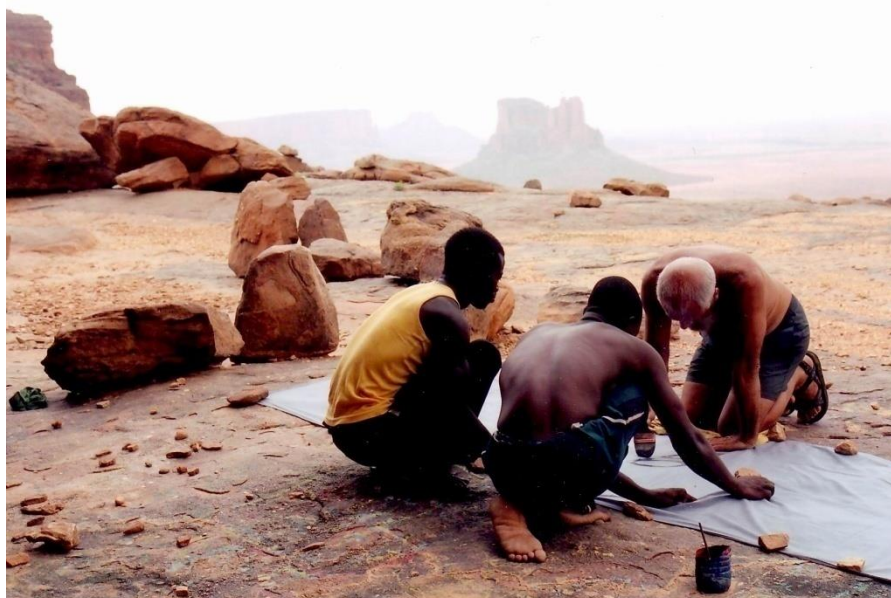


YVES BERGERET

# EN DIALOGUE AVEC LA LANGUE-ESPACE

Note «bio-bibliographique»



# Note « bio-bibliographique » d'Yves Bergeret

*15 février 2021*

On me demande une « note bio-bibliographique complète et à jour ». C'est une demande usuelle : activités professionnelles avec dates, liste de livres avec dates de publication. Une telle « note » emploie ces notions: écrivain (mais qu'est-ce ?), livre (mais qu'est-ce ?), publication (mais qu'est-ce ?). Il paraît qu'il existe un consensus sur ces trois notions. Notions que pourtant mon « parcours », toujours voulu et délibéré, a vivement malmenées. Non sans de bonnes raisons de fond.

Allez, je donne quand même ici des éléments de réponse.

Si on tient à établir ma « note bio-bibliographique », on peut toujours écrémer la prose ci-dessous et n'en garder que titres et dates ; mais si on a eu la patience de bien lire cette prose, on verra à quel bizarrerie inadéquate cet écrémage arriverait.

## **La montagne**

Né en 1948. Formations : la montagne, la montagne et la montagne. Premières promenades seul vers 8 ans autour du village de Saint-Nizier du Moucherotte, dans le nord du Vercors, juste à côté de Grenoble. Village entièrement détruit par les nazis pour faits de Résistance en 1944.

Puis multiples randonnées voire ascensions seul dans le massif de Belledonne, à l'est de Grenoble de 12 à 18 ans. Premières ascensions en haute montagne (en alpinisme technique) à partir de 15 ans dans le massif de l'Oisans. Puis multiples ascensions, toujours en premier de cordée, de haut niveau, Alpes et Pyrénées, y compris dans des massifs secondaires très sauvages.

Toujours un volume de René Char dans le sac à dos, dès l'âge de 14 ans. Et encore maintenant.

Fracture et entorse de la cheville gauche en 70 au moment de passer le concours de recrutement de guide de haute montagne. Aucun patrimoine familial. Réorientation forcée dans des études de lettres, travail acharné pour un an après tenter et réussir le concours alors très académique, voire répulsif, de l'agrégation de lettres classiques. René Char toujours sur la table, pour éviter l'asphyxie !

En 72, par refus absolu de porter les armes, je demande à être envoyé comme professeur coopérant dans un pays de montagne: on me nomme lecteur à l'université de Moscou ! Deux années franchement difficiles, le pays étant en pleine re-stalinisation ; mais je fais rapidement connaissance de dissidents et « indépendants », dont le compositeur Edison Denisov (une quinzaine d'années plus tard il crée une oeuvre pour douze voix a cappella, *Légende des eaux souterraines*, sur des poèmes de mon recueil *Sous la Lombarde* ; quand il passe à Paris puis s'y installe je revois régulièrement Denisov, jusqu'à sa mort en 1996).

## La montagne dit

En été 1977, chef d'une expédition d'alpinisme dans l'Hindou Kouch, en Afghanistan : notre groupe de grimpeurs et grimpeuses approchant l'âge de 30 ans, premiers mariages, premiers enfants, obligations professionnelles variées, il sera bientôt trop tard pour escalader au-dessus de six mille mètres ; l'été seule cette partie de l'Himalaya est hors mousson. Bouleversement total : ici la montagne est vivante. Alors que les Alpes sont désertées depuis la première guerre mondiale par leur habitat d'altitude : le sacré animiste a disparu, hameaux en ruines, rites effacés, anthropologie rabougrie en un culte sportif anglo-saxon puritain (« l'alpe homicide, le dépassement de soi, vaincre la montagne, les conquérants de l'inutile, etc. » [encore aggravée dans les années ultérieures par les marchands de sport à performance et par l'équipement frénétique en remontées mécaniques]). Or les hautes vallées de l'Hindou Kouch sont très habitées, les rites et langues y sont multiples, les conflits intervillageois aussi, les balisages d'espace bouddhistes ou animistes vivent partout). Je range mon matériel d'alpinisme technique, dorénavant privé de sens.

L'été 78 impossible de retourner en Afghanistan en raison d'un énième coup d'état : sous couvert d'un visa sportif je voulais écouter ce que disent les montagnards du Panjir et du Nuristan. Je reste tout l'été dans les montagnes autour de Briançon. Grand beau temps. Un jour une ascension solitaire d'un sommet sur la frontière italienne ; chaque lendemain j'écris le poème, simple, de cette ascension. Cela est *Sous la Lombarde* (comme on dit à Briançon : sous le « vent lombard » qui souffle sur ces sommets), aux éditions Caractères, mars 1979, mon premier livre.

Georges Dumézil, anthropologue des mythes et religions indo-européens, m'écrit à son sujet : une dimension épique inhabituelle l'y intrigue ; je le rencontre, à plus d'une reprise.

Plusieurs petites publications peu après. En 1980 j'envoie à tout hasard chez Gallimard le manuscrit de *Territoire cœur ouvert*. Il est publié avec les manuscrits de cinq autres poètes dans un *Cahier de Poésie 3*, formule collective pour de nouveaux

poètes, ensuite abandonnée par l'éditeur. Parmi les cinq autres, je découvre Monchoachi.

## **Vie de la poésie ensemble et Résistance**

Professeur ces années-là dans un lycée comprenant une école, passionnante, d'imprimerie typographique au nord de la Bourgogne, j'écoute les poètes jeunes et moins jeunes de la petite ville. Je fonde une petite maison d'édition de poésie, diffusant (efficacement) par abonnements des poètes français et étrangers, *Les Cahiers du Confluent* : je la fais vivre dix ans. Parallèlement avec l'aide de la Mairie et l'enthousiasme des jeunes poètes de la région, je fonde localement un « club de poésie », très actif : publication annuelle, festival annuel avec la première année une exposition-installation spectaculaire de poèmes de ce « club » peints sur calicots de très grand format par le peintre en lettres des services techniques de la municipalité : les poèmes sont suspendus dans la cour d'une très belle ferme médiévale, devenue ensuite musée.

Submergé par l'enthousiasme des poètes de la région, je suis obligé de déménager. Puis on me propose de partir à Prague à l'ambassade de France comme attaché culturel, mais surtout comme directeur, avec un budget significatif, de ce qui va devenir l'Institut Français de Prague. Prise de poste le 1<sup>er</sup> septembre 1988. Le « rideau de fer » est étanche à Prague, Havel est en prison. Malgré les difficultés mais aussi avec une sorte de complicité tacite de quelques apparatchiks, je fais jouer pour la première fois à Prague, en novembre 1988, Beckett : *La dernière bande*. En hommage à Char, pour le premier anniversaire de sa mort, je fais créer à Prague *Le Marteau sans maître* de Boulez sur des poèmes de Char en février 1989 et j'expose la *Lettera amorosa* de Char avec les 27 lithographies de Georges Braque.

Contacts et actions délibérées avec les séminaires universitaires clandestins. Multiples réalisations dans les domaines de la poésie contemporaine tchèque et française, de la musique contemporaine et des arts plastiques contemporains. « Révolution de velours » fin novembre 89. Ma mission à Prague se termine à l'été 1990.

Malheureusement la vie pragoise glisse dans la mode médiatique ; et la fascination pour l'ultralibéralisme façon Margaret Thatcher détruit à grande vitesse le foisonnement artistique et éditorial.

En 1988, publication du *Voyage en Islande*, éditions Alidades : poèmes de lectures quotidiennes d'espace en Grèce, à Leningrad, dans les Alpes, et surtout dans les déserts noirs et volcaniques de l'Islande.

En 1992 publication de *Poèmes de Prague*, éditions Le Temps qu'il fait.

## Antilles et langue-espace

En 1991 et pour dix ans, commissaire (« curateur », dit-on maintenant ; [en fait à haut niveau administratif]) d'exposition et de colloques, avec catalogues, etc., au Centre Pompidou, à Paris.

La poésie française « en chambre » et en « tour d'ivoire », la poésie hyperformaliste encore à la mode à cette époque ne semblant stériles, j'oriente presque toutes mes activités vers l'Afrique noire et les Antilles. En Martinique je rencontre Aimé Césaire et fais amplement connaissance de Monchoachi : je travaille avec lui. A Paris même mes constants compagnons de réflexion sont Lorand Gaspar et André Frénaud.

Très nombreux voyages dans les Antilles, multiples ascensions de volcans.

En février 1996 expérience majeure en Guadeloupe : sur le littoral océanique un squatteur, Noir, a barré le chemin d'accès à sa « case » de ferrailles, que cognent les alizés, par une tôle rouge, dérisoire, tenue par quelques fils de fer. Il n'est pas là. Sa tôle chante très fort avec le vent. Elle est un miroir tendu à qui arrive là : « moi, déraciné, descendant d'esclave, je squatte face à mon Afrique perdue de l'autre côté de l'océan ; toi qui es-tu, toi qui marches jusqu'ici ? réfléchis à qui tu es et dis-moi ta réponse ! ». C'était évidemment la question que posait la langue-espace de ce lieu, ce lieu de déportation esclavagiste jusqu'en 1848 pour l'exploitation de la canne à sucre. Le concept de langue-espace se définit à ce moment-là avec une clarté définitive.

Tout espace est de la langue ; même si elle est très enfouie elle ne s'éteint jamais complètement. L'espace est l'ensemble des signes humains sédimentés sur place ; beaucoup de ces signes sont des questions. Le poème est la réponse que je propose à la question que le lieu pose. Le poème fait partie de l'espace.

En même temps, 1996, je suis invité à enseigner à Paris 1, en arts plastiques, « poésie et espace ». Je le fais quelques années. Plus multiples interventions dans des séminaires et colloques en France et à l'étranger, jusqu'à maintenant.

Diverses publications (par exemple le recueil *Martinique*, 1995, éditions L'Estocade, Nancy), installations, articles, « performances », jusqu'à *Fer, feu, parole* en avril 1999 : c'est un groupe de onze « installations » de poèmes avec sculptures métalliques du martiniquais Christian Bertin depuis le littoral jusqu'au sommet du volcan de l'île, la Montagne Pelée, avec lecture-concert la nuit au milieu de mes poèmes de très grand format déployés sur les ruines de Saint-Pierre, entièrement détruit par l'éruption du volcan en 1902 ; l'ensemble de la très vaste œuvre est un hommage actif à l'esprit du marronage et de la Résistance, où que ce soit.

L'essentiel des proses et poèmes de *Fer, feu, parole* est repris dans mon livre *Volcans*, éditions Cadrans, juin 2014, Paris ; ce livre réunit également mes lectures de la langue-espace du volcan de l'île de la Réunion en décembre 2013 et de l'Etna lors

de l'énorme fête populaire de la Santa Agata en février 2014, ainsi que diverses études s'attachant à mon travail de poète allant sur les volcans.

## **Les installations à la Montagne Pelée et au Sénégal**

Dès lors, à partir de *Fer, feu, parole* en avril 1999, l'essentiel de mon travail de poète ne se fait plus dans des publications en livres : il se fait en extérieur et en action, sur des formats et supports non conventionnels, et toujours en dialogue avec la langue-espace du lieu.

A la différence fondamentale du land-art je maintiens toujours le poème ou l'aphorisme poétique au cœur de l'installation et évite tout esthétisme abstrait qui nie les habitants du lieu. A la différence fondamentale de Fluxus, je ne mets pas en crise l'œuvre ni le langage par un décalage critique déconstruisant sans fin ; au contraire, l'œuvre est toujours la cristallisation de l'humanité du lieu, dans sa dimension la plus éthique et mémorable pour tous, le poème. Le poème se déploie comme action dramaturgique de parole dans l'espace, action soutenue hors Europe par des musiciens populaires du lieu, soutenue en Europe par des musiciens capables d'improvisation en musique contemporaine (sur canevas, à l'issue de répétitions non publiques), violon, flûte, violoncelle, percussions, saxophone, clarinette, etc.

La langue-espace antillaise, extrêmement riche mais en conflits incessants, pense sans cesse le deuil de l'Afrique noire perdue. Je souhaite donc me mettre à l'écoute de cette langue-espace sans doute encore plus radicale. En 1998, interventions à l'école des Beaux-Arts à Bamako. En 1999 ateliers d'écriture à Saint-Louis-du-Sénégal, mais en milieu encore profondément colonisé ; je transforme ces ateliers en y invitant des peintres de pirogue wolof, malgré la protestation de la moitié des stagiaires de ces ateliers et avec l'enthousiasme de leur autre moitié. Coup de théâtre : c'est un grand succès populaire. Suivi six mois après d'une exposition majeure de mes poèmes que je reviens créer sur place avec quatre peintres de pirogue. Se détermine à ce moment-là la notion de « poseurs de signes » : les signes posés sur les flancs des pirogues ne sont pas décoratifs, ils agissent en validant la pêche qui tue les enfants de la déesse de l'océan pour nourrir les enfants des pêcheurs travaillant au péril de leur vie sur la pirogue.

## **La parole-en-acte est le réel, Koyo**

Ayant besoin de l'espace minéral des montagnes, qui est mon origine et ma substance, je pars dès l'été 2000 dans les montagnes du Sahara au nord du Mali. Désert ? non, en rien ! Les peuples sans écriture qui vivent là dans l'oralité et dans

la plus grande pauvreté matérielle, sauf de très rares aristocrates, ont des élaborations de leurs pensées et de leurs pratiques de l'espace extrêmement riches. Mais je ne sais pratiquement pas qui ils sont ; je ne l'apprends que progressivement. Je veux en tout premier lieu rencontrer peu à peu des « poseurs de signes ». Ensuite observer et essayer de comprendre et finalement, si possible, créer en dialogue avec eux ce poème qui dise, en réponse, ce que nous retournons à l'espace que nous écoutons et qui nous interroge.

Début août 2000 je me trouve en situation très délicate : accueilli par une tribu touareg (peuple berbère, à peau blanche) instable et sanguinaire, je remarque leurs « poseurs de signes », qui sont leurs esclaves, bien sûr Noirs. Tensions vives avec les chefs de campement. Je m'en sors de justesse et franchis vers le sud le fleuve Niger. J'arrive dans les montagnes de grès de Hombori : premières maisons « peintes » à l'intérieur. Au bout de plusieurs semaines j'arrive à Boni, nombreuses maisons peintes, en particulier d'esclaves de Peul, à Nissanata et à Nokara. Et surtout, en haut d'une montagne et accessible uniquement en escalade, au village de Koyo, en autogestion et en autarcie.

Il s'en suivra vingt-deux longs séjours dans ce village, au fil de dix années. J'apprends peu à peu la langue du village, en reçois de nombreuses initiations. Koyo est du peuple *toro nomu*, le plus à l'est des neuf peuples dits dogons (cette appellation est une invention abusive de l'ethnographie colonialiste française des années 35-70 ; en fait chaque peuple parle une langue différente, leurs rites sont loin d'être tous communs). Koyo se protège avec vigilance des nomades esclavagistes de la plaine de sable : dans la région ces nomades sont surtout peuls, rarement touaregs. L'ontologie de Koyo considère que la totalité du réel est fait de la parole, dense et stable sous la forme rocheuse, délabrée et fuyante sous la forme sableuse, etc. De multiples rites et mythes développent cette ontologie et la transmettent dans l'oralité initiatique. Comme on m'a montré en effet de superbes peintures murales dans quelques maisons, lors de mon deuxième séjour je propose au village que quelques-uns de ses « poseurs de signes » disent avec moi la parole du lieu et la posent eux en signes graphiques moi en alphabet latin sur le support mobile en tissu ou en papier (inconnu jusqu'alors) et sur des pierres plates que nous dressons dans le lieu. Je ne savais pas alors combien cette proposition était adéquate à la pensée du village.

Or chaque poème à quatre mains (et même à quatorze mains pour les installations sur pierres et pour les plus grands tissus) se réalise et se comprend dans ce processus-ci, élaboré dès les premières années : 1/ longue marche sur le plateau sommital, c'est-à-dire dans la densité de la parole, qui est bien sûr animiste et donc sacrée ; 2/ choix d'un lieu spécifique et mythique au bout de la marche, par les « poseurs de signes », afin de créer ensemble le poème du lieu ; 3/ création de l'œuvre, en général à l'acrylique : 3a : les « poseurs de signes » me disent de peindre l'aphorisme poétique du lieu, je le traduis [assez tôt je parle la langue] puis un

ancien à l'initiation plus valide que la mienne le traduit ; 3b : les « poseurs de signes » inventent (le peuple *toro nomu* n'a pas d'écriture) et peignent leurs signes graphiques puis ils me disent d' « écrire sur mon petit carnet ce qu'ils ont écrit » (sic) [c'est ainsi que les transmissions ethnologiques ont été considérables et de plus en plus profondes] ; 4 / une nuit par semaine le groupe sacré de huit Femmes âgées du village chante-danse sur une place centrale du village « ce que nous avons dit et fait », faisant accéder alors à la réalité de la parole ontologique notre travail ; 5 / les œuvres mobiles sur papier et tissu rangées dans mon sac à dos arrivent en Europe pour de très nombreuses expositions ou interventions, qui entraînent des recettes (la plus importante exposition a lieu l'été 2005 au Museo Nazionale Etnografico Pigorini, à Rome; d'où un catalogue complet bilingue franco-italien : *Montagna e parola*, éditions Gangemi, Rome, 2005) ; 6 / à mon retour peu de mois après au village je rapporte les résultats économiques de notre travail, remis aux « poseurs de signes » qui se sont immédiatement constitués en coopérative et au village pour le projet de développement qu'il s'est défini (par exemple, doublement des surfaces de maraîchage par la construction de quatre retenues d'eau, etc.). Et le cycle en six phases décrit ci-dessus redémarre.

C'est ainsi que le poème n'a strictement rien à voir avec une confidence élégiaque sur une feuille, avec quelque retrait social raffiné, avec quelque jeu verbal moquant le langage, avec quelque précieuse plainte narcissique, etc. Le poème n'est pas coupé du réel par aigreur, dépit, échec nihiliste ou dégoût aristocratique ; au contraire il agit dans et sur le réel et l'accroît. Le poème est un acte dans un processus initiatique long, constamment responsable. Il s'approfondit constamment dans une ontologie voire une métaphysique de la parole-en-acte. Le poème est une partie vivante de la langue-espace en constante fertilité. La notion d' « auteur » disparaît ; le poème-en-acte est le fruit d'un travail conscient collectif dont la dimension écrite est un épiphénomène et dont l'ancrage le plus profond dans le réel est le chant chorégraphié des Femmes âgées.

Plusieurs publications à ce sujet, dont *Si la montagne parle*, éditions Voix d'encre, 2004, et surtout *Le Trait qui nomme*, bilingue franco-italien, éditions Algra Editore, Zafferana Etnea, 2019.

## **Europe : Galice, Chypre, Sicile**

Parallèlement et à partir de 1993 je suis invité à faire de nombreuses actions, installations et interventions en Europe, les voyages aériens y étant brefs et faciles. Il s'y agit toujours de la lecture de la « langue-espace » du lieu et d'un dialogue de création, si possible, avec elle.

De 1992 à 2001, lecture d'espace et des signes qui en fondent la langue-espace dans les montagnes de Galice, vers Lugo, à la limite des Asturies. Nombreux poèmes et



installations dans des villages très pauvres et quasi désertés par l'émigration depuis des décennies vers l'Amérique du Sud ; collectes nombreuses avec le chercheur galicien (université de Vigo) Anxo Fernandez Ocampo. Grande exposition au Musée du Peuple galicien en 2001, à Saint-Jacques de Compostelle, sous le titre *Signes et levées de pierre* ; titre repris pour le livre, en collaboration avec Anxo Fernandez Ocampo, édition bilingue galicien-français aux Publications de l'université de Vigo, 2009.

De 1993 à 2009, lecture d'espace de l'île de Chypre, où la langue-espace est en turbulence cruelle, entre hellénisme primaire nationaliste orthodoxe et pression turque musulmane et, pire encore, exil en Grèce ou en Angleterre des rares artistes et des rares consciences ne pouvant plus résister à la commercialisation touristique scandinave et allemande. Poèmes et installations avec des musiciens contemporains locaux, dont *Méditerranée* avec Faidros Kavvalaris, 1998 : sans lendemain. Cependant publication bilingue gréco-française de *L'image ou le monde*, éditions du Centre Culturel Français de Nicosie, en 2008 : analyses des fresques à l'intérieur de huit chapelles médiévales de la montagne du Troodhos.

De 1996 à 2019, lectures d'espace de la Sicile et nombreuses tentatives de création en dialogue avec sa langue-espace. L'île, sismique et volcanique, est inachevée et n'a toujours pas réussi à stabiliser son usage de la parole de dialogue et de confiance. La féodalité et l'omerta y gèrent encore tout. Les mots n'engagent jamais qui les prononce, ils se défont aussitôt malgré une gestuelle ostentatoire de l'ordre du théâtre de marionnettes. Majoritairement écrivains et penseurs, souvent profonds, migrent dans le nord de l'Italie. En 1996 je suis invité à Noto par l'éditeur de *Martinique* : mon premier contact avec l'île. Bien sûr le volcan, l'Etna, m'attire ; j'y grimpe ensuite régulièrement, y dors à la belle étoile, y calligraphie des poèmes-peintures de grand format ; je les transmets au public dans divers lieux, théâtres de Catane ou ruines baroques sur des collines du sud autour de Noto, avec installations et interventions de musiciens, d'ailleurs remarquables, presque tous partis ensuite émigrer dans le nord du pays.

Entre autres : *La mer parle*, poèmes brefs incisés ou peints sur 60 pièces de céramique d'Andrea Branciforti, Caltagirone, puis Catane puis Venise, 2007,

*L'île parle*, avec deux percussionnistes, Catane, février 2010

*Poème de l'Etna*, (œuvre capitale) avec un percussionniste, Catane, octobre 2010 : n'avoir pas peur de la puissance monstrueuse de l'Etna, métaphore terrifiante de la féodalité et de l'omerta

*L'Os léger*, Noto Antica, juin 2013

*Les Voix du sol*, Noto Antica, octobre 2013

Soudain en été 2014 je rencontre au cœur de la Sicile, à Aidone, des migrants arrivés clandestinement du Sahel, comme ceux auxquels j'ai déjà consacré *La mer parle* en 2007. C'est toute l'anthropologie et les considérables langues-espaces que je connais depuis 1998 au Sénégal et dans le désert au nord du Mali. Des héros qui

ont traversé Sahara, Lybie et Méditerranée au péril de leur vie, toujours solidaires et extrêmement dignes, une fidélité absolue à leur propre parole. Contraste saisissant, aussi original que fertile ai-je d'abord espéré, avec la langue-espace locale mutilée par la corruption massive, la peur permanente, l'omerta la plus fuyante : cette désolante langue-espace des collines, d'ailleurs esthétiquement très belles, du centre de l'île. Je commence en 2015 un atelier d'écriture avec quatre migrants. Les « puissants » locaux s'en irritent vite et finissent par me le signifier physiquement. En 2017 je publie à ce sujet *Carène*, vaste poème dramatique en cinq actes, bilingue franco-italien, éditions Algra editore, Zafferana etnea (en Sicile-même).

*Carène* est porté au théâtre à Catane en décembre 2018 par la metteuse en scène Anna Di Mauro.

Dans l'île « on » m'oppose dorénavant de très sérieuses difficultés.

Un petit groupe de prêtres un peu marxisant du centre de l'île me soutient. L'éditeur sicilien aussi, avec enthousiasme. Celui-ci publie en août 2019 mon grand livre, bilingue franco-italien, sur mes dix années de création en dialogue et de transmissions intenses dans le village de Koyo au Mali : *Le Trait qui nomme*.

## **Installations de poèmes-peintures avec musiciens en France**

Parallèlement en France j'ai créé et donné en action théâtrale avec divers musiciens et avec mes calligraphies originales en très grand format :

*La Soif*, avec quinze calligraphies et clarinette, Paris, décembre 2013

*Archipel Vigie*, avec huit calligraphies et saxophone, Die, septembre 2014 ; repris à Monaco en avril 2015 avec piano et violon ;

*Le Cercle de pierres*, avec douze calligraphies et saxophone, Die, août 2015.

*Cheval-Proue*, premier acte du grand poème dramatique *Carène*, a d'abord été créé en mars 2016 avec huit grandes calligraphies et violon au Baptistère de Poitiers, mars 2016 ; il a été repris de nombreuses fois en France, en particulier à Poissy, en juin 2017, avec quatre comédiens et quatre musiciens ; puis avec violoncelle et danseur à la Commanderie de Saint-Quentin-en-Yvelines en novembre 2019 et au théâtre R. Manuel, de Plaisir en février 2020, etc.

Ces poèmes-en-acte ont toujours plusieurs dimensions qui dépassent largement le cadre du livre. Cependant on trouve leurs textes édités sur papier dans *L'Homme inadéquat*, éditions Forme libere, Trento, 2012, et dans *Le Cercle de Pierres*, éditions Algra editore, Zafferana etnea, 2016.

Dans ces deux livres on trouve également les textes de nombreux poèmes-peintures que j'ai créés et calligraphiés en pleine montagne sur grands quadriptyques : leur lieu de création est toujours spécifié car ce sont des actes de réouverture du dialogue avec la dimension animiste de langue-espace de telle ou telle montagne alpine précise.

Ces livres sont bilingues, franco-italien.

*Cheval-Proue* se trouve au début de *Carène* : il en est le premier acte.

Les traductions sont quasi toutes l'œuvre du poète Francesco Marotta.

On trouve des éléments assez nombreux de ce travail sur le blog « carnet de la langue-espace », depuis 2013.

## ***Savoir où on en est***

### **Langue-espace, « paysage » et anthropologie**

Clairement, depuis vingt-cinq ans et la compréhension de la tôle rouge en travers du chemin d'accès à un squat de littoral en Guadeloupe, la langue-espace n'est pas la dimension esthétique ou littéraire, à l'européenne, d'un lieu : cette dimension-là appartient à un ensemble de conventions éducatives, scolaires, académiques d'un lieu, conventions qui ont élaboré depuis les romans de Rousseau la notion de « paysage », artefact d'une grande fertilité au demeurant mais étroitement locale. Beaucoup d'Européens, cantonnés dans leur propre culture, considèrent le paysage comme « naturel » et allant de soi.

La langue-espace est la complexe sédimentation sociale, historique, rituelle, en tout premier lieu animiste (avant que des déviations locales n'imposent une transcendance qui fait parler un invisible dieu unique « derrière ou à travers le paysage ») ; cette sédimentation, comme je l'avais appris dans les Antilles, est presque toujours en turbulence, en agitation, en sursauts. Écouter et essayer de comprendre la langue-espace nécessite une approche historique, sociologique, anthropologique : mes dix années, vraiment extraordinaires, à Koyo me l'ont répété chaque jour. Les Européens qui en restent à ce qu'ils croient un « absolu » ou un « universel » du « paysage » n'arrivent pas à comprendre que le poème-en-acte se crée dans la résonance anthropologique du lieu ; le « paysage » est pour eux la caisse de résonance docile à leurs émois projectifs et ils refusent de se rendre compte que colonialisme puis tourisme ont tendu à exporter partout cet artefact.

Certes il n'est pas nécessaire d'être un chercheur méthodique pour s'engager dans le travail de cette parole-en-acte, mais ce qui est fondamental est d'avoir conscience, comme Victor Segalen et Lorand Gaspar l'ont eue, de l'altérité de l'espace : la langue-espace est la parole chorale de l'autre, passé et présent.

A chacun de mes retours en Europe, rentrant de Koyo, je recevais visites d'ethnologues, anthropologues, ethnopsychiatres, curateurs à l'esprit ouvert, historiens non obtus de l'art, etc. Les abondantes transmissions que, sans les demander, sans les susciter et encore moins les forcer, je recevais à chaque création dans la montagne du désert les intriguaient vivement : d'autant plus que le processus était quasiment l'inverse de l'« enquête ethnographique » où l'on

« interroge un informateur », de la hauteur arrogante d'une science européenne dont le prurit colonial n'était pas évacué.

## Poème et anthropologie

J'ai alors relu attentivement Hésiode, Eschyle, Sophocle et Marcel Detienne ; j'ai lu attentivement les volumes passionnants de la collection *L'Aube des peuples*, chez Gallimard : sans jamais cesser de penser aux six phases de la création complexe d'un poème-peinture à Koyo. Il m'était de plus en plus clair que ce que trop d'Européens cultivés appellent depuis le romantisme un poème, certes raffiné dans sa logique propre, est un artefact local nettement situé dans le temps d'une civilisation.

Ce poème-là perd en général de vue son statut anthropologique dans la langue-espace et se rétrécit dans un étroit rituel de lexique et de lieux communs, de prix honorifiques, d'académies et autres variées fines « guenilles » désuètes auxquelles, légitimement, presque personne ne s'intéresse.

## La parole chantée

Durant ces deux dernières décennies je n'ai cessé d'écouter avec encore plus grande attention les enregistrements d'ethnomusicologie non-européenne, en particulier ceux réunis dans la collection *Ocora/Radio-France*. Non, le poème écrit par un individu solitaire, maudit ou rebelle, n'est pas universel. Mais ce qui se constate dans toutes les civilisations, et en particulier quand elles ne sortent pas de l'oralité, c'est qu'il existe toujours un phénomène verbal spécifique d'une grande densité. Ce phénomène fédère et ressoude la communauté à des moments précis. Il *dit* dans une rythmicité spécifique incantée. Il est souvent soutenu par un instrument qui active le dynamisme de la langue-espace. Il *dit* non pas à des spectateurs mais à des participants et en dialogue avec eux ; ce phénomène verbal a une forte dimension éthique. Le diseur-chanteur, femme ou homme, est un initié, entouré du plus grand respect par la communauté ; il n'est jamais « maudit » ou « incompris ». Son « texte oral-chant » est mémorisé par la communauté ; ce texte peut parfois s'appeler épopée. La langue italienne n'a pas évacué, pour ce dire, le mot *poema* ; mais l'académisme français depuis le classicisme a effacé tout mot adéquat et l'expression « poème dramatique » est devenue bizarre et obscure.

## L'image

La vie en montagne, en haute-montagne, dans le désert et sur le volcan m'a toujours conduit à être attentif à leurs signes, si variés soient-ils. L'émergence du signe graphique et de ce qu'il devient rapidement, un « trait qui nomme », m'a amené depuis trois décennies à observer signes et « traits », à observer et analyser ceux qui les « posent », à observer et analyser enfin l'agencement de ces signes et « traits » en image. En particulier en image murale, encore dans l'oralité. Cette image est performative. Elle interagit efficacement avec sa langue-espace. D'où de nombreux interventions et articles ; on en lit sur le blog « *carnet de la langue-espace* ». On en lit également dans mon livre bilingue franco-italien *L'Image en acte*, Algra editore, Zafferan aetnea, 2017

## Nouvelle phase

En octobre 2016 la perte accidentelle et définitive de l'usage de ma cheville droite met un terme à ma pratique de la poésie-en-espace en montagne.

Février 2021 : maintenant que se sont écoulées un peu plus de quatre décennies de publications, comme disent les « notes bio-bibliographiques », je ne regrette, bien au contraire, aucune des actions et installations poétiques ni des poèmes-en-espace que j'ai faits.

On pourrait dire qu'en Europe je me suis entêté ; on pourrait être pessimiste en constant que de manière très générale la langue-espace européenne est de plus en plus ravagée voire modelée par la violence des populismes et des racismes et par l'effroyable rouleau-compresseur de la marchandisation de tout. Eh bien, je suis précisément de ceux qui en ne renonçant jamais cherchent et ouvrent des brèches dans la bêtise obscurantiste : comme en son temps, ô combien difficile, René Char.

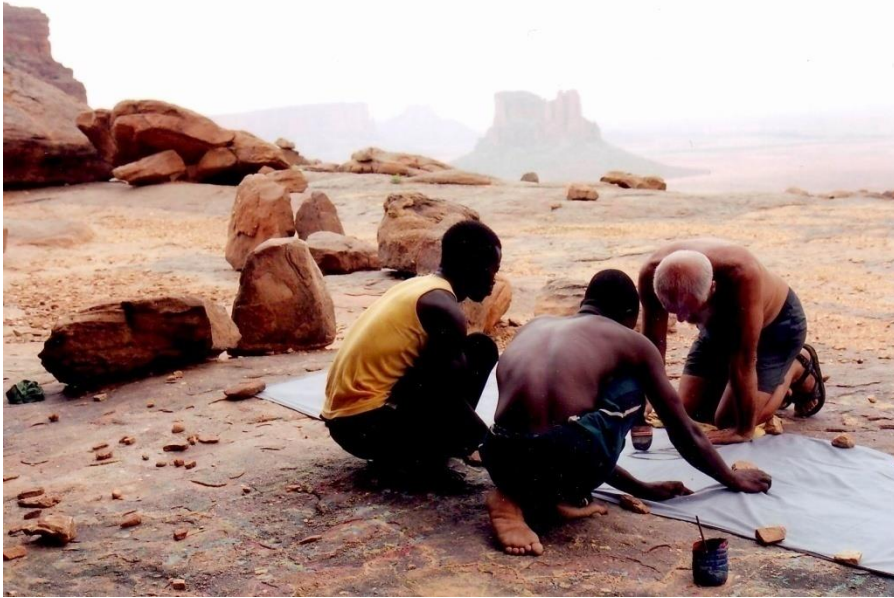
Et justement à la fin de l'automne 2016 mes poèmes écrits en refus de l'infirmité ont suscité-rencontré l'écho des poèmes italiens de mon principal traducteur, Francesco Marotta : le dialogue de création ne cesse jamais et il ira jusqu'au paradoxe de la « publication » dans quelques mois, ce sera le livre *L'eau*.

Et justement au printemps 2020 au moment du confinement inquiétant sous la pression de la pandémie, par refus de quelque capitulation que ce soit de la parole-en-acte, j'ai écrit le cycle épique *La Maquette*, en douze épisodes. Il est disponible sur les blogs *Carnet de la langue-espace* et *La Dimora del tempo sospeso* : dès le départ j'ai conçu ce vaste *poema* comme une oeuvre avec chœur et solistes dont l'aboutissement sera peut-être un livre, mais surtout un vaste action théâtrale shakespearienne ou même un film.

YVES BERGERET

# IN DIALOGO CON LA LINGUA-SPAZIO

Nota «bio-bibliografica»



## Nota «bio-bibliografica» di Yves Bergeret

*15 febbraio 2021*

Mi si chiede una «nota bio-bibliografica completa e aggiornata». È una richiesta usuale: attività professionali con date, lista di libri con date di pubblicazione. Una tale «nota» utilizza queste «voci»: scrittore (ma cos'è?), libro (ma cos'è?), pubblicazione (ma cos'è?). Sembra che esista un consenso su queste tre voci. Voci che tuttavia il mio «percorso», sempre voluto e deliberato, ha vivamente strapazzato. Non senza una buona ragione di fondo.

E sia, provo comunque a formulare delle risposte.

Se si vuole redigere la mia «nota bio-bibliografica», si può sempre scremare la prosa che segue e conservarne solo titoli e date; ma se si ha la pazienza di leggere con attenzione questo testo, si vedrà quale inadeguata stranezza produrrebbe una selezione del genere.

### **La montagna**

Sono nato nel 1948. Formazioni: la montagna, la montagna e la montagna. Prime passeggiate da solo, all'età di otto anni, intorno al villaggio di Saint-Nizier du Moucherotte, nel nord del Vercors, nei pressi di Grenoble. Un villaggio interamente distrutto dai nazisti nel 1944 per vicende legate alla Resistenza. In seguito, parecchie escursioni solitarie, delle vere ascensioni, sul massiccio di Belledonne, a est di Grenoble, dai dodici ai diciotto anni. Prime scalate in alta montagna (in alpinismo tecnico), nel massiccio dell'Oisans, a partire dai quindici anni. Poi molte ascensioni di alto livello, sempre come capocordata, nelle Alpi e nei Pirenei, comprese quelle su rilievi secondari particolarmente impervi.

Sempre un libro di René Char nello zaino, dall'età di quattordici anni. E ancora oggi.

Frattura e distorsione della caviglia sinistra nel 1970, al momento del superamento dell'esame di reclutamento come guida alpina. Nessun patrimonio di famiglia. Riorientamento forzato verso gli studi letterari, lavoro duro per un anno dopo aver tentato e superato l'allora molto accademico, per certi versi ripugnante, concorso di abilitazione all'insegnamento di lettere classiche. René Char sempre sul tavolo, per evitare l'asfissia!

Nel 1972, per il rifiuto assoluto di portare armi, chiesi di essere mandato come professore cooperante in un paese di montagna: fui nominato assistente all'Università di Mosca! Due anni veramente difficili, con il paese in piena fase di ristalinizzazione; ma conobbi rapidamente dissidenti e “indipendenti”, tra i quali il compositore Edison Denisov (una quindicina d'anni dopo creò un'opera per dodici voci a cappella, *Légende des eaux souterraines* (*Leggenda delle acque sotterranee*), basata su poesie tratte della mia raccolta *Sous la Lombarde* (*Sotto il vento lombardo*); quando si trasferì a Parigi e poi vi si stabilì, rividi regolarmente Denisov, fino alla sua morte nel 1996).

## La montagna dice

Nell'estate del 1977 sono a capo di una spedizione alpinistica nell'Hindukush, in Afghanistan: il nostro gruppo di scalatori e scalatrici ha un'età media intorno ai trent'anni; primi matrimoni, primi figli, vari obblighi professionali, in breve non ci sarebbe stato più tempo per un'arrampicata sopra i seimila metri; in estate, solo questa parte dell'Himalaya non è toccata dal monzone. Sconvolgimento totale: qui la montagna è viva; mentre le Alpi, dalla prima guerra mondiale in poi, soffrono l'abbandono del loro habitat di altura: il sacro animista è scomparso, borghi in rovina, riti cancellati, un'antropologia rattrappita in un culto sportivo puritano di matrice anglosassone («l'alpe omicida, il superamento di sé, vincere la montagna, i conquistatori dell'inutile, ecc.») – ulteriormente peggiorata, negli anni successivi, dai mercanti di attrezzature sportive da competizione e dalle strutture frenetiche degli impianti di risalita. Invece le alte valli dell'Hindukush sono molto popolate, i riti e le lingue sono molteplici, così come i conflitti tra i villaggi, i contrassegni dello spazio buddisti o animisti sono presenti ovunque. Metto da parte il mio equipaggiamento da alpinismo tecnico, oramai non ha più alcun senso.

Nell'estate del 1978 mi è impossibile ritornare in Afghanistan a causa di un ennesimo colpo di stato: con la copertura di un visto sportivo volevo ascoltare la viva voce dei montanari del Panjshir e del Nuristan. Trascorro tutta l'estate tra le montagne intorno a Briançon. Uno splendido periodo. Un giorno scalo in solitaria una cima sulla frontiera italiana; ogni volta scrivo una poesia, un testo semplice, sulla scalata. Confluiranno tutte in *Sous la lombarde* (come dicono a Briançon: sotto il «vento lombardo» che soffia su quelle cime), il mio primo libro, pubblicato nel marzo del 1979 dalle Edizioni Caractères.

Georges Dumézil, antropologo dei miti e delle religioni indoeuropee, mi scrive in proposito che un'insolita dimensione epica lo pervade; lo incontro, più di una volta.



Seguono diverse piccole pubblicazioni. Nel 1980 invio per puro caso all'editore Gallimard il manoscritto di *Territoire cœur ouvert* (*Territorio cuore aperto*). Fu pubblicato insieme a quelli di altri cinque poeti in un *Cahier de Poésie* (il numero 3), una collana collettiva per nuovi poeti poi abbandonata dall'editore. Tra gli altri cinque, scopro Monchoachi.

## Vita della poesia in comune e Resistenza

In quegli anni insegno in un liceo del nord della Borgogna che ospitava un corso, molto stimolante, di stampa tipografica; ascolto i poeti giovani e meno giovani della cittadina. Creo una piccola casa editrice di poesia, *Les Cahiers du Confluent* (*I Quaderni della Confluenza*), che divulga, tramite abbonamento, opere di poeti francesi e stranieri: la tengo in piedi per dieci anni. Parallelamente, grazie all'aiuto dell'amministrazione comunale e all'entusiasmo dei giovani poeti della regione, apro localmente un «club di poesia», molto attivo: una pubblicazione annuale, un festival annuale che, nella prima edizione, presenta una spettacolare esposizione-installazione di poesie di questo «club» dipinte su striscioni di grandissimo formato da un decoratore specializzato in calligrafia dei servizi tecnici del comune: le poesie vengono esposte, sospese, nel cortile di un casale medievale, trasformato in seguito in un museo.

Sommerso dall'entusiasmo dei poeti della regione, sono costretto a trasferirmi. Poi mi viene proposto di recarmi a Praga presso l'Ambasciata di Francia come addetto alla cultura e, soprattutto, come direttore, con uno stanziamento di fondi significativo, di quello che diverrà l'Istituto Francese di Praga. Prendo servizio il primo settembre del 1988. A Praga la «cortina di ferro» è impermeabile, Havel è in carcere. Nonostante le difficoltà, ma anche grazie a una sorta di tacita complicità di qualche funzionario di apparato, vi faccio rappresentare per la prima volta, nel novembre del 1988, Beckett: *La dernière bande* (*L'ultimo nastro di Krapp*). Come omaggio a Char, nel primo anniversario della morte, faccio eseguire nel febbraio 1989, sempre nella capitale, *Le Marteau sans maître* (*Il martello senza padrone*) di Boulez su alcune poesie di Char, del quale espongo la *Lettera Amatoria* con le ventisette litografie di Georges Braque.

Contatti e azioni programmate con i seminari universitari clandestini. Molte realizzazioni nei campi della poesia contemporanea ceca e francese, della musica e delle arti plastiche contemporanee. Alla fine di novembre del 1989, la «rivoluzione di velluto». La mia missione a Praga ha termine nell'estate del 1990. Purtroppo la vita praghese scivola verso le mode mediatiche; e l'attrazione per l'ultraliberalismo di stampo tatcheriano distrugge velocemente il fermento artistico e editoriale.

Nel 1988, pubblicazione di *Voyage en Islande (Viaggio in Islanda)*, presso le Edizioni Alidades: poesie di letture quotidiane dello spazio in Grecia, a Leningrado, sulle Alpi, e soprattutto nei deserti neri e vulcanici dell'Islanda.

Nel 1992 pubblicazione di *Poèmes de Prague (Poemi di Praga)*, con le edizioni Le Temps qu'il fait.

## Antille e lingua-spazio

Nel 1991, e per dieci anni, sono commissario («curatore», si dice oggi; infatti è un incarico di alto livello amministrativo) di esposizioni e di convegni con cataloghi, etc., al Centro Pompidou, a Parigi.

Poiché la poesia francese «da camera» e in «torre d'avorio», così come la poesia iperformalista ancora di moda in quegli anni mi sembravano sterili, indirizzo quasi tutte le mie attività verso l'Africa nera e le Antille. In Martinica incontro Aimé Césaire e faccio ampia conoscenza di Monchoachi: lavoro insieme a lui. Anche a Parigi, i miei compagni abituali di riflessione sono Lorand Gaspar e André Frenaud.

Numerosissimi viaggi nelle Antille, molteplici scalate di vulcani.

Nel febbraio del 1996, un'esperienza fondamentale nella Guadalupa: sul litorale oceanico, un senzatetto, Nero, ha sbarrato la strada di accesso alla sua «casa», fatta di rottami sferzati dagli alisei, con una lamiera rossa, irrisoria, fissata con fili di ferro. Lui non è presente. La sua lamiera canta a tutta forza con il vento. E' uno specchio teso verso chi arriva là: «io, sradicato, discendente di schiavi, occupo abusivamente questo posto di fronte alla mia Africa perduta dall'altra parte dell'oceano; chi sei tu, tu che vieni fin qua? pensa a chi sei e dammi la tua risposta!» Si trattava evidentemente della domanda posta dalla lingua-spazio di quel luogo, un luogo di deportazione di schiavi fino al 1848 per lo sfruttamento intensivo della canna da zucchero. Il concetto di lingua-spazio si precisava in quel momento con una chiarezza definitiva.

Ogni spazio appartiene alla lingua; anche se sembra sommersa, essa non si spegne mai completamente. Lo spazio è l'insieme dei segni umani sedimentati in quel determinato luogo; molti di quei segni sono delle domande. Il *poema* è la risposta che io propongo alla domanda che il luogo pone. Il *poema* fa parte dello spazio.

In quello stesso anno, 1996, sono invitato a insegnare all'Università di Parigi 1, nel corso di arti plastiche, «poesia e spazio». Lo faccio per qualche anno. Insieme a molti interventi in seminari e convegni in Francia e all'estero, fino ad oggi.

Diverse pubblicazioni – ad esempio la raccolta *Martinique (Martinica)*, del 1995, per le Edizioni L'Estocade di Nancy -, installazioni, articoli, «performance», fino a *Fer, feu, parole (Ferro, fuoco, parola)* dell'aprile del 1999: si tratta di un gruppo di undici

«installazioni» di *poemi* con sculture metalliche del martinicano Christian Bertin, dal litorale fino alla cima del vulcano dell'isola, la Montagna Pelée, con lettura-concerto di notte in mezzo ai miei *poemi* di grandissimo formato distesi sui ruderi di Saint-Pierre, interamente distrutto dall'eruzione del vulcano nel 1902; l'insieme di questa vastissima opera è un omaggio attivo allo spirito degli schiavi fuggiaschi e della Resistenza, in qualsiasi luogo.

L'essenziale delle prose e dei *poemi* di *Fer, feu, parole* è ripreso nel mio libro *Volcans (Vulcani)*, Parigi, Edizioni Cadrans, del giugno 2014; questo libro contiene anche le mie *letture* della lingua-spazio del vulcano dell'Isola della Réunion nel dicembre del 2013 e dell'Etna durante l'imponente festa popolare di Sant'Agata del febbraio 2014, insieme a diversi studi legati al mio lavoro di poeta che va sui vulcani.

## **Le installazioni sulla Montagna Pelée e in Senegal**

Da quel momento, a partire da *Fer, feu, parole* dell'aprile del 1999, la parte fondamentale del mio lavoro di poeta non si esprime più attraverso pubblicazioni di libri: si svolge all'aperto e in azione, su formati e supporti non convenzionali, e sempre in dialogo con la lingua-spazio del luogo.

La differenza fondamentale con la *land-art* consiste nel fatto che io utilizzo sempre il *poema* o l'aforisma poetico come fulcro dell'installazione ed evito ogni forma di estetismo astratto che ignora gli abitanti del luogo. La differenza fondamentale rispetto a *Fluxus*, invece, è da ritrovarsi nel fatto che io non metto in crisi l'opera né il linguaggio attraverso uno scarto critico di interminabile decostruzione; al contrario, l'opera è sempre la cristallizzazione dell'umanità del luogo, nella dimensione più etica e memorizzabile per tutti, cioè il *poema*. Il *poema* si sviluppa come azione drammaturgica di parola nello spazio, un'azione che, fuori dall'Europa, è sempre supportata da musicisti popolari del luogo e, in Europa, da musicisti capaci di improvvisazioni di musica contemporanea (a partire da *temi* definiti, al termine di esecuzioni non pubbliche), per violino, flauto, violoncello, percussioni, sassofono, clarinetto, etc.

La lingua-spazio antillana, estremamente ricca ma caratterizzata da conflitti incessanti, pensa continuamente al lutto dell'Africa nera perduta. E' mio desiderio, allora, mettermi in ascolto di questa lingua-spazio forse ancora più radicale. Nel 1998, interventi alla Scuola delle Belle Arti a Bamako. Nel 1999, laboratori di scrittura a Saint-Louis in Senegal, ma in un contesto ancora profondamente colonizzato; trasformo radicalmente questi laboratori invitandovi dei pittori di piroga wolof, tra le proteste della metà degli allievi partecipanti e l'entusiasmo dell'altra metà. Colpo di scena: è un grande successo popolare. Seguì, sei mesi dopo, da un'esposizione grandissima di miei *poemi* che io torno a creare sul posto con quattro pittori di piroga. E' in quel momento che si definisce la nozione di

«posatori di segni»: i segni dipinti sulle fiancate delle piroghe non sono decorativi, agiscono *approvando* la pesca che uccide i figli della dea dell'oceano per nutrire i figli dei pescatori che lavorano sulla piroga a rischio della loro vita.

## La parola-in-atto è il reale. Koyo

Sentendo il bisogno dello spazio minerale delle montagne, che è la mia origine e la mia sostanza, nell'estate del 2000 mi reco tra le montagne del Sahara a nord del Mali. Un deserto? No, per niente. I popoli senza scrittura che vivono in quelle zone nell'oralità e nella più grande povertà materiale, ad eccezione di rarissimi aristocratici, presentano delle elaborazioni estremamente ricche dei loro pensieri e delle loro pratiche dello spazio. Ma io in pratica non so chi essi siano; lo scopro progressivamente. In primo luogo, desidero incontrare un po' alla volta dei «posatori di segni». Poi osservare e cercare di comprendere e alla fine, se possibile, creare in dialogo con loro quel poema che dice, in forma di risposta, quello che noi rivolgiamo allo spazio che ascoltiamo e che ci interroga.

Agli inizi di agosto del 2000, mi ritrovo in una situazione veramente delicata: accolto da una tribù tuareg (popolo berbero, dalla pelle bianca) irrequieta e sanguinaria, comincio a interessarmi dei loro «posatori di segni», che sono loro schiavi, evidentemente Neri. Ne nascono tensioni aspre con i capi dell'accampamento. Ne esco a malapena e risalgo verso sud il fiume Niger. Arrivo sulle montagne di arenaria di Hombori: prime case «dipinte» all'interno. Dopo parecchie settimane mi ritrovo a Boni: numerose case dipinte, in particolare da schiavi dei Peul, a Nissanata e a Nokara; e soprattutto, sulla cima di una montagna accessibile solo in arrampicata, al villaggio di Koyo, che vive in autogestione e autarchia.

Seguiranno ventidue lunghi soggiorni in questo villaggio nel corso degli anni. Imparo un po' alla volta la lingua del villaggio, ricevo numerose iniziazioni. Koyo appartiene al popolo *toro nomu*, il più orientale dei nove popoli detti *dogon* (questo termine è un'invenzione fittizia dell'etnografia colonialista francese degli anni 1935-1970: infatti ogni popolo parla una lingua differente e i loro riti son lontani dall'essere comuni). Koyo si protegge con vigilanza dai nomadi schiavisti della pianura sabbiosa: nella regione questi nomadi sono soprattutto peul, raramente tuareg. L'ontologia di Koyo ritiene che la totalità del reale è costituita dalla parola, densa e stabile nella forma rocciosa, slabbrata e fuggevole nella forma sabbiosa.

Molteplici riti e miti sviluppano questa ontologia e la trasmettono nell'oralità iniziatica. E così, dopo che mi hanno mostrato delle superbe pitture murali in alcune case, durante il mio secondo soggiorno propongo al villaggio che alcuni dei suoi «posatori di segni» *dicano* con me la parola del luogo e la posino – loro in segni

grafici, io in alfabeto latino -, su un supporto mobile in tessuto o in carta (sconosciuta fino ad allora) e su delle pietre piatte che noi solleviamo sul posto. Non sapevo allora quanto questa proposta fosse adeguata al pensiero del villaggio.

Ogni *poema* a quattro mani (anche a quattordici per le installazioni sulle pietre e per i tessuti più grandi) si realizza e si comprende tenendo conto di questo percorso, elaborato già dai primi anni: 1) lunga marcia sull'altopiano sommitale, ovvero nella densità della parola, di natura animista e quindi sacra; 2) scelta di un luogo particolare e mitico al termine della marcia, a opera dei «posatori di segni», al fine di creare insieme il *poema* del luogo; 3) creazione dell'opera, generalmente con l'acrilico: 3a) i «posatori di segni» mi chiedono di dipingere l'aforisma poetico del luogo, io lo traduco (in breve tempo ne parlo la lingua) e poi un anziano, più avanti di me nel percorso di iniziazione, lo traduce a sua volta; 3b) i «posatori di segni» inventano (il popolo *toro nomu* è senza scrittura) e dipingono i loro segni grafici e poi mi dicono di «annotare sul mio taccuino quello che hanno *scritto*» (è in questo modo che le trasmissioni etnologiche sono diventate sempre più numerose e profonde); 4) una notte alla settimana il gruppo sacro di otto Donne Anziane canta-danza su una delle piazze centrali del villaggio «quello che noi abbiamo detto e fatto», permettendo in quel modo l'accesso del nostro lavoro nella realtà della parola ontologica; 5) le opere mobili su carta e tessuto, sistemate nel mio zaino, arrivano in Europa per numerose esposizioni e dibattiti che procurano degli introiti (l'esposizione più importante ha luogo a Roma, nell'estate del 2005, al Museo Nazionale Etnografico Pigorini; da qui un catalogo completo bilingue, *Montagna e parola*, pubblicato nella capitale da Gangemi Editore lo stesso anno); 6) al mio ritorno al villaggio qualche mese dopo, riporto il ricavato economico del nostro lavoro, consegnato ai «posatori di segni», che si sono immediatamente costituiti in cooperativa, e al villaggio per il progetto di sviluppo precedentemente definito (ad esempio, raddoppio delle superfici destinate all'orticoltura attraverso la costruzione di quattro bacini di ritenzione delle acque, etc.). E il ciclo in sei fasi qui descritto ricomincia.

In questo modo, il *poema* non ha assolutamente niente a che vedere con una confessione elegiaca su un foglio di carta, con qualche raffinata forma di isolamento sociale, con qualche gioco verbale irridente nei confronti del linguaggio, con qualche preziosa lamentazione narcisistica, ecc. Il *poema* non è distaccato dal reale per amarezza, disdegno, scacco nichilista o disgusto aristocratico; al contrario, agisce *nella* e *sulla* realtà e la accresce. Il *poema* è una tappa di un lungo processo iniziatico, sempre responsabile. Si approfondisce costantemente in un'ontologia o addirittura una metafisica della parola-in-atto. Il *poema* è una parte viva della lingua-spazio perennemente fertile. La nozione di «autore» scompare; il poema-in-atto è il frutto di un lavoro collettivo consapevole la cui dimensione scritta è un epifenomeno e il cui ancoraggio più profondo nel reale è il canto coreografato delle Donne Anziane. Diverse pubblicazioni su questo tema, tra cui *Si la montagne parle* (*Se la montagna parla*), Edizioni Voix d'encre, 2004, e soprattutto *Le Trait qui*

*nomme (Il tratto che nomina)*, edizione bilingue franco-italiana, Algra Editore, Zafferana Etnea, 2019.

## **Europa: Galizia, Cipro, Sicilia**

Parallelamente, a partire dal 1993, sono invitato a realizzare numerose azioni e installazioni e a fare interventi in Europa, agevolato dalla brevità e facilità dei viaggi aerei. Si tratta sempre della lettura della «lingua-spazio» del luogo e di un dialogo creativo, se possibile, con essa.

Dal 1992 al 2001, lettura del luogo e dei segni che ne costituiscono la lingua-spazio sulle montagne della Galizia, verso Lugo, al confine con le Asturie. Molti poemi e installazioni nei villaggi poverissimi e quasi abbandonati a causa dell'emigrazione di decenni verso l'America del sud; parecchie collette organizzate insieme al ricercatore galiziano dell'Università di Vigo Anxo Fernandez Ocampo. Nel 2001, grande esposizione al Museo del Popolo Galiziano, a San Giacomo di Compostella, dal titolo *Signes et levées de pierre (Segni e levate di pietra)*; titolo ripreso per il libro, in collaborazione con Anxo Fernandez Ocampo, edizione bilingue galiziano-francese per le Pubblicazioni dell'Università di Vigo, del 2009.

Dal 1993 al 2009, lettura dello spazio dell'isola di Cipro, dove la lingua-spazio è in uno stato di crudele turbolenza, stretta tra il primario ellenismo nazionalista ortodosso e la pressione turco-musulmana; e, ancora peggio, esilio in Grecia o in Inghilterra dei rari artisti e delle rare coscienze che non riescono più a sopportare il turismo commerciale di massa scandinavo e tedesco. *Poemi* e installazioni con musicisti contemporanei locali, tra i quali *Méditerranée (Mediterraneo)* con Faidros Kavvalaris, del 1998: esperienza senza sèguito. Comunque, una pubblicazione bilingue greco-francese di *L'image ou le monde (L'immagine o il mondo)*, per le edizioni del Centro Culturale Francese di Nicosia, nel 2008: analisi degli affreschi all'interno di otto cappelle medievali su una montagna della catena dei Troodos.

Dal 1996 al 2019, letture dello spazio in Sicilia e numerosi tentativi di creazione in dialogo con la sua lingua-spazio. L'isola, sismica e vulcanica, è incompiuta e non è mai riuscita a stabilizzare il suo uso della parola sul dialogo e la fiducia. La *feudalità* e l'*omertà* vi gestiscono ancora tutto. Le parole non impegnano mai chi le pronuncia, si dissolvono subito nonostante una ostentata gestualità che richiama il teatro delle marionette. La maggioranza degli scrittori e dei pensatori, spesso profondi, emigra verso il nord Italia. Nel 1996 sono invitato a Noto dall'editore di *Martinique*: è il mio primo contatto con l'isola. Di sicuro il vulcano, l'Etna, mi attira; vi salgo in seguito regolarmente, vi dormo all'aperto, vi calligrafo dei *poemi-pitture* di grande formato; li presento al pubblico in diversi luoghi, i teatri di Catania o le rovine barocche sulle colline della parte meridionale intorno a Noto, con installazioni e interventi di

musicisti, peraltro rimarchevoli, quasi tutti successivamente partiti per emigrare nel nord del paese.

Tra gli altri: *La mer parle (Il mare parla)*, brevi *poemi* incisi o dipinti su sessanta pezzi di ceramica di Andrea Branciforti, a Caltagirone, poi a Catania e poi a Venezia, nel 2007; *L'île parle (Parla l'isola)*, con due percussionisti, a Catania, nel febbraio 2010; *Poème de l'Etna (Poema dell'Etna)*, opera fondamentale, con un percussionista, a Catania, ottobre 2010: nessun timore della potenza mostruosa dell'Etna, terrificante metafora della feudalità e dell'omertà; *L'Os léger (L'Osso leggero)*, a Noto Antica, nel giugno del 2013; *Les voix du sol (Le voci del suolo)*, a Noto Antica, nell'ottobre del 2013.

All'improvviso, nell'estate del 2014, incontro nel cuore della Sicilia, a Aidone, dei migranti arrivati clandestinamente dal Sahel, come quelli ai quali avevo dedicato *La mer parle* nel 2007. Vi è in essi tutta l'antropologia e le notevoli lingue-spazio che ho conosciuto dal 1998 in Senegal e nel deserto del nord del Mali. Sono eroi che hanno attraversato il Sahara, la Libia e il Mediterraneo a rischio della loro vita, sempre solidali ed estremamente dignitosi, con una fedeltà assoluta alla propria parola. Un contrasto sorprendente, tanto originale quanto fertile come avevo sperato all'inizio, con la lingua-spazio locale, mutilata dalla corruzione diffusa, dalla paura permanente, dall'omertà più sfuggente: quella lingua-spazio avvilita delle colline, peraltro esteticamente molto belle, del centro dell'isola. Nel 2015 inizio un laboratorio di scrittura con quattro migranti. Ben presto i «potenti» del posto si irritano e finiscono per manifestarmelo fisicamente. Nel 2017 pubblico su questo argomento *Carène (Carena)*, un vasto poema drammatico in cinque atti, in edizione bilingue franco-italiana, presso Algra Editore, a Zafferana Etnea (nella stessa Sicilia).

*Carène* viene rappresentato a teatro, a Catania, nel dicembre del 2018, ad opera della regista Anna Di Mauro.

Da questo momento, nell'isola «qualcuno» mi crea dei seri problemi.

Un piccolo gruppo di preti di orientamento vagamente marxisteggiante mi sostiene. Anche l'editore siciliano, con entusiasmo. E' lui a pubblicare, nell'agosto del 2019, il mio corposo libro, in edizione bilingue franco-italiana, sui miei dieci anni di creazione in dialogo e di intense trasmissioni nel villaggio maliano di Koyo: *Le trait qui nomme*.

## **Installazioni di poemi-pitture con musicisti in Francia**

Contemporaneamente in Francia ho creato e rappresentato come eventi teatrali, con diversi musicisti e le mie *calligrafie* originali di grande formato, i seguenti lavori: *La Soif (La sete)*, con quindici *calligrafie* e clarinetto, Parigi, dicembre 2013; *Archipel Vigie (Arcipelago vedetta)*, con otto *calligrafie* e sassofono, Die, settembre

2014, riproposto a Monaco nell'aprile del 2015 con pianoforte e violino; *Le Cercle de pierres* (*Il cerchio di pietre*), con dodici *calligrafie* e sassofono, Die, agosto 2015.

*Cheval-Proue* (*Cavallo-prua*), primo atto dell'ampio poema drammatico *Carène*, è stato creato in principio nel marzo del 2016 con otto grandi *calligrafie* e violino al Battistero di Poitiers; è stato ripresentato parecchie volte in Francia, in particolare a Poissy, nel giugno del 2017, con quattro attori e quattro musicisti; poi con violoncello e danzatore alla Commanderie di Saint-Quentin-en-Yvelines nel novembre del 2019 e al teatro R. Manuel di Plaisir nel febbraio 2020, etc.

Questi poemi-in-atto presentano sempre una pluralità di dimensioni che oltrepassano ampiamente l'oggetto libro. E' possibile comunque reperirne i testi editi su carta in *L'homme inadéquat* (*L'uomo inadeguato*), Edizioni Forme libere, Trento, 2012 e *Le Cercle de Pierres* (*Il cerchio di pietre*), Algra editore, Zafferana Etnea, 2016. In questi due libri si trovano parimenti i testi di numerosi poemi-pitture che ho creato e calligrafato in piena montagna su grandi quadrittici: il luogo di creazione è sempre specificato perché si tratta di atti di riapertura del dialogo con la dimensione animista della lingua-spazio di tale o tal'altra precisa montagna alpina. Questi libri sono in edizioni bilingue francese-italiano.

*Cheval-Proue* si trova all'inizio di *Carène*, di cui costituisce il primo atto.

Le traduzioni sono quasi tutte opera del poeta Francesco Marotta.

Numerosissimi elementi relativi a questo lavoro si trovano sul blog «Carnet de la langue-espace», a partire dal 2013.

## ***Il quadro della situazione***

### **Lingua-spazio, «paesaggio» e antropologia**

Chiaramente, da venticinque anni in qua, a partire dalla comprensione del significato della lamiera rossa che sbarra la strada di accesso a una catapecchia sul litorale in Guadalupa, la lingua-spazio non è la dimensione estetica o letteraria, all'europea, di un luogo: quella dimensione appartiene a un insieme di convenzioni educative, scolastiche, accademiche di un luogo, convenzioni che hanno sviluppato fin dai romanzi di Rousseau la nozione di «paesaggio», un artefatto particolarmente fertile ma assolutamente locale. Molti europei, confinati nella loro cultura, considerano il paesaggio come «naturale» e scontato.

La lingua-spazio è la complessa sedimentazione sociale, storica, rituale, in primissima istanza animistica (prima che le deviazioni locali imponessero una trascendenza che fa parlare un invisibile dio unico «dietro o attraverso il paesaggio»); questa sedimentazione, come avevo imparato nelle Antille, è quasi sempre in turbolenza, in agitazione, in soprassalti. Ascoltare e cercare di capire la



lingua-spazio richiede un approccio storico, sociologico, antropologico: i miei dieci anni, davvero straordinari, a Koyo me lo hanno dimostrato ogni giorno. Gli europei, ancora legati a quello che credono un «assoluto» o un «universale» del «paesaggio», non possono capire che il poema-in-atto si crea nella risonanza antropologica del luogo; per loro, il «paesaggio» è la docile cassa di risonanza delle loro emozioni proiettive e si rifiutano di accettare l'idea che il colonialismo e poi il turismo hanno finito con l'esportare questo artefatto ovunque. Di certo non è necessario essere un ricercatore metodico per impegnarsi nel lavoro di questa parola-in-atto, ma ciò che è fondamentale è avere coscienza, come Victor Segalen e Lorand Gaspar hanno avuto, dell'alterità dello spazio: la lingua-spazio è la parola corale dell'altro, passato e presente.

A ogni mio ritorno in Europa, rientrando da Koyo, ricevevo visite di etnologi, antropologi, etnopsichiatri curatori dallo spirito aperto, storici dell'arte non ottusi, etc. Le numerose trasmissioni che, senza chiederle, senza suscitare e ancor meno forzarle, ricevevo ad ogni creazione sulle montagne del deserto, li intrigavano fortemente: tanto più che il processo era quasi l'opposto della «ricerca etnografica», nella quale si «interroga un informatore», della altezzosa arroganza di una scienza europea dalla quale il prurito coloniale non è stato rimosso.

## Poema e antropologia

Ho allora riletto attentamente Esiodo, Eschilo, Sofocle e Marcel Detienne; con la stessa attenzione ho letto i volumi appassionanti della collana *L'Aube des peuples (L'alba dei popoli)*, dell'editore Gallimard: senza mai smettere di pensare alle sei fasi della complessa creazione di un *poema-pittura* a Koyo. Mi diventava sempre più evidente che quello che troppi europei colti chiamano, a partire dal Romanticismo, *poema*, sicuramente raffinato se riguardato all'interno della sua logica, è un artefatto locale strettamente legato al tempo storico di una civiltà. Quel tipo di *poema* perde generalmente di vista il suo statuto antropologico nella lingua-spazio e si restringe in un ambito rituale fatto di lessico e di luoghi comuni, di onorificenze premiali, di accademie e svariati altri raffinati «stracci» desueti, ai quali, per buona sorte, quasi nessuno si interessa.

## La parola cantata

Durante gli ultimi due decenni non ho smesso di ascoltare con estrema attenzione le registrazioni di etnomusicologia non europea, in particolare quelle riunite nella collezione *Ocora/Radio France*. No, il *poema* scritto da un individuo solitario,

maledetto o ribelle, non è universale. Invece, quello che è possibile rilevare in tutte le civiltà, soprattutto quando non escono dai confini dall'oralità, è che esiste sempre un fenomeno verbale specifico di grande densità. Questo fenomeno unisce e rinsalda la comunità in dei momenti ben precisi. *Dice*, attraverso una ritmicità specifica incantatoria. E' spesso sostenuto da uno strumento che attiva il dinamismo della lingua-spazio. *Dice* non a degli spettatori ma a dei partecipanti attivi e in dialogo con loro; questo fenomeno verbale ha una forte dimensione etica. Il dicitore-cantore, donna o uomo, è un iniziato, circondato dal più grande rispetto da parte della comunità; egli non è mai «maledetto» o «incompreso». Il suo «testo orale-canto» è memorizzato dalla comunità; è un testo che può talvolta essere definito *epopea*. La lingua italiana non ha mai dismesso, per dire, il termine *poema*; invece l'accademismo francese, a partire dal classicismo, ha cancellato ogni parola adeguata e l'espressione «poema drammatico» è diventata strana e oscura.

## L'immagine

La vita in montagna, in alta montagna, nel deserto e sul vulcano mi ha sempre insegnato ad essere attento ai loro segni, per quanto vari essi siano. L'emergenza del segno grafico e di ciò che rapidamente diventa, mi ha condotto da tre decenni a osservare segni e «tratti», a osservare e ad analizzare coloro che li «posano», a osservare e ad analizzare alla fine la disposizione di questi segni e «tratti» in un'immagine. In modo particolare in un'immagine murale, nell'oralità. Questa immagine è performativa. Interagisce efficacemente con la sua lingua-spazio. Sull'argomento ho scritto numerosi interventi e articoli; se ne leggono sul blog «Carnet de la langue-espace». Se ne leggono anche nel mio libro bilingue franco-italiano *L'Image en acte (L'immagine in atto)*, pubblicato da Algra Editore di Zafferana Etnea nel 2017.

## Nuova fase

Nell'ottobre del 2016 la perdita accidentale e definitiva dell'uso della mia caviglia destra pone fine alla mia pratica della poesia-nello-spazio in montagna. Febbraio 2021: ora che sono trascorsi un po' più di quattro decenni di pubblicazioni, come attestano le «note bio-bibliografiche», io non rinnego, semmai il contrario, nessuna delle azioni e installazioni poetiche né dei poemi-nello-spazio che ho realizzato.

Si potrebbe dire che in Europa sono diventato testardo; si potrebbe essere pessimisti ad oltranza sul fatto che in modo molto pervasivo la lingua-spazio

europea è sempre più devastata, anzi modellata, dalla violenza dei populismi e dei razzismi e dallo spaventoso rullo compressore della mercificazione globale. E tuttavia, io appartengo alla schiera di quelli che, senza mai tirarsi indietro, cercano e aprono delle brecce nella stupidità oscurantista: come ai suoi tempi, quanto difficili!, René Char.

E proprio alla fine dell'autunno del 2016 i miei *poemi* scritti come una forma di rifiuto dell'infermità hanno suscitato-incontrato la risonanza delle *poesie* del mio principale traduttore, Francesco Marotta: il dialogo creativo non viene mai meno e arriverà fino al paradosso della «pubblicazione», entro qualche mese, del libro *L'eau (L'acqua)*.

E nella primavera del 2020, durante l'inquietante confinamento causato dalla diffusione della pandemia, ho scritto come rifiuto di qualsiasi tipo di capitolazione della parola-in-atto il ciclo epico *La Maquette (Il plastico)*, in dodici episodi. E' disponibile sui blog *Carnet de la langue-espace* e *La Dimora del tempo sospeso*: fin dall'inizio ho concepito questo vasto *poema* come un'opera con coro e solisti il cui compimento sarà forse un libro, ma innanzitutto un'ampia rappresentazione teatrale scespiriana o anche un film.