est égaré. Et pas de pÔésie! On a donc lu pour rien?!

La poésie du *Trait qui Nomme* bouleverse l'ordre académique de la joliesse verbale. Il renonce à feindre l'élévation au-dessus du sol, loin de la lourdeur des chairs, de la crampe des jambes et des chutes inélégantes. Au contraire, il plonge dans la matière, il refuse de la nier pour le plaisir de se croire grand – et bien entendu, il retrouve d'autres grandeurs, mais indéfinies.

Cette immersion assumée ne sombre pas dans la trivialité. Tout au contraire, elle proclame la dignité du geste. Le geste du cultivateur sarclant les parcelles de mil en damier, le geste du peintre sur les parcelles en tissu. Observer ce geste crée la poésie. « Hamidou figure le vent par une volute rapide où l'encre de Chine s'épate sous les poils du pinceau qu'il appuie en glissant sur la feuille ; à ce moment là, Hamidou nomme le vent, «*unso*», et fait en même temps, de sa main, le geste qui figure la course erratique de la bourrasque à la surface du plateau de grès. Poser le signe a autant d'importance et de pouvoir que le signe n'en a lui-même.»

Deux conclusions inégalement désagréables pour nous, Européens: biberonnés à la domination du monde, au dogme de notre supériorité culturelle, à notre vieille histoire de Lumières et à la commisération pour toute pensée symbolique – «fétichiste», mot à la limite de l'injure – l'acte de création d'un peintre de Koyo suggère que l'œuvre plastique et visible n'est qu'un versant de sa réalité. Et en effet, «lorsque le peintre a fini de poser à genoux ou accroupi ses signes, il redresse son torse, me regarde, se met debout, enfin me dit: “voici ce que j'ai écrit”.» Le peintre, porteur du sens de son œuvre? Mais... l'œuvre ne se suffit-elle pas à notre adoration? Que faire de notre credo: «*il faut distinguer l'écrivain Céline de l'homme Céline*» qui nous rassure tant dans les débats de gens bien nés?

Qui s'approche le plus de ce «fétichisme» méprisable ?

Mais il y a pire. Avec de telles pratiques, le maître atout de «l'art pour l'art» ne conserve de valeur que pour des copies de Bac... La poésie embrasse l'éthique, oblige son porteur à considérer autre chose que son caprice? Loin de vouloir infiltrer en contrebande ces pénibles pensées, le poète étale au grand jour cette exigence. «Le monde physique des peintres de Koyo est d'un dénuement extrême. [...] Chaque geste, chaque parole engage celui qui l'accomplit. On vit et travaille sans filet. Tout acte humain, toute parole porte directement sa part de responsabilité.»

Dire c'est être, c'est faire, c'est considérer les dangers pour soi, pour ceux qui accueillent.

Il tratto che nomina invita chi lo legge a far ritorno nel mondo che lo circonda. La parola stampata è una provocazione al riguardo, invita a rileggere l'ambiente quotidiano, a investirlo di domande. Consente anche di scoprire una relazione particolare tra l'atto, il gesto e il suo risultato.

La poesia, è chiaro, si acquista in raccolta. Se ne sfogliano le pagine perfettamente strutturate. I versi sono regolari o in calligrammi, ma le opere sono staccate dai fili impuri del lavoro che le ha partorite. E' il formato dell'edizione 10 x 18 che non lascia spazio per lo sforzo dell'autore e che gli garantisce presso il suo pubblico l'ammirazione che si deve al genio. Si ritorna al primo territorio della poesia.

In questi racconti di creazione a Koyo, i fili sono dappertutto. Il laboratorio è in disordine. La pittura si attacca alla roccia sulla quale si distende il tessuto. La pioggia vi cade sopra e impedisce il lavoro dei pittori, e, inoltre, le contrarietà più banali costringono a rinunciare a un'escursione programmata da mesi – un membro del gruppo si è allontanato. E nessuna poesia! Abbiamo dunque letto per niente?!

La poesia del *Tratto che nomina* rovescia l'ordine accademico della compostezza verbale. Rinuncia a fingere l'elevazione al di sopra della terra, lontano dalla pesantezza delle carni, dal crampo alle gambe e dalle goffe cadute. Al contrario, si tuffa nella materia, rifiuta di negarla per il piacere di credersi grande – e, beninteso, ritrova altre grandezze, ma indefinite.

Questa immersione consapevole non cede alla banalità. Proprio al contrario, proclama la dignità del gesto. Il gesto del contadino che zappa gli appezzamenti di miglio a scacchiera, il gesto del pittore sui drappi di tessuto. Osservare questo gesto crea la poesia. «Hamidou rappresenta il vento con una spirale rapida dove l'inchiostro di china s'impasta sotto i peli del pennello che egli appoggia facendolo scivolare sul foglio; in quel preciso momento Hamidou nomina il vento, “*unso*”, e contemporaneamente fa con la sua mano il gesto che rappresenta la corsa erratica dell'uragano sulla superficie dell'altopiano di arenaria. Posare il segno ha tanta importanza e potenza quanta ne ha il segno stesso.»

Due conclusioni diversamente spiacevoli per noi europei: allevati fin da piccoli al dominio del mondo, al dogma della nostra superiorità culturale, alla nostra vecchia storia di Lumi e alla commiserazione di ogni pensiero simbolico – “feticista”, parola al limite dell'ingiuria – l'atto di un pittore di Koyo suggerisce che l'opera plastica e visibile non è che un versante della sua realtà. E, infatti, «quando il pittore ha finito di posare, in ginocchio o accovacciato, i suoi segni, raddrizza la schiena, mi guarda, si alza, e alla fine mi dice: “ecco quello che ho scritto”.» Il pittore, depositario del senso della sua opera? Ma... l'opera non è in sé sufficiente alla nostra adorazione? Che fare del nostro credo: «*bisogna distinguere lo scrittore Céline dall'uomo Céline*» che così tanto ci rassicura nei nostri dibattiti di persone ben nate?

Chi è più vicino a questo “feticismo” spregevole?

Ma c'è di peggio. Con tali pratiche, la risorsa privilegiata dell' "*arte per l'arte*" conserva valore solo per i compiti dell'esame di maturità ... La poesia abbraccia l'etica, obbliga il suo portavoce a considerare altre cose oltre alle sue infatuazioni? Lungi dal far passare surrettiziamente questi penosi pensieri, il poeta esprime alla luce del sole questa esigenza: «Il mondo fisico dei pittori di Koyo è di una estrema spoliatura. [...] Ogni gesto, ogni parola impegna colui che se ne fa carico. Si vive e si lavora senza rete. Ogni atto umano, ogni parola porta direttamente la sua parte di responsabilità.».

Dire è essere, è fare, è considerare i pericoli per sé, per quelli che accolgono

Lors des marches, les mains tâtent les prises, les pieds testent les plis du relief. Le corps se colle à la montagne et parfois, la montagne serre le corps entre deux parois. Sur la montagne, la responsabilité du geste créatif s'adapte à la forme par laquelle les villageois de Koyo représentent l'espace.

Cette représentation «en damier» rejoue l'impact des mots lancés à haute voix et fixés à l'écrit par les peintres, par le poète. Ces créations ajoutent à l'espace et confirment la responsabilité acceptée par les créateurs. La fréquentation de la montagne induit un investissement de ce qu'on prend pour du vide. «Dans l'espace tactile, tout repose sur l'intermittence de soi, ne serait-ce que par le rythme quotidien de la veille et du sommeil et par celui, de chaque instant, des poumons : inspirer, respirer, plus secrètement perceptible, le cœur qui bat.»

Cette intermittence prédispose à un certain dialogue poétique dont la fonction dépasse le cadre esthétique. Deux silhouettes réunies par un serpent qui les arrime dans l'univers. Mais affirmation aussi de toute la communauté villageoise. Les poèmes-peintures se conçoivent sous le double regard du ciel et de ceux et celles qui passent par là. «Bien des gens nous tiennent compagnie. On parle fort, on rit, on s'interpelle, Alabouri et Belco ne cessent d'échanger des plaisanteries.» Toute l'impolitesse du monde envahit la mansarde romantique où tout poète européen bien élevé pose à la souffrance féconde et au spleen... Ces descriptions bousculent l'aspirant génie, s'assoient sur son lit, sur son fauteuil favori, le coudoient et ce, à l'instigation d'un poète européen!

La création est inscrite dans le tissu dont sont cousus les jours et les peines. Pire, le seuil sacré qui voudrait séparer créateur et public est piétiné jusqu'à disparaître: «tous regardent, commentent, touchent les tissus, s'écartent un peu pour regarder encore.» Cette parole qui s'ajoute au tissu, qui, peut-être, modifie le tracé du peintre pour recevoir une réponse, ce dialogue général: comme une célébration du lieu qui retrempe le lien vivace que la nuit, la mauvaise récolte, des attaques venues de la plaine, pourraient rompre.

Durante le marce, le mani tastano gli appigli, i piedi valutano le pieghe del rilievo. Il corpo si attacca alla montagna e, talvolta, la montagna serra il corpo tra due pareti.. Sulla montagna, la responsabilità del gesto creativo si adatta alla forma attraverso la quale gli abitanti di Koyo rappresentano lo spazio

Questa rappresentazione “a scacchiera” riproduce l’impatto delle parole lanciate ad alta voce e fissate in forma scritta dai pittori, dal poeta. Queste creazioni si aggiungono allo spazio e confermano la responsabilità accettata dai creatori. La frequentazione della montagna comporta un investimento di ciò che si considera come vuoto: «Nello spazio tattile, tutto si basa sull’intermittenza di sé, fosse solo attraverso il ritmo quotidiano della veglia e del sonno e attraverso quello, in ogni istante, dei polmoni: inspirare, espirare, e, più profondamente percettibile, il cuore che batte.»

Questa intermittenza predispone a un particolare dialogo poetico la cui funzione oltrepassa l’ambito estetico. Due figure riunite da un serpente che le colloca nell’universo. Ma anche affermazione di tutta la comunità del villaggio. I poemi-pitture sono concepiti sotto il doppio sguardo del cielo e degli uomini e delle donne che passano di lì: «Molte persone ci tengono compagnia. Si parla forte, si ride, ci si chiama; Alabouri e Belco non smettono di scambiarsi battute.» Tutta la rozzezza del mondo invade la mansarda romantica dove ogni poeta europeo ben educato si dispone alla sofferenza feconda, allo spleen... Queste descrizioni sconvolgono l’aspirante genio, si siedono sul suo letto, sulla sua poltrona preferita, lo sfiorano, e questo ad opera di un poeta europeo!

La creazione è impressa su un tessuto in cui sono cuciti i giorni e le sofferenze. Peggio, la soglia sacra che vorrebbe separare creatore e pubblico è calpestata fino a scomparire: «tutti guardano, commentano, toccano i tessuti, si allontanano un po’ per guardare ancora.» Questa parola che si aggiunge al tessuto, che forse modifica il tracciato del pittore per ricevere una risposta, questo dialogo generale è come una celebrazione del luogo che consolida il legame perenne che la notte, il cattivo raccolto, gli attacchi dalla pianura, potrebbero spezzare.

Epreuves de la rencontre

9

Le Trait qui Nomme parcourt une vie âpre. L'existence des villageois de Koyo est celle d'une négociation permanente avec la nature qui les accueille, qu'ils ont façonnée mais dont les soubresauts menacent à tout instant. Ainsi de la montagne, ainsi de la langue *Toro Tegu* que chantent les femmes du village: «Oui, difficile, comme tout effort dans la pente de la montagne: remonter qui éprouve le cœur et les poumons, descendre qui tire les genoux, cultiver les terrasses qui se délitent et s'éboulent, parler en marchant qui essouffle, aller puiser l'eau et la rapporter dans le récipient sur la tête. La vie est difficile, il faut le comprendre.»

La vie difficile pour les organismes indique aussi la vie difficile dans l'ordre de la compréhension. Les séjours rapportés l'un après l'autre veulent frayer un chemin vers l'éclaircissement de ce village qui accueille le poète et le considère comme un des siens. Le travail en dialogue à Koyo charrie une foule d'interrogations: quel fossé nous sépare? Quelle place est accordée au poseur de signe écrit? Que dissimule encore cette montagne? Les indications qu'on accepte de livrer sont-elles complètes, entières, véridiques?

La vie et ses énigmes attisent ce questionnement. Ici, le poète est invité à quitter la maison qui l'accueille au motif que son hôte s'est marié et que sa présence semble contraire à un code de pudeur qu'il n'avait pas perçu. L'incident de vie emporte la pensée vers le rôle exact de la création avec les peintres: ces moments seraient-ils une précaution prise par le village et non pas le rapprochement – la fusion? – avec lui?

Sans cesse, les conclusions d'un séjour précédent se heurtent à l'observation approfondie du suivant. La forme des peintures de Dembo, la nature de son comportement moqueur, s'expliquent après des années par la révélation de sa qualité de griot, initiateur pour les rites de passage des circoncisions.

De même, la structure mentale en damier, observée avec soin les premières années est subvertie par l'évolution des peintures murales d'Hama Babana Dicko. La parole du poète est jouée, encore et encore, et ne s'en cache pas. Comme un retour sur un risque de certitude qui risquerait de fortifier l'illusion d'un savoir fixe sur ceux que l'on ne connaît pas et que l'on ne se résout pas à savoir indépendant de nos exposés scientifiques. *Le Trait qui Nomme* invite à l'acceptation de cet espace irréductible à un système ethnographique qui trahirait «les merveilles du dialogue d'intelligences qui sont pourtant très différentes et dont une large part de chacune demeure inaccessible à l'autre.»

La parole écrite accepte de se fragiliser face à une parole qu'elle reconnaît pour égale. Le rythme du lieu dicte ainsi le rythme de la révélation. L'initié se fait ami de la patience, mais aussi de la ruse: «je me garde de poser ici une question, car je sais que je dois jouer fidèlement le jeu: que ce soit Alabouri ou Hamidou qui me révèlent les choses. On

m'initie, même si mes yeux et mon observation anticipent parfois ce que je vais apprendre.»

Tentativi d'incontro

9

Il tratto che nomina è l'attraversamento di una vita dura. L'esistenza degli abitanti di Koyo è quella di una negoziazione permanente con la natura che li accoglie, che essi hanno plasmato ma i cui sussulti sono una costante minaccia. Così per la montagna, così per la lingua *Toro Tegu* cantata dalle donne del villaggio: «Sì, difficile, come ogni sforzo sul pendio della montagna: risalire, che mette alla prova il cuore e i polmoni; discendere, che tormenta le ginocchia; coltivare le terrazze, che cedono e si sgretolano; parlare camminando, che lascia senza fiato; andare ad attingere l'acqua e riportarla nel recipiente sulla testa. La vita è difficile, bisogna comprenderlo.»

La vita difficile per gli organismi indica anche la vita difficile nell'ordine della comprensione. I soggiorni riportati uno dopo l'altro vogliono aprire un cammino verso la conoscenza di questo villaggio che accoglie il poeta e lo considera come uno dei suoi. Il lavoro in dialogo a Koyo si porta dietro tutta una serie di interrogativi: quale fossato ci separa? Quale ruolo è assegnato al posatore del segno scritto? Cos'altro nasconde questa montagna? Le indicazioni che decidono di fornire sono complete, esaustive, veritiere?

La vita e suoi enigmi alimentano queste domande. Ecco, il poeta viene invitato a lasciare la casa che lo accoglie perché il suo ospite si è sposato e la sua presenza sembra in contrasto con un codice del pudore di cui non si era reso conto. L'episodio di vita porta a riflettere sul ruolo esatto della creazione con i pittori: quei momenti sarebbero una precauzione presa dal villaggio e non l'avvicinamento – l'unione? – con lui?

Regolarmente, le conclusioni di un soggiorno precedente si scontrano con l'osservazione attenta del successivo. La forma delle pitture di Dembo, la natura del suo atteggiamento ironico, trovano una spiegazione a distanza di anni attraverso la rivelazione del suo ruolo di cantastorie, di officiante dei riti di passaggio delle circoncisioni.

Analogamente, la struttura mentale a scacchiera, osservata con attenzione nei primi anni, è stravolta dall'evoluzione delle pitture murali di Hama Babana Dicko. La parola del poeta viene manipolata con arguzia più e più volte, e non lo si nasconde. Come per rimettere in discussione ogni certezza che potrebbe rafforzare l'illusione di una conoscenza sicura di coloro che non si conoscono affatto e che non ci si risolve a conoscere indipendentemente dai nostri schemi teorici. *Il tratto che nomina* invita all'accettazione di questo spazio irriducibile a un sistema etnografico che tradirebbe «le meraviglie del dialogo di intelligenze che sono tuttavia molto differenti e delle quali una larga parte di ognuno rimane inaccessibile all'altro.»

La parola scritta accetta di indebolirsi di fronte a una parola che riconosce come uguale. Il ritmo del luogo detta anche il ritmo della rivelazione. L'iniziato si arma di pazienza ma anche di astuzia: «mi guardo bene dal fare qui una domanda, perché so che devo stare fedelmente al gioco: che sia Alabouri o Hamidou a rivelarmi le cose. Mi si avvia sulla

strada della conoscenza iniziatica, anche se i miei occhi e la mia osservazione anticipano a volte ciò che sto per apprendere.»

L'épreuve du passage vers le monde de Koyo impose à l'initié son rythme lent. La frustration, le découragement ne sont pas étrangères aux chapitres du livre. Difficile de le comprendre. Notre civilisation de touristes a appris à considérer la planète comme son terrain de jeu. Aller voir de près l'autochtone puis s'en revenir, les bagages pleins d'objets «authentiques» et l'âme plus légère de se savoir ouverte à «l'altérité», forment la trame d'un discours simpliste célébrant le métissage comme une vertu et un vaccin efficace contre le racisme – dont on s'est purgé en Europe, c'est bien connu.

Mais est-on bien certain d'avoir rencontré ceux qu'on appelle «autres»? Le repos qu'on éprouve dans l'avion du retour, le bien-être qu'on est parti chercher, sont-ils les preuves que la rencontre a eu lieu? Se pourrait-il que la rencontre soit au contraire l'occasion d'un arrachement, d'un effort pénible et parfois ingrat?

La poésie du *Trait qui Nomme* commet une entorse à un autre code de bonne conduite: celui de la publicité et de ses slogans faciles. Que racontent ces escalades de Koyo et ces actes de création?

Les fatigues du corps. La maladie qui abat le poète en pleine excursion, les chutes malvenues sur des roches glissantes, la piqûre du scorpion, les parois qui éraflent la peau, bientôt relayées par le soleil impitoyable... tout épuise la volonté, tout se dresse et récolte son prix. Et l'escalier de branches sur lequel passent les peintres mais qui se dérobe au pied de leur compagnon, l'obligeant à grimper dans une très étroite cheminée dans la roche, au prix de reptations où le souffle manque.

Le récit poétique tient à distance la photo publicitaire et la prose héroïque. L'homme qui parle est un homme, pas un géant, pas un démiurge, ni pour son lectorat, ni pour ses amis de Koyo. La montagne exige son dû, en échange de ses révélations. Elle impose une présence sans cesse contraire: «Nous montons, la pluie descend sur nos épaules, sur nos torsos, sur nos jambes; les pieds glissent sur les pierres et lèvent notre corps, notre charge, notre souffle; la pensée reste en arrière, plusieurs pas plus bas, dans le brouillon de poussière et d'eau où elle lutte et cherche, courant après ses jambes, déjà hors de souffle. Il faut s'arrêter.»

La montagne est dure. Combien dure aussi l'entrée dans la pensée symbolique et le *Toro Tegu*. Combien difficile d'endurer la sensation de l'ignorance prolongée, même quand certains mystères paraissent levés: «Nos chemins réciproques sont à vrai dire si ardu qu'une forme de paresse donne parfois envie de renoncer en disant que la communication entre nous est décidément illusoire car impossible. Non, je veux y croire.» Poésie-Exigence.

La prova del passaggio verso il mondo di Koyo impone all'iniziato il suo ritmo lento. La frustrazione, lo scoramento non sono estranei ai capitoli del libro. Difficile da comprendere. La nostra civiltà di turisti ha imparato a considerare il pianeta come il suo terreno di gioco. Andare a vedere da vicino l'autoctono e poi ritornarsene, i bagagli pieni di oggetti "autentici" e l'anima più leggera per sapersi aperta alla "alterità", formano la trama di un discorso semplicistico che celebra il meticcio come una virtù e un vaccino efficace contro il razzismo – da cui ci si è liberati in Europa, è risaputo.

Ma si è davvero certi di aver incontrato quelli che chiamiamo gli "altri"? Il riposo di cui si gode nell'aereo di ritorno, il benessere che siamo andati a cercare, sono le prove che l'incontro ha avuto luogo? Non potrebbe darsi che l'incontro sia, al contrario, l'occasione di una lacerazione, di uno sforzo doloroso e talvolta ingrato?

La poesia del *Tratto che nomina* commette un'infrazione a un altro codice di buona condotta: quello della pubblicità e dei suoi facili slogan. Che cosa raccontano queste scalate di Koyo e questi atti creativi?

Le fatiche del corpo. La malattia che abbatte il poeta nel corso di un'escursione, le cadute indesiderate su delle rocce scivolose, la puntura dello scorpione, le pareti che graffiano la pelle, subito sostituite dal sole implacabile... tutto fiacca la volontà, tutto si erge e raccoglie il suo prezzo. E la scala di rami su cui passano i pittori ma che si piega sotto i piedi del loro compagno, obbligandolo ad arrampicarsi in uno strettissimo cunicolo nella roccia, con una progressione strisciante da togliere il respiro.

Il racconto poetico tiene a distanza la foto pubblicitaria e la prosa eroica. Colui che parla è un uomo, non un gigante, non un demiurgo, né per i suoi lettori, né per i suoi amici di Koyo. La montagna esige quanto le è dovuto, in cambio delle sue rivelazioni. Impone una presenza continuamente avversa. «Noi saliamo, la pioggia cade sulle nostre spalle, sui nostri petti, sulle nostre gambe; i piedi scivolano sulle pietre e sollevano il nostro corpo, il nostro carico, il nostro respiro; il pensiero resta indietro, parecchi passi più in basso, nella nebbia di polvere e acqua dove lotta e cerca, correndo dietro alle sue gambe, già senza fiato. Bisogna fermarsi.»

La montagna è dura. Dura quanto l'accesso al pensiero simbolico e alla lingua *Toro Tegu*. Difficile quanto sopportare la sensazione di prolungata ignoranza, anche quando alcuni misteri sembrerebbero svelati «I nostri cammini reciproci sono veramente così ardui che una forma di pigrizia fa venire voglia, a volte, di rinunciare, dicendo che la comunicazione tra noi è del tutto illusoria perché impossibile. No, io voglio crederci.» Poesia-Necessità.

Question que pourrait poser l'histoire, avec un grand «h», si elle pouvait parler comme une montagne: pourquoi s'imposer toutes ces épreuves quand l'air climatisé est désormais inclus dans les forfaits d'hôtel? Ne pas négliger cette question puisqu'elle existe sous des formes infinies, de la plus diplomatiquement présidentielle à la moins fardée d'hypocrisie.

Elle offre un chemin qu'il faut pouvoir remonter avant de répondre. Le chemin qui ramène droit au 19^e siècle et à l'irruption des armées coloniales dans ces plaines du Mali qu'on intégrait alors au «Soudan français». Ces armées aussi dépensèrent des efforts physiques effarants pour apaiser la faim de conquête du gouvernement français. Leurs officiers aussi en rapportèrent des mots. Mais dans quel but? Dans quel but, par exemple, le capitaine Marie-Etienne Péroz décrit-il en 1894, dans *Au Niger*, cette scène de célébration nocturne dans un village mandingue, plus de mille kilomètres au sud de Koyo?

«A ce moment, la lune dégagée de tout nuage éclaire magnifiquement le plateau sur lequel les deux villages sont construits. Des ribambelles de petits négrillons sautent et se trémoussent dans des ronds fantastiques qui se croisent et se déroulent rapidement comme des figures de cotillons. Ces centaines de petits corps nus, tout noirs, contournés, convulsés par les figures étranges de leurs danses semblent une bande de gnomes infernaux incantant quelque maléfice.»

Comment ce capitaine, qui se piquait d'apprécier les peuples africains, décrirait-il les polyphonies des Femmes de Koyo qui s'élèvent dans la nuit à l'adresse du poète invité? L'irruption coloniale déploie sa parole comme on construit un mur de séparation. La conquête coloniale, le voyage d'agrément touristique se rejoignent par l'illusion dont ils se bernent: décrire «l'autre». Dans ce langage, on entend une seule voix. Les situations décrivent un décor, indifféremment un relief franchi, une cabane, un marché, des fruits, des enfants. Les hommes et femmes n'existent pas en trois dimensions, encore moins dans leur quatrième dimension de parole. Ce sont des êtres plats, dont le contact ne risque pas d'éroder l'ego et les strates d'identité dont une vie entière en Europe nous a saturés.

La parole coloniale refuse la rencontre. Elle n'accepte que la soumission. La parole touristique lui ressemble, qui n'attend que du service.

Le Trait qui Nomme marche à l'envers de ce courant, sans en dissimuler les contraintes et les conséquences. Mais les habitants de Koyo ne sont pas un décor. Leur densité s'impose et avec elle, leurs refus, leurs méfiances, leur amitié. Le poète qui persiste à vouloir comprendre et rencontrer consent à perdre en partie, douloureusement, ce qui le constitue en tant qu'homme d'une époque et d'un lieu. Arrachement, effort, grincements de dents de l'individu; élévation en commun, épaissement du monde, humanisation par le verbe écrit et peint.

«Je comprends mieux que ma vie, si difficile, à Koyo retourne ma peau, tissu maintenant flottant au vent. L'identité avec laquelle je suis venu à Koyo, avec laquelle j'ai grandi dans mes études et mes années, flotte, dépouille bigarrée que je vois déjà de loin, un peu haut dans le ciel, avec un léger contre-jour qui est le propre de l'adieu. C'est alors, dans cette liberté heureuse et déliée du regard et de la pensée, que la langue du poème se déploie, agit, va et me donne les mots que je pose. [...]

Je vois alors s'agiter ma peau qui se rétrécit et s'éloigne; je vois qu'elle est l'hypothèse baroque et légère mûrie par des siècles de civilisations. Heureuse et paisible mue de la conscience, qui connaît que le moi est une peau et qui découvre la minceur de cet épiderme.»

Una questione che potrebbe porre la storia, con la «S» maiuscola, se potesse parlare come una montagna: perché sottoporsi a tutte queste prove quando l'aria condizionata è ormai inclusa nelle offerte degli alberghi? non va trascurato questo argomento, dal momento che esiste in infinite forme, dalla più diplomaticamente presidenziale a quella meno rivestita di ipocrisia. Essa prospetta un percorso che bisogna poter risalire prima di rispondere. Un cammino che riporta dritto al Diciannovesimo secolo e all'irruzione delle armate coloniali in queste pianure del Mali che vennero accorpate allora al «Sudan francese». Anche quelle armate fecero degli sforzi fisici spaventosi per soddisfare la brama di conquista del governo francese. Anche i loro ufficiali ne fecero dei reconti. Ma a quale scopo? A quale scopo, ad esempio, il capitano Marie-Etienne Péroz descrive nel 1894, nel suo *In Niger*, questa scena di cerimonia notturna in un villaggio mandinga, più di mille chilometri a sud di Koyo?

«In quel momento la luna, completamente libera dalle nuvole, rischiarava magnificamente l'altopiano sul quale i due villaggi sono costruiti. Frotte di bambini negri saltano e giocherellano in girotondi fantastici che si incrociano e si sciolgono rapidamente come figure di una danza collettiva. Quelle centinaia di piccoli corpi nudi, tutti neri, deformati, contorti dalle strane evoluzioni dei loro balli, sembrano una banda di gnomi infernali che lanciano qualche maleficio.»

Come descriverebbe questo capitano, desideroso di capire i popoli africani, le polifonie delle Donne di Koyo che si levano nella notte all'indirizzo del poeta ospite? L'irruzione coloniale utilizza la sua parola come si costruisce un muro di separazione. La conquista coloniale, il viaggio turistico di piacere sono uniti dall'illusione con cui si ingannano: descrivere «l'altro». In questa lingua, si sente una sola voce. Le situazioni descrivono uno scenario, indifferentemente un rilievo attraversato, una capanna, un mercato, della frutta, dei bambini. Gli uomini e donne non esistono nelle tre dimensioni, ancora meno nella loro quarta dimensione, quella della parola. Sono degli esseri piatti, il cui contatto non rischia di minare l'ego e le stratificazioni identitarie di cui un'intera vita in Europa ci ha impregnati.

La parola coloniale rifiuta l'incontro. Non accetta che la sottomissione. La parola turistica, che non si aspetta altro che un servizio, le somiglia.

Il tratto che nomina si muove in senso opposto a questa corrente, senza nascondere le limitazioni e le conseguenze. Ma gli abitanti di Koyo non sono uno scenario. La loro pienezza si impone e, con essa, i loro rifiuti, le loro diffidenze, la loro amicizia. Il poeta che si ostina a voler comprendere e incontrare, acconsente a perdere in parte, dolorosamente, ciò che lo connota come uomo appartenente a un'epoca e a un luogo. Sradicamento, impegno, stridore di denti dell'individuo; elevazione in comune, slargamento del mondo, umanizzazione attraverso la parola scritta e dipinta.

«Capisco meglio che la mia vita a Koyo, così difficile, rivolta la mia pelle, un tessuto che ora fluttua nel vento. L'identità con la quale sono venuto a Koyo, con la quale sono

avanzato nei miei studi e nei miei anni, fluttua, spoglia variopinta che vedo già da lontano, un po' in alto nel cielo, in un lieve controluce che ha il sapore dell'addio. E' allora, in questa libertà felice e sciolta dello sguardo e del pensiero, che la lingua del poema si dispiega, agisce, va e mi dona che le parole che io poso. [...]

Vedo allora agitarsi la mia pelle che si ritrae e si allunga; vedo che è l'ipotesi barocca e leggera maturata attraverso secoli di civiltà. Felice e tranquilla, muove dalla coscienza che sa che l'io è una pelle e che ricopre la minima parte di questa epidermide.»



Quaderni delle Officine, LXXXVII, Agosto 2019