

YVES BERGERET

**ENTRETIEN SUR LA POÉSIE
AVEC ZHANG BO
(2015-2016)**



**CONVERSAZIONE SULLA POESIA
CON ZHANG BO
(2015-2016)**



Traduzione di **Francesco Marotta**

Zhang Bo est un chercheur chinois, de Nankin,
poète lettré et traducteur (*Camus, Char, Bergeret...*)

Zhang Bo è un ricercatore cinese, di Nanchino,
poeta letterato e traduttore (*Camus, Char, Bergeret...*)

I

Fonction de la poésie

L'Origine de la poésie

Le Dialogue avec l'Autre, dix ans au Mali

La Pratique du poème-peinture en espace

L'Encre de Chine et le lavis

La Pensée symbolique, la parole en acte

L'Oralité

L'Ethique

I

Funzione della poesia

L'Origine della poesia

Il dialogo con l'Altro, dieci anni nel Mali

La pratica del poema-pittura all'aperto

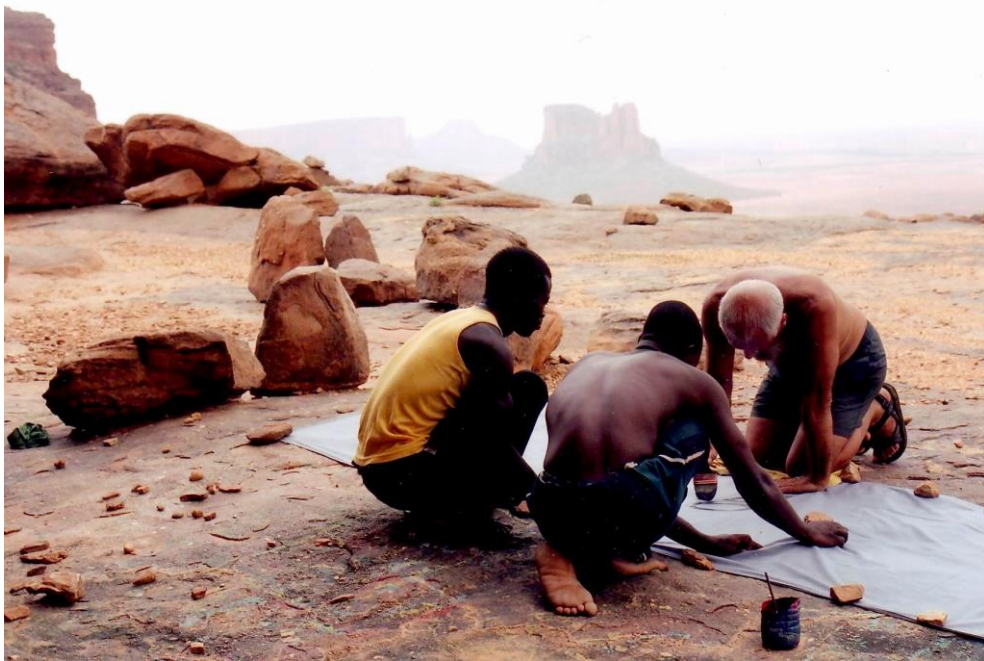
L'Inchiostro di China e il lapis

Il Pensiero simbolico, la parola in atto

L'Oralità

L'Etica

Première question:
L'Origine de la poésie
3 juillet 2015



Zhang Bo

Je voudrais commencer nos dialogues par une question essentielle. Dans Pain et Vin, Hölderlin dit:

«Je ne sais, et pourquoi des poètes en ce temps d'indigence.
Mais ils sont, dis-tu, tels les prêtres sacrés du dieu du vin,
Ceux qui de pays en pays traçaient dans la nuit sacrée»

Hölderlin définit un temps d'indigence comme un temps où les dieux se sont enfuis et où la splendeur de la divinité s'est éteinte. Heidegger commente ensuite, «alors, l'époque indigente ne ressent même plus son indigence. Cette incapacité, par laquelle l'indigence même de la détresse tombe dans l'oubli, voilà bien la détresse elle-même de ce temps. Ce qui achève de rendre l'indigence opaque, c'est qu'elle n'apparaît plus que comme besoin demandant à être satisfait.» (Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Gallimard, 1962, p. 325). Dans un certain sens, depuis que Hölderlin a écrit ces vers, deux cents ans de l'histoire n'ont pas aboli cette indigence, mais la renforcent par d'autres manières. On peut dire qu'on vit toujours dans ce même temps. Au moins pour moi, un Chinois, je peux sentir clairement une indigence autour de moi, une stérilité après que «les valeurs suprêmes se sont dévalorisées», comme dit Nietzsche; évidemment il s'agit particulièrement de la situation historique proprement chinoise. Mais quand la Chine participe à la globalisation à sa manière, elle aussi est envahie par une frénésie de consommation. Et pour toi, un poète français qui vit dans une Europe occidentale en paix, as-tu ce sentiment d'indigence? Alors pour toi, que signifie le poète? Et que signifie écrire?

Yves Bergeret

Ta première question a deux sens différents. Strictement elle peut se formuler ainsi: que veut nous dire le poète, en l'occurrence Hölderlin? Mais elle peut aussi se formuler de cette manière: quelle est la fonction de poète? ou: que signifie être poète?

L'affirmation désolée d'Hölderlin est celle d'un Européen tourmenté par l'«indigence» de son continent ruiné par des guerres, des famines, des crises économiques, de multiples abus des aristocraties et des clergés; cet Européen est fasciné par ce qu'il conçoit comme une excellence originelle de la civilisation européenne. De nombreux Allemands de cette époque

partageaient cette fascination, et même largement ensuite. L'excellence originelle, pense-t-il, est celle de la culture grecque classique du – 5ème siècle qui a vu la fondation splendide de la philosophie, des mathématiques, de la physique, du théâtre européen, de l'équilibre institutionnel de la cité entre citoyens égaux en particulier par l'exercice tolérant du débat démocratique sur l'agora. Les romantiques allemands se sentent investis de la mission de hisser la civilisation européenne hors de l'interminable «indigence» et de restaurer au centre du continent, en Allemagne, la splendeur et la liberté de la parole de «citoyens» en harmonie avec les dieux. Ils pensent tous à une nouvelle Grèce, à une nouvelle Athènes autour du monarque prussien «éclairé».

D'ailleurs juste à l'Est, l'orthodoxie russe, plus pragmatique, pense à la naissance d'une troisième Rome, après Byzance qui aurait été la deuxième.

Obsédé du «miracle grec» et de sa résurrection, Hölderlin cherche dans l'éclat et la pénombre de la langue allemande, et dans son propre style visionnaire et claudicant de penseur, de poète et d'essayiste, la clarté radicale de la pensée apollinienne qui ordonne le monde mais aussi la fulgurance dionysiaque qui provoque et excite l'énergie ivre de la ténèbre. Son œuvre est traversée par la lumière implacable d'Apollon l'ordonnateur et par la fureur exaltée et visionnaire de Dionysos, «dieu du vin».

Deux cents ans après l' «indigence» n'a pas le même sens. A ce qu'un Européen lucide ne pouvait percevoir que dans l'espace de l'Europe des Lumières, s'ajoutent maintenant à l'échelle du monde entier la perception des ravages industriels incompatibles avec l'écologie, la conscience des destructions génocidaires des guerres grandes et petites, l'asservissement des parties de l'humanité considérées comme minorités et la dévaluation générale de la parole passant du statut d'outil de la pensée, d'outil de la réplique et de la communication entre les hommes, à celui de pommade anesthésiante universelle afin non plus de communiquer mais afin de consommer des objets achetables. Les valeurs d'un sacré très varié, de l'esthétique, de la recherche intellectuelle, de l'éthique tendent en effet à être estompées par le culte des marchandises et par l'universalisation des franchises de marques commerciales. On pourrait bien parler actuellement d'une «indigence» terne et repue où le système digestif prend la place de la pensée et de la parole.

Or dans les deux cents ans écoulés en Europe depuis Hölderlin d'autres éléments sont apparus. Le plus important à mes yeux est la découverte progressive de l'Autre non européen. Et le respect de ce dernier. Victor

Segalen l'a magnifiquement formulé il y a un siècle en faisant apparaître sa notion de Divers. L'Autre non européen comprend bien sûr des civilisations sans écriture: donc civilisations de l'oralité, dans lesquelles chaque personne adulte, parvenue au terme de sa lente initiation par les Anciens de la communauté, acquiert une considérable richesse culturelle et culturelle de mémoire; cette richesse est toujours éthiquement responsable pour l'ensemble de la communauté. On découvre alors que, après le premier «miracle européen», celui d'Athènes au Siècle de Périclès, après le second «miracle», celui de la Renaissance des 15ème & 16 siècles, après le troisième «miracle», celui des Lumières et de la Révolution française, après eux et malgré eux, il existe d'autres merveilles d'humanité et de civilisations en Afrique noire, en Asie, en Océanie, dans les éléments pré-colombiens des Amériques et des Antilles. Hölderlin n'a pas eu le bonheur d'en percevoir l'existence.

Ce qui soude ou, beaucoup mieux, élance dans une dynamique solidaire et civilisationnelle chacune de ces communautés humaines très variées n'est pas l'objet marchandise mais la parole, cette parole pleine et entière fondatrice du lien humain par laquelle on identifie l'autre, on se présente à lui et on élabore des accords avec lui. On donne existence au lien par la parole, on donne forme au monde par la parole, par la parole on donne au monde raison sacrée d'être. Cette parole originelle vient se déposer dans toutes sortes de rites, en particulier sacrés, des rites de dictiones généalogiques comme ceux des griots de certaines civilisations africaines, etc.. Les multiples oralités sont fondées sur cette parole originelle; il arrive ici ou là qu'elle en vienne peu à peu à se déposer dans la pérennité visible de l'écriture. En tout cas partout la parole vient aussi se déposer dans les lois orales ou écrites qui mettent en forme évolutive ou rigide les sociétés.

Parmi les formes multiples de la parole originelle orale, qui est le propre de l'espèce humaine, il en est une éternelle et impérissable: la poésie. La poésie est cette forme de la parole commune qui agit sur l'opacité du monde pour l'interroger et lui chercher sens; elle s'exerce dans toutes les civilisations, certes de manière provisoirement mineure dans les pays hautement industrialisés et «marchandisés», mais de manière brillante et très populaire dans les pays encore proches de l'oralité. Sa fonction est proche du chant; ce chant, de nature et de fonction universellement quasi chamanique, interroge la dynamique de valeurs de la complexité du monde, s'invente les figures du chœur dans lequel et par lequel dialoguent hommes visibles et esprits invisibles.

La parole poétique se manifeste par sa densité et sa propension à la litanie puis à la psalmodie et donc enfin au chant ou, au contraire, par son resserrement dans une formulation aphoristique saisissante. Cette parole poétique s'exerce partout et pas seulement dans l'acte d'écrire un livre ou de lire un livre. L'incantation inindividuée qu'est la poésie, de par sa densité et de par sa responsabilité éthique consciente prend souvent forme cérémonielle, et toujours forme théâtralisée.

Pour répondre à ta seconde question, écrire - dans le sens composer des poèmes pour les publier dans un livre - est un acte par lequel une personne, consciente de sa responsabilité éthique envers le monde, parfois en effet «indigent», vient temporairement déposer le fruit de parole née de son dialogue avec ce monde dans la tristesse solitaire d'une page imprimée, avant de retourner vers le chant. Ou vers la diction théâtralisée.

Mais nous voici toi et moi dans deux civilisations de l'écrit. Malgré les prestiges sociaux de la calligraphie et de l'imprimé, la parole orale performative et bondissante du poème ne se tarit jamais. Elle est la signature même de l'espèce humaine. Le livre de poèmes est un compromis entre l'oralité et l'écriture et ne participe pas à la linéarité horizontale de la représentation du monde dans une narration romanesque. Il est un volcan dont le jaillissement est vertical et sans déroulé d'une intrigue.

Prima questione:
L'Origine della poesia
3 luglio 2015



Zhang Bo

Vorrei cominciare i nostri dialoghi con una domanda essenziale. In *Pane e vino* [*Brod und Wein*], Hölderlin dice:

«Io non so, e perché i poeti in un tempo di povertà?
Ma tu dici che essi sono i sacri sacerdoti del dio del vino,
quelli che migrarono di terra in terra in una sacra notte.»

[Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.]

Hölderlin definisce come tempo di povertà quello in cui gli dèi sono fuggiti e lo splendore della divinità si è spento. Heidegger commenta successivamente, «allora l'epoca della povertà non avverte più neanche la sua indigenza. Questa incapacità, a causa della quale l'indigenza al pari dello sconforto cade nell'oblio, è il vero pericolo di questo tempo. Ciò che rende l'indigenza definitivamente opaca, è che essa non appare più se non come un bisogno che chiede di essere soddisfatto.» (Martin Heidegger, *Sentieri interrotti* [*Holzwege*], tradotto dal tedesco da Wolfgang Brokmeier, Gallimard, 1962, p. 325). In un certo senso, dopo che Hölderlin ha scritto questi versi, duecento anni di storia non sono bastati ad eliminare questa povertà, ma la alimentano in altri modi. Si può dire che si vive sempre in quello stesso tempo. Per quanto mi riguarda, io, un cinese, avverto chiaramente una povertà intorno a me, una sterilità da quando «i valori supremi si sono svalutati», come dice Nietzsche; evidentemente si tratta, nello specifico, della situazione storica propriamente cinese. Ma quando la Cina partecipa, sia pure a modo suo, al processo della globalizzazione, anch'essa è pervasa da una frenesia consumistica. E tu, poeta francese che vive in una Europa occidentale pacificata, avverti questo senso di povertà? Allora, per te, cosa significa essere poeta? E cosa significa scrivere?

Yves Bergeret

La tua prima domanda è da intendersi in due sensi differenti. In senso stretto, si può formulare così: cosa vuole dirci il poeta, in questo caso Hölderlin? Ma

può essere anche posta in questi termini: in che cosa consiste la funzione di poeta? oppure: che significa essere poeta?

L'affermazione sconsolata di Hölderlin è quella di un europeo tormentato dalla «povertà» del suo continente devastato dalle guerre, dalle carestie, dalle crisi economiche, dai molteplici abusi delle aristocrazie e del clero; in quanto europeo, egli è affascinato da quella che crede un'eccellenza originaria della sua civiltà. Molti tedeschi di quell'epoca condividevano questa suggestione, e in seguito ancora più diffusamente. L'eccellenza originaria, egli pensa, è quella della cultura greca classica del quinto secolo a.C., che ha visto la splendida fondazione della filosofia, delle matematiche, della fisica, del teatro europeo, dell'equilibrio istituzionale dello stato garantito dall'uguaglianza dei cittadini, in particolare per quanto attiene all'esercizio tollerante del dibattito democratico nell'agorà. I romantici tedeschi si sentono investiti della missione di risollevare la civiltà europea dall'interminabile «povertà», e di restaurare al centro del continente, in Germania, lo splendore e la libertà di parola di «cittadini» in armonia con gli dèi. Pensano tutti a una nuova Grecia, a una nuova Atene intorno al monarca prussiano «illuminato».

Del resto, proprio a Oriente, l'ortodossia russa, più pragmatica, pensa alla nascita di una terza Roma, dopo Bisanzio che era stata la seconda.

Ossessionato dal «miracolo greco» e dalla sua resurrezione, Hölderlin cerca nel bagliore e nella penombra della lingua tedesca, e nel suo personale stile immaginifico e claudicante di pensatore, di poeta e di saggista, la chiarezza radicale del pensiero apollineo che dà armonia al mondo, ma anche la folgorazione dionisiaca che provoca ed eccita l'energia ebraica della tenebra. La sua opera è attraversata dalla luce implacabile di Apollo, l'ordinatore, e dal furore esaltato e visionario di Dioniso, «dio del vino».

Duecento anni dopo, la «povertà» non ha più lo stesso significato. A quello che un europeo consapevole poteva concepire solo nello spazio dell'Europa dei Lumi, si aggiunge oggi, su scala planetaria, la percezione delle devastazioni industriali incompatibili con l'ecologia, la coscienza delle distruzioni genocidarie di guerre grandi e piccole, l'asservimento di intere parti di umanità considerate inferiori e la svalutazione generalizzata della parola, passata dallo statuto di strumento del pensiero, veicolo della risposta e della comunicazione tra gli uomini, a quello di unguento anestetizzante universale, finalizzato non più a comunicare ma al consumo di oggetti reperibili sul mercato. I valori connessi alle forme di una sacralità molto diversificata, all'estetica, alla ricerca intellettuale, all'etica, tendono nei fatti ad

essere soppiantati dal culto delle merci e dalla diffusione generalizzata delle imprese e dei marchi commerciali. Si potrebbe a ragione parlare, attualmente, di una «povertà» fioca e satolla, dove il sistema digestivo prende il posto del pensiero e della parola..

Ora, nei duecento anni trascorsi in Europa dopo Hölderlin, altri elementi hanno fatto la loro comparsa. Il più importante, ai miei occhi, è la scoperta progressiva dell'Altro non europeo. E il rispetto verso quest'ultimo. Victor Segalen l'ha mirabilmente enunciato un secolo fa proponendo la sua nozione di Diverso. L'Altro non europeo comprende, come è evidente, delle civiltà senza scrittura: dunque, civiltà dell'oralità, nelle quali ogni persona adulta, giunta al termine della sua lenta iniziazione ad opera degli Anziani della comunità, acquisisce una considerevole ricchezza culturale e culturale di memoria; una ricchezza sempre eticamente responsabile per la comunità nel suo insieme. Si scopre allora che, dopo il primo «miracolo europeo», quello di Atene nell'età di Pericle, dopo il secondo «miracolo», quello del Rinascimento del 15mo e 16mo secolo, dopo il terzo «miracolo», quello dei Lumi e della Rivoluzione francese, dopo di essi e loro malgrado, esistono altre meraviglie di umanità e di civiltà nell'Africa nera, in Asia, in Oceania, tra gli elementi precolombiani delle Americhe e delle Antille. Hölderlin non ha avuto la fortuna di avvertirne l'esistenza.

Ciò che unifica o, per meglio dire, slancia in una dinamica solidale e civilizzatrice ognuna di queste diversissime comunità umane, non è l'oggetto merce ma la parola; una parola piena e integra, fondatrice del legame umano attraverso il quale si identifica l'altro, ci si rapporta a lui e insieme si concordano delle intese. Si mette in essere il legame per mezzo della parola, si dà forma al mondo con la parola, attraverso la parola si offre al mondo una ragione sacra di esistenza. Questa parola originaria si sedimenta in ogni sorta di rito, in particolare in quelli liturgici, nei rituali di dizione genealogica come quelli dei poeti-musicisti di alcune civiltà africane, etc. Le molteplici espressioni dell'oralità sono tutte fondate su questa parola originaria; succede, qui o là, che essa venga poco a poco a imprimersi nella perennità visibile della scrittura. In ogni caso, dappertutto la parola si deposita nelle leggi orali o scritte su cui si modellano in modo dinamico o statico le società.

Tra le innumerevoli forme della parola originaria orale, che è una caratteristica peculiare della specie umana, ce n'è una eterna e imperitura: la poesia. La poesia è quella forma della parola comune che agisce sull'opacità del mondo per interrogarlo e cercare di dargli un senso; si pratica in tutte le

civiltà, di sicuro in modo provvisoriamente minoritario nei paesi altamente industrializzati e «mercificati», ma in maniera brillante e popolarissima nei paesi ancora legati all'oralità. La sua funzione è vicina a quella del canto; un canto, di natura e finalità generalmente quasi sciamaniche, che interroga la dinamica valoriale della complessità del mondo, si inventa le figure del coro nel quale e attraverso il quale dialogano uomini in carne e ossa e spiriti invisibili.

La parola poetica si manifesta attraverso la sua densità e la sua propensione alla litania, poi alla salmodia e dunque, infine, al canto; oppure, al contrario, attraverso la sua contrazione in una sorprendente formulazione aforistica. Questa parola poetica si esercita ovunque e non solo nell'atto di scrivere un libro o di leggerlo. Il fascino indifferenziato della poesia, che per la sua densità e per la sua responsabilità etica consapevole assume sovente una forma cerimoniale, è sempre legato alla sua teatralità.

Venendo alla tua seconda domanda, scrivere - nel senso di comporre delle poesie per pubblicarle in un libro - è un atto attraverso il quale una persona, cosciente della sua responsabilità etica nei confronti del mondo, talvolta effettivamente «povero», viene temporaneamente a deporre il frutto della parola, nata dal suo dialogo con questo stesso mondo, nella tristezza solitaria di una pagina stampata, prima di fare ritorno al canto. O alla dizione teatralizzata.

Ma eccoci, tu e io, in due civiltà della scrittura. Malgrado il prestigio sociale della calligrafia e della stampa, la parola orale performativa e saltellante del poema non si esaurisce mai. Essa è il contrassegno stesso dello spazio umano. Il libro di poesie è un compromesso tra l'oralità e la scrittura e non partecipa della linearità orizzontale della rappresentazione del mondo in una narrazione romanzesca. E' un vulcano il cui getto è verticale e senza lo sviluppo di un intreccio.

Deuxième question:
Le Dialogue avec l'Autre, dix ans au Mali
10 juillet 2015



Zhang Bo

Tu mentionnes «l'Autre non européen», je trouve que c'est une notion extrêmement importante. Pour la Chine, une civilisation qui mûrit très tôt, cette dernière devient un paradigme culturel fondamental en l'Asie de l'Est, mais son autarcie mène aussi à une certaine fermeture. Ainsi pour les Chinois, découvrir un «Autre non chinois» est un processus long et sinueux. A la fin du 19^e siècle, quand les vaisseaux occidentaux ont ouvert violemment ce pays, les lettrés chinois tombèrent dans une division énorme face à l'Occident. Les réformistes de cette époque ont formulé en une phrase très célèbre que «La connaissance chinoise est le corps, la connaissance occidentale est un mode d'emploi», et ils commençaient à étudier l'Occident mais d'une manière très limitée : ils voulaient seulement utiliser les «Techniques» occidentales sans vouloir savoir pour quelles raisons ces techniques avaient pu apparaître en Occident. A partir de ce moment, plus de cents ans s'écoula, sauf certaines périodes de liberté éphémère, et la société chinoise a manifesté quelque fois un refus total devant l'Occident, quelque fois une idolâtrie aveugle pour lui. Cela rend un vrai dialogue difficile à naître.

Par exemple si l'on parle du champ académique chinois contemporain, d'une part il y a énormément de thèses qui citent éperdument des théories occidentales sur l'histoire, la politique ou la littérature chinoises pour éprouver une «légitimité» de ces phénomènes, d'autre part il y a aussi une tendance à critiquer entièrement la sinologie occidentale, en pensant qu'elle commet des erreurs à cause d'une idéologie hétérogène qui va lobotomiser l'esprit chinois.

A mon avis, un vrai dialogue ne peut se fonder sur ces deux attitudes, car la présupposition du dialogue doit être une égalité et un respect entre les deux interlocuteurs. Ensuite on peut avoir des conversations même des disputes mais bien intentionnées et constructives. Dans ta vie et tes œuvres, je peux bien voir un dialogue avec des «Autres non européens». Si je regarde un peu ta biographie, tu es souvent allé à la frontière de l'Europe et au-delà, comme Chypre, Sicile, Martinique, Réunion, Haïti, etc., surtout tu vivais pendant dix ans au Mali sur des hauts plateaux avec une communauté africaine sans écriture. Cela me fait penser à Lévi-Strauss qui faisait des recherches dans la forêt amazonienne. Mais je peux bien sentir que dans ton intérêt il y a quelque chose qui ne soit pas anthropologique, mais je ne peux bien définir. Avec le village africain de Koyo, quel dialogue as-tu établi avec eux, tu peux parler un peu de ça?

Yves Bergeret

Je n'ai pas établi de dialogue avec Koyo. Nous l'avons établi ensemble. Nos intérêts à rencontrer l'autre étaient très différents. Ils se sont peu à peu rejoins. Puis se sont considérablement approfondis.

Qu'il me soit permis de commencer par moi. J'habite dans les montagnes et y ai toujours vécu. Très jeune j'ai commencé de grandes ascensions de haut niveau technique. Je ne les ai jamais perçues comme des prouesses sportives; c'était la beauté radicale de ces ascensions dans des formes géométriques glaciaires et rocheuses immenses qui m'attirait; et aussi un accomplissement éthique de ce que mon corps pouvait réaliser en parcourant les sommets dans la dynamique de leur harmonie. Je lisais passionnément la poésie. Certes j'ai fait des études de lettres, mais ma vraie école a été la montagne.

Rimbaud et Apollinaire ont nourri mon adolescence. Mais un plus tard la poésie française contemporaine que je voulais connaître m'ennuyait. C'était les années 70 et 80. Il y avait alors une mode hyper-intellectuelle issue d'une lecture savante et sèche de Mallarmé; on devait mettre en crise le langage et refuser tout lyrisme. Une lecture superficielle de Foucault et Derrida devenait une scolastique de perroquet.

Dans mon sac à dos d'alpiniste je portais toujours un volume de René Char; et aussi un de Césaire et un autre de Senghor. Car loin de l'académisme de Paris j'admirais le résistant à la vigilance sans faille et à l'émotion solaire qu'était Char; et dans les marges de la langue française, loin de la France, je trouvais une vitalité beaucoup plus grande et une relation au monde extérieur (par opposition au monde intérieur du penseur critique) d'un courage, d'une humilité et d'une ampleur admirables.

Lorsqu'à quarante ans je n'ai plus eu la force de l'alpinisme technique je suis parti dans les massifs montagneux des déserts et surtout sur les volcans des Antilles. Et donc bien sûr sur la terre d'Aimé Césaire. J'y ai très vite rencontré en français et en créole les créateurs, artistes et poètes, dont l'œuvre en cours posait des questions de fond; j'ai travaillé avec eux. Le dialogue de création a toujours été mon choix, de même que l'ascension alpine se fait en cordée. De très nombreux séjours pendant dix ans dans les Antilles, à la limite de ma langue, m'ont appris à écouter ce que disent leurs volcans et leurs falaises: avec des moyens plastiques et linguistiques d'une grande beauté, ils disent un déchirement humain, autrement dit le deuil inconsolable de

l'Afrique perdue. Complètement perdue. Car les descendants d'esclaves ne pouvaient savoir de quelle ethnie, de quelle langue africaines ils étaient enfants.

J'attendis alors de pouvoir aller vers les montagnes africaines. Sources inaccessibles depuis les Antilles. Pourtant sources d'une immense richesse de sensibilité, d'imagination, de mythe, de pensée symbolique. Aller vers ces montagnes. Car une montagne est toujours une provocation, provocation au sens habituel et au sens étymologique, un obstacle impitoyable en travers d'un chemin de vie; à ceux qui l'habitent une montagne demande de la persévérance, de l'inventivité, de la très fine écoute. Une montagne porte à créer et se créer.

Pour l'avoir parcouru à pied en tous sens entre trente et quarante ans je connaissais bien le Haut Atlas marocain. Mais cette fois ci je voulais aller dans les montagnes de l'Afrique de l'Ouest. Après quelques séjours en Afrique noire j'arrivai dans les montagnes du nord du Mali. Montagnard j'avancais seul, lentement, le plus souvent à pied. Très loin de tout contexte touristique. Je me trompais parfois. J'analysais ensuite ce que je vivais, ce que je voyais, ce que je découvrais. Mes lectures en France et mes rencontres avec des ethnologues spécialistes des peuples de cette région m'aidaient à analyser.

Dès le début j'eus l'idée suivante: dans cette région quasiment désertique et très peu peuplée les montagnes, forcément sacrées, sont des réservoirs naturels d'eau et attirent les gens. La population est sans écriture, donc dans les prestiges et les complexités de l'oralité que j'évoquais au début de notre entretien. Or la plus grande piste de cette immense région venait d'être goudronnée, devenant la seule route où commençaient à circuler des camions; les postes à transistors étaient écoutables partout; un tout début de scolarisation moderne et laïque se mettait tout juste en place dans une oasis. Autrement dit l'ordre strict de l'initiation de l'oralité était déstabilisé et il devait bien se produire ici ou là, dans telle montagne ou à son pied qu'une personne pose sur les murs intérieurs de sa maison quelques premiers signes graphiques en prenant un peu d'argile humidifiée dans sa main. En somme l'aube de l'écriture. Dans un espace totalement communautaire et animiste, ce pourrait être le début d'une signature de soi. Mais signature éthiquement responsable de et dans la communauté, responsable aussi avec les esprits et les ancêtres. L'ébauche d'une écriture profondément chargée de sens, de crainte et d'audace. Une écriture de création.

Mes pas et les conseils de village en village me menaient au bon endroit. J'appris peu de mois après qu'une mosaïque ethnique peuple les lieux. Deux peuples nomades féodaux, les Touaregs et les Peuls, et leurs esclaves proportionnellement très nombreux. Et, réfugiés dans les rochers par crainte ancestrale des premiers, deux peuples cultivateurs sédentaires, les Songhaï bien connus par les films ethnodocumentaires de Jean Rouch, enfin les Toro Nomu une petite ethnie autarcique et autogestionnaire quasiment inconnue et faisant partie du groupe des peuples Dogon: il en est le plus oriental, le plus petit. Il vit en haut de montagnes tabulaires ou dans leur piémont.

Je vis d'assez nombreuses maisons peintes songhaï au pied des montagnes orange vers Hombori. J'arrivai un soir à l'oasis de Boni; on me dit qu'en haut de la superbe montagne à l'est du bourg se trouvait un village inaccessible, Koyo. Montagnard habitué à scruter les parois, le lendemain à l'aube je trouvais seul le passage dans la falaise.

Deux cultivateurs presque en haut de l'escalade me barrèrent le passage: «ici on ne reçoit pas d'étranger». Je répondis: «je suis poète. - C'est quoi être poète? Comme poète tu fais quoi ici? – Votre montagne est si belle que je voudrais écouter ce qu'elle dit. Je suis sûr qu'elle parle et je veux entendre au moins les sons de sa roche, de son eau, de son vent, même si je ne comprends pas les mots – Alors viens avec nous». C'est très précisément ainsi que commença un dialogue extraordinaire et exigeant de création avec le village, de cinq cents habitants. Parmi eux un groupe initiatique de six assez jeunes cultivateurs dont on me montra progressivement les maisons: ils les avaient peintes avec une inventivité allant beaucoup plus loin que celle des maisons de la plaine. Ce dialogue progressif dura dix ans, non pas de séjour continu, mais en vingt deux longs voire très longs séjours. J'appris progressivement la langue, le toro tégu, et la métaphysique complexe qu'elle porte. Je fus progressivement initié à certaines fonctions rituelles.

Par tout ce que je disais plus haut on comprend pourquoi je cherchais à établir dialogue avec de tels «poseurs de signes». Et à créer des œuvres avec eux: ce que nous fîmes dès la deuxième année. Sur des supports mobiles, tissu ou papier, nous disions ensemble avec la peinture acrylique la parole du lieu, c'est à dire son poème, eux en signes graphiques neufs, moi en lettres alphabétiques. Leur énergie inventive était considérable; la variété de leur inventivité aussi. Leur monde était quasiment sans objet, sans aucun meuble. Leur pensée était d'une grande richesse: animiste, sans transcendance d'un dieu.

Le monde entier qu'ils vivaient était sous la responsabilité de leurs rites et de leurs sacrifices.

Sept ans après mon premier séjour le responsable des rites du village et les «poseurs de signes» m'emmenèrent dans une grotte au centre du plateau sommital de leur montagne tabulaire et me firent une très longue démonstration synthétique et récapitulative de tout ce qu'ils m'avaient appris. En fait le mode de transmission et d'initiation était les poèmes-peintures, très nombreux, qui «disaient» toujours la parole d'un lieu; les «poseurs de signes» finissaient leur partie de l'œuvre en me dictant oralement ce qu'ils avaient «écrit», selon leur propre formulation. Le poème-peinture créé ensemble, toujours dehors en pleine montagne, était l'espace tiers, entre le leur et le mien. De même je leur traduais toujours l'aphorisme que j'avais peint, poème de très grande concentration qu'ils écoutaient et commentaient très attentivement.

Leur système de pensée que je découvris peu à peu et qu'ils confirmèrent était d'une grande richesse. Pour eux tout est parole. La roche est la parole de la plus grande densité, le sable est son délitement. L'eau est la parole qui court et fertilise. La graine est la parole qui nourrit. Le vent est l'avant-promesse de la parole car il apporte le nuage pendant la très brève saison des pluies, juillet et août. Le nuage déverse la parole en pluie. L'espèce humaine, du moins celle faisant partie de cette ethnie vivant dans les montagnes, est le jardinier de la parole. La population du village, très consciente de sa métaphysique et de la responsabilité de chacun se réunit en assemblée générale; mais les activités quotidiennes sont accomplies par des «groupes de parole» de six à huit personnes sous la tutelle d'un ancêtre référent.

Le groupe de base le plus important est celui des «femmes âgées qui chantent»: par un rite nocturne chanté-dansé devant la totalité du village assis en cercle ces huit femmes redisent les poèmes fondateurs du monde et de la vie de chaque jour. Mais elles ont ce pouvoir extraordinaire de pouvoir accroître le réel en chantant-dansant de nouveaux poèmes qu'elles créent: ainsi sont validés des événements inattendus qui entrent alors de plein pied dans la réalité de la parole.

Ainsi le récit de mon arrivée fut-il chanté-dansé par ces femmes dès mon troisième séjour et devins-je dès lors un des acteurs de la vie du village. De séjour en séjour l'espace entièrement ritualisé et sacré de la montagne de Koyo m'était ouvert et nous partions créer de nouveaux poèmes-peintures à

parfois plusieurs heures de marche ou d'escalade du village. Les femmes âgées chantaient régulièrement nos nouvelles créations.

La septième année me fut donc confirmée solennellement dans une grotte ma lente initiation, dans tous les sens ne m'étaient pas apparus dès le début. On me dit que je n'étais plus étranger, deux ancêtres référents me furent attribués, un nom supplémentaire en toro tégu et surtout une fonction rituelle, celui de «tombeur de pluie», cette indispensable modalité fécondante de la parole en hivernage, c'est-à-dire en saison des pluies.

Les Toro nomu appellent en effet étrangers non seulement les gens qui ne parlent pas leur langue, mais aussi ceux et celles dont l'usage de la «parole» ontologique et éthique n'est pas clair, élude, trompe, divague, fuit. Les gens qui vivent en plaine, dans le sable stérile où la pluie ne peut rien, soumis à la violence et au mutisme de féodalismes cruels, souffrent dans un état d'humanité inaccomplie. Ils sont étrangers à la parole, disent les habitants de Koyo. Peut-être y accéderont-ils un jour. Mais pas encore. Devant eux le jour du marché à l'oasis on se tait, on reste prudent; on n'accueille au village aucun «étranger» de la plaine.

Mais voilà qu'un lointain matin d'août j'avais la première fois trouvé seul l'accès à la montagne, marchant et grim pant de mes jambes et de mes bras de montagnard; voilà que j'avais demandé à écouter ce que disait cette si belle montagne. Sans que je l'aie su, nous étions déjà d'accord. Cinq mois après je revins au village, apportant mon premier livre sur cette région; avec bien sûr à la fin une présentation de Koyo. Les Toro Nomu m'accueillirent avec étonnement et me dirent: «mais alors ta parole est comme nos pierres».

Quatre ans plus tard les «poseurs de signes» me conduisirent dans une grotte peinte, en pleine falaise. Elle était bien sûr secrète et totalement inaccessible à tout «étranger». Ici avait vécu un étranger, un Songhaï, quasi mort de faim à son arrivée il y a sept siècles. Le village lui avait assigné ce lieu de séjour. Cet homme avait une immense sagesse et un réel pouvoir de parole. Il sut dialoguer avec les pierres. A sa mort le village l'intégra dans son monde et lui donna un nouveau nom; il devint l'origine d'une lignée importante de Toro Nomu. Dans la grotte où me furent explicitées tant de choses sept ans après mon arrivée on m'informa que j'étais le nouvel étranger à son tour intégré; je n'étais plus étranger.

Zhang Bo

Ton arrivée n'a-t-elle tout de même pas modifié ou perturbé durablement le village?

Yves Bergeret

Comme on le voit les Toro Nomu et moi nous nous sommes entre-appris. Par le moyen de la création poétique et de la transmission initiatique. Cependant se posait immédiatement la question du temps consacré à cette création et à cette transmission. En effet elles me prenaient un temps considérable; de leur côté les «poseurs de signes» vivaient constamment avec moi pendant mes séjours et devaient remettre le soin de leurs petites terrasses cultivées à quelqu'un d'autre.

Grâce à ma pratique et mes observations dans d'autres lieux hors d'Europe, au Sénégal et en Haïti principalement, j'ai tenu à appliquer le fonctionnement suivant avec la plus grande vigilance. Lorsque je présentais en Europe les œuvres créées en dialogue sur tissu et sur papier je n'acceptais de le faire dans les lieux de la transmission culturelle, musées, galeries, médiathèques, universités, que contre financement: car ces circuits de la médiation culturelle ont tous leur budget pour des locations temporaires d'exposition, des conférences, voire des achats. L'argent ainsi récolté était dépensé premièrement pour la production matérielle des œuvres, deuxièmement pour les salaires journaliers des «poseurs de signes» et de leurs remplaçants dans les cultures, troisièmement pour le projet de développement que le village s'était alors défini. Notre dialogue de création a ainsi permis de construire trois retenues d'eau et donc de doubler la surface des cultures; il a permis de construire une école avec le salaire de deux instituteurs; il a permis de financer la formation d'un agent de santé, etc., etc., etc. Le dialogue de création des «poseurs de signes» avec le poète était efficace et concret. Eux et moi avons d'ailleurs été considérés comme un nouveau «groupe de parole» de base par le village, peut-être même un groupe parallèle à celui des «femmes âgées qui chantent».

Seconda questione:
Il Dialogo con l'Altro, dieci anni nel Mali
10 luglio 2015



Zhang Bo

Tu fai riferimento all' «Altro non europeo», un concetto che io ritengo estremamente importante. Per la Cina, una civiltà che maturò molto presto, quest'ultimo diventa un paradigma fondamentale nell'Asia orientale, ma la sua autarchia ha come effetto anche quello di produrre qualche forma di chiusura. Così, per i cinesi, scoprire un «Altro non cinese» diventa un processo lungo e non certo lineare. Alla fine del 19mo secolo, quando le navi occidentali hanno aperto violentemente quel paese, le lettere cinesi si divisero profondamente di fronte all'Occidente. I riformisti di quell'epoca hanno formulato in una frase molto famosa che «La conoscenza cinese è il corpo, la conoscenza occidentale è una modalità di utilizzo», e si sono messi a studiare l'Occidente ma in un modo molto limitato: volevano semplicemente utilizzare le «Tecniche» occidentali senza porsi il problema di capire le ragioni per cui quelle tecniche avevano potuto comparire in Occidente. Da quel momento passano più di cento anni e, salvo alcuni periodi di effimera libertà, la società cinese ha manifestato tanto un rifiuto totale nei confronti dell'Occidente, quanto una idolatria cieca. Tutto ciò rende difficoltosa la nascita di un vero dialogo.

Per esempio, rimanendo nell'ambito accademico cinese contemporaneo, da una parte troviamo un gran numero di tesi che citano in modo pedissequo teorie occidentali sulla storia, la politica o la letteratura cinese, per mettere alla prova una «legittimità» di quei fenomeni; dall'altra parte c'è invece una tendenza a criticare totalmente la sinologia occidentale, ritenendola non affidabile a causa di una ideologia eterogenea che finisce col lobotomizzare lo spirito cinese.

A mio avviso, un vero dialogo non può fondarsi su queste due attitudini, perché il presupposto del dialogo deve basarsi sull'uguaglianza e il rispetto tra i due interlocutori. In seguito potranno nascere dei confronti e anche delle dispute, ma ben indirizzate e costruttive. Nella tua vita e nelle tue opere posso chiaramente constatare la presenza di un dialogo con degli «Altri non europei». Se guardo un po' alla tua biografia, tu ti sei spesso spinto ai confini dell'Europa e oltre, come a Cipro, in Sicilia, nella Martinica, alla Réunion, ad Haiti, etc., e soprattutto sei vissuto per dieci anni nel Mali, sugli altipiani, presso una comunità africana senza scrittura. Ciò mi fa pensare a Lévi-Strauss, che conduceva ricerche nella foresta amazzonica; ma avverto anche che nel tuo interesse c'è qualcosa di non propriamente antropologico che non saprei ben definire. Nel villaggio africano di Koyo, quale dialogo hai stabilito con gli abitanti? Potresti parlarne un po'?

Yves Bergeret

Non ho stabilito nessuna forma preventiva di dialogo con Koyo. L'abbiamo decisa di comune accordo. Le nostre motivazioni a incontrare l'altro erano diversissime. Poco per volta si sono avvicinate, poi si sono considerevolmente approfondite.

Consentimi di cominciare da me. Io abito in montagna e vi ho sempre vissuto. Fin da giovanissimo mi sono dato alle grandi scalate di alto livello tecnico. Non le ho mai considerate come prodezze sportive; mi attirava la bellezza radicale di quelle ascese tra geometriche formazioni glaciali e rocciose immense; e anche una sorta di adempimento di natura etica in merito a ciò che il mio corpo poteva realizzare percorrendo le cime nel dinamismo della loro armonia. Leggevo appassionatamente poesia. Avevo alle spalle studi letterari, ma la mia vera scuola è stata la montagna.

Rimbaud e Apollinaire hanno nutrito la mia adolescenza. Ma, in seguito, la poesia francese contemporanea che volevo conoscere finiva con l'annoiarli: Erano gli anni Settanta e Ottanta. C'era allora un approccio iper-intellettualistico proveniente da una lettura sapiente e arida di Mallarmé; si doveva mettere in crisi il linguaggio e rifiutare ogni forma di lirismo. Una lettura superficiale di Foucault e Derrida diventava una scolastica per pappagalli.

Nel mio zaino di alpinista portavo sempre un volume di René Char, e anche uno di Césaire e un altro di Senghor. Perché lontano dall'accademismo di Parigi, ammiravo il resistente dalla vigilanza senza cedimenti e dall'emozione solare che era Char; e ai margini della lingua francese, lontano dalla Francia, trovavo una vitalità molto più grande e una relazione col mondo esterno (in opposizione all'interiorizzazione del mondo del pensatore critico) fatta di un coraggio, di una umiltà e di una apertura ammirevoli.

Quando a quarant'anni non ho avuto più la forza per dedicarmi all'alpinismo tecnico, sono partito verso i massicci montagnosi dei deserti e soprattutto verso i vulcani delle Antille. E dunque, come è evidente, verso la terra di Aimé Césaire. Vi ho immediatamente incontrato creatori in francese e in creolo, artisti e poeti, la cui opera in atto poneva delle questioni sostanziali; ho lavorato con loro. Il dialogo creativo è sempre stato una mia scelta, nello stesso senso per cui la scalata alpina si fa in cordata. Numerosissimi soggiorni

nel corso di dieci anni nelle Antille, ai confini della mia lingua, mi hanno insegnato ad ascoltare ciò che dicono i loro vulcani e le loro falesie: con mezzi plastici e linguistici di grande bellezza, raccontano una lacerazione umana, il lutto inconsolabile dell’Africa perduta. Completamente perduta, perché i discendenti degli schiavi non potevano sapere di quale etnia, di quale lingua africana erano figli.

Aspettai allora di poter andare verso le montagne africane. Sorgenti inaccessibili, dopo le Antille. Sorgenti, tuttavia, immensamente ricche di sensibilità, di immaginazione, di mito, di pensiero simbolico. Dovevo andare verso quelle montagne. Perché una montagna è sempre una provocazione, provocazione tanto nel significato usuale che in senso etimologico, un ostacolo impietoso di traverso nel cammino della vita; a coloro che la abitano, una montagna chiede perseveranza, inventiva, una finissima capacità di ascolto. Una montagna spinge a creare e a crearsi.

Per averlo percorso a piedi in ogni direzione tra i trenta e i quaranta anni, conoscevo bene l’Alto Atlante marocchino. Ma quella volta desideravo andare sulle montagne dell’Africa occidentale. Dopo qualche soggiorno nell’Africa nera, arrivai sulle montagne del nord del Mali. Da montanaro, mi muovevo in solitudine, lentamente, il più delle volte a piedi. Lontanissimo da qualsiasi itinerario turistico. Talvolta sbagliavo percorso. In seguito analizzavo ciò che vivevo, ciò che vedevo, ciò che scoprivo. Le mie letture in Francia e i miei incontri con etnologi esperti dei popoli di quella regione mi aiutavano in questo lavoro.

Dopo il primo approccio, maturai un’idea del genere: in quella regione quasi desertica e scarsamente popolata, le montagne, necessariamente considerate sacre, sono delle riserve naturali d’acqua e attirano gli uomini. La popolazione è senza scrittura, legata dunque all’autorevolezza e complessità dell’oralità a cui facevo riferimento all’inizio della nostra conversazione. Ora la più grande pista di questa immensa regione era stata asfaltata, divenendo la sola strada sulla quale cominciavano a circolare i camion; le stazioni radio erano ascoltabili ovunque; i presupposti di una scolarizzazione moderna e laica facevano la loro comparsa in un’oasi.

In altre parole, l’ordine rigoroso dell’iniziazione all’oralità risultava destabilizzato, e doveva di sicuro succedere da qualche parte, su tale montagna o ai suoi piedi, che qualcuno posasse sui muri interni della sua casa qualche primo segno grafico, utilizzando un po’ di argilla umidificata con le

mani. Insomma, l'alba della scrittura. In uno spazio totalmente comunitario e animista, ciò poteva rappresentare la prima forma di autografia. Ma una firma eticamente responsabile della e dentro la comunità, responsabile anche verso gli spiriti e gli antenati. La bozza di una scrittura profondamente carica di senso, di timore e di audacia. Una scrittura creativa.

I miei passi e i consigli raccolti di villaggio in villaggio mi conducevano verso il posto giusto. Nel giro di pochi mesi, appresi che un mosaico di etnie abita quei luoghi. Due popoli nomadi feudali, i Tuareg e i Peuls, e i loro schiavi in proporzione molto numerosi. E, rifugiati tra le rocce per una ancestrale paura dei primi, due popoli contadini sedentari, i Songhai, ben conosciuti grazie agli etnodocumentari di Jean Rouch, e infine i Toro Nomu, una piccola etnia autarchica autogestita quasi sconosciuta e facente parte del gruppo dei popoli Dogon: ne è quello più orientale, il più piccolo. Insediato sulle alture di montagne tabulari o alla loro base.

Vidi numerosissime case songhai dipinte ai piedi delle montagne arancioni verso Hombori. Una sera arrivai all'oasi di Boni; qui venni a sapere che nella parte alta della superba montagna, a est del borgo, si trovava un villaggio inaccessibile, Koyo. Da montanaro abituato a scrutare le pareti, l'indomani all'alba trovai da solo il passaggio nella falesia.

Due contadini, quasi in cima alla salita, mi sbarrarono il passo: «qui non accogliamo stranieri». Risposi: «Io sono poeta. - Cosa significa essere poeta? E in quanto poeta cosa ci fai da queste parti? - La vostra montagna è talmente bella che vorrei ascoltare quello che dice. Sono sicuro che essa parla e voglio sentire almeno il suono della sua roccia, della sua acqua, del suo vento, anche se non conosco le parole. - Allora vieni con noi». E' esattamente così che cominciò un dialogo creativo, straordinario ed esigente, con quel villaggio di cinquecento abitanti. Tra loro, un gruppo iniziatico di sei giovanissimi contadini di cui mi mostrarono mano a mano le case: le avevano dipinte con una inventiva molto più lungimirante di quella delle case di pianura. Quel dialogo progressivo durò dieci anni, non di permanenza continua, ma distribuita in ventidue lunghi o lunghissimi soggiorni. Appresi un po' alla volta la loro lingua, il toro tégu, e la complessa metafisica che contiene. Fui progressivamente iniziato ad alcune funzioni rituali.

Da tutto quello che ho detto in precedenza si capisce perché cercassi di stabilire un dialogo con tali «posatori di segni». E di creare delle opere con loro, cosa che facemmo a partire dal secondo anno. Sopra supporti mobili, di tessuto o carta, esprimevamo insieme attraverso la pittura acrilica la parola del

luogo, ovvero il suo poema, loro in segni grafici nuovi, io in lettere alfabetiche. La loro energia creativa era notevole, così come la varietà della loro inventiva. Il loro mondo era praticamente senza oggetti, senza nessun mobile. Il loro pensiero conteneva una grande ricchezza animista, senza la presenza di un dio trascendente. L'intero mondo nel quale vivevano era sotto la responsabilità dei loro riti e dei loro sacrifici.

Sette anni dopo il mio primo soggiorno, il responsabile dei riti del villaggio e i «posatori di segni» mi condussero in una grotta al centro dell'altopiano sommitale della loro montagna tabulare e mi fecero una lunghissima dimostrazione sintetica e ricapitolativa di tutto quello che mi avevano insegnato. In effetti il modo di trasmissione e di iniziazione era rappresentato dai «poemi-pittures», in numero rilevante, che «dicevano» la parola del luogo; i «posatori di segni» completavano la loro parte dell'opera dettandomi oralmente quello che avevano «scritto», secondo la loro particolare formulazione. Il poema-pittura creato insieme, sempre all'aperto in piena montagna, era lo spazio terzo tra il loro e il mio. Allo stesso tempo, io gli traducevo ogni volta l'aforisma che avevo dipinto, poema di grande concentrazione che essi ascoltavano e commentavano in modo estremamente partecipe.

Il loro sistema di pensiero, che io venivo scoprendo un po' alla volta e che essi confermarono, era singolarmente ricco. Per loro tutto è parola. La roccia è la parola di più alta densità, la sabbia è la sua disgregazione. L'acqua è la parola che corre e dona fertilità. Il seme è la parola che nutre. Il vento è la matrice prima della parola, perché porta la nuvola durante la brevissima stagione delle piogge, tra luglio e agosto. La nuvola rovescia la parola in pioggia. La specie umana, almeno quella facente parte di questa etnia che vive nelle montagne, è il giardiniere della parola. La popolazione del villaggio, fortemente cosciente della sua metafisica e della responsabilità di ognuno, si riunisce in assemblea generale; ma le attività quotidiane vengono realizzate da «gruppi di parola» composti di sei-otto persone sotto la tutela di un antenato di riferimento.

Il gruppo di base più importante è quello delle «donne anziane che cantano»: nel corso di un rito notturno cantato-danzato davanti all'intero villaggio seduto in cerchio, queste otto donne ripetono i poemi fondatori del mondo e della vita di ogni giorno. Ma esse hanno il potere straordinario di accrescere il reale cantando-danzando i nuovi poemi che creano: così

vengono accettati avvenimenti inaspettati, che entrano allora a pieno titolo nella realtà della parola.

Anche il racconto del mio arrivo fu cantato-danzato da queste donne dopo il mio terzo soggiorno e da allora divenni uno degli attori della vita del villaggio. Di soggiorno in soggiorno lo spazio interamente ritualizzato e consacrato della montagna di Koyo mi veniva dischiuso e noi partivamo per creare nuovi poemi-pitture, a volte a molte ore di cammino o di ascesa dal villaggio. Le donne anziane cantavano regolarmente le nostre nuove creazioni..

Il settimo anno ebbi dunque la conferma solenne, in una grotta, della mia lenta iniziazione, in tutti i risvolti che non mi erano apparsi all'inizio. Mi dissero che non ero più straniero, mi affidarono alla tutela di due antenati, mi assegnarono un nome supplementare in toro tégu e soprattutto una funzione rituale, quella di «seduttore della pioggia», indispensabile modalità fecondatrice della parola nel periodo invernale, cioè durante la stagione delle piogge.

I Toro Nomu, in effetti, chiamano stranieri non solo le persone che non parlano la loro lingua, ma anche tutti coloro, uomini e donne, il cui utilizzo della «parola» ontologica ed etica non è chiaro, è elusivo, disviante, divagante, sfuggente. Le genti che vivono in pianura, nella sabbia sterile dove la pioggia non ha nessun effetto, sottomessi alla violenza e al mutismo di feudalesimi crudeli, soffrono in uno stato di umanità incompiuta. Sono stranieri alla parola, dicono gli abitanti di Koyo. Forse un giorno vi perverranno. Ma è ancora presto. Davanti a loro, nel giorno del mercato all'oasi, si sta in silenzio, si resta prudenti; non si accoglie al villaggio nessuno «straniero» della pianura.

Era accaduto che una lontana mattina di agosto avessi trovato la prima volta, da solo, l'accesso alla montagna, camminando e salendo con le mie gambe e le mie braccia di montanaro; che avessi chiesto di ascoltare ciò che quella bellissima montagna diceva. Senza che ne sapessi niente, tra di noi c'era già un legame. Cinque mesi dopo ritornai al villaggio, portando il mio primo libro su quella regione; che conteneva alla fine, come si può ben immaginare, una presentazione di Koyo. I Toro Nomu mi accolsero con ammirazione e mi dissero: «ma allora la tua parola è come le nostre pietre».

Quattro anni dopo, i «posatori di segni» mi condussero in una grotta dipinta nel cuore della falesia. Si trattava evidentemente di un luogo segreto e

assolutamente inaccessibile a ogni «straniero». Li aveva vissuto uno straniero, un Songhai, quasi morto per la fame al suo arrivo sette secoli prima. Il villaggio gli aveva assegnato quel luogo per dimora. L'uomo possedeva un'immensa saggezza e un reale potere di parola. Sapeva dialogare con le pietre. Alla sua morte il villaggio lo integrò nel suo mondo e gli diede un nuovo nome; divenne il capostipite di una importante discendenza dei Toro Nomu. Nella grotta dove mi furono spiegate tante cose sette anni dopo il mio arrivo, mi comunicarono che io ero il nuovo straniero a sua volta integrato; non ero più straniero.

Zhang Bo

Il tuo arrivo non ha ugualmente modificato o turbato in modo duraturo il villaggio?

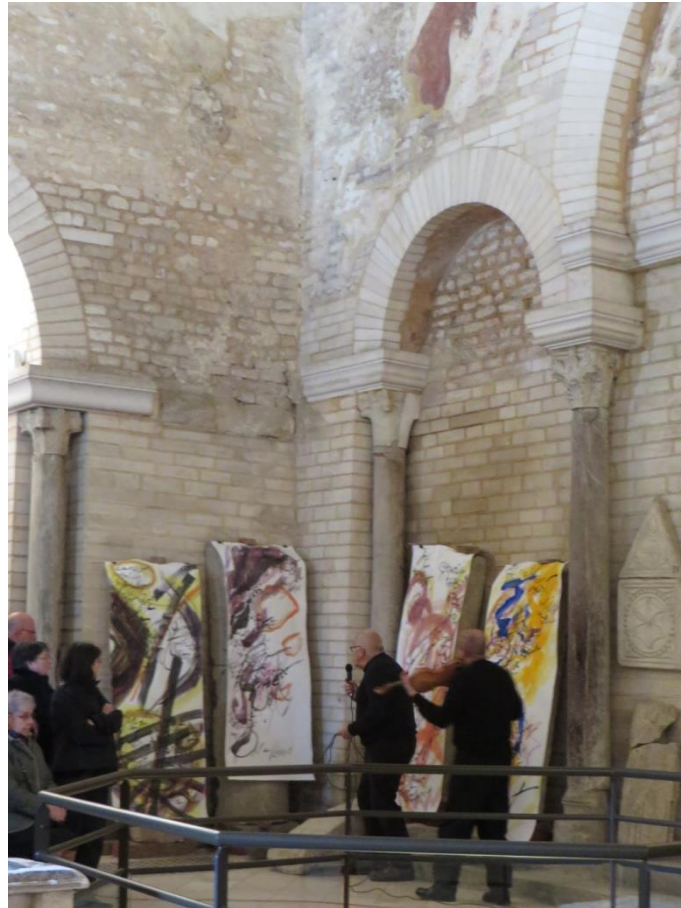
Yves Bergeret

Come è facile intuire, i Toro Nomu ed io abbiamo imparato vicendevolmente. Utilizzando la creazione poetica e la trasmissione iniziatica. Tuttavia si poneva da subito il problema del tempo da dedicare a questa creazione e a questa trasmissione. In effetti, entrambe mi prendevano un tempo considerevole; dal canto loro, i «posatori di segni» vivevano costantemente con me durante i miei soggiorni e dovevano affidare a qualcun altro la cura dei loro piccoli terrazzamenti coltivati.

Basandomi sulla mia esperienza e sulle mie osservazioni in altri luoghi fuori dall'Europa, principalmente nel Senegal e ad Haiti, ho cercato di seguire la procedura seguente con la più grande attenzione possibile. Quando presentavo in Europa le opere create in dialogo su tessuto o su carta, accettavo di farlo nei luoghi della trasmissione culturale, musei, gallerie, mediateche, università, solo in cambio di un finanziamento: perché quei circuiti della mediazione culturale hanno tutti dei fondi destinati a locazioni temporanee per esposizioni, conferenze, mostre di opere acquisite. Il denaro così raccolto era in primo luogo utilizzato per la produzione materiale delle opere, secondariamente per i salari giornalieri dei «posatori di segni» e di coloro che li rimpiazzavano nei lavori di coltivazione, e infine per il progetto

di sviluppo che il villaggio aveva allora definito. Il nostro dialogo creativo ha così permesso di costruire tre invasi per la raccolta delle acque e quindi di raddoppiare la superficie coltivabile; ha permesso di costruire una scuola garantendo lo stipendio a due insegnanti; ha permesso di finanziare la formazione di un operatore sanitario, etc., etc., etc. Il dialogo creativo dei «posatori di segni» col poeta risultava efficace e concreto. D'altra parte, sia loro che io siamo stati considerati dal villaggio come un nuovo «gruppo di parola» basilare, forse anche affine a quello delle «donne anziane che cantano».

Troisième question:
La Pratique du poème-peinture en espace
14 juillet 2015



Zhang Bo

Ta rencontre avec des Toro Nomu dans le village de Koyo est vraiment une histoire profonde et émouvante. Ici je vois bien comment tu dialogues avec une autre ethnie et une autre culture. Ton arrivée à Koyo lui donne des nouveautés, matériellement trois retenues d'eau, une école etc.. Intellectuellement cette ethnie de l'oralité qui ébauche sa première écriture peut absorber les éléments nutritifs en provenance de toi. Et je pense que toi aussi, grâce à eux tu vois une pensée symbolique qui n'est pas celle du symbolisme français de la fin du 19e siècle. Et surtout tu mentionnes plusieurs fois que tu as créé avec eux des «poèmes – peintures». J'ai vu chez toi des peintures Toro Nomu, si on dit c'est abstrait, eh bien premièrement c'est figuratif, les oiseaux, le champ, la maison, le visage etc., bien sûr ces figures sont métaphoriques et c'est en ce sens qu'elles sont abstraites. Et tes peintures sont un surgissement et une errance pure de la couleur. Je peux bien sentir la différence. Mais peut-être à un certain niveau tu es aussi inspiré par les peintures Toro Nomu ou par celles d'autres cultures? A cet égard, peux-tu parler de ton propre «poème – peinture»?

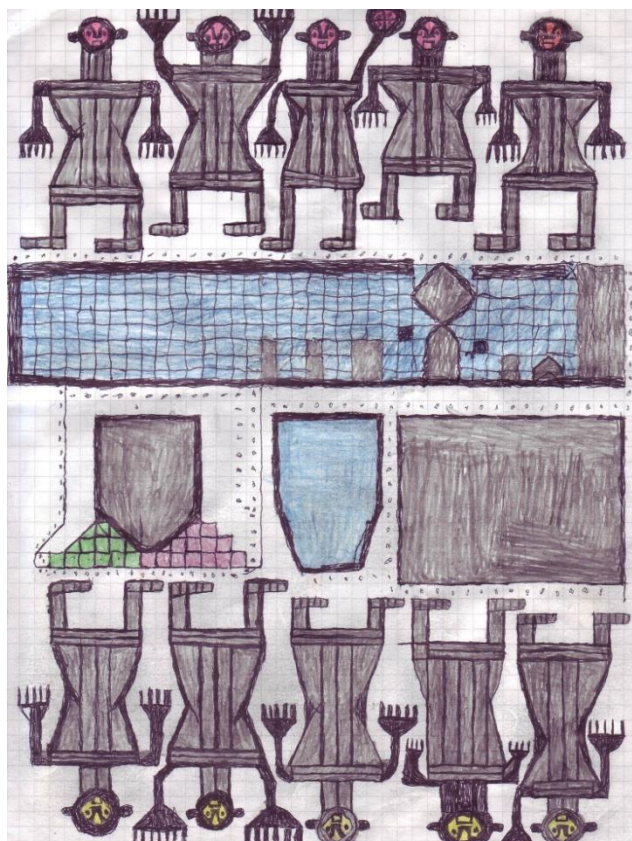
Yves Bergeret

Par leur pratique de juxtaposition du mode plastique et du monde écrit, mes poèmes-peintures viennent directement de ma création en dialogue avec les Toro nomu, en effet. Mais antérieurement j'ai toujours été passionné par les calligraphies chinoise, japonaise, arabe et persane. J'admire également la très haute tradition française de la bibliophilie, où le poème voisine avec la gravure, la lithographie ou la sérigraphie. Mais malgré la beauté de certains livres de Char avec Picasso, Giacometti ou Braque, je suis gêné par le fait que le plus souvent le peintre «vient après»: il n'y a pas vraiment de dialogue et le peintre arrive en second et offre son illustration au poème.

Je ne procède pas de la sorte. Je vais dehors. Hors tout atelier fermé sur lui-même. Je monte le plus souvent en montagne, sur une crête rocheuse ou dans le lit supérieur d'un torrent. Ou dans la pente du volcan. La parole du lieu se formule en moi alors, peu à peu, jusqu'à ce que je puisse l'écrire, en une formule dense, sur mon petit carnet. Je déploie alors au sol le grand papier que j'ai apporté dans mon sac à dos. Je peins d'abord au lavis (l'encre de Chine diluée à l'eau) léger les mots clefs du poème qui vient de naître: ils seront le «bourdon», comme on dit en chant choral, du poème qui va se créer sur la feuille. Puis, par-dessus, je peins en gestes de couleurs variées le sens

précis du poème: c'est alors la pensée symbolique qui agit, à fleur d'inconscient, dans un puissant état visionnaire, très inspiré, agile, rapide, intuitif; le geste de couleur est d'ailleurs toujours un trait plus ou moins large, jamais un à-plat statique. Je suis alors extrêmement proche des poseurs de signes Toro nomu, qui hors écriture savent très précisément ce qu'ils «écrivent» comme ils le disent eux-mêmes. Enfin, par-dessus la couleur, je calligraphie à l'encre de Chine non diluée les caractères de l'alphabet latin qui composent les mots de mon poème. La calligraphie alphabétique est mouvementée, dynamique, élancée car elle se rapproche du geste de la couleur préalable. La forme et la densité des lettres correspondent à leur diction orale: j'y pense toujours en calligraphiant. Car un poème-peinture est toujours une partition de musique contemporaine.

Terza questione:
La Pratica del poema-pittura all'aperto
14 luglio 2015



Zhang Bo

Il tuo incontro con dei Toro Nomu nel villaggio di Koyo è veramente una storia profonda e commovente. Qui vedo chiaramente in che modo tu dialoghi con un'altra etnia e un'altra cultura. Il tuo arrivo a Koyo vi porta delle novità, sul piano materiale tre bacini idrici, una scuola etc. Dal punto di vista intellettuale, questa etnia dell'oralità che abbozza la sua prima scrittura può assorbire i fermenti nutritivi che provengono da te. E io penso che anche tu, grazie a loro, hai potuto avvicinare un pensiero simbolico che non è quello della tradizione francese della fine del diciannovesimo secolo. E soprattutto, come parecchie volte affermi, insieme a loro hai creato dei «poemi-pitture». Ho visto a casa tua delle pitture Toro Nomu; se la si definisce arte astratta, ciò non toglie che primariamente sia arte figurativa; gli uccelli, il campo, la casa, il volto etc., sono con tutta evidenza figure metaforiche, ed è in questa accezione che sono astratte. E le tue pitture sono una risorgerenza e un'erranza pura del colore. Posso ben capirne la differenza. Ma è possibile che a un certo livello tu sia stato influenzato anche dalle pitture dei Toro Nomu o da quelle di altre culture? Riguardo a ciò, puoi dire qualcosa sul tuo personale «poema-pittura»?

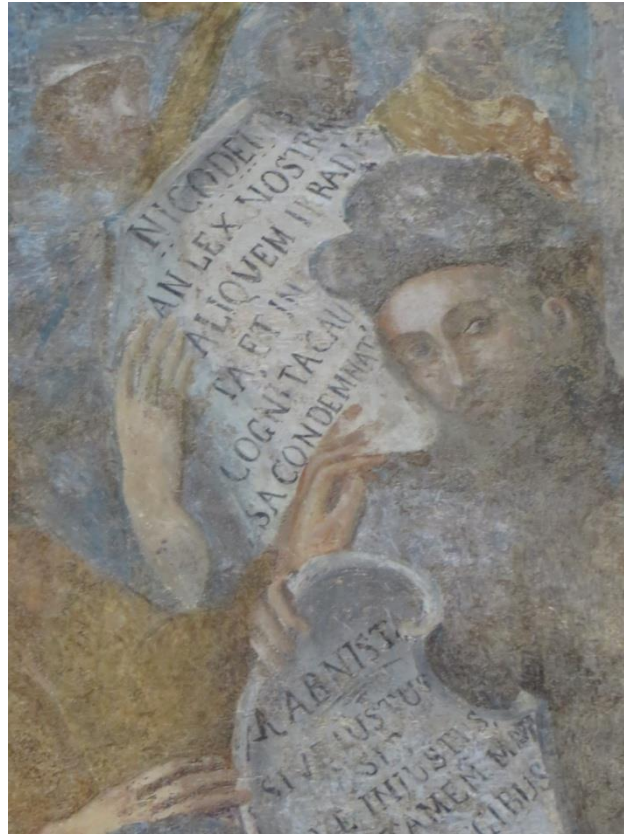
Yves Bergeret

Per la loro pratica di giustapposizione di una modalità plastica e del mondo della scrittura, i miei poemi-pitture, in effetti, derivano direttamente dal lavoro creativo svolto in dialogo con i Toro Nomu. Ma in precedenza avevo sempre provato un forte interesse per le calligrafie cinesi, giapponesi, araba e persiana. Ammiro ugualmente l'altissima tradizione della bibliofilia francese, nella quale il poema coesiste con l'incisione, con la litografia o la serigrafia. Eppure, nonostante la bellezza di alcuni libri di Char con Picasso, Giacometti o Braque, mi lascia più che perplesso il fatto che quasi sempre il pittore «interviene dopo»: non c'è veramente dialogo e il pittore arriva in un secondo momento e aggiunge la sua illustrazione al poema.

Io non procedo in questo modo. Io vado all'aperto. Fuori da ogni studio rinserrato su se stesso. Io salgo il più delle volte in montagna, su una cresta rocciosa o nella parte superiore del letto di un torrente. O sul pendio del vulcano. La parola del luogo prende allora forma in me, poco a poco, fino al

momento in cui sono in grado di scriverla, in una espressione concisa, sul mio piccolo quaderno. Srotolo quindi al suolo il grande foglio di carta che ho portato con me nello zaino. All'inizio dipingo a lavis (inchiostro di china diluito in acqua) leggero le parole chiave del poema che sta per nascere: saranno il «bordone», per usare un termine preso dal canto corale, del poema che va a crearsi sul foglio. Poi, sopra, dipingo con gesti di colore variati il senso preciso del poema: in quel momento è il pensiero simbolico che agisce, sul filo dell'inconscio, in un potente stato visionario, ispiratissimo, agile, rapido, intuitivo; il gesto di colore è d'altronde sempre un tratto più o meno esteso, mai un appiattimento statico. E' allora che sono estremamente vicino ai posatori di segni Toro Nomu, che senza scrittura sanno esattamente quello che «scrivono», come loro stessi affermano. Infine, sopra il colore, inizio a calligrafare con inchiostro di china non diluito i caratteri dell'alfabeto latino che compongono le parole del mio poema. La calligrafia alfabetica è mobilissima, dinamica, slanciata, perché si avvicina al gesto di colore preliminare. La forma e la densità delle lettere corrispondono alla loro dizione orale: la tengo sempre presente, mentre sto calligrafando. Perché un poema-pittura è sempre una partitura di musica contemporanea.

Quatrième question:
L'Encre de Chine et le lavis
16 juillet 2015



Zhang Bo

Tu as mentionné la calligraphie chinoise, et surtout le «lavis». Tu m'as dit une fois que beaucoup de tes traducteurs, en italien, en anglais, en allemand, en tchèque, en espagnol ont des difficultés avec ce mot là qu'ils ne comprennent pas vraiment. Mais pour la langue chinoise je dois dire que c'est facile. Parce que ce «lavis» existe déjà en chinois, et c'est une notion fondamentale pour la peinture classique chinoise. En chinois, le «lavis» 水墨 (deux caractères ici, l'eau + l'encre) veut dire une application de l'encre pure ou diluée, sèche ou humide avec des pinceaux différents pour exprimer la gradation et la distance des paysages. Et je me souviens encore que de 5 ans à 10 ans, dans le processus d'apprentissage de la peinture classique chinoise, je pratiquais toujours le lavis à ce moment. Mais je suis curieux de savoir comment tu as découvert le lavis? Connais-tu aussi la peinture classique chinoise? Ou peut-être as-tu vu des lavis contemporains de Zao Wu-ki?

Yves Bergeret

Depuis que j'ai été étudiant j'ai toujours fréquenté des ateliers d'artistes peintres ou plasticiens. J'y ai parfois habité. Tous utilisent l'encre de Chine sur le papier et, bien sûr, le lavis. Avec ces amis artistes j'ai réalisé de nombreux livres de bibliophilie, leur présence dans le livre s'exerçant par toute sorte de technique. Quant à mon propre usage de l'encre de Chine, il a commencé il y a une vingtaine d'années: sur le papier que j'emporte en pleine montagne je calligraphie le poème court ou l'aphorisme en libérant d'un geste très souple les formes des lettres de l'alphabet latin, selon le sens du poème bien sûr. Je calligraphie au lavis certains passages du poème qui demandent une discrétion, une humilité, une résonance lointaine, alors que la densité la plus noire possible de l'encre me sert pour ce que j'appellerai le cœur battant du poème. Puis il y a une dizaine d'années je me suis mis à utiliser aussi la couleur.

Avec le plus vif intérêt j'ai toujours regardé la peinture classique chinoise. Pour la subtilité de ses techniques. Plus encore pour son élaboration raffinée et très intellectuelle d'un code pour constituer la figuration d'une pensée savante de l'espace. Et encore plus pour son art subtil d'organiser en deux dimensions les éléments codifiés d'un paysage naturel autour du sens voire de la plasticité des caractères d'un poème classique.

De la même manière que m'ont, par exemple, toujours intéressé les très savantes miniatures persanes où est essentielle la présence des vers d'un poème, enserrés dans un cartouche, comme noyau de sens d'un code de figuration de l'espace.

Bien sûr j'admire l'œuvre de Zao Wu Ki! et l'énergie à la fois humble et puissante de ses lavis et des encres en bibliophilie.

**Quarta questione:
L'Inchiostro di China e il lapis**
16 luglio 2015



Zhang Bo

Tu hai ricordato la calligrafia cinese, e soprattutto il «lavis». Una volta mi hai detto che molti dei tuoi traduttori, in italiano, in inglese, in tedesco, in ceco, in spagnolo hanno delle difficoltà con quella parola che non comprendono veramente. Per la lingua cinese, invece, devo dire che è facile. Perché questo «lavis» esiste già in cinese, ed è una nozione fondamentale per la nostra pittura classica. In cinese, il «lavis» 水墨 (qui i due caratteri, acqua + inchiostro) indica un'applicazione di inchiostro puro o diluito, secco o umido, con pennelli di diverso tipo per esprimere la gradazione e la distanza dei paesaggi. E io mi ricordo ancora che dai cinque ai dieci anni, durante il percorso di apprendistato della pittura classica cinese, a quell'epoca praticavo sempre il lavis. Ma sono curioso di sapere come l'hai scoperto. Conosci la pittura classica cinese? O forse hai avuto modo di vedere dei lavis contemporanei di Zao Wu-ki?

Yves Bergeret

Da quando ero studente ho sempre frequentato laboratori di artisti pittori o plastici. Talvolta vi ho abitato. Tutti utilizzano l'inchiostro di china sulla carta e, chiaramente, il lavis. Con questi amici artisti ho realizzato parecchi libri di bibliofilia, la loro presenza nell'opera si esprimeva attraverso ogni sorta di tecnica. Quanto al mio personale utilizzo dell'inchiostro di china, ha avuto inizio una ventina di anni fa: sulla carta che porto con me in piena montagna, io calligrafo il poema breve o l'aforisma, liberando con un gesto molto morbido le forme delle lettere dell'alfabeto latino, proprio come richiesto dal senso stesso del poema. Calligrafo al lavis alcuni passaggi del poema che richiedono una discrezione, un'umiltà, una risonanza lontana, dal momento che la densità più nera possibile dell'inchiostro mi serve per quello che chiamerei il cuore pulsante del poema. Poi, una decina di anni fa, mi sono messo ad utilizzare anche il colore.

Ho sempre guardato la pittura classica cinese col più vivo interesse. Per la sottigliezza delle sue tecniche. Più ancora, per la sua elaborazione raffinata e intellettualissima di un codice per costituire la raffigurazione di un pensiero sapiente dello spazio. E, ancora di più, per la sua arte sofisticata di

organizzare in due dimensioni gli elementi codificati di un paesaggio naturale intorno al senso visivo della plasticità dei caratteri di un poema classico.

Allo stesso modo in cui, per esempio, ho sempre provato interesse per le sapientissime miniature persiane dove è fondamentale la presenza dei versi di un poema, incastonato in una cartuccia, come nocciolo di senso di un codice figurativo dello spazio.

Naturalmente ammiro l'opera di Zao Wu-ki e l'energia volta a volta umile e potente dei suoi lavis e degli inchiostri in bibliofilia.

Cinquième question:
La Pensée symbolique, la parole en acte
18 juillet 2015



Zhang Bo

Donc pour la peinture classique chinoise et la miniature persane, tu cherches toujours une «poème – peinture» qui se produit en même temps et en même lieu, un dialogue entre la poésie et la peinture dans l'espace du papier. Dans ta propre création, ce dialogue se passe évidemment chez toi, dans ton cœur ou dans ton esprit. Tu mentionnes que tu peins en gestes de couleurs variées le sens précis du poème, et tu soulignes que c'est la pensée symbolique qui agit, non un raisonnement intellectuel. Peux-tu faire une explication plus précise?

Yves Bergeret

Nous partons toi et moi dans la montagne au nord de ma maison. Nous montons par un petit sentier entre rochers et buis. Grand soleil. Le vent souffle. Nos corps éprouvent la fatigue de cette montée, éprouvent l'action du soleil, le mouvement du vent. En bas, dans le fond du vallon, le torrent bondit bruyamment sur les galets. Des oiseaux chantent leurs appels nuptiaux. Invisibles sous les arbres des animaux crient de peur ou pour manifester leur présence sur leur territoire. Nous nous arrêtons. Tu es fatigué, tu fermes les yeux et t'allonges. J'écoute la multiplicité de ces sons dans l'espace. Je vois le mouvement géologique puissant des couches sédimentaires, leurs basculements, leurs fractures, leurs élévations, leurs plissements. J'entends et je vois le travail des hommes dans le hameau au bord du torrent. Reposé, mon corps retrouve son souffle lent et j'écoute mieux l'espace, je le vois mieux tel qu'il est, je le sens mieux, je le touche mieux. L'espace est continu avec moi-même, les échanges de sensations, d'impressions, de rythmes, d'envies, entre lui et moi, sont multiples et extraordinairement riches. Tout est alors fluidité polysémique et polyvalente d'échanges entre le monde et moi. La séparation, la mise à distance par quelque rationalité, par quelque exigence d'une transcendance, par quelque codification, si raffinée et ancienne soit-elle, n'opèrent pas. La différenciation entre monde intérieur et monde extérieur n'existe pas, car il n'y a pas de coupure. Les éléments du monde communiquent tous intensément. Si je parle ou écrit à ce moment-là, en étant au sein de ce mouvement général, ce que je formule alors est la pensée symbolique.

Alors naît le poème; par lui je formule une réponse aux questions incessantes que l'immense richesse de l'espace, aujourd'hui de cette petite vallée rocheuse et de ses grands vents, m'adresse. Le processus est exactement le même au carrefour d'un centre-ville ou à une terrasse de café de village. Cette pensée sans coupure, sans isolement, extrêmement fluide, est du même type que la pensée animiste. D'une immense richesse dans la prolifération de ses formulations, dans la prolifération jadis des esprits, génies et ancêtres. Les polythéismes grec et romain en étaient. Cette réalité anthropologique est universelle, quel que soit le degré de développement académique ou technologique des cultures et des civilisations.

Haut dans notre pente rocheuse et boisée, je sens maintenant quel mouvement de mots, quel acte de parole je vais adresser aux questions que l'espace formule sans cesse. Quelques mots clefs, hors toute syntaxe de discours rationnel ou imaginaire, hors toute codification, hors toute explication, se dressent alors, comme des résonances à la polyphonie de l'espace. C'est le tout début du poème. Lorsque je sens que le poème va trouver sa formulation ouverte et polysémique, hors tout système de métrique, de prosodie, de référence à quelque classicisme ou académisme, je peins au lavis ces trois ou quatre mots clefs.

Puis je le peins en gestes de couleur. Car la couleur est très profondément enracinée dans la pensée symbolique; et, à la suite d'elle, l'image. Mais mon pinceau ne cherche aucune figuration, ni aucun code qu'il aurait été question de rejoindre ou auquel m'affilier. Cette crème colorée est exactement de la même nature que la pâte rituelle posée sur la pierre du sacrifice animiste. Elle appose une réponse calmante ou éveillante sur le support, ici le papier, qui répond à la somptueuse énergie proliférante de l'espace.

Enfin je pose à l'encre de Chine les mots dont j'espère que les pièges de la rationalité ou de l'académisme ne les anéantissent pas. Mais voici déjà le langage discourant, voici l'ambiguïté du poème écrit, texte pourtant le plus libre de tous les textes.

**Quinta questione:
Il Pensiero simbolico, la parola in atto**
18 luglio 2015



Zhang Bo

Dunque, per la pittura classica cinese e la miniatura persiana tu cerchi sempre un «poema-pittura» che si realizza nello stesso tempo e nello stesso luogo, un dialogo tra la poesia e la pittura nello spazio del foglio. Nel tuo personale processo creativo, questo dialogo si svolge evidentemente dentro di te, nel tuo cuore o nel tuo spirito. Tu rimarchi il fatto che dipingi con gesti di colori variati il senso preciso del poema, e sottolinei che è il pensiero simbolico che agisce, non un ragionamento intellettuale. Puoi darne una spiegazione più precisa?

Yves Bergeret

Partiamo, io e te, per la montagna a nord di casa mia. Risaliamo un piccolo sentiero tra rocce e bossi. Il sole è alto. Il vento soffia. I nostri corpi sentono la fatica di questa ascesa, avvertono l'azione del sole, il movimento del vento. In basso, a fondo valle, il torrente salta rumorosamente sui sassi. Degli uccelli cantano il loro richiamo nuziale. Invisibili tra gli alberi, degli animali gridano di paura o per manifestare la loro presenza sul loro territorio. Ci fermiamo. Tu sei affaticato, chiudi gli occhi e ti distendi. Io ascolto la molteplicità di quei suoni nello spazio. Vedo il movimento geologico possente degli strati sedimentari, le loro oscillazioni, le loro fratture, le loro alture, i loro corrugamenti. Sento e vedo il lavoro degli uomini nel piccolo borgo sulla riva del torrente. Rinfrancato, il mio corpo ritrova il suo respiro lento ed io ascolto meglio lo spazio, lo vedo meglio proprio così com'è, lo sento meglio, lo tocco meglio. Lo spazio è in continuità con me stesso, gli scambi di sensazioni, di impressioni, di ritmi, di desideri tra lui e me sono molteplici e straordinariamente ricchi. Tutto è allora fluidità polisemica e polivalente di scambi tra il mondo e me. La separazione, la presa di distanze per motivazioni razionali, per qualche esigenza di trascendenza, per qualche convenzione, per quanto raffinata e antica sia, non si producono. La distinzione tra mondo interiore ed esteriore non esiste, perché non vi è frattura. Gli elementi del mondo comunicano tutti intensamente. Se parlo o scrivo in quel preciso momento, stando al centro di quel generale movimento, ciò che formulo allora è il pensiero simbolico.

Allora nasce il poema, attraverso il quale io elaboro una risposta alle domande incessanti che l'immensa ricchezza dello spazio, oggi di questa piccola valle rocciosa e dei suoi forti venti, mi rivolge. Il processo è esattamente lo stesso all'incrocio di un centro città o sulla terrazza di un caffè di paese. Questo pensiero senza frattura, senza isolamento, estremamente fluido, è dello stesso tipo del pensiero animista. Immensamente ricco nella proliferazione delle sue formulazioni, nella proliferazione anticamente di spiriti, geni e antenati. I politeismi greco e romano lo erano. Questa realtà antropologica è universale, a prescindere dal grado di sviluppo accademico o tecnologico delle culture e delle civiltà

Alto sul nostro pendio roccioso e costellato di bossi, io sento ora con quale movimento di parole, con quale atto di parola vado a rispondere alle domande che lo spazio formula senza sosta. Qualche parola chiave, fuori da ogni sintassi di discorso razionale o immaginario, fuori da ogni codificazione, fuori da ogni spiegazione, si leva allora come una risonanza alla polifonia dello spazio. Sono gli albori del poema. Quando sento che il poema sta trovando la sua formulazione aperta e polisemica, fuori da ogni sistema metrico, prosodico, fuori da riferimenti a qualche classicismo o accademismo, dipingo a lavis quelle tre o quattro parole chiave.

Poi lo dipingo con gesti di colore. Perché il colore è profondamente radicato nel pensiero simbolico; e, al suo seguito, l'immagine. Ma il mio pennello non cerca nessuna figurazione, né alcun codice al quale sarebbe stato problematico attenersi o affiliarsi. Questa crema colorata è esattamente della stessa natura della pasta rituale deposta sulla pietra del sacrificio animista. Essa imprime una risposta calmante o eccitante sul supporto, in questo caso la carta, che risponde alla sontuosa energia proliferante dello spazio

Infine imprimo con inchiostro di china le parole, sperando che le trappole della razionalità o dell'accademismo non le rendano anemiche. Ed ecco già il linguaggio discorsivo, ecco l'ambiguità del poema scritto, il più libero, tuttavia, tra tutti i testi.

Sixième question:
L'Oralité
19 juillet 2015



Zhang Bo

Dans ton récit je vois clairement que tu soulignes une «oralité». Quand tu parles de tes «poèmes-peintures», tu dis que «La forme et la densité des lettres correspondent à leur diction orale: j’y pense toujours en calligraphiant.» Et quand tu parles d’écriture, tu dis, ailleurs, qu’elle «vient temporairement déposer le fruit de parole née de son dialogue avec ce monde.» Cela veut dire que pour toi l’oralité a un niveau plus haut que l’écriture. Je crois que ces pensées sont assez originales pour la culture française et la culture chinoise qui sont des cultures hautement écrites. Selon ma propre position, la poésie classique chinoise devient une écriture du lettré vers environs les 2e ou 3e siècles, autrement dit très tôt. Les poètes chinois parlent souvent de l’importance de chanter des poèmes et soulignent des «musicalités». Aujourd’hui le mot «poésie» en chinois “诗歌” contient deux caractères littéralement qui signifient “诗” poème et “歌” chant. Mais je trouve que ce n’est pas du tout le même «chant» que tu mentionnes auparavant. Dans la tradition chinoise, un chant «quasiment chamanique» a disparu depuis plus de vingt cinq siècles. Au 20e siècle, pendant les années 40 à 70, sous injonction politique, les poètes chinois vont parmi les peuples, collectent et étudient les chants populaires pour réformer leurs poèmes. Mais le résultat est tellement pauvre et les poèmes deviennent plats et vulgaires... C’est aussi une des raisons pour lesquelles je choisis René Char pour ma thèse, un poète avec un langage solide et grave. Donc pour moi et pour les lecteurs chinois, on connaît assez peu cette «oralité» que tu mentionnes et je suis très curieux de savoir comment tu relies tes «poèmes-peintures» à cette oralité, surtout pour la couleur qui est presque impossible à oraliser. Peux-tu parler un peu de cela?

Yves Bergeret

Je ne perçois guère de hiérarchie entre les modalités de la parole. La parole qu’elle soit orale ou écrite est le propre de l’espèce humaine. Sa fonction est de dialoguer, comme je le disais au début de notre entretien. Dialoguer entre hommes ou dialoguer avec la prolifération polysémique de l’espace. En outre la parole n’existe que si elle a conscience de l’altérité, c’est-à-dire, de la présence différente de l’autre, auditeur ou lecteur, qui a toujours la faculté de répondre, par oral ou par écrit.

La conscience de cette altérité est fondatrice de la parole, qui est toujours un acte adressé à autrui. Donner un ordre n’est pas parler, mais imposer une injonction à un être soumis, asservi peut-être, qui se tait et obéit.

Il arrive le plus souvent que les cultures orales manifestent une très grande richesse de mémoire et de formulation. Actuellement un des peuples supposés les plus «primitifs» (cette appellation hautaine me fait toujours rire), les Huli dans la forêt équatoriale de la Nouvelle-Guinée, sans écriture, possède un répertoire extraordinairement varié, efficace et beau (beau selon nos propres critères) de poèmes polyphoniques chantés pour tous les usages rituels et sacrés de la vie: on en connaît d'admirables enregistrements faits en 1974. De même les nomades Pygmées Aka de la forêt équatoriale africaine, sans écriture, organisent leur vie et leurs déplacements par des poèmes chantés d'une polyphonie aussi subtile que complexe, connus et étudiés dès les années 60. En somme Segalen avait entièrement raison en nous recommandant d'écouter et de respecter le Divers.

La relation dense à l'opacité de l'espace est d'abord orale; elle est mise en rythme et chantée-dansée, puis théâtralisée par tous les peuples, et d'une manière fondamentale par les Grecs il y a vingt six siècles. Dans ce rite communautaire de parole le chant, qui est performatif, est l'aube du poème. Le chant n'est pas un ajout raffiné ultérieur, en quelque sorte une qualité écrite supplémentaire que Verlaine demandait dans la poésie française à la fin du dix-neuvième siècle dans son *Art Poétique*: «De la musique avant toute chose...». Au contraire le légitime besoin de musicalité de Verlaine est une nostalgie de la puissance performative de la poésie orale scandée qui incante, calme, appelle, envoûte, transforme. La musique instrumentale vient ensuite. Elle est le support du chant; l'instrument à cordes, à vent ou à percussion est l'allié de l'initié qui invoque ou même convoque les «esprits», rétifs et périlleux, et les fait entrer enfin dans le dialogue avec les hommes inquiets de connaître réponse. Si à partir de la Renaissance européenne l'instrument s'émancipe de la voix qu'il accompagne, il n'en oublie pourtant jamais son origine chamanique para-vocale.

C'est là que l'on trouve cette dimension oraculaire, peut-être même chamanique qui est une des caractéristiques de toute poésie. Chanter est un besoin universel, chantonner, fredonner des paroles; c'est-à-dire accéder encore et toujours à la pensée symbolique. L'écriture est un accident dans l'histoire humaine. Quelques commerçants sumériens il y a cinq mille ans ont imaginé de creuser des signes sur des tablettes d'argile pour ceux qui guidaient leurs caravanes de marchandises sommaires. Cet accident a eu d'innombrables conséquences. Mais il ne fait nullement disparaître la fonction originelle de la parole. René Char rend hommage à ces vagabonds illettrés de

ses collines calcaires qui inventaient de très profondes paroles enchanteuses; il les appelle Les Transparents et en fait, en quelque sorte les personnages principaux d'un de ses plus beaux recueils, Les Matinaux. Un poème écrit est toujours parcouru de ce frisson qui lui vient de son hésitation entre oralité performative et retrait dans la pérennité du signe écrit.

C'est pourquoi je dis qu'un poème est «dépôt temporaire dans l'écriture» car il est la sédimentation d'une parole symbolique en acte, performative, tendant à la théâtralité. Le poème écrit est un état passager commode pour la diffusion en particulier. Passager entre d'une part la vocalité polysémique de l'espace et la réponse poétique qui lui est proposée et d'autre part cette liturgie profane de la parole théâtralisée qu'est le poème en installation de poèmes-peintures. Mes poèmes-peintures sont des partitions; et très bien comprises comme telles par les musiciens.

Sesta questione:
L'Oralità
19 luglio 2015



Zhang Bo

Nel tuo racconto vedo chiaramente che poni l'accento sulla «oralità». Quando parli dei tuoi «poemi-pitture», tu dici che «La forma e la densità delle lettere corrispondono alla loro dizione orale: ci penso sempre, mentre sto calligrafando». E quando parli di scrittura, dici, d'altra parte, che essa «viene a depositare temporaneamente il frutto di parola nato dal suo dialogo col mondo». Ciò vuol dire che, per te, l'oralità è a un livello più alto della scrittura. Io credo che questi pensieri siano particolarmente originali per la cultura francese e quella cinese, che sono culture in sommo grado scritte. Secondo la mia personale opinione, la poesia classica cinese diventa una scrittura letteraria più o meno tra il secondo e il terzo secolo, in altre parole troppo presto. I poeti cinesi parlano spesso dell'importanza di cantare i poemi e sottolineano le «musicalità». Oggi la parola «poesia» in cinese “诗歌” contiene due caratteri che letteralmente significano “诗” poema e “歌” canto. Ma io trovo che non si tratti dello stesso «canto» a cui facevi riferimento in precedenza. Nella tradizione cinese, un canto «quasi sciamanico» è scomparso da più di venticinque secoli. Nel ventesimo secolo, dagli anni Quaranta agli anni Settanta, in seguito a ingiunzione politica, i poeti cinesi vanno tra il popolo, raccolgono e studiano i canti popolari per riformare i loro poemi. Ma il risultato è veramente deprimente e i poemi diventano piatti e volgari... E' anche una delle ragioni per cui ho scelto René Char per la mia tesi, un poeta con un linguaggio solido e profondo. Dunque, tanto io che i lettori cinesi conosciamo ben poco di questa «oralità» di cui parli e io sono molto curioso di sapere in che modo tu colleghi i tuoi «poemi-pitture» a questa oralità, soprattutto per quanto attiene al colore, che è quasi impossibile da rendere oralmente.

Yves Bergeret

Io concepisco poco o niente una gerarchia tra le modalità di espressione della parola. La parola, orale o scritta che sia, è il connotato fondamentale dello spazio umano. La sua funzione è il dialogo, come dicevo all'inizio delle nostre conversazioni. Un dialogo tra uomini o un dialogo con la proliferazione polisemica dello spazio. Inoltre, la parola esiste solo se ha coscienza dell'alterità, cioè della presenza differente dell'altro, ascoltatore o lettore, che

ha sempre la facoltà di rispondere, oralmente o per iscritto. La coscienza di questa alterità è fondatrice della parola, che è sempre un atto indirizzato verso un altro. Dare un ordine non è parlare, ma imporre un comando a un essere sottomesso, forse asservito, che tace e ubbidisce.

Succede spesso che le culture orali manifestino una grandissima ricchezza di memoria e di formulazioni. Attualmente, uno dei popoli considerati tra i più «primitivi» (questa denominazione boriosa mi fa sempre ridere), gli Huli della foresta equatoriale della Nuova Guinea, senza scrittura, possiede un repertorio straordinariamente vario, efficace e bello (bello secondo i nostri propri parametri) di poemi polifonici cantati in tutte le funzioni rituali e sacre della vita: se ne conoscono delle splendide registrazioni fatte nel 1974. Allo stesso modo, i nomadi pigmei Aka della foresta equatoriale africana, anch'essi senza scrittura, organizzano la loro vita e i loro spostamenti col supporto di poemi cantati di una polifonia tanto sottile quanto complessa, conosciuti e studiati a partire dagli anni Sessanta. Insomma, Segalen aveva completamente ragione quando ci raccomandava di ascoltare e di rispettare il Diverso.

La relazione più coerente con l'opacità dello spazio è all'inizio orale; essa viene ritmata e cantata-danzata, poi teatralizzata presso tutti i popoli, e in una maniera fondamentale dai Greci ventisei secoli fa. In questo rito comunitario di parola il canto, che è performativo, è l'alba del poema. Il canto non è una raffinata aggiunta ulteriore, in qualche modo una qualità scritta supplementare, come quella che Verlaine chiedeva per la poesia francese alla fine del diciannovesimo secolo nella sua *Arte Poetica*: «Musica prima di ogni altra cosa...». Al contrario, il legittimo bisogno di musicalità di Verlaine è una nostalgia della potenza performativa della poesia orale scandita, che incanta, calma, chiama, affascina, trasforma. La musica strumentale viene successivamente. Essa è il supporto del canto, lo strumento a corde, a vento o a percussione è l'alleato dell'iniziato che invoca o anche convoca gli «spiriti» reticenti e pericolosi, e li fa entrare infine nel dialogo con gli uomini impazienti di conoscere il responso. Se a partire dal Rinascimento europeo lo strumento si emancipa dalla voce che accompagna, tuttavia non dimentica mai la sua origine sciamanica para-vocale.

E' là che si trova questa dimensione oracolare, forse anche sciamanica, che è una delle caratteristiche di ogni poesia. Cantare è un bisogno universale, canticchiare, canterellare delle parole; vale a dire, accedere ancora e sempre al pensiero simbolico. Alcuni commercianti sumeri, cinquemila anni fa, hanno

pensato di incidere dei segni su delle tavolette di argilla per coloro che guidavano le loro carovane di merci generiche. Questo avvenimento casuale ha avuto innumerevoli conseguenze. Ma non ha fatto per niente sparire la funzione originale della parola. René Char rende omaggio a quei vagabondi illetterati delle sue colline calcaree che inventavano intensissime parole incantatrici; li chiama *I Trasparenti*, e ne fa in qualche modo i protagonisti di una delle sue più belle raccolte, *I Mattinieri*. Un poema scritto è sempre attraversato dal fremito che gli arriva dalla sua esitazione tra oralità performativa e inclusione nella perennità del segno scritto.

E' per questo che io dico che un poema è un «deposito temporaneo nella scrittura», perché è la sedimentazione di una parola simbolica in atto, performativa, tendente alla teatralità. Il poema scritto è uno stato passeggero, utile in particolare a fini di diffusione. Passeggero tra due polarità: da una parte la vocalità polisemica dello spazio e la risposta poetica che gli si dà, e dall'altra quella liturgia profana della parola teatralizzata che è il poema in installazione come poema-pittura. I miei poemi-pitture sono delle partiture, e come tali esattamente recepite dai musicisti.

Septième question:
L'Éthique
22 juillet 2015



Zhang Bo:

La dernière question. Dans ta vie et tes œuvres, je peux toujours sentir une très grande tendance à dialoguer avec des autres, des étrangers, des lointains etc. Ici je trouve un sentiment fortement éthique. Et je constate justement que ce mot «éthique» a déjà paru plusieurs fois dans tes paroles. A mon avis, de la manière la plus simple, «l'éthique» veut dire une attention à la condition humaine concrète et présente. De mon côté je m'intéresse toujours à des écrivains et à des poètes qui ont des pensées éthiques avec une stabilité esthétique, comme Albert Camus et René Char. Je pense que notre entente, vraie et réciproque, se fonde aussi sur ce point. Tu es d'accord ou pas?

Yves Bergeret

Cher Zhang Bo sur ce point, je suis entièrement d'accord avec toi, oui.

Zhang Bo

Donc peux-tu parler un peu autour de ce mot, l'éthique, quel est son rang et son rôle dans ta création?

Yves Bergeret

Lors de mes séjours dans les pays où l'usage de l'écrit est assez récent et est, encore actuellement, très loin d'être répandu dans l'ensemble de la population, je remarque très souvent combien la fonction de poète y est respectée et est entourée de considération. C'est l'inverse dans les pays de grande production écrite, sur le papier ou sur l'écran de l'ordinateur: s'il n'est pas ignoré le poète est considéré avec une sorte de compassion anachronique.

Dans ces pays où l'usage de l'écrit est assez faible, la conscience que la langue est un bien commun reste très aiguë. Le poète est alors l'artisan de l'outil commun qui est à fois le plus simple et le plus précieux à tous: la parole. Pas seulement la langue locale avec sa grammaire et son lexique, peut-

être même son très raffiné lexicque. Beaucoup plus profondément le poète est l'artisan de la parole comme enracinement vital, par quelques simples effets vocaux à l'origine, dans toute la densité sémantique de quelques mots-clefs. Il sait que ces mots fédèrent et aimantent la communauté. Puis il est l'artisan de leur agencement performatif autour d'un verbe d'action. Il est aussi celui qui sait opérer la diction d'un élancement épique; il sait excaver de l'opacité de l'espace une métaphore agissante qui illumine cet espace et chacun de nous. Voilà pourquoi je dis souvent que le poète est celui qui «ouvre la parole». C'est là son engagement éthique. Je ne peux écrire un poème uniquement négatif ou critique; car le poème cherche toujours la beauté de la parole en acte, la parole en travail, allant son chemin têtu dans le corps peut-être lourd d'un personnage, allant son chemin opiniâtre dans une ville embrouillée, allant son cheminement d'espoir même sur le versant avalancheux de la montagne.

Je suis très attaché à certaines formules poétiques que tel ou tel espace m'a donné. Celle-ci: «Bâtis l'instable». Elle est universelle. Et elle m'a été d'abord donnée par l'espace antillais, soumis aux éruptions volcaniques et aux cyclones, dilacéré par le deuil inconsolable de l'Afrique perdue; pourtant les descendants d'esclaves, énorme majorité de la population, ne cessent d'inventer de multiples savoir-faire dans l'habitat en matériau de récupération, dans l'urbanisme sauvage, dans l'économie informelle, dans les brillances impatientes des créoles; tout est encore en train de se bâtir dans un archipel en turbulence constante. J'ai souvent calligraphié cet aphorisme. Il veut aussi dire: je t'engage, «lecteur, mon semblable, mon frère», à bâtir du solide dans un monde instable mais tout autant à bâtir du non-fini, du non-académique, je t'engage à ne rien clore, à ne rien clôturer. Je t'engage à «ouvrir la parole».

Cette autre formule: «Qui veut gravir écoute». Je l'ai entendue se fredonner toute seule dans ma tête, puis l'ai écrite et calligraphiée en montant lentement sur les hautes pentes de l'Etna, le plus grand volcan d'Europe. Il peut être dangereux. Si tu veux le gravir, tu dois faire très attention à la variété de ses grondements internes, à ses explosions souterraines; tu dois aussi faire attention, si le ciel est chargé de nuages sombres, à la foudre meurtrière qui peut tomber en tout lieu. Tu ne réussis à atteindre le sommet que tu désires qu'en écoutant ce que te dit le grand volcan. Mais il en va ainsi de la vie. Si tu te proposes un grand projet, commence par écouter; alors tu entends l'autre, tu dialogues avec lui. Car le projet est dans l'espace, qui bourdonne de la langue et de la présence de l'autre. Ecoute la beauté chorale de l'espace, la

résonance dramatique de l'humanité qui dort là, à la belle étoile, sur la lave tiède, et de celle qui, vigilante et résistante, agit dans ses labeurs parmi les piémonts, et de celle qui arrive affamée en barques.

Settima questione:

L'Etica

22 luglio 2015



Zhang Bo:

L'ultima questione. Nella tua vita e nelle tue opere è sempre avvertibile una grandissima tendenza a dialogare con gli altri, stranieri, lontani etc. In questo io avverto un fortissimo sentimento etico. È noto, a ragione, che la parola «etica» è già comparsa tantissime volte nel tuo discorso. A mio modo di vedere, molto semplicemente, «etica» vuol dire attenzione alla condizione umana concreta e presente. Da parte mia, mi interessa sempre a quegli scrittori e a quei poeti, come Albert Camus e René Char, che formulano pensieri etici con una struttura estetica. Io penso che il nostro intento, vero e reciproco, si fondi anche su questo punto. Sei d'accordo?

Yves Bergeret

Caro Zhang Bo, sì, su questo punto sono pienamente d'accordo con te.

Zhang Bo

Puoi dunque dire qualcosa su questa parola, l'etica, quale importanza e quale ruolo riveste nella tua creazione?

Yves Bergeret

Dal tempo dei miei soggiorni nei paesi dove l'uso della scrittura è molto recente ed è, ancora attualmente, ben lontano dall'essere esteso a tutta la popolazione, io noto molto spesso quanto la funzione di poeta vi è rispettata e circondata di considerazione. Esattamente il contrario di quello che avviene nei paesi ad alta produzione scritta, su carta o sullo schermo del computer: quando non è ignorato, il poeta è considerato con una sorta di compassione anacronistica.

In quei paesi dove lo scritto è poco diffuso, la coscienza che la lingua è un bene comune resta molto viva. Il poeta è allora l'artigiano dell'oggetto che è

allo stesso tempo il più semplice e il più prezioso per tutti: la parola. Non solo la lingua locale con la sua grammatica e il suo lessico, può anche essere il suo lessico più raffinato. Molto più consapevolmente, il poeta è l'artigiano della parola come radicamento vitale, per mezzo di qualche semplice effetto vocale all'origine, in tutta la densità semantica di qualche termine-chiave. Egli sa che quelle parole uniscono e tengono assieme la comunità. Poi egli è l'artigiano della loro strutturazione performativa intorno a un verbo di azione. Egli è anche colui che sa praticare la dizione di uno slancio epico; sa ricavare dall'opacità dello spazio una metafora in atto che illumina quello spazio e ognuno di noi. Ecco perché io dico spesso che il poeta è colui che «apre la parola». In questo consiste il suo impegno etico. Io non posso scrivere un poema unicamente negativo o critico; perché il poema cerca sempre la bellezza della parola in azione, la parola operosa, che prosegue il suo cammino ostinato nel corpo, fosse anche appesantito, di una persona, che prosegue il suo cammino tenace in una città frastornata, che prosegue il suo cammino di speranza sul versante franoso della montagna.

Sono particolarmente legato a delle formule poetiche che un certo spazio oppure un altro mi ha donato. Questa, ad esempio: «Costruisci l'instabile». Ha una valenza universale. E mi è stata in principio offerta dallo spazio antillano, soggetto alle eruzioni vulcaniche e ai cicloni, lacerato dal lutto inconsolabile dell'Africa perduta; tuttavia i discendenti degli schiavi, l'enorme maggioranza della popolazione, non smettono di sperimentare molteplici competenze nel loro ambiente con materiali di recupero, nell'urbanizzazione selvaggia, nell'economia informale, nella genialità impaziente dei creoli; tutto è ancora in via di definizione in un arcipelago in costante turbolenza. Ho spesso calligrafato quell'aforisma. Che sta anche a significare: io ti impegno, «lettore, mio simile, fratello mio», nel compito di costruire qualcosa di solido in un mondo instabile, ma altrettanto a costruire qualcosa di incompiuto, di non-accademico; ti impegno a non chiudere niente, a non recintare niente: ti impegno ad «aprire la parola».

E quest'altra formula: «Chi vuole salire, ascolta». Io l'ho sentita canticchiare tutta sola nella mia testa, poi l'ho scritta e calligrafata salendo lentamente gli alti pendii dell'Etna, il più grande vulcano d'Europa. Può essere pericoloso. Se vuoi scalarlo, devi fare molta attenzione alla varietà dei suoi rombi interni, alle sue esplosioni sotterranee; devi anche fare attenzione, se il cielo è carico di nuvole oscure, alla folgore mortale che può cadere da

ogni parte. Non riusciresti a raggiungere la cima, così come desideri, se non ascoltando ciò che il grande vulcano ti dice. Ma ciò vale anche per la vita. Se ti proponi un grande progetto, comincia ad ascoltare; ascolta allora l'altro, dialoga con lui. Perché il progetto è nello spazio, che risuona della lingua e della presenza dell'altro. Ascolta la bellezza corale dello spazio, la risonanza drammatica dell'umanità che dorme là, sotto le stelle, sulla lava tiepida, e di quella che, vigile e resistente, è intenta alle sue occupazioni ai piedi della montagna, e di quella che arriva affamata nei barconi.

II

Bâtis l'instable

Poésie & Histoire

1. D'où vient la notion de «langue-espace»
2. Langue-espace ou langue-temps?
3. Beauté et «troisième état de la langue»
4. La poésie face à l'Histoire
5. Poésie, culte de la Beauté et/ou Résistance
6. Pour les lecteurs chinois

II

Costruisci l'instabile

Poesia & Storia

1. Da dove viene la nozione di «lingua-spazio»
2. Lingua-spazio o lingua-tempo?
3. Bellezza e «terzo stadio della lingua»
4. La poesia di fronte alla Storia
5. Poesia, culto della Bellezza e/o Resistenza
6. Per i lettori cinesi

1.
D'où vient la notion de «langue-espace»



Zhang Bo

Tu as mentionné en conclusion de notre premier entretien que tu écoutes “la résonance dramatique de l’humanité qui dort là, à la belle étoile, sur la lave tiède, et de celle qui, vigilante et résistante, agit dans ses labours parmi les piémonts, et de celle qui arrive affamée en barques.” Dans cette belle expression je peux bien sentir un esprit éthique en trois dimensions: dans l’humanité qui dort, il y a une harmonie entre le monde et l’homme, une liaison entre la terre et moi; pour les labours, ils exhalent l’haleine de l’indépendance et de l’insoumission; et pour cette humanité «qui arrive affamée en barques», quand tu mentionnes leurs existences, tu ne parles pas seulement des migrants qui franchissent la frontière géographique et culturelle, mais aussi d’une grande crise actuelle européenne, celle de l’immigration et de l’identité culturelle, et tu fais ici ton propre engagement. Je sais que depuis des années tu vas très souvent en Sicile, tu prends des risques face à la Mafia en parlant avec des Africains qui ont marché à travers des montagnes et des océans, tu écoutes les poésies orales de leurs pays natals, leurs propres expériences pénibles et désillusionnées, tu crées avec eux des œuvres ensemble et finalement ils peuvent rétablir une certaine balance spirituelle et avoir des consolations. La vie pour eux n’est plus que des ateliers de misère; mais, il y a des gens comme toi qui les écoutent et leurs parlent, afin surtout de créer véritablement quelque chose. C’est significatif. Cette année en printemps, tu as collaboré avec Jean-François Vrod, violoniste célèbre, au Baptistère de Poitiers en montrant ta nouvelle installation “Cheval Proue”, et tu parles à nouveau des migrants affamés en barques, je peux bien entendre ton souci pour eux et en même temps ta bénédiction. Je sais qu’en 732 une armée de chevaliers francs conduits par Charles Martel a combattu des guerriers sarrasins, on dit “la Bataille de Poitiers”. Pour certains auteurs dorénavant, cette bataille sert de symbole pour la lutte de l’Europe chrétienne face aux musulmans et Poitiers devient un signe assez fort pour le nationalisme. Mais tu choisis ce lieu, et surtout le Baptistère, en sens inverse. Tu veux donner ta vision et ta sollicitude cosmopolite. Dans toutes ces œuvres et ces actions, je peux percevoir une force éthique qui conjugue hautement l’esthétique, comme René Char dans son *Fureur et mystère*. Si l’on dit que tu vas au Mali c’est pour t’intégrer dans un monde de “l’autre”, ce que tu fais et ce que tu penses pour les migrants c’est pour les aider à s’intégrer dans ton monde, l’Europe. Pourquoi tu as surgi ces idées, quelles expériences quand tu faisais tout cela?

Yves Bergeret

Lorsque, l'âge venant, j'ai commencé à renoncer à l'alpinisme de haut niveau j'ai choisi d'aller sur les montagnes des déserts minéraux, en Afghanistan puis dans le sud du Sahara algérien. Puis au Maroc. J'ai alors très vite compris que je n'escaladais pas une masse minérale mais que, jeune poète européen en mouvement et en action, grand lecteur de René Char, je glissais mes pas dans ceux des héros mythiques de ces lieux, si désertiques fussent-ils; le rythme de ma marche n'était bien sûr pas le même que le leur. Et j'entendais très bien le rythme des autres pas, visibles, ceux des bergers et des cultivateurs de rencontre, et finalement aussi ceux des êtres invisibles que chacun, ici dans cette oasis, là dans cette très maigre pâture d'altitude, connaissait et respectait scrupuleusement. Et sans doute exerçons-nous quelque maigre influence les uns sur les autres.

En 1990, lecteur, admiratif aussi, du *Cabier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, je me suis rendu sur son île, la Martinique, dans les Antilles. J'escaladai aussitôt le volcan dangereux au pied duquel Césaire est né, la Montagne Pelée. Or les "pas des êtres invisibles" ne se laissent pratiquement plus entendre dans les Antilles. Ils auraient dû être ceux des peuples pré-colombiens qui ont constitué la langue-espace de l'archipel. Mais ces peuples quasiment tous été exterminés par les colonisations européennes. Les colons ont alors importé d'Afrique une main d'œuvre esclave, de multiples origines mais toutes volontairement et entièrement déracinées de leur langue-espace native. Ecouter une langue-espace deux fois éradiquée? effectuer l'utopique "retour au pays natal"? Totalement impossible.

C'est alors que je me rendis compte que si une langue-espace immémoriale, en quelque sorte garante de «l'ordre du monde» de cet archipel, n'existait plus, il existait pourtant une autre langue-espace en turbulence et en constante créativité, farouche, rebelle, provocante, hirsute. Tout spécialement dans la bande littorale des îles. Les lois de jadis réservaient une bande de "50 pas du roi", selon une vieille mesure allemande. Cet étroit espace était zone militaire, totalement interdite aux civils et, bien sûr, aux esclaves. Les puissances coloniales se disputaient les îles. Les maîtres craignaient en outre que les esclaves ne s'enfuient vers d'autres îles. A la Révolution française le nom changea et on se mit à interdire l'accès des "50 pas géométriques".

Mais justement, pour l'énorme majorité de la population qui est d'origine africaine, ce littoral tabou s'est transformé en l'objet de tous les désirs. Il est, en quelque sorte, le tremplin imaginaire vers "l'autre bord", c'est-à-dire une Afrique perdue devenue totalement imaginaire. D'autant plus que les législations contemporaines rendent le littoral inconstructible. Or cet étroit rivage est un lieu dont la créativité populaire m'a vivement frappé. On s'y approprie des parcelles de terrain abrupt que l'on squatte et équipe de bouts bricolés de matériel de récupération, fabriquant d'incroyables habitations précaires qui sont des sculptures géantes d'art brut et d'«arte povera» dans lequel les alizés jouent sans cesse, comme d'instruments mythiques de musique. On y pratique une économie informelle: la nuit et avant que le soleil ne se lève trop haut le mari pêche sur un «canot», comme le dit le français des Antilles, qu'il a fabriqué de ses mains et baptisé non pas d'un nom mais d'une brève phrase propitiatoire peinte sur le flanc de l'embarcation parfois même en créole; pendant que le mari dort pour se reposer de son travail de nuit, la femme vend sur le bord du trottoir devant le squat le poisson sur une petite table de bois peint en découpant avec un rustique «coutelas» ce que le client veut. Puis peu après son réveil le mari rejoint sous un auvent bâti en planches récupérées sur les canots naufragés les autres pêcheurs; et combien de fois ai-je assisté à ses parties homériques de jeux de dominos où tapant théâtralement sur la table les dominos on rejoue parodiquement mais pathétiquement son destin d'enfant de déportés en faisant fuser de splendides aphorismes en créole. Et justement ce littoral est-il un lieu de très intense inventivité de la langue créole, mi écrite mi orale.

J'ai longuement observé ces pratiques d'une intense créativité, j'en ai composé maints cycles et maints livres de poèmes; et assez rapidement j'ai travaillé en dialogue avec des plasticiens de ces îles pour des expositions, des publications, des installations. Les institutions culturelles n'avaient pas pris conscience de cette fourmillante créativité. J'espère qu'elles envisagent de se réveiller.

Poète aux Antilles je ne cherchais pas à entrer dans un monde constitué, stable, académisé, à y entrer en raison de je ne sais quelle mélancolie européenne, en raison de je ne sais quel besoin d'exotisme lustral et rafraîchissant. Ce monde antillais n'avait aucune forme ni aucun contenu académique. Il était en constante turbulence et en constante reformulation. J'étais moi-même un poète en espace, poète dont la parole est en acte; j'inventais, je modifiais, je créais. Je n'étais en aucune manière un poète

rendant quelque hommage à un art classique dont il aurait fallu qu'on le recopie, le perpétue, le répète. Les Antilles, en effervescence créative permanente, sont sans doute un des lieux les plus modernes du monde. Poète lecteur d'espace, j'y rejoignais l'effervescence de ceux que je voyais si bien à l'œuvre sur le littoral.

Dès lors plus qu'aux artistes académiques qui perpétuent des formes et des contenus classiques je me suis toujours intéressé davantage à ceux que dans un contexte sans écriture j'appelle les «poseurs de signes»: ces personnes qui, sans aucune prétention à un individualisme en radicale rupture, ont l'audace de poser sur un support, un mur, un papier, une paroi de grotte, un trait généralement, une forme parfois qui fixe dans une visibilité pérenne quelque chose qui a été pressenti. Les «poseurs de signes» sont des créateurs audacieux à la fois respectueux d'une pensée orale de la communauté et du monde et à la fois courageusement aventuré dans la construction d'une autre relation au monde, où la main qui pose le signe éprouve sa propre force puis sa propre autonomie et écarte les divinités variées qui peuplent et agitent le monde en les poussant vers la temporalité d'une théâtralité distanciée.

Rimbaud ou Char se reconnaîtraient dans cette attention délibérément portée aux «poseurs de signes». Je ne suis pas un poète européen en manque, en dépression ou en crise. Ces expressions supposent qu'une plénitude classique constitue le socle de la pensée européenne. Mais cette plénitude classique n'appartient qu'à des époques assez brèves dans notre histoire: le siècle de Périclès à Athènes au – 5^{ème} siècle, le siècle d'Auguste au premier siècle à Rome, le siècle de Louis XIV en France dont la dimension artistique et culturelle a forgé le classicisme de la fin du dix-septième siècle. Chacune de ces périodes s'est conçue éternelle. Et d'ailleurs le classicisme français a voulu délibérément amplifier l'effet des siècles classiques grec et romain.

La poésie française et la poésie européenne ne s'épuisent pas ni ne s'essouffent en s'éloignant d'un modèle classique. Elles évoluent et se renouvellent sans cesse, au prix d'éventuelles ruptures, tel le premier romantisme, tel le surréalisme. La relation au monde la plus profonde se fait par la parole poétique, proche du sacré, liturgique et théâtralisée; mais ce monde lui-même change. Le foisonnement extraordinaire de la poésie européenne autour de 1910 est aussi celui de tous les arts européens: parce qu'alors le monde avec lequel se mettre en relation change profondément aux yeux d'un Européen actif. Les trains transcontinentaux, les grands paquebots,

les premiers avions, la téléphonie métamorphosent la perception des distances et l'approche des peuples lointains. Les avant-gardes reformulent la relation de la personne au monde, complètement. Mais ces avant-gardes agissent presque de la même manière que les «poseurs de signes». Presque. Car les formes artistiques qui les précèdent se sont parfois rigidifiées dans des sortes de petits classicismes peu tolérants envers les jeunes «poseurs de signes» futuristes ou expressionnistes ou cubistes ou vorticistes.

Nous ne vivons sans doute pas une période de fortes avant-gardes artistiques et littéraires. Mais est considérable la turbulence actuelle du monde, dont les puissantes et dramatiques migrations sont une des manifestations les plus visibles. Malgré les destructions, les blocages ici ou là, les violences parfois insupportables, je suis persuadé que de nouvelles formes artistiques et anthropologiques sont en pleine élaboration. Et voici précisément la question des jeunes migrants du Sahel qui arrivent en Sicile.

La grande difficulté à trouver un emploi dans leurs propres pays ou les désastres de la guerre poussent ces jeunes migrants vers l'Europe. Ils s'illusionnent car la crise économique sévit en Europe aussi. Mais ils ne viennent pas les mains vides, car ils portent avec eux des éléments culturels et anthropologiques, constitutifs de leur culture et donc de leurs propres personnes, particulièrement riches et originaux et, le plus souvent, dynamiques. De plus leurs tempéraments ont des dimensions héroïques et entêtées car ils ont appris en migrant à traverser des difficultés physiques considérables; Ulysse en son grand voyage est bien leur ancêtre acharné.

Lorsque je rencontre en Sicile des migrants du Sahel arrivés dramatiquement sur des barques pourries j'écoute leur grandeur, leur volonté, le fond de pensée animiste qui ne s'est jamais éteint en eux. Ils se sont figurés une Europe mercantile et suréquipée d'objets technologiques; et c'est vrai que trop d'Européens tendent à remplacer leur pensée par l'avidité de ces objets. Il ne s'agit pas pour moi d'aider des migrants, si riches anthropologiquement et culturellement, à s'intégrer dans un monde dévoyé dans les seuls objets; ni de les aider à vendre leur âme à ces objets inertes. Il s'agit au contraire de comprendre leur grandeur et de trouver comment cette grandeur aide les braises de la pensée européenne à s'aviver d'un feu plus varié et encore plus dynamique.

De même que les descendants d'esclaves antillais inventent sans cesse un monde contemporain syncrétique, ces migrants du Sahel que je rejoins et moi contribuons à créer un monde tiers, entre leur monde originel et le monde européen; et ce monde tiers est un de nos avens fertiles possibles.

1.
Da dove viene la nozione di «lingua-spazio»



Zhang Bo

Alla fine della nostra prima conversazione, hai ricordato che ascolti “la risonanza drammatica dell’umanità che dorme all’aperto, sulla lava raffreddata, e di quella che, vigile e resistente, svolge i suoi lavori ai piedi del vulcano, e di quella che arriva affamata sulle barche”. In questa bella espressione ravviso chiaramente una coscienza etica in tre direzioni: nell’umanità che dorme c’è un’armonia tra il mondo e l’uomo, una relazione tra la terra e la persona; nei lavori si avverte la volontà indomabile di autonomia; e per quell’umanità «che arriva affamata sulle barche», quando parli delle loro esistenze tu non fai riferimento soltanto ai migranti che varcano la frontiera geografica e culturale, ma anche alla grande crisi europea attuale, quella dell’immigrazione e dell’identità culturale, e in questo dimostri il tuo particolare impegno. So che da anni vai molto spesso in Sicilia, corri dei rischi con la mafia parlando con gli africani che hanno attraversato montagne e oceani, ascolti le poesie orali dei loro paesi d’origine, le loro esperienze individuali fatte di sofferenza e disillusione, crei con loro delle opere comuni e finalmente essi possono ritrovare un certo equilibrio spirituale e avere un po’ di conforto. La vita per loro non è nient’altro che un susseguirsi di laboratori di miseria; ma ci sono persone come te che li ascoltano e gli parlano, cercando di realizzare davvero qualcosa di concreto. E questo è un fatto rilevante. Quest’anno, in primavera, hai collaborato con Jean-François Vrod, un celebre violinista, al Battistero di Poitiers, presentando la tua nuova installazione, “Cavallo Prua”; parli di nuovo dei migranti affamati sulle barche, e io posso ben comprendere la tua preoccupazione per loro e al tempo stesso la tua partecipe attenzione. So che nel 732 un’armata di cavalieri franchi guidati da Carlo Martello ha combattuto contro i guerrieri saraceni in quella che viene definita “la battaglia di Poitiers”. Alcuni autori, da allora, utilizzano quella battaglia come simbolo della lotta dell’Europa cristiana contro i musulmani e Poitiers diventa un richiamo molto forte per il nazionalismo. Ma tu scegli questo luogo, e soprattutto il Battistero, con una intenzione ben diversa, quella di offrire la tua visione e la tua sollecitudine in senso cosmopolita. In tutte queste opere e in queste azioni intravedo una forza etica che si accorda pienamente col fattore estetico, come avviene in *Furore e mistero* di René Char. Quando vai in Mali, ad esempio, lo fai per integrarti in uno dei mondi dell’ “altro”; ciò che realizzi e che pensi per i migranti è finalizzato ad aiutarli a integrarsi nel tuo mondo, l’Europa. Come hai elaborato queste idee, quali esperienze te le hanno suggerite?

Yves Bergeret

Quando, giunto a una certa età, ho cominciato ad abbandonare l'alpinismo di alto livello, ho scelto di andare sulle montagne dei deserti minerali, in Afghanistan e poi nel sud del Sahara algerino. In seguito in Marocco. Ho immediatamente compreso, allora, che non scalavo una massa minerale ma che, giovane poeta europeo girovago e intraprendente, accanito lettore di René Char, seguivo le orme degli eroi mitici di quei luoghi, per quanto desertici fossero. Il ritmo della mia andatura non era certamente il loro, ma avvertivo in modo distinto la cadenza di altri passi, visibili, quelli dei pastori e dei contadini che incontravo, e alla fine anche quelli degli esseri invisibili che ognuno, chi in un'oasi, chi in un magro pascolo d'altura, conosceva e rispettava scrupolosamente. E senza dubbio, sia pure in misura minima, finivamo per influenzarci a vicenda.

Nel 1990, da lettore entusiasta del *Diario di un ritorno al paese natale* di Aimé Césaire, mi sono recato sulla sua isola, la Martinica, nelle Antille. Ho subito scalato la Montagna Pelée, il vulcano pericoloso ai piedi del quale Césaire è nato. Ora i “passi degli esseri invisibili” praticamente non risuonano più nelle Antille. Avrebbero dovuto essere quelli dei popoli precolombiani che hanno plasmato la lingua-spazio dell'arcipelago. Ma quei popoli sono stati quasi tutti sterminati dalle colonizzazioni europee. I coloni hanno allora importato manodopera schiavile dall'Africa, di varia origine ma deliberatamente e interamente sradicata dalla lingua-spazio nativa. Ascoltare, quindi, una lingua-spazio due volte sradicata? Effettuare l'utopico “ritorno al paese natale”? Assolutamente impossibile.

Fu allora che mi resi conto che se una lingua-spazio immemoriale, in qualche modo garante dell' «ordine del mondo» di quell'arcipelago, non era più presente, tuttavia ne esisteva un'altra turbolenta e costantemente creatrice, feroce, ribelle, provocante, ispida. Particolarmente nella zona costiera delle isole. Le leggi di un tempo preservavano una fascia detta dei “50 passi del re”, secondo una vecchia unità di misura tedesca. Questo spazio ristretto era zona militare, completamente interdetta ai civili e, a maggior ragione, agli schiavi. Le potenze coloniali si disputavano quelle isole. I padroni temevano inoltre che gli schiavi scappassero verso altre isole. Con la Rivoluzione francese il nome della legge cambiò e ci si mise a vietare l'accesso per “50 passi geometrici”.

Ma per la grande maggioranza della popolazione, che è di origine africana, questo litorale tabù si è trasformato esattamente nell'oggetto di ogni desiderio. Rappresenta, in un certo senso, il trampolino fantastico verso "l'altra riva", cioè un'Africa perduta diventata completamente immaginaria. Tanto più che le legislazioni contemporanee ne rendono il suolo inedificabile. Ebbene, questo stretto lembo di riva è un luogo in cui la creatività popolare mi ha veramente colpito. Ci si appropria di un appezzamento di terreno dirupato, lo si occupa abusivamente e lo si munisce di pezzi raffazzonati di materiale di recupero, costruendo incredibili abitazioni precarie che sono delle enormi sculture di art brut e di «arte povera» tra le quali gli alisei risuonano senza posa, come mitici strumenti musicali. Vi si pratica un'economia informale: di notte, e prima che il sole si levi del tutto, il marito va a pesca su una barca a remi, un «canotto» come viene chiamato nel francese antillano, che egli ha costruito con le sue mani e che ha battezzato non con un nome ma con una breve frase propiziatoria dipinta sulla fiancata dell'imbarcazione, talvolta anche in creolo; mentre il marito dorme per riposarsi dalla sua fatica notturna, la moglie vende sul bordo del marciapiede, davanti al negozio abusivo, il pesce posto su una piccola tavola di legno dipinto, tagliando con un rustico «coltellaccio» ciò che il cliente chiede. Poi, una volta sveglio, il marito raggiunge gli altri pescatori sotto una tettoia costruita con panche recuperate dalle barche naufragate; e quante volte ho assistito alle sue omeriche partite di domino nelle quali, battendo teatralmente sul tavolo le tessere, inscena parodicamente, ma con grande trasporto, il suo destino di figlio di deportati in un profluvio di splendidi aforismi in creolo. E a ragione questo litorale è un luogo di fecondissima inventività della lingua creola, tanto in forma scritta che orale.

Ho osservato a lungo queste pratiche di intensa creatività, ne ho ricavato parecchi cicli e parecchi libri di poesie; e ben presto ho lavorato in dialogo con degli artisti plastici di queste isole per delle esposizioni, delle pubblicazioni, delle installazioni. Le istituzioni culturali non si erano mai accorte di questa effervescenza creativa. Spero prendano in considerazione l'idea di risvegliarsi.

In quanto poeta, nelle Antille non cercavo di entrare in un mondo organizzato, stabile, retto da norme convenzionali, di entrarvi in ragione di non so quale malinconia europea, spinto da non so quale bisogno di esotismo lustrale e rigenerante. Quel mondo antillano non aveva alcuna forma né alcun contenuto accademico. Era in uno stato di costante turbolenza e di continua

riformulazione. Io stesso ero un poeta di quello spazio, un poeta la cui parola è in atto: inventavo, modificavo, creavo. Non ero in nessun modo un poeta che rendeva un qualche omaggio a un'arte classica che si sente il bisogno di imitare, di perpetuare, di ripetere. Le Antille, in permanente esuberanza creativa, sono senza dubbio uno dei luoghi più moderni del mondo. Come poeta lettore dello spazio, io esprimevo la stessa intensità di coloro che vedevo direttamente all'opera sul litorale.

Da allora, più che agli artisti tradizionali che perpetuano forme e contenuti classici, mi sono sempre interessato maggiormente a quelli che in un contesto senza scrittura chiamo i «posatori di segni»: persone che, senza alcuna pretesa individuale di produrre rotture radicali, hanno l'audacia di deporre su un supporto, su un muro, su un foglio, sulla parete di una grotta, un tratto qualsiasi, talvolta una forma che fissi in una visibilità perenne qualcosa che è stato appena intuito. I «posatori di segni» sono dei creatori coraggiosi, rispettosi di un pensiero orale della comunità e del mondo e, allo stesso tempo, animosamente protesi alla costruzione di un'altra relazione col mondo, nella quale la mano che posa il segno mette alla prova la sua stessa forza e la sua stessa autonomia, e allontana le varie divinità che popolano e agitano il mondo confinandole nel tempo di una teatralità ormai superata.

Rimbaud o Char si riconoscerebbero in questa attenzione deliberatamente rivolta ai «posatori di segni». Io non sono un poeta europeo a corto di argomenti, in stato di depressione o in crisi. Queste espressioni lasciano intendere che una pienezza classica costituisca la base dello spirito europeo. Ma questa pienezza classica non appartiene che a epoche abbastanza brevi della nostra storia: quella di Pericle ad Atene nel V secolo a.C., l'età di Augusto nel I secolo a Roma, quella di Luigi XIV in Francia, la cui dimensione artistica e culturale ha forgiato il classicismo della fine del XVII secolo. Ognuno di questi periodi si è ritenuto eterno. E d'altronde il classicismo francese ha voluto di proposito amplificare l'effetto dei secoli della classicità greca e romana.

La poesia francese e la poesia europea non si esauriscono né perdono d'ispirazione allontanandosi da un modello classico. Evolvono e si rinnovano continuamente, a costo di eventuali rotture, come il primo romanticismo, come il surrealismo. La relazione più profonda col mondo si stabilisce attraverso la parola poetica, contigua al sacro, liturgica e teatralizzata; ma anche quel mondo si trasforma. La straordinaria fioritura della poesia intorno

al 1910 è anche quella di tutte le altre arti europee: perché allora il mondo col quale relazionarsi cambia radicalmente sotto gli occhi di un europeo attento. I treni transcontinentali, i grandi transatlantici, i primi aerei, la telefonia modificano la percezione delle distanze e l'approccio ai popoli lontani. Le avanguardie riformulano la relazione dell'uomo col mondo, completamente. Ma quelle avanguardie agiscono quasi negli stessi termini dei «posatori di segni». Quasi. Perché le forme artistiche precedenti si sono spesso irrigidite in tanti piccoli classicismi poco tolleranti nei confronti dei giovani «posatori di segni» futuristi o espressionisti o cubisti o vorticisti.

Senza dubbio non stiamo vivendo un periodo caratterizzato dalla presenza di grandi avanguardie artistiche o letterarie. Tuttavia va tenuta presente l'attuale turbolenza del mondo, di cui le immense e drammatiche migrazioni sono una delle manifestazioni più visibili. Malgrado le distruzioni, le barriere che si incontrano ovunque, le violenze spesso intollerabili, sono persuaso che nuove forme artistiche e antropologiche siano in piena elaborazione. E' questo che vedo emergere chiaramente dai giovani migranti del Sahel che arrivano in Sicilia.

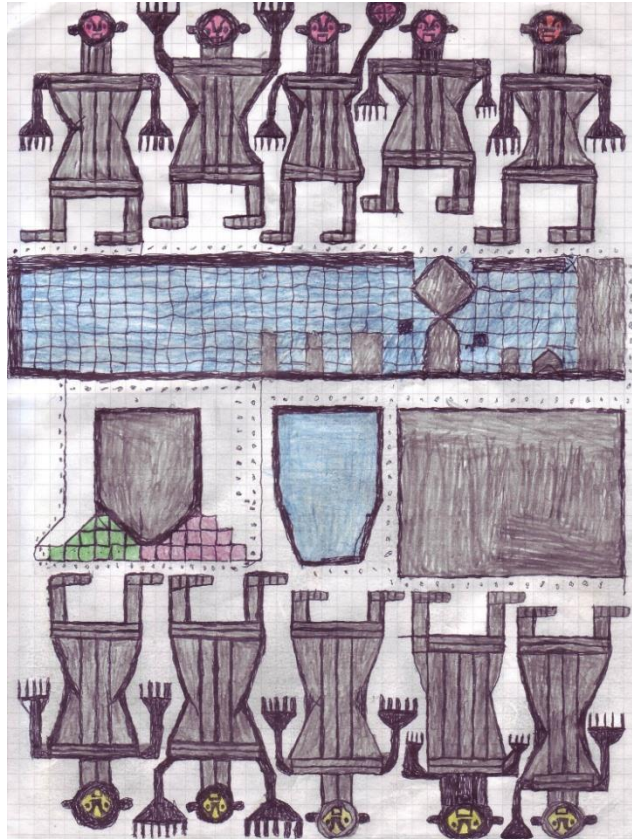
La grande difficoltà a trovare un'occupazione nei paesi d'origine o i disastri della guerra spingono questi giovani migranti verso l'Europa. Ma essi si illudono, dal momento che la crisi imperversa anche qui. Eppure non arrivano a mani vuote, portano con sé elementi culturali e antropologici, quelli costitutivi delle loro culture e dunque delle loro persone, particolarmente ricchi e originali e, molto spesso, dinamici. In più, i loro temperamenti hanno connotati eroici e tenaci, perché migrando hanno imparato a superare considerevoli difficoltà fisiche; Ulisse nel suo lungo viaggio è davvero il loro risoluto antenato.

Quando in Sicilia incontro dei migranti del Sahel arrivati drammaticamente sopra fatiscenti barconi, ne avverto la grandezza, la volontà, il fondo di pensiero animista che non si è mai spento in loro. Essi hanno immaginato un'Europa mercantile e strabordante di congegni tecnologici; ed è vero che troppi europei tendono a rimpiazzare il loro sentire più profondo con la brama di questi oggetti. Per me non si tratta di aiutare dei migranti, tanto ricchi antropologicamente e culturalmente, a integrarsi in un mondo fuorviato da una assoluta mercificazione; né di aiutarli a vendere le loro anime a questi materiali inerti. Si tratta, al contrario, di comprenderne la

grandezza e di capire come questa possa servire a ravvivare le braci dello spirito europeo con un fuoco più vario e ancora più intenso.

Così come i discendenti degli schiavi delle Antille inventano incessantemente un mondo sincretistico, allo stesso modo io e questi migranti del Sahel ai quali mi unisco contribuiamo a creare un mondo terzo tra il loro mondo d'origine e quello europeo; e questo mondo terzo è uno dei nostri possibili fecondi futuri.

2.
Langue-espace ou langue-temps?



Zhang Bo

Depuis le début de nos dialogues, tu dis sans cesse comment tu as senti les paroles variées qui coulent dans des espaces différents pendant ta longue carrière de poète, et tu résumes cette expérience par une expression laconique: «Langue – Espace». Cela me fait penser à une expression chinoise «Temps – Espace» “时空”. Le temps signifie une durée et une accumulation verticale historique, et l’espace manifeste un déroulement et un allongement transversal géométrique. Malgré le fait qu’on puisse dire que l’espace se forme avec et par l’accumulation du temps, comme le démontre Heidegger dans son *Être et Temps*, je peux bien comprendre que quand tu pratiques ta «langue – espace», tu obtiens dans l’espace un contenu actuel et présent à travers une pensée symbolique. Ta parole poétique est une cristallisation d’une commune présence entre toi et l’espace quand vous deux vous rencontrez brutalement dans un instant immédiat et initial. Et quand tu pressens la parole mythique ou épique immémoriale dans des espaces animistes antillais ou africains, cette parole est essentiellement atemporelle. Mais quand j’étudie la poésie européenne (surtout française, allemande et russe), je vois bien une relation étroite entre la langue et le temps. Par exemple, en 1958, Paul Celan a dit:

*«Accessible, proche et non perdu demeura au milieu de toutes les pertes seulement ceci: la langue. Elle, la langue, demeura non perdue, oui, malgré tout. Mais elle devait à présent traverser ses propres absences de réponse, traverser un terrible mutisme, traverser les mille ténèbres de paroles porteuses de mort. Elle les traversa et ne céda aucun mot à ce qui arriva; mais cela même qui arrivait, elle le traversa. Le traversa et put revenir au jour, «enrichie» de tout cela.»*¹¹

[«Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, "angereichert" von all dem.»]

Cette langue de Paul Celan, une langue traumatique qui porte le fardeau de l’Histoire, autrement dit une langue du temps, enrichie à travers les ténèbres et les moments insupportables. Pour Paul Celan, cette temporalité de la langue s’est enracinée dans sa propre mémoire catastrophique du génocide;

pour les contemporains, moi par exemple, elle vient d'une tension invisible accumulée par un oubli intentionnel d'un passé sinistre, ou de la dévaluation générale de la parole avec le développement progressif d'une société de consommation. À mon avis cette lutte de la langue dans le temps est un des sujets les plus pressants, une des questions les plus graves que le 21^e siècle pose aux poètes contemporains. Bien que tu soulignes que tu n'es «pas un poète européen en manque, en dépression ou en crise», aujourd'hui on vit et on confronte d'une certaine manière un manque, une dépression ou une crise, en Europe et en Chine. Cette situation est la conséquence du temps et diffère beaucoup de celle de Apollinaire (1910) et de celle de Baudelaire (1850). Ainsi je voudrais bien te poser une question: toi qui parles de «langue – espace», que penses-tu de «langue – temps»?

^[1] Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, édition bilingue, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Éditions du Seuil, 2002, p.56

Yves Bergeret

La poésie moderne européenne, disons depuis Baudelaire et Mallarmé, se préoccupe souvent d'une perte du sens ou d'une faiblesse spirituelle du monde (et non plus seulement de l'individu, comme le sentaient les romantiques), comme si des dieux l'avaient abandonné, laissant les hommes en proie aux ressassements d'une nostalgie mélancolique qui se rappellerait «l'Azur». Retrouver cet Azur de manière stable serait impossible et le poète en vient à développer une esthétique de l'instant, une épiphanie de l'émerveillement. Baudelaire le présente dans le splendide sonnet *A une passante*, épiphanie de l'illumination métaphysique et érotique. Cette esthétique de l'épiphanie convient bien à une société dont la culture a été nourrie de tradition chrétienne; seul le surgissement de la grâce divine illumine la tristesse du monde déchu et nous avons en France et en Europe de longues files de poètes pèlerins de la mièvrerie religieuse, claire ou masquée, qui assigne à la poésie une mission de «présence»: en fait un resurgissement du réel défaillant pour le rendre à sa plénitude dans le «miracle» du poème. Que cela est hypocrite et lassant...

Heureusement au début du siècle passé Tzara et les dadaïstes à Zurich puis surtout Breton et les surréalistes à Paris ont laïcisé cette esthétique de l'instant. La source de l'illumination devient alors non pas quelque intervention bienveillante d'une transcendance invisible, mais, comme écrit Breton, «un précipité de désir» (au sens chimique du mot «précipité»): l'inconscient humain se fraye soudain un chemin par une faille de la censure de la conscience rationnelle, grâce à des «hasards objectifs». La source de l'émerveillement, explique Breton, est non pas quelque tutelle invisible et transcendante mais la personne humaine elle-même, immanente, en dépit des pressions académiques et morales. La conscience du temps dans la poésie reste cependant la même: le poème est un instant rare et illuminant faisant rupture dans la continuité d'un présent morne.

Je ne fais pas, quant à moi, cette analyse. Et je renvoie ici à notre premier entretien, que nous intitinions *Fonction de la poésie*, il y a un an. Dans toutes les civilisations le poème se comprend, et souvent se pratique encore, comme un acte complet, non-individuel, en pleine oralité, comme une liturgie profane impliquant chacun des participants. Aux mystères opaques du réel, aux incertitudes pressantes de l'espace où il vit, un groupe humain cherche réponse; face à eux il cherche affirmation de sa propre vie. La parole chantée-dansée des initiés propose aux participants des formules verbales et des gestes corporels qui cristallisent la parole dans une densité saisissante et mémorable. Le poème n'est pas un instant d'émerveillement, mais il est une action théâtralisée de parole qui porte sens fondamental pour tous. Le poème n'est pas à part du temps ou quelque miracle hors du spleen. Il est une densification de l'acte continu de vivre qui renforce la conscience de la personne et l'autonomie de sa pensée face aux craintes et aux pressions obscures. La parole chantée-dansée du chœur dans le théâtre antique grec est une des sources et une des pratiques les plus fécondes de la poésie.

Si dans nos civilisations de l'écrit, en Chine et en Europe, l'écrit prime, cette fonction anthropologique de la poésie y reste tout autant en acte que dans les civilisations antillaises ou africaines.

Et c'est pourquoi le poème a toujours «besoin» de la musique, comme adjuvant de sa fonction performative; et c'est pourquoi partout dans le monde la chanson, même si elle est à peine fredonnée, reste une pratique humaine indéracinable. Indéracinable aussi bien dans une société qui répète de manière conservatrice ses mythes fondateurs et pense se vivre dans un

présent perpétuel «hors du temps», que dans une société qui pense se vivre dans une évolution temporelle linéaire avec un passé souvent mythifié et un avenir eschatologique.

La notion de «langue-espace» que mes observations créatrices dans les Antilles m'ont élaborée il y a un quart de siècle n'est pas une notion géographique. Tout espace est de la langue, dis-je. C'est-à-dire un ensemble de signes oraux, écrits, iconographiques, visuels, déposés par les générations au fil des siècles et au fur et à mesure des inquiétudes des gens et de leurs usages de cet espace. L'espace est un incessant dialogue à travers le temps. D'ailleurs dès 1977, lors d'une expédition d'alpinisme que j'avais organisée dans l'Est de l'Afghanistan, j'avais été frappé par le tramage de cet espace montagnard là par les stupa bouddhistes partout: en fait identiques aux croix, ex-voto, petites sculptures et menues chapelles des Alpes. Les variétés proliférantes et mouvantes de la toponymie, selon les espaces de civilisation, témoignent de la même énergie créatrice des hommes. L'espace n'est pas une langue qui fige le relief; il est de la langue, au fil des siècles, qui se modifie, qui agit sur le réel, l'accompagne, le retourne, le bêche, comme le cultivateur retourne la terre de son champ.

En accord avec les géographes, urbanistes, sociologues, historiens, anthropologues, ethnomusicologues, etc. je considère l'espace comme de la langue, c'est-à-dire, un système de signes avec des syntaxes complexes et communiquant intensément. Mais les mots des phrases que nous prononçons et écrivons sont aussi de la langue. Les éléments de la langue, les mots, leur syntaxe, ne sont la propriété de personne; chacun en fait l'usage communicable qu'il veut, chacun met la langue en vie, pour une action concrète sur l'espace, pour une action concrète avec autrui; chacun met la langue orale ou écrite en interaction avec langue de l'espace. Un poète est un homme qui creuse et retourne, qui bêche et fertilise la langue, dans ses deux états et le poème pourrait être le troisième état de la langue, entre espace et vibration sonore (vibration éventuellement déposée dans l'encre d'une lettre ou d'un caractère), un troisième état performatif, mémorable, fédératif.

Le poète cherche une adéquation dynamique entre ce que, dans son propre mouvement, dit l'espace et ce que, libre et dialoguant, dit la communauté des hommes; ou ce que dans les moments d'oppression cherche à dire la communauté des hommes. Il était en effet indispensable que Paul Celan travaille si profondément à refonder la langue allemande, égarée dans

les horreurs racistes et meurtrières du nazisme, déchirée par ces horreurs. Et la poésie allemande peut retrouver l'exercice de son troisième état. Il était indispensable que René Char se saisisse de la langue française embourbée dans les hypocrisies criminelles de Vichy et lui insuffle de nouveau l'énergie épique et rugueuse des falaises calcaires de la Haute Provence.

2.
Lingua-spazio o lingua-tempo?



Zhang Bo

Dall'inizio dei nostri dialoghi, tu parli sempre di come hai percepito, nel corso del tuo lungo percorso di poeta, le molteplici parole che trascorrono in spazi differenti, e riassumi questa esperienza in una espressione laconica, «lingua-spazio», che mi fa pensare a quella analoga cinese di «tempo-spazio». Il tempo indica una durata e una sedimentazione verticale storica, e lo spazio evidenzia uno svolgimento e un prolungamento trasversale geometrico. Per quanto si possa dire che lo spazio si forma con e attraverso l'accumulazione di tempo, come dimostra Heidegger nel suo *Essere e tempo*, comprendo benissimo che quando tu pratichi la tua "lingua-spazio" realizzi nello spazio un contenuto attuale e presente facendo ricorso a un pensiero simbolico. La tua parola poetica è la cristallizzazione di una comune presenza che si profila tra te e lo spazio, quando voi due vi incontrate all'improvviso in un istante immediato e iniziale. E quando tu avverti la parola mitica o epica immemorabile negli spazi animasti antillani o africani, quella parola è essenzialmente atemporale. Ma quando studio la poesia europea (soprattutto francese, tedesca e russa) io vedo chiaramente una stretta relazione tra la lingua e il tempo. Per esempio, nel 1958 Paul Celan scrive:

«Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua. La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le proprie risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi passò. Passò e le fu dato di uscire alla luce, «arricchita» da tutto questo.» ^[1] ^[2]

Questa lingua di Paul Celan, traumatica, gravata dal fardello della Storia, è una lingua del tempo che parla diversamente, arricchita dal passaggio attraverso le tenebre e i momenti insostenibili. Per Paul Celan, questa temporalità della lingua si è radicata nella sua memoria catastrofica del genocidio; per i contemporanei, per me ad esempio, essa deriva da una tensione invisibile accumulata attraverso l'oblio intenzionale di un passato tremendo, o dalla svalutazione generale della parola conseguente al progressivo sviluppo di una società dei consumi. A mio avviso questa lotta della lingua nel tempo è uno dei temi più pressanti, una delle questioni più gravose che il XXI secolo pone ai poeti contemporanei. Nonostante tu sottolinei di non essere «un poeta europeo a corto di argomenti, in stato di depressione o in crisi», oggi in Europa e in Cina si guarda e ci si confronta in una determinata maniera con

una mancanza, una depressione o una crisi. Questa situazione è la conseguenza del tempo e differisce molto da quella di Apollinaire (1910) e da quella di Baudelaire (1850). Perciò mi viene da porti una domanda: tu che parli di “lingua-spazio”, cosa pensi della “lingua-tempo”?

☞ Paul Celan, *Il Meridiano e altre prose*, edizione bilingue tradotta dal tedesco e annotata da Jean Launay, Editions du Seuil, 2002, p. 56

☞ Traduzione di Giuseppe Bevilacqua.

Ives Bergeret

La poesia moderna europea, diciamo a partire da Baudelaire e Mallarmé, si occupa spesso di una perdita di senso o di una fiacchezza spirituale del mondo (e non più soltanto dell'individuo, romanticamente inteso), come se gli dèi l'avessero abbandonato lasciando gli uomini in balia delle reiterazioni ossessive di una nostalgia malinconica che ricorderebbe «l'Azzurro». Ritrovare questo Azzurro in modo stabile sarebbe impossibile e il poeta ne ricava i presupposti di una estetica dell'istante, una epifania dello stupore. Baudelaire la enuncia nello splendido sonetto *A una passante*, epifania dell'illuminazione metafisica e erotica. Questa estetica della rivelazione ben si addice a una società la cui cultura si è nutrita di tradizione cristiana; solo l'avvento della grazia divina illumina la tristezza del mondo decaduto e noi possiamo trovare in Francia e in Europa lunghe schiere di poeti pellegrini della leziosità religiosa, evidente o camuffata, che assegna alla poesia una missione di «presenza»: in ultima analisi, una rigenerazione del reale corrotto restituito alla sua pienezza dal “miracolo” del poema. Tutto ciò è veramente ipocrita e stucchevole...

Per fortuna, agli inizi del secolo scorso, Tzara e i dadaisti a Zurigo e poi soprattutto Breton e i surrealisti a Parigi, hanno laicizzato questa poetica dell'istante. La fonte dell'illuminazione diventa allora non più qualche intervento benevolo di una trascendenza invisibile, ma, come scrive Breton, «un precipitato del desiderio» (nell'accezione chimica del termine «precipitato»): l'inconscio umano si apre improvvisamente un cammino, approfittando di una falla nella censura della coscienza razionale, grazie a delle «possibilità oggettive» [N.d.T.: cioè alle «forme in cui la necessità si

manifesta»]. La scaturigine della meraviglia, spiega Breton, non è da ricercare in una qualche autorità invisibile e trascendente, ma nell'essere umano stesso, immanente, nonostante le pressioni convenzionali e morali. La coscienza del tempo nella poesia resta tuttavia la stessa: il poema è un istante raro e illuminante che spezza la continuità di un presente cupo.

Per quello che mi riguarda, io non seguo questo tipo di impostazione. E qui rimando al nostro primo colloquio di un anno fa, che abbiamo denominato *Funzione della poesia*. In tutte le civiltà il poema si comprende, e spesso ancora si pratica, come un atto integrale, non individuale, in piena oralità, come una liturgia profana che coinvolge ciascuno dei partecipanti. Ai misteri opachi del reale, alle incertezze pressanti dello spazio in cui vive, un gruppo umano cerca delle risposte; di fronte ad essi, cerca conferme della propria esistenza. La parola cantata-danzata degli iniziati propone ai partecipanti delle formule verbali e dei gesti corporei che cristallizzano la parola in una densità sorprendente e memorabile. Il poema non è un istante di stupore, ma un'azione teatralizzata di parola che produce un senso fondamentale per tutti. Il poema non è distinto dal tempo o un miracolo che cancella la malinconia. E' una intensificazione dell'atto inesauribile del vivere che rinforza la coscienza della persona e l'autonomia del suo pensiero di fronte alle paure e alle pressioni oscure. La parola cantata-danzata del coro nel teatro antico greco è una delle sorgenti e delle pratiche più feconde della poesia.

Se nelle nostre civiltà, in Cina e in Europa, primeggia la scrittura, questa funzione antropologica della poesia vi rimane comunque in atto, come avviene nelle civiltà antillane o africane.

Ciò è dovuto al fatto che il poema ha sempre «bisogno» della musica quale supporto della sua funzione performativa; ed è per questo che ovunque nel mondo la canzone, anche quella appena accennata, resta una pratica umana inestinguibile. Inestinguibile tanto in una società che ripropone in maniera conservatrice i suoi miti fondatori e pensa di esistere in un eterno presente «fuori dal tempo», quanto in una società che si pensa all'interno di una evoluzione temporale lineare, con un passato spesso mitizzato e un avvenire escatologico.

La nozione di «lingua-spazio» che un quarto di secolo fa ho elaborato a partire dalle mie osservazioni creative nelle Antille, non è una nozione geografica. Ogni spazio appartiene alla lingua, dico io: è un insieme di segni

orali, scritti, iconografici, visuali depositi dalle generazioni nel corso dei secoli, gradualmente e in risposta alle inquietudini degli individui e al modo in cui utilizzano quello spazio. Lo spazio è un incessante dialogo attraverso le epoche. Peraltro, fin dal 1977, durante una spedizione di alpinismo che avevo organizzato nell'est dell'Afghanistan, ero rimasto impressionato dai monumenti buddisti che costellano per ogni dove quello spazio montuoso: identici, a conti fatti, alle croci, agli ex voto, alle piccole sculture e alle minuscole cappelle delle Alpi. Le varietà proliferanti e mobili della toponomastica, a seconda dello spazio delle civiltà, testimoniano di una medesima energia creatrice degli uomini. Lo spazio non è una lingua che immobilizza ciò che emerge, ma appartiene alla lingua che, nelle varie epoche, si modifica, agisce sul reale, lo accompagna, lo rigira, lo rivolta, come fa il contadino con il terreno del suo campo.

In sintonia con geografi, urbanisti, sociologi, storici, antropologi, etnomusicologi, etc., io considero lo spazio come una lingua, vale a dire un sistema di segni con sintassi complesse e intensamente comunicanti. Ma le parole delle frasi che noi pronunciamo e scriviamo sono anch'esse patrimonio della lingua. Gli elementi della lingua, le parole, la loro sintassi, non appartengono a nessuno; ognuno se ne serve per comunicare come desidera, ognuno utilizza la lingua per un'azione concreta sullo spazio, per un'azione concreta con l'altro; ognuno mette la lingua orale o scritta in relazione con lo spazio. Il poeta è un uomo che scava e rigira, che rivolta e rende fertile la lingua, nelle sue due modalità espressive, e il poema potrebbe essere il terzo stadio della lingua, tra spazio e vibrazione sonora (vibrazione eventualmente depositata nell'inchiostro di una lettera o di un carattere), un terzo stadio performativo, memorabile, comunitario.

Il poeta cerca una concordanza dinamica tra ciò che, nel suo autonomo movimento, lo spazio dice e ciò che, libero e dialogante, dice la comunità degli uomini; o ciò che nei momenti di oppressione la comunità degli uomini cerca di dire. Era indispensabile, certamente, che Paul Celan lavorasse così profondamente alla rifondazione della lingua tedesca, persa tra gli orrori razzisti e omicidi del nazismo, dilaniata da quegli orrori. Così la poesia tedesca ha potuto riprendere la pratica del suo terzo stadio. Era indispensabile che René Char si impadronisse della lingua francese impantanata tra le ipocrisie criminali di Vichy e la rianimasse con l'energia epica e ruvida delle falesie calcaree dell'Alta Provenza.

3.
Beauté et «troisième état de la langue»



Zhang Bo

Dans un aphorisme René Char écrit: «Cet instant où la Beauté, après s'être longtemps fait attendre, surgit des choses communes, traverse notre champ radieux, lie tout ce qui peut être lié, allume tout ce qui doit être allumé de notre gerbe de ténèbres» (*A une sérénité crispée*). Cet instant de René Char où surgit la Beauté avec une force vivante intensive, penses-tu que c'est «une esthétique de l'instant, une épiphanie de l'émerveillement», ou c'est «un troisième état de la langue, performatif, mémorable, fédératif»? Est-ce que tu peux définir plus précisément ce «troisième état de la langue»?

Yves Bergeret

Comme dans nombre de ses assertions en prose dense et poétique, Char commence ici par se montrer surréaliste. Ses premiers recueils avant la seconde guerre mondiale cherchent explicitement ce surgissement foudroyant de l'inconscient. Mais après la guerre et son engagement total dans la Résistance, Char devient un poète plus fraternel et souvent plus accessible. Et déjà ici les «choses communes» passent avant l'individualisme forcené, la nécessité du «lien» est affirmée, la commune lumière est recherchée. J'aime ici Char, faisant certes l'apologie de l'«instant», mais œuvrant à tisser «lien» et à «allumer» tout.

Mais Char, admirable poète s'il en est, n'a jamais vraiment pu tisser au long cours ce lien rêvé ici; ses plus aboutis et ses plus beaux poèmes sont des successions de brefs fragments. Fragments splendides; comme si la vieille mystique chrétienne avait culpabilisé le poète moderne et visionnaire et l'avait contraint à rester un Moïse bégayant.

Le troisième état de langue est ce «lien» qui se déploie sans hâte ni crainte dans l'énonciation d'une parole éthique en acte; l'acte peut être dans la proximité de l'épopée et de la théâtralité. Il se déploie entre le bourdonnement polymorphe et inquiet de l'espace et le murmure intime d'une personne. Il n'y a parole que si elle crée du lien d'égal à égal, de parlant à écoutant et d'écoutant à parlant; la parole porte en elle-même le dialogue. Le poème, troisième état de la langue, n'est pas une injonction ni un ordre; il n'est pas une formule épigraphiée dans la pierre pour vouer un lieu ou une

communauté à un dieu ou à un pouvoir humain; le poème est la langue déployée en parole dynamique entre l'espace au grondement polyphonique et le chantonnement à voix haute ou basse de la personne. Le poème n'appartient à personne, il est libre, comme la parole n'est parole que si elle est lien entre des personnes libres et égales. Si cette liberté et cette égalité, bases du dialogue, sont dissoutes, la parole se dégrade en cri, en ordre, en gémississement.

Le troisième état de la langue mûrit et vit dans la mémoire à venir de chacun et de tous, entre la densité de l'espace et l'intimité de toi ou de moi.

J'ajoute que ce troisième état est enfant des hommes, qu'il s'agisse de l'espace ou des individus; il n'a rien à voir avec la «quatrième dimension» de Uspenski par laquelle certains futuristes russes puis Malevitch en son suprématisme se sont parfois laissé séduire, dans cette langue-espace russe profondément sillonnée de mysticisme orthodoxe. Peut-être les plus vigilants de ces jeunes futuristes ont-ils approché en 1913 ce troisième état de la langue en créant la langage «zaoum»; en russe il se dit «za/derrière» «oum/l'intelligence» et on peut le traduire par «transmental». Khlebnikov y a réussi magnifiquement. Mais cette tentative visionnaire s'est enferrée dans l'impasse de l'hermétisme. Je pense au troisième état de la langue, c'est-à-dire au poème, comme lien dynamique de tous et pour tous que par exemple l'homme qui s'appelle Dante crée, dans une lisibilité universelle, lorsque, visitant en suivant les pas de Virgile l'immense bourdonnement des morts il affirme son appétit de connaître, dire, transmettre, témoigner et son appétit d'accéder à un état d'homme libre et moderne qui, déjà Renaissant, sait.

3.
Bellezza e «terzo stadio della lingua»



Zhang Bo

In un suo aforisma René Char scrive di «quell'istante in cui la Bellezza, dopo essersi fatta a lungo attendere, sorge dalle cose comuni, attraversa il nostro campo radioso, lega tutto ciò che può essere legato, illumina tutto ciò che deve essere illuminato del nostro cesto di tenebre» (*A una serenità increspata*). Quell'istante di René Char in cui la Bellezza emerge con una intensa forza vitale, pensi sia il frutto di «un'estetica dell'istante, un'epifania dello stupore» o è «un terzo stadio della lingua, performativo, memorabile, comunitario»? Potresti definire in modo più particolareggiato questo «terzo stadio della lingua»?

Yves Bergeret

Come in tante sue enunciazioni in prosa concisa e poetica, anche qui all'inizio Char si mostra surrealista. Le sue prime raccolte antecedenti alla seconda guerra mondiale cercano esplicitamente questa insorgenza folgorante dell'inconscio. Ma dopo la guerra e il suo coinvolgimento totale nella Resistenza, diventa un poeta più fraterno e spesso più accessibile. Tuttavia già in questo testo le «cose comuni» si lasciano alle spalle l'individualismo esasperato, viene affermata la necessità di un «legame», vi è la ricerca di una luce comune. Qui apprezzo particolarmente Char, che di sicuro celebra l'«istante», ma opera comunque per creare «relazione» e «illuminare» tutto.

Eppure Char, poeta ammirevole tra quanti ve ne sono, non ha mai potuto tessere compiutamente, a lungo termine, il legame sognato qui; i suoi poemi più riusciti e più belli sono delle successioni di brevi frammenti. Frammenti splendidi; come se la vecchia mistica cristiana avesse colpevolizzato il poeta moderno e visionario e l'avesse costretto a restare un Mosè balbettante.

Il terzo stadio della lingua è questo «legame» che si dispiega, senza fretta e senza timore, nell'enunciazione di una parola etica in atto, un atto che può essere contiguo all'epopea e alla teatralità. Si dispiega tra il bordone polimorfo e inquieto dello spazio e il mormorio interiore di un individuo. Non esiste parola se essa non crea un legame da uguale a uguale, tra chi parla e chi ascolta e tra chi ascolta e chi parla; la parola è per sua natura portatrice di dialogo. Il poema, terzo stadio della lingua, non è un comandamento né una

imposizione; non è una formula epigrafata nella pietra per consacrare un luogo o una comunità a un dio o a un potere umano; il poema è la lingua che si distende in parola dinamica tra il fragore polifonico dello spazio e il canticchiare a voce alta o bassa della persona. Il poema non appartiene a nessuno, è libero, così come la parola non è parola se non si fa legame tra persone libere e uguali. Se questa libertà e questa uguaglianza, basi del dialogo, si dissolvono, la parola si degrada in grido, in ordine, in lamentazione.

Il terzo stadio della lingua matura e vive nella memoria futura di ognuno e di tutti, tra la densità dello spazio e l'intimità tua o mia.

Aggiungo che questo terzo stadio, si tratti dello spazio o degli individui, è figlio degli uomini; non ha niente a che vedere con la «quarta dimensione» di Uspenski, dalla quale alcuni futuristi russi e poi Malevitch col suo suprematismo si sono lasciati talvolta sedurre, in quella lingua-spazio russa profondamente pervasa di misticismo ortodosso. Forse i più attenti tra quei giovani futuristi si sono avvicinati a questo terzo stadio della lingua creando, nel 1913, il linguaggio «zaoum»; in russo si dice «za/al di là» «oum/intelletto» e si può tradurre con «transmentale». Chlebnikov vi è riuscito magnificamente. Ma poi quel tentativo visionario è sprofondata nel vicolo cieco dell'ermetismo. Io penso il terzo stadio della lingua, cioè il poema, come legame dinamico di tutti e per tutti; come quello che, per esempio, l'uomo chiamato Dante crea, in un contesto di universale comprensibilità, quando, attraversando al seguito di Virgilio l'immenso brusio dei morti, afferma il suo desiderio di conoscere, di dire, di trasmettere, di testimoniare, e la sua volontà di pervenire a una condizione di uomo libero e moderno che, già in cammino sulla strada della Rinascita, ne è pienamente consapevole.

4.
La poésie face à l'Histoire



Zhang Bo

Dans nos dialogues sur «langue-temps», tu expliques précisément la relation entre la langue et l'instantanéité, et tu résumes la poésie française depuis Baudelaire comme «un instant rare et illuminant faisant rupture dans la continuité d'un présent morne». Ta propre pratique n'est pas de cette logique. Pour toi, tu dis que «L'espace est un incessant dialogue à travers le temps», et ce que tu veux faire c'est trouver des signes dans un espace «déposés par les générations au fil des siècles et au fur et à mesure des inquiétudes des gens et de leurs usages de cet espace». Cela concerne ici une autre dimension du temps: son historicité. Mais tu n'as pas largement déployé ce sujet. La citation de Paul Celan que j'ai choisie auparavant, son attitude d'une langue traumatique qui porte le fardeau de l'Histoire enrichie à travers les moments insupportables, c'est plutôt sur la relation entre la langue et l'histoire. Pour René Char aussi, le temps qu'il a affronté, surtout pendant et après la guerre, c'était plutôt son historicité, il cherchait à nouveau dans un monde pulvérisé et écrasé par Histoire une possibilité de vivre et de parler, et il a trouvé ainsi une forme dense et fragmentée qui correspondait à cette situation: l'aphorisme. En 1996, il y avait une grande exposition très importante dans le centre Pompidou: «*Face à l'histoire*, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique». Tu as été le commissaire littéraire de cette exposition pluridisciplinaire. Donc tu as certainement des pensées sur cette question: «face à l'histoire», comment la langue ou la poésie peut faire, ou doit faire?

Yves Bergeret

Il m'est impossible de «résumer la poésie française» moderne [comme expression] d'un «instant rare et illuminant». Ce courant vaguement mystique est certes fréquent, comme je l'écrivais dans ma seconde réponse, plus haut. Il m'intéresse peu. Mais en même temps la poésie française et de langue française sait s'enthousiasmer lucidement pour la modernité en construction, qu'il s'agisse de Cendrars ou d'Apollinaire; elle sait explorer les profondeurs humaines et métaphysiques de l'Europe, qu'il s'agisse de Frénaud ou de Venaille; elle sait déployer les perceptions sensibles et symboliques de peuples très variés du monde, qu'il s'agisse de Senghor ou de Monchoachi.

La dernière phrase de cette question ci rappelle une conférence célèbre de Sartre en 1965 publiée sous le titre «Que peut la littérature?». Ce dernier parlait dans la proximité trouble du stalinisme; l'engagement social de l'écrivain préoccupait les esprits les plus acérés et le suicide de Maïakovski était encore douloureusement présent dans la sensibilité de l'époque. A la différence de la langue allemande dont il était nécessaire que les romanciers du *Groupe 47* et le poète Paul Celan la refondent, la langue française a connu la très grande poésie de la Résistance, Char en tout premier, mais aussi Aragon et Eluard. Sous Vichy et l'oppression nazie, ils ont maintenu la dignité et la liberté de la poésie dont le centre est la parole éthique. Ils ont maintenu avec éclat le lien entre les gens de cœur et de liberté.

Le danger actuel épouse de nouvelles formes: le nivellement des esprits dans l'hypermarchandisation de la «société du spectacle», la prolifération asphyxiante des populismes et des fanatismes et enfin l'exacerbation des inégalités de développement social et économique entre les continents. D'où les violences actuelles, insupportables, et les migrations massives, dramatiques. Le poète prend alors la parole et dit: le lien qui constitue la base de toute société n'est pas la marchandise accumulée ni l'argent, mais il est la parole; cette parole n'est pas transcendante mais elle est immanente et de la responsabilité de chacun; la parole, je le redis, ne se comprend et ne s'exerce que comme dialogue en acte, écoute de l'autre et réponse. La parole n'est pas un décor sonore statique d'un flux économique. Le nivellement des esprits les vide et les rend spectateurs passifs et muets. La parole du poète ne donne pas en spectacle un égo. Elle ne lui appartient pas en propre mais elle est cet acte commun issu de l'oralité théâtralisée dans l'espace de tous. L'espace se rigidifie-t-il ? La parole l'ouvre. Ces mois-ci le poète porte au jour et au net le mouvement profond de parole qu'entraînent les jeunes migrants, personnes de courage et d'héroïsme dont l'esprit de solidarité et la conscience morale sont hautes. Cendrars publiait en 1913 *La Prose du Transsibérien*. Apollinaire publiait son poème capital *Zone* dans *Alcools* en 1913. Frénaud publie en 1973 dans *La Sorcière de Rome* le puissant mouvement d'humanité qui fait le bruit de fond de la ville. Monchoachi publie en 2013 dans *Lémisté 1* la créativité orale populaire extrêmement dynamique de l'archipel antillais. Je choisis de publier en 2016 *Carène*. *Carène*, autrement dit coque d'un navire en chantier qui puisse porter l'humanité contemporaine entièrement migrante vers de nouvelles terres où la parole soit ouverte et où rien n'est encore définitif.

4.
La poesia di fronte alla storia



Zhang Bo

Nei nostri dialoghi sulla “lingua-tempo”, tu espliciti chiaramente la relazione tra la lingua e l’istantaneità e riassumi la poesia francese dopo Baudelaire come «un istante raro e illuminante che provoca una rottura nella continuità di un presente opaco». La tua personale pratica poetica, però, segue tutt’altra logica. Per te, a quanto affermi, «lo spazio è un incessante dialogo attraverso il tempo», e ciò che vuoi fare è trovare in uno spazio dei segni «deposti dalle generazioni nel corso dei secoli, progressivamente e in risposta alle inquietudini delle persone e al modo in cui utilizzano quello spazio». Questo chiama in causa un’altra dimensione del tempo: la sua storicità. Ma tu non ti sei soffermato in modo esauriente su questo argomento. La citazione di Paul Celan che ho scelto precedentemente, la sua consuetudine con una lingua traumatica che porta il fardello della Storia “arricchita” da momenti insostenibili, riguarda piuttosto la relazione tra la lingua e la storia. Anche per René Char, il tempo da lui affrontato, soprattutto durante e dopo la guerra, era essenzialmente la sua storicità; egli cercava di nuovo, in un mondo polverizzato e annientato dalla Storia, una possibilità di vivere e di parlare e ha così trovato una forma densa e frammentata che corrispondeva a questa situazione: l’aforisma. Nel 1996 c’è stata una grande e importantissima esposizione al Centro Pompidou: «*Di fronte alla storia, 1933-1996*, l’artista moderno davanti all’avvenimento storico». Tu sei stato il responsabile letterario di questa esposizione pluridisciplinare. Quindi, hai sicuramente delle idee su tale questione: «di fronte alla storia», come la lingua o la poesia può operare, o deve operare?

Yves Bergeret

Mi riesce impossibile «riassumere la poesia francese» moderna come espressione di un «istante raro e illuminante». Questa corrente vagamente misticheggiante è certamente ben presente, come scrivevo nella mia seconda risposta, ma mi interessa poco. Nello stesso tempo, però, la poesia francese e di lingua francese sa entusiasarsi con lucidità per la modernità in costruzione, come nel caso di Cendrars o di Apollinaire; sa esplorare le profondità umane e metafisiche dell’Europa, come avviene in Frénaud o in Venaille; sa spiegare le percezioni sensibili e simboliche di popoli tra i più vari al mondo, come fanno Senghor o Monchoachi.

L'ultima frase della questione che poni, richiama una celebre conferenza di Sartre del 1965, pubblicata sotto il titolo «Cosa può la letteratura?». L'autore parlava nella torbida prossimità con lo stalinismo; l'impegno sociale dello scrittore preoccupava gli spiriti più agguerriti e il suicidio di Majakovski era ancora dolorosamente presente nella sensibilità dell'epoca. A differenza della lingua tedesca, per la quale era necessario che i romanzieri del *Gruppo 47* e il poeta Paul Celan la rifondassero, la lingua francese ha conosciuto la grandissima poesia della Resistenza, Char in primo luogo, ma anche Aragon e Eluard. Sotto il regime di Vichy e l'oppressione nazista, essi hanno preservato la dignità e la l'autonomia della poesia il cui centro è la parola etica. Hanno mantenuto in modo inequivocabile il legame tra uomini di cuore e di libertà.

Il pericolo attualmente si ammantava di nuove forme: il livellamento degli spiriti nel mercantilismo estremo della «società dello spettacolo», la proliferazione asfissiante dei populismi e dei fanatismi e infine l'inasprirsi delle disuguaglianze di sviluppo sociale ed economico tra i continenti. Da qui derivano le violenze odierne, intollerabili, e le massicce drammatiche migrazioni. Il poeta prende allora la parola e dice: il legame che costituisce la base di ogni società non è la quantità di merce prodotta né la ricchezza, ma è la parola; questa parola non ha niente di trascendente ma è immanente ed è parte della responsabilità di ognuno; la parola, lo ripeto, si comprende e si esercita soltanto come dialogo in atto, ascolto dell'altro e risposta. La parola non è lo statico scenario sonoro di un flusso economico. Il livellamento degli spiriti li svuota e li rende spettatori passivi e muti. La parola del poeta non mette in scena un io. Essa non gli appartiene in modo esclusivo ma è questo atto comune nato dall'oralità teatralizzata nello spazio di tutti. Lo spazio si comprime? La parola lo apre. In questi mesi il poeta dà visibilità in modo deciso al movimento profondo di parola che portano con sé i giovani migranti, persone coraggiose ed eroiche nelle quali il sentimento di solidarietà e la coscienza morale sono elevati. Cendrars pubblicava nel 1913 *La prosa del transiberiano*. Nello stesso anno, Apollinaire pubblicava il suo poema fondamentale, *Zona*, in *Alcools*. Frénaud pubblica nel 1973 *La strega di Roma*, in cui descrive il possente flusso di umanità che produce il rumore di fondo della città. Monchoachi pubblica nel 2013 *Lémisté 1* dove emerge la creatività orale popolare estremamente dinamica dell'arcipelago antillano. Io scelgo di pubblicare nel 2016 *Carena*. *Carena*, ossia lo scafo di un'imbarcazione in cantiere che possa portare l'umanità contemporanea, globalmente migrante, verso nuove terre dove la parola sia aperta e dove niente è ancora definitivo.

5.
Poésie, culte de la Beauté et/ou Résistance



Zhang Bo

«Carène» est une métaphore magnifique pour la poésie et surtout pour ta propre création poétique. J'ai eu l'honneur de le lire avant la publication, et le poème Cheval Proue est son premier acte. Le cheval qui se cabre contre la violence et la proue qui fend l'eau de l'océan, si lourde et si agressive, voici un double symbole de la résistance qui me fascine. Tu as mentionné Sartre et sa théorie de l'engagement littéraire, mais avec certaines distances. J'en suis distant aussi. Il me semble que cette théorie contient un grand danger, si la littérature persiste trop pour des buts extérieurs, elle peut devenir une certaine propagande et recevoir un préjudice mortel. La suicide de Maïakovski devient ainsi un symbole douloureux à cet égard. Moi je préfère l'attitude extérieurement modeste de Camus:

«À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner, même s'il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer» (Œuvres complètes, Pléiade, tome IV, p. 247).

«En continuant de vivre et de créer », quand un écrivain met profondément dans son œuvre son amour pour la vie, son souci pour l'humanité et une possibilité de communication entre les gens, il me semble que ceci est la véritable résistance contre la banalité et la pauvreté du monde, de l'histoire et de l'homme. La résistance doit déborder le cadre historique pour se porter au-delà de la circonstance, jusqu'à un principe de révolte intérieure dans lequel s'affirme la fidélité de l'être à ses aspirations les plus profondes. Dans un magnifique recueil critique, *L'Arc et la lyre*, Octavio Paz exprime splendidement ses pensées poétiques. Mais la double métaphore de l'arc et de la lyre signifie déjà parfaitement la poésie. La corde d'arc qui combat l'ennemi dans une circonstance précise peut devenir en même temps la corde de lyre, qui chante éternellement l'hymne de la Beauté. L'éthique et l'esthétique de la poésie fusionnent par cette double corde d'arc et de lyre. Saint-John Perse dit aussi à propos de la poésie: «l'amour est son foyer, l'insoumission sa loi». Et René Char est évidemment un exemple

indispensable de cette poésie. Tu suis aussi cette grande tradition de la résistance et deviens une nouvelle étape. Alors sur la résistance, tu veux dire quelque chose?

Yves Bergeret

La Beauté, avec son B majuscule, est une Idée platonicienne qui a joué un rôle très important dans la culture européenne. Les pensées chrétiennes successives l'ont assimilée, par exemple l'épure mentale du protestantisme de Bach ou, d'une toute autre manière, le foisonnement exubérant du baroque catholique de la Contre-Réforme, ou l'épiphanie orthodoxe de la Création. La redécouverte de la pensée antique par la Renaissance exalte une dimension apollinienne de cette Beauté, dont *l'Hymne à la Beauté* de Baudelaire montre la désespérante distance. Le Parnasse et l'Art pour l'art la vitrifient. Puis Breton veut trancher en affirmant que «la beauté sera convulsive ou ne sera pas». En somme cette Beauté, avec la majuscule, est une notion européenne dont la fondation est claire et connue puis qui connaît de multiples transformations. Une résistance au nom de la Beauté ne me semble pas stable et s'expose au risque ambigu et élitiste de l'hédonisme, du repli sur soi, et «après moi le déluge».

S'il y a bien un fait anthropologique, *avant* toute élaboration philosophique, religieuse ou culturelle, en toute civilisation, c'est celle de la parole. Comme acte oral d'écoute, de dialogue, de débat et d'ouverture à autrui et au monde pour un projet de vie. En analysant les textes grecs les plus anciens Marcel Detienne montre très clairement comment l'espèce humaine prédatrice inaugure son humanité: finissant de s'entredéchirer et ayant détruit le groupe humain voisin, ces guerriers prédateurs s'assoient en cercle et mettent au centre, «én méso», le butin pour, au lieu de s'entre-égorger, parler de son partage: le débat naît, l'écoute, le dialogue, peut-être l'argumentation déjà; et en découlent, des siècles après, le débat contradictoire démocratique en public sur l'agora et le dialogue de Platon, donc la philosophie. La poésie est la réouverture incessante de la parole qui crée le lien de solidarité, de dialogue, de dignité de chacun. La poésie est un acte de parole qui va sans cesse de l'avant. Elle revêt une dimension de théâtralité, elle est une liturgie profane qui éventuellement, dans telle ou telle culture,

s'habille dans les parures charmeuses de l'esthétique. Elle ne peut être un repli dans un rêve endolori ou opiacé.

La poésie, comme mode de vie, comme pratique permanente du dialogue, comme artisanat d'écrivain dans le matériau des mots, est un incessant mouvement d'ouverture de la parole. Parfois ce mouvement incessant se heurte à des situations où l'oppression prédatrice est tellement forte, par exemple actuellement cette triple violence de la marchandisation, de l'exploitation de la misère et du fanatisme religieux et populiste, que ce mouvement de la parole doit prendre aussi la forme de la résistance; et il est capital qu'elle le fasse alors.

Octavio Paz, homme du Mexique multiculturel, sait remarquablement écouter les mots que dit l'autre et comment il élabore son espace. Je connais peu de livres aussi admirables que son *Singe grammairien*, prose disant son dialogue avec une ville indienne extrêmement pauvre et à la fois vouée au dieu hindouiste Hanuman; j'admire aussi son recueil de poèmes *Pasado en claro (Mise au net)*. La corde de la lyre d'Orphée est celle qui arrive, dit la métaphore du mythe grec, à faire danser les arbres et vivre ensemble les animaux proies et prédateurs; accessoirement elle flatte la Beauté. Cette corde sait, s'il est besoin, lancer la flèche.

5.
Poesia, culto della bellezza e/o Resistenza



Zhang Bo

«Carena» è una magnifica metafora della poesia e soprattutto della tua personale creazione poetica. Ho avuto l'onore di leggere, prima della pubblicazione, quest'opera di cui il poema *Cavallo Prua* è il primo atto. Il cavallo che si impenna contro la violenza e la prua che fende l'acqua dell'oceano, cupa e minacciosa, rappresentano un duplice simbolo della resistenza che mi affascina. Tu hai ricordato Sartre e la sua teoria dell'impegno in letteratura, ma prendendone in qualche modo le distanze. Anch'io ne sono lontano. Mi sembra che questa teoria contenga un grande pericolo: se la letteratura insiste troppo nella ricerca di scopi esteriori, può risolversi in una forma di propaganda e riportarne un pregiudizio mortale. Il suicidio di Majakovski diventa così un simbolo doloroso a questo riguardo. Io preferisco l'atteggiamento apparentemente modesto di Camus:

«Dal momento in cui l'astensione è essa stessa considerata una scelta, punita o lodata come tale, l'artista, lo voglia o no, si ritrova imbarcato. Imbarcato mi sembra qui più giusto di impegnato. E infatti per l'artista non si tratta di un impegno volontario, quanto piuttosto di un servizio militare obbligatorio. Ogni artista, oggi, è imbarcato sulla galera del suo tempo. Vi si deve rassegnare, anche se egli giura che questa galera puzza di aringhe, che vi sono veramente troppi comandanti della ciurma, e che, per di più, la rotta è sbagliata. Siamo in alto mare. L'artista, come tutti gli altri, deve a sua volta remare, senza morire, se può, cioè continuando a vivere e a scrivere» (Opere Complete, Pléiade, tomo IV, p. 247).

«Continuando a vivere e a creare»: quando uno scrittore immette in profondità nella sua opera il suo amore per la vita, la sua preoccupazione per l'umanità e una possibilità di comunicazione tra le persone, penso che questa sia la vera resistenza contro la banalità e la povertà del mondo, della storia e degli uomini. La resistenza deve debordare dal quadro storico e spingersi al di là della contingenza, fino a un principio di rivolta interiore nel quale si afferma la fedeltà dell'essere alle sue aspirazioni più alte. In una magnifica raccolta di saggi critici, *L'Arco e la lira*, Octavio Paz esprime in modo splendido le sue riflessioni poetiche. Ma la doppia metafora dell'arco e della lira rappresenta già perfettamente la poesia. La corda dell'arco che combatte il nemico in una precisa circostanza può diventare, allo stesso tempo, la corda della lira che canta eternamente l'inno della Bellezza. L'etica e l'estetica della poesia si fondono attraverso questa doppia corda di arco e di lira. Anche Saint-John Perse dice, a proposito della poesia: «l'amore è il suo focolare,

l'insubordinazione la sua legge». E René Char è chiaramente un esempio indispensabile di questa poesia. Tu stesso segui questa grande tradizione resistenziale e ne diventi una nuova tappa. Vuoi dire qualcosa, dunque, in merito alla resistenza?

Yves Bergeret

La Bellezza, con l'iniziale maiuscola, è un'Idea platonica che ha giocato un ruolo molto importante nella cultura europea. Le elaborazioni cristiane successive l'hanno assimilata, penso ad esempio alla struttura intellettuale del protestantesimo di Bach o, in tutt'altra direzione, all'esuberante proliferazione del barocco cattolico della Controriforma, o all'epifania ortodossa della Creazione. La riscoperta del pensiero antico nel Rinascimento esalta la dimensione apollinea di questa Bellezza, di cui l'*Inno alla Bellezza* di Baudelaire mostra l'angosciosa lontananza. Il Parnaso e l'Arte per l'arte la pietrificano. Poi Breton vuole distaccarsene affermando che «la bellezza sarà convulsiva o non sarà affatto». Insomma, questa Bellezza con la maiuscola è una nozione europea la cui origine è chiara e conosciuta, viste anche le sue molteplici trasformazioni. Una resistenza in nome della Bellezza non mi sembra solida e si espone al rischio ambiguo ed elitario dell'edonismo, del ripiegamento su di sé, e del «dopo di me il diluvio».

Se esiste davvero, in ogni civiltà, un dato antropologico *prima* di ogni elaborazione filosofica, religiosa o culturale, esso è rappresentato dalla parola. Come atto orale di ascolto, di dialogo, di discussione e di apertura all'altro e al mondo in funzione di un progetto di vita. Analizzando i testi greci più antichi, Marcel Detienne mostra con molta chiarezza in che modo la specie umana predatrice inaugura la sua umanità: posto fine alle lotte interne e dopo aver distrutto il gruppo umano vicino, questi guerrieri predatori si siedono in cerchio e mettono al centro, «én méso», il bottino, per parlare della sua spartizione piuttosto che sgozzarsi tra di loro: nasce la discussione, l'ascolto, il dialogo, forse una prima forma di argomentazione; ne derivano, nei secoli seguenti, il confronto dialettico democratico in pubblico nell'agorà e il dialogo platonico, dunque la filosofia. La poesia è la riscoperta incessante della parola che crea il legame di solidarietà, di dialogo, di dignità di ciascuno. La poesia è un atto di parola che prosegue senza mai fermarsi. Essa riveste una dimensione teatrale, è una liturgia profana che eventualmente, in una

cultura piuttosto che in un'altra, si ammanta dei paramenti affascinanti dell'estetica. Non può essere un ripiegamento in un sogno sofferente o oppiaceo.

La poesia, come modalità di vita, come pratica permanente del dialogo, come artigianato scritturale con il materiale delle parole, è un incessante movimento di apertura della parola. Talvolta questo movimento incessante si scontra con delle situazioni dove l'oppressione predatoria è talmente forte, come ad esempio oggi, con la triplice violenza della mercificazione, dello sfruttamento della miseria e del fanatismo religioso e populista, che deve assumere la forma della resistenza; ed è di capitale importanza che in quel caso lo faccia.

Octavio Paz, uomo del Messico multiculturale, sa significativamente ascoltare le parole dell'altro e i modi in cui l'altro elabora il suo spazio. Conosco pochi libri altrettanto degni di ammirazione come il suo *La scimmia grammatica*, una prosa che parla del suo dialogo con una città indiana estremamente povera e nello stesso tempo devota del dio induista Hanuman; ammiro anche la sua raccolta di poesie *Pasado en claro (Messo in chiaro)*. La corda della lira di Orfeo è quella che arriva, come recita la metafora del mito greco, a far danzare gli alberi e a far vivere assieme gli animali, prede e predatori; incidentalmente accarezza la Bellezza. Questa corda sa, al momento del bisogno, scagliare la freccia.

6.
Pour les lecteurs chinois



Zhang Bo

De nos entretiens il apparaît clairement que tu es un descendant de Victor Segalen, d'Octavio Paz et de René Char. Toi qui descends d'eux, que souhaites-tu dire spécialement à tes lecteurs chinois?

Yves Bergeret

Dans toutes les civilisations, si diverses soient-elles, nous cherchons tous un haut degré de conscience et, une fois pris acte de la dureté de la vie et de la violence récurrente de la nature, dont les hommes et leurs sociétés font partie, nous cherchons à ouvrir la parole qui nous identifie et nous lie, nous délivre et nous rend solidaires, solidairement humains; tout simplement qui nous rend humains. Non sans parfois élaborer, sur le chemin que nous creusons dans l'opacité du monde, les escaliers et les portiques d'une beauté éventuelle, au devant de nous. Au devant. Nous nous mettons à penser alors aux formes variables du bonheur. L'erreur actuelle, double et majeure, est de croire que le bonheur puisse s'ensemencer dans des objets, écrans plasma, smartphones, voitures climatisées, etc.; elle est aussi de croire que des dogmes qui portent avec eux fanatisme et brutalité puissent apaiser l'esprit dans un bercement hypnotique.

René Char à ce propos a écrit dans un de ses recueils les plus importants, *La Parole en archipel*, cet aphorisme sans concession: «Obéissez à vos porcs qui existent, je me soumetts à mes dieux qui n'existent pas. Nous restons gens d'inclémence». L'inclémence après la seconde guerre mondiale devait se proclamer et se pratiquer; maintenant la vigilance nous est à tous nécessaire. Tout comme nous est nécessaire l'esprit d'ouverture.

La poésie n'est pas le décor peint du palais ancestral des dieux et des maîtres, peint d'une peinture dont on nous concéderait qu'il faille parfois la rafraîchir un peu; elle est cet acte fondamental et fondateur que j'exprimai dans les Antilles dès les années 1990 par cet aphorisme: «prends dans le corps de la parole la main de l'autre». Et aussi par celui-ci: «Bâtis l'instable». Sois un bâtisseur dans et de notre espace commun, qui est instable; mais aussi sois celui qui contribue à bâtir la maison commune sans jamais la clore sur elle-même, sans jamais en verrouiller les portes et les fenêtres, sans la coincer

dans un académisme glaçant. Poète, lecteur de poésie, femme, homme, sois un bâtisseur de l'ouvert et de l'inachevé et de l'instable.

6.
Per i lettori cinesi



Zhang Bo

Dai nostri colloqui si evince chiaramente come tu sia un discendente di Victor Segalen, di Octavio Paz e di René Char. In quanto tale, cosa desideri dire di particolare ai tuoi lettori cinesi?

Yves Bergeret

In tutte le civiltà, per quanto diverse esse siano, tutti noi cerchiamo un alto grado di consapevolezza e, una volta preso atto della durezza della vita e della violenza ricorrente della natura, di cui gli uomini e le loro società fanno parte, cerchiamo di aprire la parola che ci rende simili e ci unisce, ci libera e ci rende solidali, concordemente umani; che ci rende semplicemente umani. Capaci talvolta di realizzare, sul sentiero che scaviamo nell'opacità del mondo, le scale e i portici di una bellezza possibile, che sia rivolta a noi, che ci venga incontro. E' allora che ci mettiamo a riflettere su quanto variabili siano le forme della felicità. L'errore attuale, duplice e fondamentale, è credere che la felicità possa risiedere negli oggetti, lo schermo al plasma, gli smartphone, le autovetture climatizzate, etc.; e anche quello di credere che dei dogmi che portano con sé fanatismo e brutalità possano placare lo spirito in una calma ipnotica.

René Char, a questo proposito, ha scritto in una delle sue raccolte più importanti, *La parola in arcipelago*, questo aforisma senza compromessi: «Obbedite ai vostri porci che esistono, io mi sottometto ai miei dèi che non esistono. Noi restiamo uomini di inclemenza». L'inclemenza, dopo la seconda guerra mondiale, doveva essere proclamata e praticata; ora la vigilanza è necessaria a tutti noi. Così come ci è necessario lo spirito di apertura.

La poesia non è lo scenario ornamentale della dimora atavica degli dèi e dei signori, dipinto con colori ai quali sentiamo talvolta il bisogno di dare una rinfrescata; essa è l'atto essenziale e creatore che enunciavo nelle Antille fin dagli anni Novanta con questo aforisma: «prendi la mano dell'altro nel corpo della parola». E anche con questo: «Costruisci l'instabile». Sii un costruttore nel e del nostro spazio comune, che è instabile; ma sii anche colui che

contribuisce a edificare la casa comune senza chiuderla mai su se stessa, senza mai sbarrare le porte e le finestre, senza confinarla in un accademismo paralizzante. Poeta, lettore di poesia, donna, uomo, sii un costruttore dell'aperto, dell'incompiuto, dell'instabile.